T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

TÜRK MASALLARININ SEMBOLİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK

HAZIRLAYAN

Neşe IŞIK

ELAZIĞ – 2009

ONAY

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK MASALLARININ SEMBOLİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

DOKTORA TEZİ

Bu tez 16 / 09 /2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği /~~oy çokluğu~~ ile kabul edilmiştir.

Danışman
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK

Üye
Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN

~~**Üye**~~
Doç. Dr. Şener DEMİRE

Üye
Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

Üye
Yard. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ...../...../..... tarih ve ..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Enstitü Müdürü

ÖZET

DOKTORA TEZİ
TÜRK MASALLARININ SEMBOLİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Neşe IŞIK

T.C.
Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
2009, Sayfa; XII+603

Anlatmaya dayalı türler içerisinde kıymetli birer hazine değeri taşıyan destan, masal, efsane, fıkra ve halk hikâyeleri Türk kültür geleneğinin birer taşıyıcısı konumundadır. Sözlü gelenek içerisinde masalların ise ayrı bir önemi vardır. Masallar sembolik anlamda değerlendirildiğinde çok daha farklı manalara işaret ettiği görülecektir. Masallar, sadece çocuklar için anlatılan metinler olmayıp, insan ruhunun gerçeklerini yansıtmakta, sırlarını açıklamaktadır.

Masallar sembol, imaj vb. gibi unsurlar açısından zengin bir malzeme kaynağıdır. Masallardaki peri, canavar, ejderha gibi kahramanlar; çöl, mağara gibi mekânlar kişinin hırs, kin, nefret duygularının, arzularının bir ifadesidir. Rüyalarımızda da bu anlamda pek çok psikolojik anlamlar vardır. Rüyalar psişik bir olgu olup, arzularımızın gerçekleştiği mekânlardır. Rüyalar sayesinde, bir ayna misâli kendimizi görebilir, kendi doğamızın gerçek yönünü öğrenebiliriz.Bu sebeple masallarımızda yer alan rüyaların çözümlenmesine ayrı bir bölüm hâlinde yer verdik.

Masallar, genetik hafızayı bugünlere taşıyarak günümüz kültürünün şekillenmesine katkıda bulunur. Masal kahramanları, "Ayrılma – Erginlenme – Dönüş" arketiplerine uygun olarak bireyleşme mücadelesini tamamlarlar. Günümüz insanının yaşadığı süreçlerle, masal kahramanlarının yaşadıkları birbirlerine benzerdir. Masalların sembolik dili çözümlendiğinde "saklı benliğimiz"in arka bahçelerine giden yolu bulmuş oluruz.

Türk halkının masallarına yansıttığı unsurlar, insan ruhunun ve bilinçaltının çözümlenmeyi bekleyen sembolik anlamlarıdır. Türk Masallarının Sembolik Açıdan Çözümlenmesi adlı çalışmamızda, elimizden geldiği kadar masallarımızı çeşitli yönlerden tahlil ettik.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, bilinçaltı, masal, arketip, sembol.

ABSTRACT
A DOCTORAL THESIS

A SYMBOLIC ANALYSIS OF TURKISH TALES

Neşe IŞIK

T.C.
Fırat Unıversıty
The Instıtute Of Socıal Scıences Maın Branch Of Turkısh Language And Lıterature
2009, Page; XII+603

Epic, tale, legend, anecdote and folk stories which have the value of treasure among the narrative genres, are the carriers of the Turkish cultural tradition. The tales has, on the other hand have a special importance in the oral tradition. Tales, when analyzed symbolically, it is seen that they possess different and various meanings. They are not the texts told only for children, they reflect the realities of human soul and explore its secrets.

Tales are rich in terms of symbol and image. Ghosts, monsters and dragons and spaces such as desert and cave are the revelations of the hero's/heroine's greed, grudge and hatred and other feelings. In our dreams, too, there are many psychological meanings in this sense. Dreams are psychic phenomena where our desires are realized. Owing to them, we can see ourselves as if we were in the mirror and learn the true aspect of our nature. For this reason, we have given a special part to the analysis of the dreams in the selected tales.

Tales carry the genetic consciousness to the present and contribute to the shaping of today's culture. The heros/heroines of tales complete their struggle for individualization in accordance with the archetype of "Departure-Initiation-Return". The processes today's man undergo are similar to the ones of the heros/heroines in the tales. When we analyze the symbolic language of the tales, we find the way to the back gardens of "our hidden personality".

The elements that Turkish people reflect in the tales are the symbolic meanings waiting to be analyzed in the human soul and the unconscious. In our study named "A Symbolıc Analysis of Turkish Tales" we have tried to analyze the selected texts of tale in this context.

Key Words: Oral culture, the unconscious, tale, archetype, symbol.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET ..... **I**

ABSTRACT ..... **III**

İÇİNDEKİLER ..... **IV**

ÖN SÖZ ..... **VII**

KISALTMALAR ..... **XII**

0. GİRİŞ **1**

0.1. Masallar, Arketipler, Rüyalar ve Mitoslar Üzerine Bir Değerlendirme **1**
0.1.1. Arketipler 10
0.1.2. Bireyleşme Süreci 15
0.1.3. Kendilik/Self 26
0.1.4. Benlik 27
0.1.5. Persona 29
0.1.6. Anima-Animus 29
0.1.7. Gölge 29

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RÜYA İLE İLGİLİ İNANIŞ VE GÖRÜŞLER **31**

1.1. Rüya Nedir? **31**
1.2. Rüya ile İlgili Görüş ve Düşünceler **31**
1.3. Freud ve Jung'un Rüya Kuramlarının İncelenmesi **32**
1.3.1. Freud'un Rüya Kuramı: 32
1.3.2.Jung'un Rüya Kuramı 37
1.4. İslamiyet'te Rüya **41**
1.4.1. Kuran-ı Kerim'de Rüya 41
1.4.2. Hadislerde Rüya 43
1.4.3. İslam Âlimlerine Göre Rüya 44
1.5. Türk Halk Anlatılarında Rüya **48**
1.5.1. Masal Metinlerinin Tahlili: 54

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAHRAMANLARIN YOLCULUĞU VE GEÇİRDİKLERİ AŞAMALAR **68**

2.1. Serüvene Çağrı **68**
2.1.1. İçsel Sesi Dinlemek 71
2.1.2. Zor Bulunan Nesneleri Arayış Macerası 73
2.1.3. Kör Kuyulara İnmek 76
2.1.4. Görmeyen Gözlere İlaç Arayışı 77
2.1.5. Baba-Oğul Mücadelesi 79
2.1.6. Masallar Diyarında Evden Ayrılan Kadınlar 80
2.2. Eşik **89**

2.2.1. Mağaraya Girmek / Anneye Geri Dönüş 94
2.2.2. Kuyuda Bırakılan Kahraman / Arka Bahçeye Giden Yol 104
2.2.3. "Otuz Dokuz Odayı Aç, ama Kırkıncı Odayı Açma!" /Yasaklı Kırkıncı Odada Saklı Gölgeler 115
2.2.4. Dağ Başında Bir Hazine 126
2.3. Balinanın Karnı / Sınavlar Yolu (Aşama) ve Dönüş 129
2.3.1. Kuyu, Mağara ve Devler Ülkesi 130
2.3.2. Masallar Diyarının Kızları / "Ayna Ayna, Ay mı Güzel, Ben mi Güzel?" 208
2.3.3. Sözsüz İletişim 251

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN TÜRK MASALLARININ İNCELENMESİ 258

3.1. İç/Tüm Benliğin Toplumsal Görüntüsü: Yüce Birey Arketipi 258
3.1.1. Devlerle Dost Olmak 260
3.1.2. Avcının ve Çeşitli Hayvanların Rehberliği 269
3.1.3. Hızır, Derviş ya da Pirin Rehberliği 282
3.2. Gölge Arketipi 316
3.2.1. Uyuyan Devi Uyandırmak 338
3.3. Anima ve Animus Arketipleri 359
3.4. Persona 394

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MASAL METİNLERİ VE MASAL METİNLERİNDEKİ SEMBOLİK DİLİN ÇÖZÜMLENMESİ 443

4.1. Formeller 443
4.1.1. Formülistik Sayılar 443
4.1.1.1. Üç Sayısı 448
4.1.1.2. Yedi Sayısı 453
4.1.1.3. Dokuz Sayısı 455
4.1.1.4. Kırk Sayısı 457
4.1.2. Kalıp İfadeler 458
4.1.2.1. Başlangıç Formelleri 458
4.1.2.2. Masal Ortasında Geçişi Sağlayan Tekerlemeler 460
4.1.2.3. Bitiş Formelleri 461
4.1.3. Renklerin Sembolik Anlamları 462
4.1.3.1. Kırmızı 463
4.1.3.2.Sarı 473
4.1.3.3. Yeşil 485
4.1.3.4.Siyah 494
4.1.3.5. Mavi 511
4.1.3.6. Beyaz 519
4.1.4. Masallarda Dört Element 528
4.1.4.1. Toprak 530

4.1.4.2. Su 535
4.1.4.3. Ateş 537
4.1.4.4. Hava 546
4.1.4.5. Astroloji ve Dört Element 550

SONUÇ 559

KAYNAKLAR 566

EKLER

EK-1 587
0.1. Türk Masalları Üzerine Yapılan Çalışmalar 587
0.1.1. Doktora Tezleri 588
0.1.2. Yüksek Lisans Tezleri 590

EK-2 DİZİN 598

ÖZ GEÇMİŞ 603

ÖN SÖZ

Analitik Psikoloji'nin kurucusu Carl Gustav Jung'a göre sembol, gündelik hayatımızda bilip tanıdığımız; ancak alışılagelen, açık anlamına ek olarak özgün bağlantılar da sunan bir terim, bir ad, hatta bir resimdir. Bir nesnenin, bir şeklin ya da bir kelimenin sembol olabilmesi için ilk bakışta anlaşılabilenden daha fazla anlam içermesi gerekir. Kelime, resim ya da nesne, bu şekle büründüğü zaman simgesel hâle gelir. O zaman tam olarak tanımlanamayan, bilinmeyen, daha geniş, "bilinç dışı" bir yön kazanmış olur.

Jung, ortak bilinç dışını oluşturan yapısal ögelere arketipler adını vermiştir. Jung, arketiplerin bütün insanlıkta ortak bulunduğunu, soya çekim ile atalardan gelen bütün geçmişi içerdiğini savunur. Jung'a göre kültürel bilinç dışı, bireysel bilinçleri çepeçevre sarmalar. Her insan bilincinde, kökensel bilinç dışına ait bütün yaşam biçimleri ve atalarına ait kalıtımsal işlevleriyle doğar.

Sözlü kültür ürünlerinden destan, masal, efsane ve halk hikâyelerinde arketiplerin izini sürmek mümkündür. Arketipler, sembolik anlatımlar olduğundan arketiplerin, anlamlandırılması gereken bir yanı vardır.

Çalışmamızda sembolik açıdan ele aldığımız masallar, mensubu olduğu milletin "kültürel bellek"lerindendir. Bir milletin kültürel belleğinin temel unsurlarından biri olan masallar, bu bağlamda değerlendirildiğinde ortak bilinç dışını yansıtan kavramların, onları var eden toplumu nasıl ayakta tuttuğunu gözler önüne serer. Masallar, bünyelerinde yer yer efsane metinleri de barındırır. Bilindiği üzere, kültürel hafızanın oluşumunda gerçek tarih, önce hatırlanan tarihe ve ardından da efsaneye dönüşür. Bir grubun ya da milletin kimliği, kültürel bellek vasıtasıyla sürekli yaşatılır ve gelecek kuşaklara aktarılır. Masalların bünyelerinde barındırdığı "kültürel kodların" çözümlenmesi, ait olduğu milletin kültürel devamlılığı açısından o millete önemli bir açılım kazandıracaktır. Masallar, mensubu olduğu bir milletin sosyal ve kültürel yapılarını yansıtan sembolik anlatımlar olduklarından, bu çok katmanlı anlatıların farklı bir "okuma"yla anlamlandırılmalarını gerekli kılar. Bir yandan; Fromm'un deyimiyle "geçmiş zaman bilgelikleri" olan mitoslarla sıkı bağı, öte taraftan "saklı benliğin" gizemli olgusu olan rüyalarla ilintisi masalları cazibe merkezi kılar. Bünyesinde barındırdığı inançlar, dinî ve kültürel unsurlar vb. ögelerle imgesel gerçeklik düzeyinde olan masallar, çok yönlü tematik açılımlara da kaynaklık eder.

Rüyalar, asıl benliğimizi ortaya çıkaran diğer yarımızın semboller yoluyla aktarımıdır. Rüyalardaki semboller, tıpkı mitoslar ve masallardaki sembollere benzer. Freud, rüyaların temelde mitoslardan pek farklı olmadığını söyler. Bu sebeple, bir kez rüyaların dili çözülürse, mitoslar ve masalların sırrının da çözüleceğini ifade eder. Masallarda rüya motifiyle sık sık karşılaşırız. Kahramanlar gördükleri rüya üzerine yola çıkarlar. Atıldıkları maceralı yolculuk sırasında türlü engellerle karşılaşırlar. Birtakım mücadelelerin ardından arzularına ulaşırlar. Kahramanların gördükleri rüyalar aslında kendilerinin iç dünyalarının sembolik bir şekilde ifadesinden başka bir şey değildir.

Çalışmamızda, masalların yapısındaki bu iç içelikten hareketle (rüyalar, masallar, mitoslar) bu anlatılardaki sembolik dilin çözümlenmesi yapılmıştır. Masallar vasıtasıyla insanlar kendi içlerine dönerek bilinçaltındaki zenginliklere varabildikleri için bu büyülü dünya büyük bir hazinedir. Bize düşen bu zengin dünyanın kapılarını aralamak, bu sembollerle masallarda anlatılmak istenilenleri, bilimsel yöntemlerle değerlendirmektir. Bu amaçla çalışmamızda masallardaki sembolik dilin çözümlemesini yaptık. Çünkü masalların sembolik dili çözümlendiğinde gerçekte ne anlattığı ortaya çıkacaktır.

"Türk Masallarının Sembolik Açıdan Çözümlenmesi" adlı çalışmamız; "Ön Söz", "Kısaltmalar" ve "Giriş"in dışında dört bölüm, "Sonuç", "Kaynaklar" ve "Dizin"den meydana gelmektedir.

"Masallar, Arketipler, Rüyalar ve Mitoslar Üzerine Bir Değerlendirme" adını taşıyan "Giriş" bölümünde masalların "öz"ünde ne anlatıldığı; mitoslar, rüyalar ve arketiplerle olan bağı ile masallardaki sembol dilinin önemi üzerinde durulmuştur. Bu kısımda, masallar üzerine önemli çalışmalar yapmış Türk ve yabancı bilim adamlarının, masal araştırmacılarının masallar üzerine düşüncelerine ve masal tariflerine de yer verilmiştir. Daha sonra, çalışmamızın başlangıç noktası olan Jung'un arketipsel semboller kavramı ile ilgili bilgiler sıralanarak; inisiyasyon/erginlenme, bireyleşme süreci, bilinç ve bilinç dışı, benlik, kendilik kavramları kısaca açıklanmış; gölge, anima-animus, persona arketipleri hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmamızın "Rüya ile İlgili İnanış ve Görüşler" adını taşıyan Birinci Bölüm'ünde "Freud ve Jung'un Rüya Kuramlarının İncelenmesi" alt başlığını taşımaktadır. Bu bölümde; Freud ve Jung'un rüyalarla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Daha sonra "İslamiyet'te Rüya" kavramı ile ilgili Kur'an-ı Kerim'de, hadislerde rüya

kavramı ve İslam âlimlerine göre rüyanın değerlendirilmesi hakkında bilgiler verilmiştir. Birinci Bölüm'ün sonunda ise önce çeşitli anlatmalarda rüya kavramı üzerinde durulduktan sonra, çalışmamızın ana unsuru olan masallarımızdaki rüyaların sembolik dili çözümlenmiştir. Bu bölümde, sembol dilinin çözümlenmesi sırasında Müslüman-Türk halkının kendisini anlattığı rüyaları daha geniş çerçevede değerlendirebilmek adına İslamî rüya tabirlerine ve inanışlarla ilgili unsurlara da yer verilmiştir.

Çalışmamızın "Kahramanların Yolculuğu ve Geçirdiği Aşamalar" adını taşıyan İkinci Bölüm'ünde, masal kahramanlarının bireyleşme süreci içinde geçirdiği aşamaların izi sürülmüştür. Bu sürecin ilk aşaması, kahramanın kendisini çağıran sese kulak vermesidir. "Serüvene Çağrı" alt başlığında kahramanların bu sesi nasıl duydukları ve maceraya nasıl atıldıkları üzerinde durulmuş ve sembolik dilin çözümlemesi yapılmıştır. Kahraman, maceraya atıldıktan sonra "eşik" geçmek zorundadır. "Eşik" adını taşıyan bölümde, eşiği geçmenin masal kahramanı için öneminin ne olduğu vurgulanmış; daha sonra, eşiği geçen kahramanın yaşadıklarının anlamsal boyutu üzerinde durulmuştur. Eşiği atlayıp, balinanın karnına ulaşan kahramanın yaşadıkları, sembol dilinin çözümlenmesiyle çok başka bir şekle bürünmüştür. Bu bölümde; balinanın karnında / mağarada / kuyuda / sihirli bahçede / kırkıncı odada pek çok zorlukla karşılaşan masal kahramanının geçirdiği sınavların kendisiyle yaptığı mücadele olduğu açığa çıkmıştır. Dönüş aşamasında, kahraman artık güçlenmiş ve farklı bir kimlikle "evine" geri dönmüştür. İkinci Bölüm'ün sonunda, balinanın karnında verdiği sınavları başarıyla geçen masal kahramanlarının, dönüşlerinde kazandıkları "ödül"ün/(taht, "dünya güzeli bir kız"la evlilik), farklı bir "ben"lik olduğu vurgulanmıştır.

Çalışmamızın, "Arketipsel Sembolizm Açısından Türk Masallarının İncelenmesi" başlığını taşıyan Üçüncü Bölüm'ü; "Gölge Arketipi", "Anima-Animus Arketipleri", "Yüce Birey Arketipi" ve "Persona Arketipi" adlı dört alt başlıktan oluşmuştur. Bu arketiplerin kişilik üzerindeki etkileri vurgulanmış ve arketiplerle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Daha sonra, masal metinlerinde kahramanların bireyleşim süreçlerini yaşarken bu arketiplerden nasıl etkilendikleri üzerinde durulmuştur. Masal metinlerinde yer alan kahramanlar, aslında tek bir kişiyi anlatmaktadır. O da masalın "gerçek kahramanı"dır. Diğer kahramanlar birer sembol değerdirler. Bu kahramanlar,

“gerçek kahramanı”nın ya gölge yanıdır ya anima/animusu ya da personası... Metinler tahlil edilirken kahramanın bireyleşim sürecinde geçirdiği aşamalar, basamak basamak tahlil edilmiştir.

“Masallarda Sembolik Dilin Çözümlenmesi” adını taşıyan Dördüncü Bölüm’ünde ise; “Formülistik Sayılar”, “Kalıp İfadeler”, “Masallarda Renk Dilinin Çözümlenmesi” ve “Masallarda Dört Element” alt başlıkları yer almaktadır. “Formellerin Sembolik Anlamları”nda, önce sayı sembolizmi üzerinde durulmuştur. Sayı sembolizminin simgesel dili, çeşitli yönleriyle değerlendirildikten sonra, masallarda geçen formel sayılara değinilmiştir. Masalların belirli yerlerinde, belirli görevler için kullanılan “Giriş, Geçiş ve Bitiş Formelleri’ni ele alan “Kalıp İfadeler”de, bu formellerin sembolik dilinin çözümlenmesi yapılmıştır.

“Masallarda Renk Dilinin Çözümlenmesi” adını taşıyan kısmında, masal çözümlemelerine geçmeden evvel, masal metinlerinde sembolik anlamlar taşıyan renkler (kırmızı, mavi, sarı, yeşil, beyaz ve siyah) hakkında bilgi verilmiş ve daha sonra masal metinlerindeki renk dilinin çözümlenmesi yapılmıştır.

Masal metinlerinde en çok dikkati çeken “dört unsur”; ateş, su, toprak ve hava çalışmamızın Dördüncü Bölüm’ünün alt başlığı olmuştur. “Masallarda Dört Element” adlı bu bölümde, masallardaki dört unsurun masal metninde yüklendiği anlamsal değerler üzerinde durulmuş ve metinler üzerinde tahliller yapılmıştır. Dört elementin, astrolojiyle olan bağlantısı, bizi masal kahramanlarının kişilik özellikleri üzerinde farklı yorumlar yapılabileceği düşüncesine sevk etmiştir. Bu bağlamda, masal kahramanlarının kişilik özellikleri de çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sonuç kısmında masalların sembolik dilinin çözümlenmesinde ulaşılan sonuçlara yer verilmiştir.

Çalışmamızın sonunda ise “Kaynaklar”, “Dizin” ve “Ekler” yer almaktadır.

“Kaynaklar” kısmında, çalışma süresince yararlandığımız kaynaklar, yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmiştir.

“Dizin” kısmında, masal metinleri ve bu metinlerin tahlilleri esnasında yararlanılan kaynaklarda yer alan şahıs ve yer adları tespit edilmiş ve alfabetik olarak sıralanmıştır.

“Ekler” kısmında “Türk Masalları Üzerine Yapılan Çalışmalar” başlığı altında masallar üzerine yapılan akademik çalışmalar sıralanmıştır. Daha önceki yıllarda,

masallar üzerine yapılan çalışmalardan Ali Berat ALPTEKİN'in **"Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması"** adlı çalışmasında 1980 yılına kadar, Esma ŞİMŞEK'in **"Yukarıçukurova Masallarının Motif ve Tip Araştırması"** adlı çalışmasında ise 1990 yılına kadar masallar üzerine yapılan çalışmalara ayrıntılarıyla yer verilmiştir. Bu çalışmaların dışında, masallar üzerine hazırlanmış yüksek lisans ve doktora çalışmalarının büyük bir bölümünde de masallar üzerine yapılmış çalışmalar hakkında bilgiler yer almaktadır. Masallar üzerine yapılan çalışmalar daha önce birçok kez tekrar edildiği için biz burada sadece, 1990 yılından sonra hazırlanmış olan konuyla ilgili yüksek lisans ve doktora tezlerine yer verdik.

Türk masallarında tespit ettiğimiz mitolojik motiflerden hareketle, bilinçaltımızdaki arketipler dünyasını somutlaştırarak anlamlandırmak, bize içsel rehberlik yapan bu semboller aracılığıyla "ben"i, "öteki"ni, başka bir deyişle iç dünyamızı, karanlık mekânlarımızı tanıyabilmemiz için birer "rehber" olacaktır.

Çıktığım bu "uzun yolculuk"ta, çalışmam süresince ilgisini ve desteğini gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK'a ve kapısını her çaldığımda yardıma hazır olan Arş. Gör. Gülda ÇETİNDAĞ SÜME'ye, teşekkür ederim.

Beni, bu çalışmayı yapmaya teşvik ederek, masallar dünyasının güzelliklerini tattıran, engin bilgisiyle bana daima rehber olan, çalışmam boyunca benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen Saygıdeğer Hocam Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK Hanımefendi'ye sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Elazığ 2009 **Neşe IŞIK**

KISALTMALAR

A.S. : Aleyhisselâm.

Böl. : Bölümü.

C : Cilt.

çev. : Çeviren.

Ed. : Edebiyatı.

Ens. : Enstitüsü.

Fak. : Fakültesi.

Hz. : Hazreti.

hzl. : Hazırlayan.

Nu. : Numara.

MEB : Millî Eğitim Bakanlığı.

S : Sayı.

s. : Sayfa.

Sosyal Bilimler Ens. : Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ü : Üniversitesi.

Türk Dili ve Ed. Böl.: Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

vb. : Ve benzeri.

vs. : Ve saire.

yy. :Yüzyıl

0. GİRİŞ

0.1. Masallar, Arketipler, Rüyalar ve Mitoslar Üzerine Bir Değerlendirme

Masallar, hep olağanüstülükleriyle belleklerde yer etmiş bir anlatı türü olarak bilinse de, gerçekten daha da gerçektirler.

Gerçekle, gerçek olmayan arasındaki ince çizgi, masalların efsunlu dünyasını oluşturur. Bu nedenle, masallar diyarında yolculuğa çıkan masal araştırmacısının çok titiz davranması ve bu noktada dikkatli bir anlamlandırma yapması gerekmektedir. J. R. R. Tolkien, Peri Masalları Üzerine adlı çalışmasında bu konuya dikkatleri çekerken bu diyarın "tehlikeli bir ülke" olduğunu söyler ve sözlerine şöyle devam eder:

"*Periler diyarı tehlikeli bir ülkedir; bu diyarda*
ihtiyatsızlar için tuzaklar ve fazla cesur olanlar için de
zindanlar vardır. Bunu bilmelisiniz." (Tolkien, 1999: 11).

Masal öyle bir türdür ki içinde barındırdığı unsurlar bize bizi anlatır. "Masallarda biz ne ararız?" sorusunun cevabını, Ahmet Hamdi Tanpınar şu şekilde verir: "*Önce hayret, şaşırma sonra bütün heyecanlarımızla bir hayranlık. Bu hayranlık veya hisle dolmanın kökü kaçmak, şartlarımızı yenme arzusudur, benden başka birisi olmak, başka* şartlar içinde ben olmak mı? Marcel Proust, "Biz imajlarla, hayallerle düşünürüz." *diyor. Marcel Proust realitenin peşinden koşan bir muharrirdir.*

Masal bizim varlıktan kaçtığımız noktadır. Varlıktan kaçmakla ondan kurtulamayız. Masal, insanın kendisini tatmin ederken varlığın dışında bulunma hazzı veriyor. Masal rüya ve hayal değildir, onlardan ayrılır." (Tanpınar, 2004: 45)

Tanpınar, masalın hayal ve rüya olmadığını söyler. Masal ve rüya bağlantısı üzerinde daha sonra ayrıntılı bir şekilde durulacağı için burada yalnızca masalın, rüya ile tamamen ayrı kavramlar olmadığı söylenmekle yetinilecektir.

"*Masallar çağların ötesinden bugünlere gelebilen çok kıymetli hazinelerdir. Bu kıymetli hazineler olağanüstü ve gerçek dışı özellikler taşıması sebebiyle efsane, menkabe, mit, fabl, fıkra gibi türlerle birlikte değerlendirilmiştir*." (Lüthi, 1995: 66). Masallar, yukarıda sayılan türlerle benzerlik gösterseler de aralarında çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Ancak bu türler arasında yer alan, özellikle masallarla mitler arasında çok sıkı bir bağ vardır. Bilindiği gibi mitler; bilinmeyen bir zamanda ve yerde yaşanan, olağanüstü varlıklar ve olayların anlatımıdır. Mitlerin en önemli özelliği gerçek ve

kutsal olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar mitlerin temelinde gerçeklik unsuru olsa da zaman içinde bu gerçeklik mitlerin sembolik anlatımına dahil olur. Mitolojilerdeki bu gizli dilin anlamlandırılması, insanlığın gizemli tarihini anlamdırmaktır.

''Mitoslar, zaman ve mekan içerisinde gelişen bir tarihçeye sahiptirler. Bu tarihçe içinde sembolik bir dil kullanılarak, dini ve felsefi görüşleri ve ruhun geçirdiği tecrübeleri bize aktarmışlardır.'' (Fromm, 1990:211) ''*Mitoslar ve masallar kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade etmiş geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir.*'' (Fromm, 1990:7) Bu tanımda Fromm, masal ve mitoslar arasında bir bağ kurmuştur. Masal ile mitolojinin zaman zaman karıştırıldığını, birbirlerinin yerine anlatıldıkları da bilinmektedir. Masallar ve mitoslardaki sembol dili, insanların tüm duygu ve düşüncelerini temsili olarak anlatabilme olanağı sağlamıştır. ''*Sembollerin ardında gizlenmiş duygu ve düşünceler, bütün insanlık için aynıdır.*''(Fromm, 1990:35) Bu sebeple biz, masallar ve mitoslardaki sembol dilinin çözümlenmesinin gerekli olduğu düşüncesindeyiz. Masallar, halkın kendini, özlemlerini, hayallerini ifade ettiği anlatılardır. Bunları ifade ederken, aslında halkın bilinçaltındaki dünyası aktarılmaktadır.

Mitler; bağlı olduğu toplumun aynası gibidir. Mitler bünyesinde öylesine çok bilgi barındırır ki yalnızca bağlı olduğu toplumu değil, tüm insanlığa dair sırları ihtiva eder. Öyle ki bu gizemli bilgi, toplumun bilinçaltından, onlara ait arketipik kültür kodları dediğimiz simge ve semboller vasıtasıyla açığa çıkar. Bilinçaltından çıkan bu psikolojik temelli semboller, aslında tüm insanlığa ait bilgilerin toplamıdır.

Mitoslar, arketiplerin simgesel biçimleridir. Arketipler, ortak bilinç dışını oluşturan düşünsel, ruhsal ve yapısal ögelerdir. Bilinci etkileyen ve her insanın ortak bilinç dışını oluşturan bu "içteki" ortak etkenler rüyalarda, masallarda, mitoslarda kendilerini simgelerle ifade ederler.

Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Mitolojiler kadim zamanlardan itibaren modern zamanlar içinde de[1] aynı güçte etkisini sürdürmüş, ait olduğu toplumdaki bireylerin

[1] Mitler, kadim zamanların anlatım türleri olarak bilinseler de insanoğlu var olduğu sürece her zaman üretilmeye devam edecektir. Masallarda karşılaşılan mitik değerler: uçan halılar, sihirli borularla kilometrelerce ötelerden alınan sesler bugün yerini uçağa, uzay mekiğine ve de görüntülü telefona bıraktı. Bir zamanlar sadece hayal edilen mitler bugünün gerçekleri olarak hayatımızın bir parçası

bilinçaltında şekillenen düşünce ve duyguları simgeler hâlinde açığa çıkarmıştır. (Fromm, 2003: 19).

Sembolün tanımı, genellikle başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden şeklinde yapılmaktadır. Sembolün önemi "*somut bir unsurun hayali görüntüleri, soyut kavramları, duyguları, düşünceleri temsil etmesinden kaynaklanır*." (Çetin, 2006: 89). Sembol simge, timsal anlamına gelir. Bir başka söyleyişle simge "*daha yüksek bir gerçekliğin yansıması ya da gölgesidir*." (Lings, 2003: 9).

Evrendeki soyut ya da somut her şey simge olabilir. Günlük hayatta rastlanılan herhangi bir olay, bir isim, bir deyim vb. simgeleşebilir. Bir şeyi simge yapan belirgin ve alışılagelmiş yüzeysel anlamının yanısıra imlediği başka bir anlama da sahip olmasıdır. (Gökeri, 1979: 12-16)

Sözlü kültür ürünlerinin başında gelen masallarda da sembol dili dikkati çeken bir unsurdur. Sembol [2]diliyle anlatılan ve de halk yaşamının aynası olan bu önemli tür, asırlar boyu kuşaktan kuşağa aktarılarak bugünlere kadar gelmiştir. Bruno Bettelheim, The Uses of Enchantment adlı eserinde, masalların kuşaktan kuşağa aktarılarak gelişmesinin nedenini şu şekilde dile getirmektedir:

"*Masallar, genellikle kolektif bir bilinç tarafından, bilincin ve bilinçaltının insanlığın hangi problemlerini evrensel görüyorsa ona göre biçimlendirilmesi ve bu problemler için uygun görünen çözümlerin üretilmesinin sonucudur. Eğer, sözü edilen unsurların tümü masallarda olmasaydı onların kuşaktan kuşağa anlatılarak aktarılmaları da mümkün olmayacaktı*." (Ölçer, 2003:8).

Bettelheim masalları, insanlığın ortak şuurundan doğmuş ve insanlığın ortak sorunlarına çözüm getiren anlatılar olarak değerlendirmesi masalların insanlık için ne denli önemli bir edebi tür olduğunun altını çizer. Masalların bu özelliği, aynı zamanda mitlerle arasındaki sıkı bağı da gözler önüne serer.

"*İrvin Cemil Schick, Batının Cinsel Kıyısı adlı eserinde, gerek kadim, gerekse modern toplumların hikâyeler anlatarak kendilerini bilip, anlamlandırdıklarını, bu*

---

olmuştur. Teknolojinin baş döndürücü hızla ilerlediği çağımızda, hayaller de sınırları zorlamaktadır. Uzayda bir yaşam hayal eden insanlığın bu hayali modern zamanların mitleri olarak düşünülebilir.

[2] Sembol dili, divan şiirinde de kullanılır. *"Mazmûn; mana, kavram, nükteli, cinaslı, sanatlı söz ve bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlam şeklindeki ifadelerle tanımlanır. "İma yoluyla anlatım" olarak tanımlanan mazmûn, Divan şairi için duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde en önemli amaçlardan biridir* " (Demirel, 2002: 117) ve sembolik bir dildir.

toplumsal anlatıların temel yapıtaşlarının mitler olduğunu söylemektedir" (Ölçer, 2003: 2)

Masal, dünya edebiyatında ortak sözlü anlatım türlerinin başında gelir. Masalların bölgesel özellikleri, farklı kültürel yapıları bünyesinde taşıdığı da bilinmektedir.Yaklaşık yüzelli yıldan beri üzerinde çalışmalar yapılan masalın tarifi netlik kazanmamıştır.Türk Dünyası'nda değişik kelimelerle karşımıza çıkan masal, Anadolu ve Balkan Türklerinin diline Arapça mesel kelimesinden girmiştir. Azerbaycan'da nağıl, Kazak Türkçesinde sabuv veya eşabıs, Özbek Türkçesi'nde ertâk, Türkmen Türkçesi'nde erteki, Uygur Türkçesi'nde çöcak şeklinde ifade edilmektedir. (Türk Lehçeleri Sözlüğü, 1991: 562-563).

Ayrıca dâsitân, kıssa-i meşhure gibi adlarla da anıldığı görülür. Masallar önceleri çocukları eğlendirmek, dinleyenlere hoşça vakit geçirmek için ortaya konan ifadeler olarak tarif edilmeye çalışılıyordu. Halbuki masallar üzerinde yapılan ilmi çalışmalar bunun böyle olmadığını göstermiştir. Öyle güzel masallar vardır ki çocuk yaştaki insanların bile anlaması mümkün değildir.

"*Masallar hem yapıları ve tiplemeleriyle çok şey söylüyor, hem de çeşitli yaklaşım biçimleri açısından çok şey söyleyebilmeye olanak veriyor. Bir anlamda sanki masallar farklı akademik alanların biraraya getirilmesine de uygun bir malzeme oluşturuyor. Sosyoloji, psikoloji, Marx, Freud, feminizm hep bir masal çerçevesinde söz konusu edilebiliyor. Hatta, mimarlık bile! Evet, çünkü Princeton Üniversitesi Mimarlık profesörü Antony Vidler şöyle diyor: "Kırmızı Başlıklı Kız'ın ve ninesinin başına gelenlerden sorumlu yalnızca o evin kapısındaki uyduruk kapı kilididir...*" (Erdoğan, 1987: 34).

Bugüne kadar pek çok araştırmacı, yazar masallarla ilgili farklı tarifler yapmışlardır. Bu tariflerden masal araştırmalarına önemli katkılar yapmış Saim Sakaoğlu, Ali Berat Alptekin ve Esma Şimşek'in tariflerini verdikten sonra, ansiklopediler ve sözlüklerdeki masal tariflerine yer verilecektir.

Saim Sakaoğlu, Gümüşhane ve Bayburt Masalları adlı eserinde masalı şöyle tarif eder:

"*Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsülü olduğu hâlde, dinleyicileri inandırabilen, bir sözlü anlatım türüdür.*" (Sakaoğlu, 2001: 2).

Taşeli Masalları adlı eserinin ön sözünde, Ali Berat Alptekin, masalı şöyle tarif eder: "*Masal nesirle söylenmiş ve dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmayan, tamamı ile hayal mahsülü olan mensur bir türdür.*"

Esma Şimşek, Yukurıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırmaşları adlı eserinde masallarla ilgili geçmiş dönemlerde yapılan tariflerini verdikten sonra, kendisi de; *" Genellikle özel kişiler tarafından, kendine mahsus (olağanüstü) zaman, mekân ve şahıs kadrosu içerisinde, yaşanılan hayat ile hayal edilen hayatın sistemli bir şekilde ifade edildiği; klişe sözlerle başlayıp, yine klişe sözlerle biten hayal mahsulü sözlü anlatım türüdür.*" (Şimşek; 2001: 3). şeklinde masal tarifi yapar.

TDK Büyük Türkçe Sözlük'te; "*Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebî tür."*olarak tanımlanmıştır.

Türk Ansiklopedisi'nde: "*Masal, olaylarının geçtiği yer ve zamanı belirli olmayan, peri ve cin, dev, ejderha, cadı karı, Arap, padişah, vezir gibi kahramanları belirli kişileri temsil etmeyen hikâye.*" (Tezel, 1973, C 23: 317).

Büyük Larousse'ta: "*Bütünüyle hayal ürünü olan, genellikle olağanüstü olaylara zaman zaman da olağanüstü varlıklara yer verilen, olayları çoklukla belirli olmayan bir yerde (masal ülkesinde), belirli olmayan bir zamanda (evvel zaman içinde) geçen bir anlatı tür*ü." (Büyük Laouresse, 1992, C 15: 7841).

İlhan Başgöz'ün, "Türk Folkloruna Giriş" başlıklı yazısında *"Her tarif biraz keyfe göredir. Ne tümden doğru, ne tümden yanlıştır. Tarifler konuyu değişmez kalıpların içine hapseder ve bu tarif kalıbı donmuş olarak kalır. Mitler ve masallar gibi en belirli türleri tarif etmek için koca bir kitap yazmak gerekir"* demektedir. *"Masal; birtakım olağanüstülükleri içine alarak insanları eğlendiren, insanlara ders veren, öğüt veren, geçmişin tecrübelerini tatlı bir dille gelecek nesillere aktaran, bütün bu özelliklerini bir kalıp içerisinde sunan anlatım türüdür.*" (Öcal, 2002 :114)

Mustafa Ruhi Şirin; masalı geçmişle gelecek arasındaki köprü olarak tanımlarken masalın insanın iç dünyasını yansıtan bir ayna olduğunu vurgular ve şöyle devam eder.

"*Klasik masallar, tarihin derinliklerinde doğmuş olmalarına rağmen çağları aşarak hafızalara yerleşmeyi başarmış sözlü anlatımın ufuk çizgisini oluştururlar.*

Zamanın akışı içinde, içinden çıktıkları toplumla birlikte varlıklarını sürdürürler. Gelenek taşıyıcıları olan klasik masallar, geçmişle gelecek arasındaki insan düşüncesinin soyut resimlerini soyut masal çizgileri ile çizerler. Hep insana dönük, insanın içine bakışı yansıtan aynaları sunarlar insana." (Şirin, 1998:36)

Masallar, insan ruhunun aynalarıdır. İnsanı, insana anlatan halk edebiyatının bu önemli kültür ürünü pek çok yabancı bilim adamının üzerinde düşündüğü bir tür olma özelliğini de taşımaktadır.

Yüzüklerin Efendisi ve Felsefe Taşı adlı eserde Tolkien, peri masallarının en yüksek formlarda düşünmeye yatkın olduğumuz gibi çocukları eğlendirmek için icat edilen küçük periler, cinlerle dolu nine hikâyeleri değil, "Peri Masalları"nın dünyasının korku dolu âlemi olarak ortaya çıkan ciddi bir yazınsal sanat formu olduğunu ileri sürer. Tolkien; gerçek bir masalda büyünün, sadece bir düş, yanılsama veya ilerlemiş teknolojinin bir ürünü olarak açıklanan bir şey olmayıp hikâyenin ikincil dünyasında hakikat olarak ortaya konduğunu ifade eder. Ancak bunun sebebi, peri masallarındaki büyünün kozmosu yaratan Tanrı'nın ilahî gücünün doğrudan temsili olması değildir. Tolkien bunu, doğaüstü şeylerin masallarda bir rolü olduğu şeklinde açıklar.

İgnas Kunos, masalı millet hayatının yansıması olarak görür ve bu önemli kültür hazinesiyle ilgili şunları şunları söyler: "*Masal dediğimiz şey her milletin, ayine-i devranıdır. Bu aynaya bakarsak her milletin ibadetlerini, hem de kadim vakitlerinin ahlakını görmüş oluruz*." (Yedi İklim, 1993: 32).

Masallar, destanlar gibi millî eserler olmamakla beraber masallardaki karakterler ve olaylar, her milletin kendi kültür birikimiyle yoğrularak şekil almıştır. Bu noktadan bakıldığında masallar, kökü bir kaynağa dayansa da, asırların imbiğinden süzülürken millî renklere boyanmış masal kahramanlarına yüklenen vazifeler, masal kahramanlarının uğruna fedakârlıklarda bulunduğu değer yargıları, millî ahlakı aksettirir duruma gelmiştir. Kısmen millî olarak kabul edilebileceğimiz Türk masallarını yorumlarken bu milletin değer yargılarının, örf, âdet ve ananelerinin, uğruna feda ettiği hasletlerinin izlerini görürüz.

Masal metinlerini yorumlarken bu unsurlarla bezenmiş çok sayıda metin dikkatlerden kaçmamıştır. İncelediğimiz masal metinlerinin (Müezzin, Helvacı Güzeli, Hoca) büyük bir kısmında karşımıza çıkan namus kavramı Türk Milleti için en önemli değer yargılarından birisidir. Öyle ki bu kavram asırlara damgasını vurmuş, çağ açıp

çağ kapatmış Türk ecdadının töresi sayılan at, avrat ve silah üçlemesinde ifadesini bulmuştur. Türk kadınları; erkeğinin en kutsal varlığı, korunması, kollanması gereken kıymetli hazinesi, varlığıyla neslinin devamını sürdüren, analık vazifesiyle değerine değer katan, zekâsıyla Türk cihan hakimiyetinde erinin yanında, arkasında durmuş cesur kadınlar, "kadın sultanlar" olarak tarihteki yerlerini almışlardır.

"*Masallar, bir toplum içerisinde, kadının ve erkeğin durumunu belirleme açısından önemli belgelerdir*." (Şimşek, 2009: 66).

Masallar, kimi zaman da söylenemeyenlerin dili olmuştur. Yanlış davranışlar, insanların olumsuz kişilik özellikleri masallarda asırlar boyunca sembol diliyle anlatılmıştır. Doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık Türk insanının başlıca erdemlerindendir. Masal kahramanlarının doğru yolda oldukları zaman ödülle mükafatlandırılmaları da onlara, masal diyarının sunduğu bir armağandır. Doğruluktan ayrılmayan masal kahramanlarına yardım eden Pir, Hz. Hızır gibi manevi şahsiyetlerin yanında devler, hayvanlar, olağanüstü diğer varlıklar da vardır. Kahramanın aydınlığa kavuşmasına vesile olan bu yardımcılar, bizlere daima iyilerin kazanacağını hatırlatırlar.

Bu erdemlerlerle donanmış masal kahramanlarının yanı sıra, eksikleri olan masal kahramanları hayat serüvenlerindeki yolculukları sırasında olgunlaşarak tamlığa ulaşırlar. Bu serüven, masallarda sembolik bir dille anlatılır. Türk masalları arasında oldukça geniş bir coğrafyada anlatılan Zümrüdüanka masalını yorumlarken bu sembolik dilin çözümlemesi yapıldığında hayatın gerçek yüzüyle yüzleşiriz. Bu değerlendirmede, sembol diliyle anlatılan masalın üzerindeki perde aralanmış, âdeta insanoğlunun hayatı çözümlenmiştir:

"*Kahraman, insanoğlunun dünyaya gelişini, yaradılış gayesini ve mücadelelerini izah etmektedir. İnsan cahil, gafil olarak Kur'an-ı Kerim'in muhtelif ayeti kerimelerinde zikredilmiştir. İşte bu gafil insanoğlu Tin suresinde zikredilen "esfele safilin" (aşağıların aşağısı)'e kadar alçalır. Bu alçalma yedi kat yerin dibi, istenmeyen, karanlık bir dünyadır. Bu merhaleye onu düşüren en büyük düşman insan nefsidir. İnsan oğlu bu merhaleden kurtulup "ahsen-i tak vim" (en güzel bir suret)'e yükselmek mecburiyetindedir. O, fıtraten güzele meyyaldır, ona hasrettir, onu yaşamak idealidir. İnsan bu alçalma süresinde, nefsinin terbiyesiyle uğraşır, meşakkat ve mihnetler sonunda nefsini yener, ruhun hakimiyetinin ilanıyla kurtuluş yolu açılmaktadır. Masalın kurtuluş seyahatındaki kuş cebraildir. Kahramanın sabrını ve*

fedakarlığını ölçmek için ondan feragat ister. Bu son imtihanda kazanan kahraman artık aydınlık dünyaya, asıl yaradılış şekli olan, hasretini çektiği mertebeye ulaşmıştır. Bu macera müşahaslıktan oldukça uzaktır. Seviyeler, mücadeleler insan denen âlemi sugranın, kendi derin ve geniş dünyasında zuhur etmekte ve hayatın hakiki merhalelerini, olması gerekeni göstermektedir." (Yedi İklim, 1993: 32).

Asırlar boyu insan hayatının sembollerle ifadesi olan masallar; Türk halkının ruh dünyasının, ahlakının, inancının, değer yargılarının birer tablosu olmuştur. Bu tablodaki gizli dili çözmekle, Türk halkının gizli dünyasını dillendirmiş oluruz, denilebilir.

Edebiyatımızda önemli bir eser olarak adından söz ettiren hem hikâye, hem masal özelliği gösteren Muhayyelat-ı Aziz Efendi adlı eserdeki tasavvufi motiflerin hâkim olduğu metinde yer alan sembolik anlatım dikkati çeker[3]. Bu hikâyedeki benzer bir anlatım da kendini bulma yolundaki hakikat yolcusunun yaşam serüvenini anlattığı Feridettin Attar'ın sembolik hikâyesidir[4]. Bu öyle bir serüvendir ki, hikâyede dile gelen semboller esrarlı âlemin sırrını ifşa eder.

Batının sembol diliyle anlatılan ünlü masal kitapları, çağlar öncesinde yazılmış olmasına rağmen bugün de güncelliğini korumaktadır. Ünlü fabl yazarı La Fontaine, masallarında hayvan kahramanlarla iyiyle-kötünün, güzelle-çirkinin savaşını vermiş; her zaman doğrunun kazanacağı mesajını iletmiştir. Bu masallarla La Fontaine dostluğun, barışın, güzelliklerle yaşanası bir dünyanın özlemini dillendirmiştir. Hatta

---

[3] *Çin Şahının Kızı Ferahnaz ve İklil-ülmülük Hikâyesi, Bin Bir Gündüz Masalları'nın çerçeve öyküsü(Ferahnaz Hikâyesi) olması hikâyenin bir özelliğidir. Ferahnaz gördüğü bir rüya sonucu erkeklere düşman olur ve kesinlikle evlenmek istemez. Bin bir gün, dadısının Ferahnaz'ı ikna etmek için sabahtan gün batıncaya kadar bin bir gün boyunca anlattığı hikâyelerden oluşur. Sonuçta Ferahnaz'ı bir rahip ikna eder. Aziz Efendi bu motifi almıştır. 'Cevad' ise, masalı 'Cevad hikâyesi'nin bir parçası haline getiren yepyeni bir ögedir. Bir başka değişle iskeleti oluşturan masalın ara bağlantıları Cevad hikâyesi ile örülür ve Cevad bir bakıma asıl hikâyedeki rahibin görevini üstlenerek Ferahnazı'ı ikna eder. Dadının (Lebbabe Hanım) erkeğin vefalılığına dair anlattığı öykülerden biri olan (iç hikâye) 'Hoca Abdullah'ın İbretli Hikâyesi' Bin bir gün'deki 'Ebu'l Kasım Hikâyesi'dir. II. Hayal diğer birkaç hikâyeden sonra (ki bu hikâyelerin hepsi Cevad çerçeve hikâyesine bağlanır), Cevad'ın tasavvufi yolculuğunun sonuna gelmesiyle (Fena Fillah) sona erer. Hayal'in sonu tasavvufi ?bir bağlanır. Kendisine yazılan bir levhayı okuyan Cevad istiareye yatar, kendini 'Mahbubiye' (sevgili, dost) şehrinde bulur(Tanrı'nın olduğu yer). Padişahın (Tanrı) huzuruna çıkar ve tahtta oturan padişahın kendisi olduğunu görür. Bir başka deyişle enel hak mertebesine (fena fillaha) erişir. Bu hayalin sonunda Cevad'ın kendisini görmesi motifi* ***Feridettin Attar'ın, Mantıku't –Tayr'ındaki*** *Tanrı'yı arayan 30 kuşun (simurg) aynada kendi yansımasımalarını görmelerine benzemektedir. Ve bu kavuşmayla birlikte 'keramet sahibi' Cevad'ın yolculuğu da sona ermiş olur."(Uysal, 1994: 50).*

[4] *"Yüzbinlerce asır geldi, geçti. O asırlar zamansızdı. Ne ilerisi vardı onların, ne gerisi. Sonra o fani kuşlara lutfedip bu yokluk âleminden, tekrar kendilerine gelmelerine izin verdiler. Hepsi de kendilerinden geçmiş oldukları halde, kendilerine geldiler. Yokluktan sonra varlığa erdiler."* (Attar, 185)

kimi zaman da La Fontaine, dünyaya hükmedenleri, Çok Başlı Ejderhayla Çok Kuyruklu Ejderha adlı masalda simgesel anlatımla dile getirmiş :

"(...)

Bu iki ejderha?

Biri sizin imparator,

Biri bizim padişah,

Bu masalda çok başlı ejderle anlatılan dönemin Almanya imparatoru, çok kuyruklu ejderle sembolleştirilen de Türk sultanı Kanuni'dir. Bir başka masalında da paralarla yüklü gemileri batıran deniz, insan yaşamını tehdit eden uçsuz bucaksız, sayısız tehlikeleri simgelerken bir yaygara, bir gürültü koparan dağ doğura doğura fare doğurmuş. Doğuran Dağ adlı masalda, bu simgesel anlatımda yaygara ve gürültü koparıp önemsiz sonuçlara ulaşan kişilerin eleştirisi yapılmıştır. (İnal, 1992: 305):

"(...)

Öylesi var ki dağdan beter,

Büyük büyük laflar eder

Bir yaman destan yazacakmış,

İçinde devler Tanrılarla savaşacakmış

Yazmasına yazar,

Ama ne çıkar içinden çıka çıka

Hava cıva!"

La Fontaine simgesel anlatımla bir başka işlevi de cansız varlıklara yükler. Tilki ile Heykel masalında görünüşte uzuvları yerinde, ama beyni eksik heykel ağaları, beyleri simgelemiştir. (İnal, 1992: 305).

La Fontaine, yüzyıllarca masal dünyasının en önemli isimlerinden biri olmasının en başta gelen nedeni; sayıları dörtyüz altmış dokuzu bulan masal kahramanlarının çağları aşarak her dönemin belirgin insan tiplerini çağrıştırması, hayatın içinden pek çok olay ve kişileri simgelemesidir. (İnal, 1992: 304).

"*Kolektif bilinç dışının yansımaları ile oluşan eserlerde Türk milletinin ortak zihin özelliklerinin simgesel anlatımlarını görürüz*" (Özcan, 2003: 77). Türk masalları, Türk milletinin ortak zihin özelliklerinin simgesel anlatımları olduğundan, bu çalışmada milletimize ait değerler bütünü simgesel boyutta anlatılan masallarımızın sembolik dilinin çözümlenmesi sonucu farklı bir bakış açısıyla anlamlandırılmış olacaktır.

0.1.1. Arketipler

Analitik Psikoloji'nin kurucusu, 1875-1961 yılları arasında yaşayan Jung, psikoloji biliminin önemli isimlerinden biri olan Freud'un öğrencisi olmuş, daha sonra kendi kişilik ve bilinçaltı kuramlarını geliştirmiştir. Önce Freudçuluktan yola çıkan ve sonra ona karşı olan Jung, ruh bilimin çeşitli alanlarında kendine özgü yeni kuramlar ileri sürmüştür. Toplumsal bilinçaltı ve kendi adıyla anılan geniş bir öğretisi vardır. Bu yaklaşım; ortak bilinç dışı, arketiplerin (ilk örnekler) varlığı, kişiliğin bütünleştirici gücü olarak "kendiliğin" önemini vurgulayan bir yaklaşımdır. Yaptığı çalışmalar, getirdiği yenilikler Jung'a hem büyük bir şöhret kazandırmış hem de eleştiriler almasına neden olmuştur. Jung'un Analitik Psikoloji'ye yaptığı en önemli katkı "ortak bilinç dışı" ve içeriğinde bulunan "arketipler"dir. Carl Gustav Jung, "*Bilinci etkileyen ve her insanın ortak bilinç dışını oluşturan içteki ortak etkenlere arketipler adını verir.*" (Gökeri, 1979: 10).

Freud'un sisteminde bireysel bilinçaltı bütün ruhsal olayları açıklamaya yetiyordu. Oysa Jung'a göre asıl önemli olan bireysel bilinçaltı değil, ortak bilinç dışıdır. Bütün insanlıkta ortak bulunduğuna inandığı bu bilinç dışı, soya çekim ile atalardan gelir ve bütün geçmişi içermektedir. Arketipler; düşler, masallar, mitoslar ve bazı dinî törenlerde açığa çıkar. İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli, ortak bilinç dışının içeriğini oluşturan arketiplerdir. Arketipler bilincin ortaya çıkmasından önce var olan kavrayış biçimleridir ve sezginin doğuştan gelme koşullarıdır. İçgüdülerin kendine özgü belirli bir hayat sürmeye zorlamaları gibi arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar. Jung'a göre bu doğuştan gelen olası düşünceler, bireysel deneyimler sonucu edinilen içeriği biçimlendirmektedir.

İlk örnek (prototip) sözcüğüyle eş anlamlı olan arketipler, insanların uzun yıllar boyunca karşılaştığı benzer olaylar, bir süre sonra davranış kalıplarını oluşturmuştur. Böylece her insanın hayatı boyunca karşılaşacağı anne, baba, kadın, erkek gibi rol ve kavramlarla; eş, arkadaş bulmak, yolculuğa çıkmak gibi durumlar arketip denilen "şablon"ların oluşmasına sebep olmuştur. Bu nedenle arketipler için belli sosyal ve psikolojik durumlar karşısında ortaya çıkmış "ilk örnek" tanımlaması yapılır. Bu kalıplar kuşaklar boyunca aktarılmaya başlanmış ve kolektif bilinç dışının içeriği haline gelmiştir.

Jung, birbirlerini etkilemeleri mümkün olmayan kültürlerin bile ortak sembollere sahip olduklarını keşfetmiştir. Bu anlamda arketipler, evrensel bir özelliğe sahiptir. Arketiplerin evrenselliğini şu şekilde izah etmek mümkündür: İnsanoğlunun karşılaşabileceği temel olaylar, insanların aynı arketip imgelerine sahip olmalarını sağlamıştır. Hangi millete mensup olursa olsun dünyaya gelen her çocuk anne, baba, idareci gibi arketiplere sahip olacaktır. Jung'un bahsettiği arketipler arasında doğum, yeniden dünyaya geliş, ölüm, güçlülük, sihir, kahraman, çocuk, üçkâğıtçı, akıllı, ihtiyar, toprak ana, dev gibi imgeler; ağaçlar, güneş, ay, rüzgar, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal objeler sayılabilir. Arketiplerin kuşaktan kuşağa aktarılan bir imge oluşu şu örnekle açıklanabilir: Pek çok insanın karanlıktan veya yılandan korkma eğiliminde olması için yılanla karşılaşmış ya da karanlıkta kalmış olması gerekmemektedir. Bu eğilimlerin sebebi insanoğlunun kuşaktan kuşağa hem kültürel hem de biyolojik olarak aktarılmış ve zihinlere işlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Jung, arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip doğal noropisişik merkezler olarak görmüştür. Bu şekilde uygun koşullarda arketipler sınıf, din, ırk, coğrafî konum ya da tarihsel devir farkı gözetmeksizin benzer düşüncelere, imgelere, duygulara yol açmaktadır. Kişinin kolektif bilinç dışını bütünüyle arketipik donanımı oluşturmaktadır. Kolektif bilinç dışının otorite ve gücü Jung'un kendilik olarak adlandırdığı kişilik bütünlüğünü sağlamayan merkezî bir çekirdekte toplanmıştır. (Jung, 1999: 49)

"*Arketip, iç güdünün oto portresidir. Maddi değil, imgeseldir. Arketipler başlangıçta var olan düşüncelerdir. Elektriksel olarak bir kutsallık duygusallıkla yüklenmiş ilahi nitelik taşırlar*." Arketipsel Eleştiri'nin önde gelen isimlerinden Northrop Frye'e göre de arketip, yazınsal yapıtlarda izi sürülen ortak simgeleri temsil eder.

Carl G. Jung, **Keşfedilmemiş Benlik** adlı eserinin "Arkaik İnsan" başlıklı yazısında, ortak bilinç dışı kavramının temelindeki ögelerden biri olan "gizemli ortaklık" tanımına yer vermektedir; "gizemli ortaklık (participation mystique)", Lucien Lévy Brühl'ün "yaban toplumlar"ı ifade etmek için kullandığı bir tanımdır. Lévy Brühl, "yaban insanlar"ın inanışlarını ve düşüncelerini belirleyen "kolektif bir simgesellik"ten söz etmekte, bu toplumlarda kimi düşüncelerin yaygın bir biçimde kabul edilmesini

gizemli bir ortaklığa benzetmektedir. (Jung, 1999:30-31,139). Jung, kolektif simgeselliği örneklerken şunları söyler:

"*Beyaz adam bir timsahı vurur. Anında en yakın köyden bir grup öfkeli insan koşarak gelir ve bunun bedelini ister. Açıkladıklarına göre o timsah silahın ateşlendiği anda köylerinde ölen yaşlı bir kadındır. Timsah besbelli kadının yaban ruhudur. Bir başka adam sürüsünü gözleyen bir leoparı vurur. O anda komşu köyden bir kadın ölür. Kadın ve leopar birdir, aynı şeydir*." (Jung, 1999: 29-30).

Her ne kadar Jung, Lévy Brühl'ü bu tip ilişkiler için "gizemli ortaklık" deyimini kullandığından dolayı eleştirse de Lévy Brühl'ün "gizemli ortaklık" tanımı, Jung'un "ortak bilinç dışı" kavramını anlamlandırmak açısından önemlidir. (Jung'un, Lévy Brühl'ü eleştirmesinin sebebi, yaban insan, bütün bu olanlarda gizemli bir yan görmez ve bunları doğal kabul ettiği için bu ortaklığı "gizemli" olarak adlandırmanın, tutarlı olmadığını söyler.) "Her uygarlığın ruhun derinliklerinde arkaik bir insan olmaya devam ettiğini" ileri süren Jung, günümüz insanlarının arasında da yaban insanların "gizemli ortaklığına" benzer bir ortaklığın bulunduğunu ifade etmektedir. Modern insan bu ortaklığı bilinç dışına itmiştir; dolayısıyla arkaik insanı günümüz insanına bağlayan bağlar bilinç dışının derinliklerinde aranmalıdır. Jung'a göre, bilinç dışında iki kat vardır: "kişisel kat bebeklik döneminin ilk anılarına" uzanırken "orta kat ise bebeklik döneminin öncesine gider, atalarımızın yaşamının kalıntılarını kapsar". (Jung, 2002: 23-25)

Arketip kavramı Jung'un ortaya çıkardığı bir kavram değildir. Jung, "Bilinç Dışı Zihnin Bağımsızlığı" adlı yazısında arketip kavramının "İ.S. ilk yıllara ait" olduğunu söylerken "ilksel fikirler" ve "ön bilinç" kavramlarının da kendisinden önce tartışıldığını vurgular. Jung'un ruh bilimine katkısı kendi ifadesiyle "araştırmaları genişletmek ve deneyci bir temel kurmak" olmuştur.

Jung, arketip kavramını psikolojide ilk kullananların Adolf Bestion ve daha sonra da Nietche olduğunu söyler. (Jung, 1999 : 78).

Anthony Stevens'a göre Jung'un psikolojiye sağladığı en önemli katkı olan kolektif bilinç dışına dair kuramı "*fizikteki quantum teorisine neredeyse eşdeğerde bir öneme sahiptir*." (Stevens, 1999:48). Kalıtımsal, kuşaktan kuşağa aktarılan bir özellik gösteren kolektif bilinç dışında—Jung'un "arketip" olarak adlandırdığı—ilksel motifler yani insanlığın köklerinden bugüne tarih boyunca varlığını sürdürmüş semboller vardır.

En eski, "yaban" uygarlıklardan en gelişmiş ve modern olanlarına dek din, efsane, masal ve mitlerde benzer, hatta zaman zaman aynı motiflerle karşılaşılması, Jung'un hipotezinin çıkış noktası olmuştur. Jung'a göre arketipler "*aynı tip sayısız yaşantının psişik kalıntılarıdır.*" (Jung, 1991:148).

Jung Psikolojisi adlı kitabın ön sözünde Jung şunları söyler: "*Ruhun kendisini salt doktor muayenehanesinde göstermediği, onun her şeyin üzerinde, tüm dünyada ve ayrıca da tarihin derinliklerinde var olduğu gerçeğini gözden kaçırmamak için özel bir sorumluluk duymuşumdur.*" (Fordham, 2004:13). Jung'un duyduğu bu sorumluluk, insanlık tarihinden gelen bir miras gibi insanoğlunun yaşamına dahil olan evrensel düşünce ya da kavrayış biçimleri olan arketipsel tepkileri çözümlemektir. Bilinç dışının işlevsel öğeleri olan arketipler ancak yinelenen "tipik imgeler" yoluyla belirir. (Fordham, 2004:27).

Engin Geçtan, Psikanaliz ve Sonrası adlı eserinde "arketipleri" banyo edilmesi gereken negatif filmlere benzetir. Arketiplerin, gerçek dünyada bir karşılığı bulunduğunda, bu belirsiz imgelerin cansız varlıklara dönüştüğünü söyler.

Arketipler insanları günlük yaşamlarında etkiler, ancak bireyler arketiplerin doğrudan farkında değildirler. Sözlü kültür ürünlerinden masallarda, halk hikâyelerinde arketiplerin izini sürmek mümkündür. Halk hikâyeleri ve masallarında aşama arketipi kahramanın evinden ayrılarak uzak ülkeye varışı, orada başından geçen türlü maceraların ardından bir ödülle geri dönüşü şeklinde tezahür eder.

Kahraman, kimi zaman yerin yedi kat altına, kimi zaman devler ülkesine, kimi zaman da ulaşılması zor Kaf Dağı'nın ardına gider. "Kaf Dağı, tasavvufta "yaratılmış dünyanın sonundaki kurb makamı, insanın Allah'a (Attâr'dan beri zaman zaman Simurg'la simgelemiştir[5].) giden yolda gerçek kurbu bulduğu yer olarak kabul edilmiştir.[6]" (Schimmel, 2004: 439). Burada kahraman, türlü kötü güçlerle mücadele

[5] Bireyin bu macerası, otuz kuşun Simurg'u arayış macerasında Simurg'a ulaştıklarında aslında Simurg'un kendi içlerinde olduğunu keşfetmeleriyle benzer bir durum teşkil eder. Otuz kuşun macerasında padişahı (Simurg/Tanrı) bulmak için zorlu bir yolculuğun ardından ulaştıkları ödülle bu macera son bulur. Bu seyehat aslında bireyin kendi içine yaptığı bir seyehattir, çünkü "arketipal nitelik olarak Tanrı da bireyin bilinç dışındadır."(Kısa, 2005: 50).

[6] Ebced hesabında her harf bir sayıya karşılık gelir. "Mutasavvıflar ve şairler, okura aktarmak istedikleri kavramların derin anlamlarını kavramın ilk harfleriyle oynayarak ifade etmenin yolunu bulmuşlardır. Kâf(k) harfi ile yapılan kombinasyonlarda, Simurg'un yaşadığı Kaf Dağı'na atıfta bulunulmuştur. K harfi kurb, 'yakınlık' kavramıyla ilişkilidir ve kâf-ı kurb, yani 'kurbun kaf'ı veya Kaf Dağı yaygın bir ifade hâline gelmiştir." (Kısa, 2004: 439).

ederken aslında kendisiyle mücadele halindedir. Psikolojik düzeyde gidilen yer kişinin kendi iç dünyasıdır ve de mücadele ettiği kötü güçler de kişiliğinin kötü yönleridir.

Bu mücadele sayesinde kahraman, kişiliğinin zayıf ve güçlü yönlerini keşfetmiş olur. Arketipler insanoğlunun iç dünyasında var olan potansiyel güçlerdir. Bu sebeple kendindeki zayıflıkları fark eden insan, bu yönününü tanıyıp kontrol altına alacağı için güçlenecektir. Masal kahramanının değişimi de bunu simgeler. Kahraman yuvaya döndüğünde hem psikolojik hem de sosyal açıdan gelişmiştir. Ödül de bu değişimin bir sembolüdür. Jung'a göre kurtuluşların, büyük arayışların, keşiflerin arketipi aşama(kahraman) arketipinde yansımasını bulur.

Kahraman, bilinç dışının karanlığından bilincin aydınlığına ulaşarak kişiliğini bütün olarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Self, yani kendilik arketipi bilinç dışında saklıdır. Devlerle, kötü güçlerle mücadeleleri sonucu savaşı kazanan masal kahramanı gibi olgunlaşma yolundaki birey de egosuyla yüzleşip onu aşarak bütünlük hâline ulaşacaktır. Ancak bu yolculukta bireyin kötü güçlerle mücadelesi çok kolay olmayacaktır. Bu kötü güçler, yani kendi gölgesi, kişiliğinin zayıf, gizli, bastırılmış, günah yüklü bölümüdür. Kişinin bütünlüğe ulaşabilmesi güçlü yönünün yanı sıra bu yönünü de kabul ederek yaşamını sürdürmesiyle mümkün olacaktır. Zıtlıkların biraraya gelmesiyle ancak bütünlüğe ulaşılabilir. Kahraman yolculuğu esnasında kolektif bilinç dışının arketipleriyle karşılaşacak, sonunda ele geçirilmesi güç olan hazineyi, ölümsüzlük iksirini, Gülükân Çiçeği'ni, vs. kısacası"kendilik"e hangi isim ya da sembol verilmişse onu bulacaktır. Bu çetin yolculukta(bireyleşme sürecinde) kahramanın yaşadıklarını Jung şöyle anlatır: "*Çeşitli yan yollarda ve bataklıklarda başıboş akıp giden bir ırmağın aniden kendi yatağını bulması gibi birey de kendilik ile buluşabilir. Böyle olunca artık kişilik hürriyetine ve sıhhatine kavuşmuştur ve tam anlamıyla dönüşüme uğramış ve birey olmuştur.*"

Jung'a göre insanoğlu gelişirken birtakım doğal aşamalardan geçer. Jung, herkesin psişik gelişiminde ve sosyal uyumunda arketiplerin oldukça önemli bir rolü olduğunu savunur. İnsanın yaşam evrelerinde son derece önemli olan bu arketipler; benlik, persona, gölge, anima ve animustan oluşmaktadır. Jung bunları gelişim esnasında kişisel ruhta kompleksler şeklinde yer alan arketipik yapılar olarak tanımlamıştır. (Jung, 1999: 62) Yukarıda da değinildiği üzere, arketipler dünyanın her

yerinde tüm insanlar için ortaktır. Jung, arketiplerin bu özelliğiyle ilgili, "her bireyin yaşamı aynı zamanda tüm insanların yaşamını temsil eder." der.

Bireyleşme sürecinde kişi "gerçek kendiliğini" keşfetmeyi öğrenmelidir. Jung'a göre aile ve kültür çevresinde empoze edilen bölünmelerin üstesinden gelme, kişisel olarak personanın aldatıcı örgütlerinden soyunma anlamına gelir. Kişi ego-savunmalarını bir kenara bırakarak kendi gölgesini başkalarına yansıtmak yerine, onu anlamaya çalışmalı, onu ruhsal yaşamın bir parçası olarak kabul etmelidir. Kişi, kişisel ruhunda yer alan karşı cinse ait kişilikle uyuşmalı ve kendiliğin üstün niyetlerini bilince taşıma girişiminde bulunmalıdır. (Jung, 1999: 84).

Estés'e göre arketipler, psişeyle temas ettikleri noktada kendilerinden ince bir ayrıntı kalır. Simgesel temsiller olarak, kimi zaman arkalarında –her ölümlünün hayat öykülerine, düşlerine ve fikirlerine giren- bir kanıt bırakırlar. Bilinmeyen bir yerde duran arketipler, denilebilir ki, zamanı ve mekânı aşan ve her yeni kuşağı bilgilendiren bir dizi psişe talimatından oluşur. (Estés, 2004:367). Kısacası arketipler, tüm insanlığın yol haritası gibidir. Arketipleri tanımak günlük yaşamda dengeye ve kişisel doyuma erişmek için yardımcı olur. (Pearson, 2003:53).

0.1.2. Bireyleşme Süreci

İnsanoğlunun dünyaya geliş serüveniyle başlayan süreç onun kader çizgisindeki değişmeyen yazgısının (doğum, evlilik ve ölüm) macerasıdır. Değişmeyen bu yazgı, yani insanoğlunun kaydettiği aşamalar, onun toplum içindeki rolünü de belirler. Meletinskiy, inisiyasyonla mitoloji arasında bağlantı kurarken şöyle söyler:

"*... her geçiş yenilenmedir, yenilenme ise her zaman ölüm ve yeniden doğum, yani mitolojik başlangıcın kişilik planında bir yaratım olarak düşünülmektedir*" (Duranlı, 2004:155)

Rus bilim adamı G. A. Levington, Mifı Narodov Mira adlı mitoloji sözlüğünde inisiasyon kelimesini şu şekilde tanımlamaktadır: "*... kişinin bir statüden diğerine, kısmen biraz kapalı kişiler dairesine (kabilenin tam hakka sahip üyeleri, erkek birliği, ezoterik kült, rahip, şamanlar dairesi) geçişi ve bu geçişi şekillendiren tören. Bazen, dar anlamda, evlenebilecek yetişkinler arasına geçiş.*" (Duranlı, 2004:152)

Yine aynı bilim adamı inisiasyon törenleriyle mit arasında şöyle bir bağlantı kurar: "*İnisiasyon törenleri de geçiş veya adanma törenleri olarak adlandırılmaktadır.*

Diğer pek çok törenden farklı olarak inisiasyon içine ana parçası olan miti alır; tören sırasında sadece yetişkinin veya uzman adanmışın bildiği kabile mitleri acemiye anlatılır. Diğer taraftan pek çok mit, inisiasyon töreniyle benzer belirgin çizgilere sahiptir, mitin yapısı ve sembolizmi inisiasyon törenine uygun bir modelde kurulur. Bu törenlerin yapısal özelliği onların üç parçalı olmasından ibarettir: Onlar kişinin toplumdan ayrılması (çünkü geçiş var olan dünyanın sınırları dışında olacaktır), sınırlı bir dönem (birkaç günden birkaç yıla kadar olabilir) ve dönüş, yeni statü veya toplumun yeni alt grubuna kabul edilişten oluşur. Bu durumda inisiasyon eski niteliğinde kişilik yok olmuş gibi, yeni statüye geçiş tasavvuruyla bağlantılı ölüm ve yeniden doğuş olarak algılanmaktadır; hazır olan da boşluğun mitolojik yorumudur; *toplum tarafından kabul edilen kapalı bölgenin sınırları dışına çıkış ölüme eş değerdir*." (Duranlı, 2004:152)

Doğum, ad alma, sünnet, evlenme, ölüm gibi geçiş dönemlerinde, insanın bir durumdan bir başka duruma geçişi çeşitli törenlerle ortaya konur. Kişinin sosyal yaşamın içinde toplumun diğer bireyleri arasında kendini bir anlamda ortaya koyduğu bu törenler, asırlar boyu pek çok millette farklı şekillerde de olsa tezahür etmiştir.

İnisiasyon, masallar diyarında kahramanın yolculuğunun izini sürerken karşımıza çıkan önemli bir olgudur.

Meletinskiy inisiasyon kavramını daha da derinleştirerek büyü masallarında yer alan yutulma motifi üzerinde durur. "*... inisiasyon cinsel olgunluğa ulaşmış genci anne ve kız kardeşlerden, adanmamış kadın ve çocuklardan ayırıp onu evlenme hakkına sahip yetişkin erkekler- avcılar grubuna sokar. Bu geçiş, dayanıklılık, adanmaya yönelik ızdırap verici operasyon ve adanmışlar önünde sahnelenen mitler şeklinde kabile bilgeliğinin temellerine sahip olmayı içerir. İnisiasyon- sembolik geçiş ölümü, canlanma veya daha doğru bir ifadeyle yeni nitelikteki yeni bir doğuma neden olan ruhlarla bağlantıyı içermektedir. Geçici ölüm sembolü, genellikle yeninin yutulması ve daha sonra onun dev tarafından tükürülmesi, ölüler krallığına veya ruhlar ülkesine yolculuk, ruhlarla mücadele, burada ritüel nesne ve dini gizemleri elde etme motifinde ifade edilmektedir. İnisiasyondaki bir durumdan diğerine geçiş genelde eski durumun tasviyesi ve yeni bir başlangıç, ölüm ve yeni doğum olarak verilir*[7]"

Jung da, kişinin tamlığa ulaşmasından, bütünleşmesinden, kendi kendini gerçekleştirdiği bireysel bir deneyimden söz eder. Bu ruhsal gelişim sürecine Jung

[7] http://www.thbmer.gazi.edu.tr/makale

"bireyleşme süreci" der. Jung'un dilinden bireyleşme süreci şu şekilde ifadesini bulmuştur:

"*Bilinç ve bilinç dışında herhangi biri öteki tarafından baskı altına alınır ve yaralanırsa, ilişkinin bir bütünlük oluşturma olanağı ortadan kalkar. Eğer mücadele edeceklerse, bu en azından her iki yanın da eşit haklara sahip olduğu dürüst bir kavga olmalıdır. Bilinç dışının karmaşık yaşantısına da – dayanabildiğimiz kadarıyla- kendi yolunu izleyebilme fırsatı verilmelidir. (…) Bireyleşme sürecinden anladığım kaba çizgileriyle budur.*" (Fordham, 2004:97).

İnsanoğlunun yaşam serüvenindeki nihai amacı olan ruhsal bütünlüğe ulaşma anlamına gelen "*Bireyleşim Süreci, ortak bilinç dışının yapısal öğeleri olan arketiplerle, bilinç arasındaki etkileşimden doğan ruhsal gelişim sürecidir*." (Gökeri, 1979: 17).

Jung'un, bireyin bilinç ve bilinç dışı bölümlerini birleştirmesi olarak değerlendirdiği bireyleşme süreci, bir anlamda "ayrılma, aşama, dönüş" olarak ifade edilen aşama arketipinin gerçekleşme şekli olduğu söylenebilir. Bu süreçte ego ilk dönemde "kendilik"(bilinç ile bilinç dışını birleştiren nokta) ile birleşiktir. Daha sonra kendilikten uzaklaşır ve uzun bir süre sonra kendilikle tekrar birleşir. Kendilik ve egonun tekrar birleştiği bu son döngü genellikle bir aşama olarak sembolize edilir.

Jung'a göre aile ve kültür çevresinde empoze edilen bölünmelerin üstesinden gelme, kişisel olarak personanın aldatıcı örgütlerinden soyunma anlamına gelir. Kişi ego-savunmalarını bir kenara bırakarak kendi gölgesini başkalarına yansıtmak yerine, onu anlamaya çalışmalı, onu ruhsal yaşamın bir parçası olarak kabul etmelidir. Kişi, kişisel ruhunda yer alan karşı cinse ait kişilikle uyuşmalı ve kendiliğin üstün niyetlerini bilince taşıma girişiminde bulunmalıdır. (Jung, 1999: 84).

Kişinin bireyleşmesi fiziksel büyüme ve olgunlaşma sonucu farkına varmadan gerçekleşir.

Jung, **İnsan ve Sembolleri** adlı eserinde de bireyleşme sürecini bir başka açıdan şöyle tanımlar: "*Asıl bireyleşme süreci –kişinin kendi iç merkeziyle (ruhsal çekirdeğiyle) ya da selfiyle bilinçli olarak karşı karşıya gelme – genellikle kişiliğin yaralanması ve buna refakat eden acı ile olur. Bu başlatıcı şok, öyle algılanmasa da bir tür "hidayet" şeklinde olur. Ego ise daha çok kendini istenci, istekleri bakımından engellenmiş olarak hisseder, genellikle bu ket vurmayı da dıştaki bir şeye yansıtır*."

Jung, ruhsal problemler yaşayan insanların asıl sorunun kendi doğalarına yabancılaşmış olmalarından kaynaklandığını söyler. Bunun için öne sürdüğü çözüm yöntemi ise "genişletme yöntemi" dediği teknikle, insanların çağdaş yaşamın getirdiği kendine yabancılaşma problemini, doğasını kademeli olarak açığa çıkarmayı hedefler. Bu sayede bilinç alanını, bilinç dışına doğru genişletmeye başlayan kişi, iç dünyasını keşfeder, kendini tanımaya başlar, dünyayı yeniden anlamlandırır ve böylece olgunlaşma serüvenindeki yolculuğunda aşama kaydeder.

Jung'un bireyleşme süreci, psikolojik bir yolculuğa benzetilir. Bu süreçte egonun, insan yaşamının amacı olan bütünselliğe doğru gelişmesi olduğunu ve bunun da erginlenme sınavlarına benzer deneyimler sayesinde oluştuğunu gözlemler. Masalların da geleceğin gençleri olan çocukları yaşamın engebeli aşamalarını kolaylıkla geçmeleri için onları geleceğe hazırlayan erginlenme yöntemlerinden olduğunu ileri sürer. Bireyleşme süreci ile erginlenme törenleri ve masallar arasındaki bu benzerliğin yanı sıra sufinin "kendini keşfetmesi" de bu yolculuğa(bireyleşme sürecine) benzer. İçe dönen insan "gizli hazine"yi/ödülü kendi içinde bulur.

Campell'in "Ayrılma-Erginlenme-Dönüş" şeklinde formüle ettiği süreç içinde kahramanın erginlenme aşaması oldukça önem taşır. Joseph Campbell'in "Ayrılma-Erginleme-Dönüş" olarak tanımladığı bu ruhsal yolculuğun sonunda masal kahramanları erginlenmiş, tam benliğe kavuşmuş bir birey hâlinde yaşamına devam edecektir.

Bireyleşme sürecinde ilk adım olan "ayrılma" aşamasında kahraman, "rehber"in çağrısına uyacak, eşiği geçtikten sonra, kendisini bekleyen sınavlar yoluna doğru ilerleyecektir. Masal kahramanlarının çoğu zaman birlikte başladıkları sınavlar yolundaki başarısı birbirinden farklı olacaktır. Çünkü asıl kahraman; gözünü budaktan sakınmayan, tüm zorluklara göğüs gerebilen kişidir.

Masal metinleri incelenirken "rehber"in/(içten gelen sesin) çağrısını "duyarak" "büyülü eşiği" geçen masal kahramanlarının erginlenme serüvenindeki sınavlarını, bu ruhsal yolculuklarında kaydettikleri aşamaları sonucu bütünlüğe ulaşmalarının izi sürülecektir.

Türk mitolojisinde yüksek yerler, dağların tepeleri, sulak yerlerde bulunan ağaçlar merkez simgeciliğine işaret eder. "*Bu yerler aynı zamanda hayatın başlayıp bittiği bir merkez konumundadır ki bu yönüyle; kozmik bölgelerin yani gök, yer/yer*

altının bir eksen üzerinde birleştiği noktadır. Kozmik dağın zirvesi hem dünyanın en yüksek noktası, hem de dünyanın göbeği, yaratılışın başladığı yerdir." (Eliade, 1994:31)

Eliade, dünyanın merkezine ulaşmakla, kendi benliğine ulaşma yolundaki kişinin erginleşmeye hak kazanmasını eşit görür:

"...merkez her şeyden önce kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir. Benzer biçimde öteki bütün mutlak gerçeklik simgeleri de (yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, gençlik çeşmesi vb.) merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol zorlu bir yoldur: tapınağın zorlukla çıkılan katları, kutsal mekânlara (Mekke, Hardwar, Yeruşalim) haç seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu'nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlike dolu yolculuklar; kendi benliğine, varlığının merkezine giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve diğer birçokları. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü din dışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye (inisiyasyon) hak kazanmaya eşittir; dünün din dışı ve yanıltıcı var oluşunun yerini yeni bir var oluş, gerçek kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır. Ayin aracılığıyla (kurban etme, kan dökme ki bazı arkaik kozmogonilerde dünya, kaosu simgeleyen bir ilk canavarın veya kozmik bir devin kurban edilmesiyle var oluş kazanmıştır) kutsallaştırılmış her mekân dünyanın merkezine dönüştürülmekte, her ritüelin zamanı da mitsel "başlangıç" zamanına denk düşmekteydi. Yaratılış eylemi tezahür etmemiş olandan zahire, ya da kozmolojik terimlerle kaostan kozmosa geçişi gerçekleştiriyorsa; yaratılış bir merkezde oluyorsa ve dolayısıyla cansızdan canlıya tüm varlık çeşitleri ancak esas olarak kutsal bir alanda var oluşa kavuşabiliyorsa bütün bunlar merkez simgeciliğinin önemini gözler önüne sermektedir." (Eliade, 1994:31-33)

Jung'un "Bireyleşme Süreci[8]" olarak tanımladığı kişinin olgunlaşma süreci ile simya arasında bir ilgi kurulabilir. Bir nevi dönüşüm sanatı olarak bilinen simya, kirli ve hasta olanın birtakım süreçlerden geçirilip arındırılarak mükemmel olana dönüştürme işlemi olarak bilinir. Simyacılara göre, altını oluşturan madde hastadır, madde iyileştiği zaman altın ortaya çıkacaktır. Simyacılar bu sebeple "Felsefe Taşı"nı aramaktadırlar. Bu taş sayesinde madde altına çevrilebilmekte ve bundan elde edilen iksirle insan ölümsüzlüğe kavuşabilmektedir. Tıpkı ölümsüzlük suyu "ab-ı hayat"ta olduğu gibi…

[8] Jung'a göre, insanın "Bireyleşme Süreci"nde bilinç dışının bilincine varılır ve kişisel bilinç dışı (baskılanmış güdüler), arketipler ve "Kendi", yani psişik merkez üzerinden yavaş yavaş "Ben" ortaya çıkar.

Bengi suyun kökenine bakıldığı zaman ölümsüzlük veren bu suyun kökeninin yaratılış mitlerine dayandığı görülmektedir. Pek çok anlatıda karşımıza çıkan bu arketipik unsur, simyada "ölümsüzlük iksiri" olarak dikkati çekmektedir. Simyada kirli olan maddenin altına dönüşerek "Felsefe Taşı"yla ulaştığı mükemmelleşme süreci ile insanoğlunun kendi içindeki günahlardan, kirlerden arınarak saf hâle dönüştüğünde ulaştığı bilinç hâli aynıdır denilebilir. Sonuç olarak denilebilir ki kişi günahlarından, kirlerinden arınarak kendi içine dönmeli ve böylece kendi içindeki gizli hazineye ulaşmalıdır.

Kişinin bireyleşme sürecinde "uzak ülke"ye yaptığı yolculukla, tasavvuf ehlinin yolculuğu aynı amacın farklı boyutlarda yaşanmasından ibarettir denilebilir. Şöyle ki; 'Biz onlara ufuklarda ve kendi canlarında ayetlerimizi göstereceğiz ki, Kuran'ın gerçek olduğu, onlara iyice belli olsun. Rabbinin her şeye tanık olması yetmez mi?' (Sure 41: 53); sûfiler bu ayette Allah'ın insana, bilginin kaynağını ve en sonunda da ona 'şah damarından daha yakın'(Sure, 50: 16) olan ilahi sevgiliyi bulması için kendi içine bakmasını buyurduğunu düşünmüşlerdir.

Kahramanın uzak ülkeye yaptığı yolculukta "uzak ülke" ona hem çok yakın, hem de çok uzaktır. Tıpkı "ona şah damarından daha yakın" olan varlığının özü gibi...

"*Pek çok mitosta görülen "uzak ülke" metaforu kahramana hem çok uzaktır hem de çok yakındır. Uzaktır, çünkü pek çok kişi bilinç dışında neler olup bittiğinin farkında değildir. Bir anlamda da son derece yakındır, çünkü bir insan; bilincini, bilinçaltını ve de kolektif bilinç dışını her zaman yanında taşımaktadır*."(Dökmen, Ü-Zehra, Dökmen, 1987 : 87).

Tasavvuf ehlinin yolculuğundaki içe dönüş metaforuyla, ona kendi içine bakmasını öğütler. 'Men arefe nefsehu fekad a'refe rabbehu,' 'kendini bilen, Rabbini bilir' hadisi, bu duygudan geliştirilmiş olmalıdır; bu aslen Delfi'nin 'gnoti theauton,' 'Kendini tanı' sözünün bir uygulaması da olabilir. İnsanın kalbinin derinliklerini bilmesi, (...) insani olan ile tanrısal olanın buluşma noktası olarak Tanrı'nın bulunduğu yerin keşfi demektir." (Schimmel, 2004: 204).

Kişinin bireyleşim sürecinde kendini tam anlamıyla tanıması, kendini bilmesiyle mümkündür. Türk edebiyatının önemli değerlerinden Yunus Emre bunu çağlar öncesinde, şu mısralarında öğütlemiştir:

"*İlim ilim bilmektir*

İlim kendin bilmektir

Sen kendini bilmezsin

Ya nice okumaktır."

Görüldüğü üzere Yunus Emre'nin mısraları insanoğlunun bu gelişimsel sürecini özetler gibidir. İnsanın yaşam serüvenindeki "olgunlaşma süreci", okumanın, bilimle uğraşmanın özünde, insanın "kendini bilmesi" hedefi yatar. Bu hedefin gerçekleşmesi gerçekleri hem akıl, hem gönül gözüyle görebilmekten ve de asırların ötesinden bugünlere seslenen ünlü Türk mutasavvıfı Mevlana Celalettin-i Rumi'nin dediği gibi "Ya olduğun gibi görün"mekten, "ya göründüğün gibi ol"maktan geçer.

Bu noktadan bakıldığında bireyleşme sürecindeki kahramanın yolculuğundaki "uzak ülke", yani bilinç dışında neler olduğunun farkında olmadığı için kahramana uzaktır, ancak yukarıda da belirtildiği üzere kişi bilincini, bilinçaltını ve de kolektif bilinç dışını her zaman yanında taşıdığı için ona oldukça yakındır. İnsana "şah damarından" daha yakın olan ilahi sevgiliyi bulması, içine bakarak aslolanı keşfetmesiyle mümkündür. Kainatın gerçeğini fark eden bireyleşme sürecini tamamlamış, tamlığa ulaşmış insan tüm kirlerinden arınmıştır[9]. Tasavvufta çile çeken sufi bir anlamda ölüm halinden sonra bir dönüşüm yaşamaktadır. Mutasavvıf çile, ölüm ve yeniden doğum sürecinde, tıpkı simyada altının bir maden cevheriyken çok kıymetli maddeye, altına dönüşmesi gibi, bir dönüşüm yaşar.

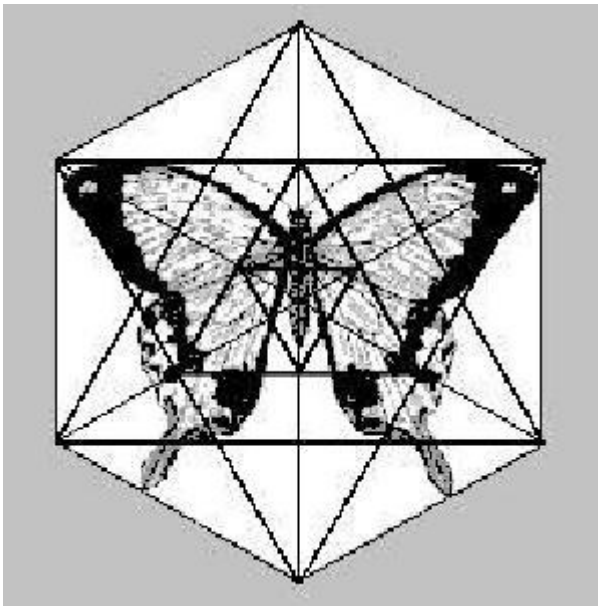
Altının dönüşümünde " *Maden cevherleri 'çile çekerler', 'ölürler' ve varlığın başka kipine doğarlar, yani dönüşürler.*" (Eliade, 162). Bireyleşme sürecinde erginlenen kahramanın çilesi, onu hamken pişirir ve "ol"durur. O artık "pişmiş" cevhere/bütünlüğe kavuşmuş, altın olmuştur.

İnsan makrokozmosun bir parçası mikrokosmostur. "*Bireyleşme temelde bireyin şahsi varoluşunu insanlığın eşsiz bir ifadesi olarak fark etmesi ve küçük psişik dünyasının naif kabı içerisinde yaratılışın özünü damıtmasıdır.*" (Jung, 1999: 84). O, içinde Tanrı'nın tüm güzelliklerini barındırır. Tasavvuf felsefesinde Tanrı kendi cemalinin güzelliğini göstermek için insanoğlunu yaratmış ve ona kendi güzelliğinden yansıtmıştır. İnsanoğlu bu sebeple kendi içinde Tanrı'nın tüm güzelliklerini barındırır. Şeyh Galib'in; *'Hoşça bak zâtına kim zübde-i alemsin sen/ Merdüm-i dide-i ekvân olan*

[9] Tasavvufta "...kalp, Allah'ın meskenidir ya da kendisini yansıttığı aynadır. Ancak bu aynanın, kirinin pasının temizlenmesi ve Allah'ın ezeli nurunu yansıtıncaya kadar sürekli züht ve taat ile parlatılması gerekiyor.

âdemsin sen[10], beytinde belirttiği gibi insan kainatın özünü kendi içinde barındırmaktadır. Çünkü kainatta ne varsa, aynısı insanda vardır. Kainatın varlık sebebi de insan değil midir? Yûnus Emre'nin meşhur mısralarında da yine aynı gerçeğe vurgu yapılmıştır: "Beni bende demen bende değilim / Bir ben vardır bende benden içeri" mısralarında kendi benliğini aşarak "hakiki benliğe" ulaştığını söyler. Nefsini/egosunu yenerek "iç benliği"nde eriten insan kendini aşarak asıl gerçeğe ulaşacaktır.

Görüldüğü üzere, Jung'un bireyleşme süreci, simyadaki dönüşüm işlemi ve tasavvuf ehlinin nefis mücadelesi arasındaki ortaklık bizi aynı noktaya götürmekte…



Şekil 1. Bireyleşim Süreci[11]

Yukarıdaki şekil; dört temel element ile "mükemmel insan" ya da "İnsan-ı Kamil'in" birleşerek Yaradan'a dönüşünü sembolize etmekte. Ortadaki kelebek de insan ruhunun bu yolda geçirdiği değişimi anlatmaktadır. İç içe geçmiş iki üçgenin kenarlarının toplamı altı sayısına tekabül eder. Kelebeği çevreleyen şeklin altı köşeli olmasından hareketle; yukarı bakan üçgen Tanrı'ya ulaşmayı, aşağıya bakan üçgen ise yeniden doğuş yasası gereği "geriye dönüş"ü anlatır. Kısacası yatay düzlemde doğup büyüyen insanoğlu "bir yumurta"dan çıkarak kısacık ömrünü tamamlayıp tekrar "yok olan" kelebek misali, insanoğlu da önce doğar, büyür bu süreç içinde

[10] "Kendine iyi bak ki, âlemin özü sensin. Sen varlığın gözbebeği olan âdemsin."
[11] http://oglena.blogcu.com/şekil (KabalaKültü)

"değişim/dönüşüm" geçirip bireyleşim sürecini tamamlarsa dikey doğrultuda yükseliş gösterir. Üçgenin her bir ucu "olgun insan" olma yolundaki bireyin bir faziletini simgelemektedir.

Jung'un, insanların psişik gelişiminde ve sosyal uyumunda önemli bir rol oynadığını söylediği arketiplerden; masal metinlerinin tahlilinde yer alan ve ayrı bir bölüm hâlinde değerlendirilen gölge, anima, animus, yüce birey, benlik ve persona arketipleri ve kişisel bilinç dışı, kolektif bilinç dışı vb. kavramlar konuya ışık tutması açısından kısaca açıklanacaktır. Bunlar daha önce de belirtildiği üzere kolektif bilinç dışında yer alan yapılardır. İnsanlığın doğuştan getirdiği unsurlar olan arketipler, insanın olgunlaşma sürecinde kendini tanıması için Tanrı tarafından ona verilmiş bir armağan gibidir.

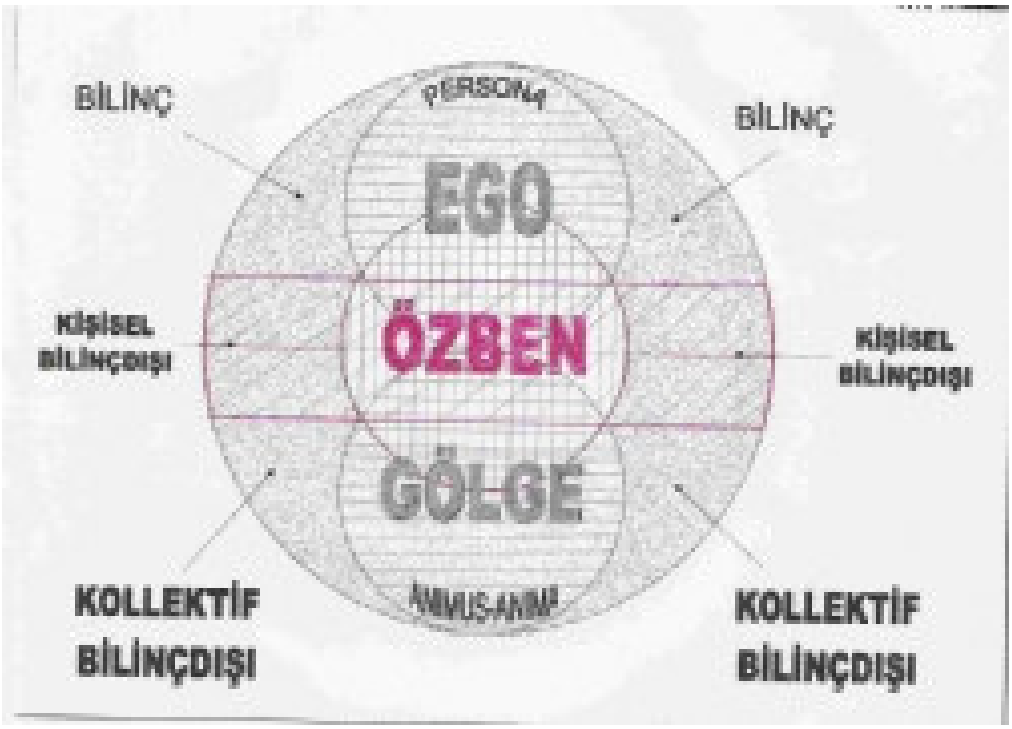
Çalışmaya konu olan masalların büyülü dünyasında, arketiplerin varlığı dikkati çeker. Bu arketipler mitoslar ve rüyalarda da yer alır. İnsanoğlunun saklı dünyasını sembol diliyle anlatan masalların alt katmanları okunduğunda masallarda, arketiplerin yansımasını bulmuş olduğu dikkatlerden kaçmayacaktır. "*Mitos ve edebiyatta beliren arketipsel öykülerin baş kişisini 'ego-hero' dediğimiz 'benliğin simgesi olan kahraman', diğer oyuncularını da çeşitli kılıklarda ortaya çıkan arketipler oluşturur. Mitosların ve öykülerin tanrısında, cadısında, perisinde, canavarında ifade bulur 'gölge', 'anima', 'animus' ve diğer nice arketipler.*" (Gökeri, 1979: 18).

Arketipsel psikolojide, bir masalın bütün unsurları, tek bir "kahramanın" psişesindeki çeşitli boyutlarla ilgili anlatımlar olarak değerlendirilir. Arketiplerin her biri masallarda, destanlarda, hikâyelerde ve diğer edebî eserlerde birer kahraman olarak karşımıza çıkarlar. Masalda ana kahraman olarak sembolleştirilen karakter "ego"yu simgeler ve kahraman, bireyleşme sürecinde devler, canavarlar kılığına bürünen "gölge"lerle savaşır. Kahraman aşama kaydederken türlü zorluklarla karşılaşır, kolektif bilince giden yolda bilinçsizce davranabilir.

Masallarda ve diğer edebî eserlerde arketipler benzer şekilde tezahür eder. Masal kahramanının bulması gereken zor bir nesne vardır, ya da kahraman, eşini aramak için yola çıkar. Kahramanın serüvenini başlatacak, onun evden ayrılması için kimi zaman da sıradan görünen bir sebep onun erginlenme sürecininin de başlangıcı olur. Kahramana, yolculuğu sırasında yaşlı bilge adam rehberlik eder. Onun bilinç altının derinliklerinden bilincin aydınlığına çıkmasında en önemli yardımı yapan yaşlı bilge adam arketipidir.

Bu çalışmanın konusunu teşkil eden masallar; arketipsel sembolizm açısından değerlendirileceğinden konuya ışık tutmak adına çalışmanın bu bölümünde konuyla ilgili terimler ile kendilik, benlik, gölge, anima, animus ve persona arketiplerinin ne olduğu ve bu arketiplerin önemli özelliklerine kısaca değinilecektir.

Aşağıdaki şekle, konuyu görsel açıdan destekleyeceği için yer verilmiştir. (Psişenin Bütünü: (Jacobi, 2002:174).)



Şekil 2. Psişenin Bütünü

Psişe, Jung'a göre zihnin bilinç ve bilinç dışı katmanlarını içine alan tüm bölümlerini içerir. (Bu şekil, psişenin bütününü betimleme çabasındadır. Özben; bilinçle, bilinç dışının ortasında paylaşılmakta, ancak her ikisini de ışınlarının çemberiyle kuşatmaktadır.)

Psişe bilinçli ya da bilinç dışı tüm duygu, düşünce ve davranışları içerir. Birbirlerinden farklı işlevleri olmasına rağmen bu katmanlar bir uyum içerisinde işler. Psişe; bilinç, kişisel bilinç dışı, kolektif bilinç dışı ve kolektif bilinç dışının bilince asla yükseltilemeyecek bölümünden oluşur.

Jung'a göre psikoloji bilimi bilincin ve verilerinin bilimidir. Bu bilim dalının aynı zamanda bilinçaltının da bilimi olduğunu söylerken bunun ikinci derecede ifade

edilebileceğinden bahs eder. Çünkü bilinçaltı, bilinç dışı olduğundan bilinçaltına dolaysız ulaşılamaz. (Jung, 2004: 65).

Bilinç insanların farkında olduğu bölümdür. Yaşamın ilk dönemlerinde, hatta belki de doğum öncesinde başlar. Çevreden gelen uyaranlarla beslenir, gittikçe genişler.

Jung, **Analitik Psikoloji** adlı eserde bilinci şöyle tanımlar: "*... Bilincimiz kendi kendini yaratmaz, bilinmeyen derinliklerden yükselir. Çocuklarda yavaş yavaş uyanır, bütün yaşam boyunca da, her sabah bilinçsiz bir durumda, uykunun derinliklerinden gelir. Ruh bilim ve din bilinç dışının ilksel döl yatağından her gün yeniden doğan bir çocuk gibidir.*" (Jung, 1991:150).

Jung, yaşamımızın büyük bir bölümünü bilinç dışında geçirdiğimizi söyler. Uyku, hayal kurma kişinin bilinç dışında geçirdiği zaman dilimleridir. Yaşamdaki önemli olan her anda bilincin, bilinç dışına bağımlı olduğunu ifade eder. Bebekler hayata merhaba derken bilinçsiz bir durumdadırlar, ancak geçen zamanla bilinçliliğe doğru ilerlerler. Jung'un bilinç ve bilinç dışıyla ilgili en önemli tespiti kolektif bilinç dışıdır. Ona göre kişisel bilinç dışı ikiye ayrılır: kişsel bilinç dışı ve kolektif bilinç dışı. Kişisel bilinç dışı; kişinin yaşantısında ortaya çıkan 'unutulmuş, bastırılmış, zaptedilmiş ve bilinç dışı algılanmış' içeriği ihtiva ettiğini söyler. Kolektif bilinç dışı ise; ilk çağlardan evrensel insan durumuna gelene dek insanoğlunun tipik reaksiyonlarının – korku, tehlike, üstün güce karşı verilen mücadele, cinsler arasındaki ilişkiler, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkiler, nefret ve sevgi, doğum ve ölüm, aydınlık ve karanlık prensiplerin gücü, vb. deposu şeklinde tanımlar. (Jacobi, 2002:25).

Jung'a göre bilincin dört temel boyutu vardır bunlar: Düşünme, duyumsama, hissetme ve sezgidir. Psişik bütünlüğü temsil eden "*dört fonksiyonun hepsi bilince çıkarılabilseydi, tüm daire aydınlık olurdu ve 'bütün', yani tam bir insandan söz edebilirdik.*" (Jacobi, 2002: 32). "*Bu işlevlerden "duyum" ile "sezgi", "duygu" ile "düşünce" arasında zıtlıklar vardır. "Duyum" nesnelerin algılanmasıyla ilgili bir olgu, "sezgi" ise "nesne"nin gerisinde ve geleceğindeki olguların sezinlenmesi ile ilgili bir olgudur. Aynı şekilde "düşünce" mantık yürütme, "duygu" ise değer yükleme olgusudur. Bunlardan birisi görev yüklendiğinde diğerini devre dışı bırakır. Her işlev kendine özgü erkle donanmıştır. Ortada yer alan "ben" bu işlevler arasındaki güç dengesine göre farklı kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. Yani bireysel farklılıklar anılan denge farklarına dayanır.*" (Özgün, 2007:21).

Kalıtım ve çevre koşulları, bireyin hangi boyutta bu zihinsel gelişimi göstereceğini belirler. Jung, psişik sürecin bütününü etkileyen tutumları ikiye ayırmıştır; dışa dönüklük ve içe dönüklük. Bu yönelimler kişinin içsel ve dışsal dünyaya verdiği tepkileri, "*öznel deneyimimizin doğasını ve hatta bilinç dışının telafi edici hareketlerini belirleyen alışkın olduğumuz tepkilerdir*." (Jacobi, 2002: 35).

Bu tutumlardan içe dönük olarak adlandırılan kimsenin düşünceleri ve ilgileri iç dünyasına doğru yönelmiştir; diğer kimselerle az birlikte olur. Diğer taraftan dışa dönük kimse sürekli başkaları ile beraber olmak ister ve hiç yalnız kalmaktan hoşlanmaz. Jung, bir kimsenin etkili bir yaşam sürdürebilmesi için bu iki yönü denge içinde tutması gerektiğini savunmuştur. Jung, kişilik sorunlarının, içe dönüklük ve dışa dönüklük arasındaki dengesizlikten doğduğunu söyler.

Jung'a göre bu iki tipin belirgin özellikleri şunlardır:

a) İçe dönük tip, kendi üzerine kıvrılmış ve dış dünyanın etkisini reddeden tiptir. Uyaranları kendi içinden alır.

b) Dışa dönük tip, gereksinim duyduğu dış dünyaya yönelir. Uyaranları dış çevreden alır. (Özgün, 2007: 21).

Bunlar tek başına kişiliği belirlemezler; kişilik daha çok hepsinin bir bütünlüğüdür.

0.1.3. Kendilik/Self

Jung, kendiliğin hedefini bütünsellik olarak gösterir. Bu bütünsellik, bireysel yaşamda "*ayrıntılı bir planın tam anlamıyla gerçekleşmesidir.(...) Jung'un görüşüne göre kendilik sadece toplumsal çevreye değil, Tanrı'ya, evrene ve ruhun yaşamına kişisel bir intibak aracıdır.*" (Stevens, 1999: 62). Kendiliğin biyolojik hedeflerinin yanı sıra manevî bir hazine, bir sır olarak telakki ediliyor olması nedeniyle farklı kültürlerde değişik yansımalar bulmasına yol açmıştır. Bu gizemli kaynak mandala "*gibi evrensel konfigürasyonlarda sembolik bir anlam kazanmıştır.*" (Stevens, 1999: 63).

"*Jung bu merkeze, bütün ruhun ancak küçük bir parçasını oluşturan "ego"dan ayırmak için "self" adını vermiş, onu ruhun tamamının bütünlüğü olarak tanımlamıştır.*" (Jung, 2007: 161).

"*Buna göre ego başlarda "kendilik" (bilinç ve bilinç dışı öğeleri birleştiren nokta) ile birleşiktir. Sonra ondan uzaklaşır ve uzun bir seyrin ardından kendilik ile*

tekrar birleşir. Kendilik ve egonun tekrar birleştiği bu üçüncü dönem, çoğunlukla bir atılım ve aşama anı olarak sembolize edilir." (Sambur, 2007:85). "*Jung (1934); kendiliğin, ego ile arketiplerin toplamına eşit olduğunu söylemiştir.*" (Çetin, 2001:314).

Bireyselleşme sürecinde kişi, tıpkı masal kahramanlarının yolculuklarında devler ve ejderhalarla karşılaştıklarında onlarla mücadele edip onları yenmelerinde olduğu gibi kişi de egosuyla yüzleşip onu aşarak bütünlüğe ulaşmalıdır. (Sambur, 2005: 109).

0.1.4. Benlik

Jung'un kuramında kişilik; bilinç ve bilinç dışından oluşmaktadır ve ortada "ben" vardır. "Ben"in bir kısmı bilinç dışındadır, diğer kısmı ise bilincin kapsamındadır. Bilincin dışında kalan "Ben'de, orada farkına hiç varılmayan şeyler bulunur. Kişinin kendisinde her zaman yeni bir şeyler keşfetmesi böyle açıklanır. Hemen her yıl, daha önce hiç farkına varılmayan bazı nitelikler belirir, bu bulguları ele geçiren kişi, yeniden şu ya da bu olduğunu keşfetmeye devam eder. Buradan da anlaşıldığı gibi kişiliğin, bilincin dışında kalan, oluşmasını sürdüren bir yanı vardır; hiçbir zaman tam değildir; bu sayede kişi gelişir ve değişir.

Arketiplerin en önemlisi *benlik arketipi*dir. Benlik, "kişiliğin nihayi birliğidir" ve çember, haç ve Jung'un da pek çok kez resimlediği mandala figürleriyle sembolleştirilmiştir.

"Ben", yaratıcı bir güçtür. "Ben"in çevresinde dört ana işlev sıralanmaktadır. Bunlar; "duygu", "sezgi", "düşünce" ve "duyum"dur.

Benlik, diğer bir deyişle bilincin merkezini oluşturur. Bizler; "ben", "benim" derken bunu ifade ederiz. Benlik, kimlik bilincimizin sorumlusudur. Jung'a göre, yaşamın amacı benliği tanımaktır. Özben[12]; Jung'un, kendini gerçekleştirme olarak da adlandırdığı, son duraktır. Karanlık yön bilince çıkarılmış, kişi içindeki karşı cins unsurunu ayrıştırmış, tinle ve ezeli doğayla ilişki netleştirilmiş (Yüce birey arketipiyle simgelenir. Erkeğin, babadan kurtuluşu, kadının annenin esaretinden kurtuluşuyla gerçekleşir.) (Jacobi, 2002:169).

Kişi böylece zaaflarından arınacak, egonun esaretinden kurtulmuş olacaktır. Denge sağlanınca kişiliğin her yönü eşit olarak sergileneceği için bütünlüğe ulaşılacak, kişi hayatına olgun bir insan olarak devam edecektir.

---

[12] Şekil 2'de, iki psişik sistemin –bilinçlilik ve bilinçsizlik- her ikisine de uygun düşen bir orta nokta kanalıyla birleşmesine yol açan arketipsel imge "özben"dir.

Jung, rüya analizi, kelime çağrışımı ve hipnoz gibi teknikleri bilinç dışını açığa çıkarmak için kullanır. Çalışmanın rüyalarla ilgili bölümünde konuya ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir. Burada kısaca konunun bütünlüğünü sağlamak açısından Freud ve Jung'un rüya ve sembolleri değerlendirirken birbirlerinden farklı düşündüklerini söylemekte yarar görülmektedir. Jung rüyaları, kelime çağrışımlarını, sembolleri bilinç dışına açılan kapılar olarak görür; fakat Freud gibi bunları cinselliğe bağlamaz.

Bilinç dışındaki hazineye ulaşmanın, benliği tanımanın, genellikle insanın ilerleyen yaşlarında gerçekleştiği söylenebilir. Genç yaşlardaki bir insanın egoyla yoğunlaşması, onun kişiliğinin önemsiz detaylarında takılıp kalmasına da sebep olmaktadır. İlerleyen yaşlarda ise daha derinlere odaklaşan insan kainatı daha farklı anlamlandıracaktır. Benliğini tanıyan kişi pek çok olumsuz duygu ve düşüncesinden kurtulacak ve daha mutlu olacaktır.

Kişinin kendini anlaması, hayata başka bir nazarla bakarak değişim, dönüşüm geçirebilmesi için bilinçaltına inerek başarısızlıklarının, mutsuzluklarının altında yatan asıl sebebe ulaşabilmesinden geçer. Bu süreç uzak doğu kültürlerinde "I Ching[13]" ile vücut bulmuştur. Çin'de bu felsefenin ortaya çıkışıyla ilgili olarak anlatılan bir hikâye vardır. Hikâyeye göre beş bin yıl önce baba ile oğlu arasında bir anlaşmazlık çıkar. Bu anlaşmazlığın sonucu olarak baba sürgüne gönderilir. Bu sürgün hayatında baba kendi içine dönerek kendini sorgular. Kişi, kendini sorgulamaya başlamasıyla içindeki saklı benliği ortaya çıkarabilir. Hikâyedeki ana düşünce babanın sürgündeki hayatında kendiyle başbaşa kalarak kendisiyle yüzleşmesi gerçeğine dayanmakta olduğu söylenebilir.Yaşam süreci içinde başımıza gelenlerin pek çoğunda sorunu, eksiği kendimizde aramak yerine hep başkalarını sorumlu tutarak aksaklıkları düzeltmeye çalışırız. Oysaki sorunun asıl kaynağına inmek, eksikler ya da sorunların sebebinin bizden kaynaklanıyor olabileceği gerçeğini fark etmekle bütünlüğe ulaşmak mümkün olabilecektir.

Yaşamdaki dengenin sağlanması kainatın nizamında varlık bulmuştur. Bu düzen, geceden sonra gündüzün oluşumunda olduğu gibi zıtlıkların ahengiyle bütünlüğün oluşumu gerçekleşir. Gündüz aktif etken bir yapıdayken gece pasif ve edilgendir. Bu da

[13] "Yin ve Yang" Uzakdoğu felsefesinde kişinin tamlığı yakaladığı aydınlanma noktası/ermişlik olarak adlandırılır. Zıtlıkların ahengi olarak da tanımlayabileceğimiz "Yin ve Yang" zıtlıkların biraraya gelerek bütünü oluşturmasıdır. "Yin ve Yang" doğadaki tüm zıtlıkları simgeler. Yin karanlığı, Yang aydınlığı temsil etmektedir. "Yin ve Yang" Chi enerjisinin içinde bedene çakralardan alınır ve kişinin bedenindeki, zihnindeki devinimin denge ve düzenine göre değişime uğrar.

doğanın dengesini sağlar. Gece karanlıktır yin'le simgelenir, gündüz aydınlıktır ve yang'la simgelenir.

0.1.5. Persona

Çağdaş yaşam içerisinde varolabilmek, uyum sağlayabilmek için insanlar çeşitli maskeler takarlar, takılan bu maskelere persona denir. Persona, ego ile dış dünya arasındaki aracı bir fonksiyondur. Jung, persona ve ruh imgesinin birbiriyle telafi edici bir ilişki içinde olduğunu; persona, yani maske ne kadar kadar katılaşırsa kişiyi doğal, içgüdüsel yaşamından koparacağını ifade eder. Persona ne kadar ayrıştırılmamış olursa ruh imgesinin de o kadar güçleneceğini belirtir. (Jacobi, 2002:169). Bu noktada önemli olan kişinin dengeyi kurabilmesi, personanın aldatıcı yönüne kendini kaptırmamasıdır.

0.1.6. Anima-Animus

Persona insanların dışa dönük yüzü ise anima ve animus da, içe dönük yüzüdür. (Jacobi, 2002: 169). Erkekler için anima psişenin kadın yönünü, kadınlar için animus psişenin erkek yönünü oluşturur. Bu arketipler iki cinsin birbirleri ile olan uyumu için gereklidir.

0.1.7. Gölge

Gölge, psişik bütünlüğün görünmez ama ayrılmaz bir parçası olan "diğer yanı-karanlık kardeşi" sembolize eder. Gölge aynı zamanda, kişinin bir parçası, benliğinden ayrılan ve buna rağmen ona 'tıpkı bir gölge gibi' yapışık kalan bir bölümüdür. (Jacobi, 2002: 148).

"*Gölgeyi, kişisel bilinç dışımızda bastırmakla beraber, onun varlığını yadsıyarak başkalarına yansıtırız. Bu, büyük ölçüde bilinç ötesi bir yolla gerçekleşir. Bunu yaptığımızın farkına bile varamayız. Bu şekilde içimizdeki kötülüğü yadsıyıp, bunun sorumluluğunu başkalarına yükler, onlara kötülük atfederiz. Böylece benliğimizi koruma altına alırız.*" (Stevens, 1999: 67).

Jung, **Analitik Psikoloji** adlı eserinde gölgeyi kişiliğin aşağı düzeydeki yanı; kişisel ve ruhsal ögeler toplamı olarak ifade ederken şunları söyler: "*Kişinin seçtiği bilinçli davranış ile uyuşmazlığı yüzünden, dolayısıyla bilinç dışında karşıt eğilimleri olan, büyük çapta özerk 'bölüntü kişilik' durumunda bir vücut olurlar. Gölgenin bilinci*

dengeleyici rolü vardır; bu bakımdan etkileri hem olumlu, hem de olumsuz olabilir."(Jung, 1991: 152)

Gölgeleriyle yüzleşmeyi başaran kişi, gölgesinin "kaba gücü"nü yanına alıp, onun olumsuzluğunu olumluya dönüştürerek böylece tamlığa ulaşmada bir aşama katetmiş olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM
1. RÜYA İLE İLGİLİ İNANIŞ VE GÖRÜŞLER

"Uyurken ve rüya görürken,
bizden önceki insanlığın tüm düşüncelerinin içinden geçeriz."
Nietzsche

1.1. Rüya Nedir?

Arapça bir kelime olan rüya; "*re'y*" (görme, görüş) kökünden türemiş bir kelimedir. **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**'te "*düş*"(Develioğlu, 1990:1083); "uyku sırasında görülen şey" (Doğan, 1987:944) şeklinde tanımlanmıştır. Türk dili ve kültürünün temel kaynaklarından olan **Divan-ı Lügati't - Türk** ve **Kutadgu Bilig** gibi eserlerde bu kelime, orjinali olan "*tüş*" şeklinde yer alır. (Yüksel, 1990:1). **Büyük Felsefe Lügati**'nde; "*Düş, uyurken zihinde beliren olayların tümüdür*." (Çankı, 1955:560) şeklinde tanımlanmıştır. **Felsefe Sözlüğü**'nde; "*Uyku sırasında oluşan, bilincin ve iradenin denetiminden bütünüyle bağımsız bir biçimde oluşan ruhsal hayallerdir*." (Cevizci, 2002:276) anlamında tanımlanmakla birlikte genellikle; "*insanın, uyku sırasında zihninde canlanan hayaller*" olarak ifade edilir.

Dilimizde rüya ile ilgili birçok kelime, deyim ve terim bulunmaktadır. Rüya gibi, rüyalarına girmek, gözü açık rüya görmek, rüyada bile görememek, sadık rüya, rüyasında görse hayra yormamak, tüş yürgüçü, tüş yörügi, ağır basma, düş azmak, düş yormak, karabasan, kara düş, kara kaygılı rüya, kara kura, kara kura basmak gibi. Ayrıca, gençliğin baki olmadığını, hayata bel bağlamamak gerektiğini, zamanın ve bu dünyanın gelip geçici olduğunu belirtirken kullanılan ifadelerin başında da hep "rüya gibi" ifadesi yer alır. Günlük konuşmalarda kullanılırken rüya, genellikle gelip geçiciliğin, aldatıcılığın sembolü olarak kullanılır. (Yüksel,1990:2-3).

1.2. Rüya ile İlgili Görüş ve Düşünceler

Bazı tıp uzmanları rüyayı beynin kendisine has bir faaliyeti iç yaşantıların bir yansıması veya vücut organlarının bir kısmının çalışmaması, ya da ağır aksak çalışması sonucu uyku bozukluğu sebebiyle görülen şeyler (Apaydın, 1997:267) olarak ifade etmişlerdir.

Kindî, **Felsefi Risaleler** adlı eserinde rüya ile ilgili şunları söyler: "*Rüya, nefsin düşünceyi kullanıp, duyuyu kullanımından kaldırmasıdır. Sonucu bakımından rüya, nefis duyuyu bırakıp düşünceye yöneldiği için, düşünceye konu olan her şeklin tasarlama gücü sayesinde nefisteki izlenimidir.*" (Kindî, 1994:142-143). Hz.İsa'dan yedi asır önce Asur kralı döneminde rüyalar, Tanrı tarafından gönderilen mesajlar olarak benimsenmiştir. (Ersevim, 2002:301). Nerys Dee, **Rüyaları Anlamak** adlı eserinde, Mısır firavunlarının rüyaları tanrı ve tanrıçanın yol göstericisi olarak kabul ettiklerinden söz eder. (Nerys, 1997:36). Çinliler rüya hadisesini, manevi ruhun bedenden çıkıp ölülerin ruhlarıyla veya canlı ile haberleşip bu izlenimlerle dönmesi şeklinde tasavvur etmişlerdir. Rüyalar bazı kültürlerde gelecekten haber veren mesajlardır. Hintliler de rüyaları geleceğe yönelik bilgi veren mesajlar olarak kabul etmişler; kötü ve iyi ruhları tasnif ederek mesajları anlamaya çalışmışlardır. Eski Yunanlı ve Romalılar da rüyaları, Tanrılardan bir mesaj olarak görürler. Yahudilik ve Hristiyanlık'ta da rüyalara büyük önem verilmiş; bu dine mensup milletler rüyaları, Allah'tan iyi ve kötü anlamda gönderilen mesajlar olarak kabul etmişlerdir. Ayrıca kötü rüyalar da kişileri uyarma niteliğinde özellik taşıyan rüyalar olarak açıklanmıştır. (Günay, 1999:96-98).

Günümüz insanı hayatın karmaşası içinde kendi içsel hazinesini, rüyalarını ihmal ederken kendini tanıma fırsatını bilmeden elinden kaçırmaktadır. Sembollerle örülü rüyalar âlemi, kimi zaman evrenin gizemli kaynaklarıyla, kimi zaman eski inanışlarla ya da mitolojik kahramanların büyülü dünyasıyla iletişim hâlinde olan kolektif hafızaya geri dönüşü sağlamaya devam etmektedir. İnsanoğlunun ruhsal ve fiziksel sağlığında çok önemli bir yer tutan uyku ve rüyalar, insanın üzerindeki baskılardan ve yasaklardan uzaklaşıp özgürleştiği nadide anlardır.

1.3. Freud ve Jung'un Rüya Kuramlarının İncelenmesi

1.3.1. Freud'un Rüya Kuramı:

Freud'un rüya kuramı üzerinde durmadan önce, konuyu aydınlatması açısından Freud'un kurduğu "Psikanaliz Ekolü" hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Psikanaliz, bilimsel bir dal olarak Sigmund Freud tarafından ortaya atılmıştır. Diğer herhangi bir bilim dalı gibi gözleme dayanan bulguların, bu bulgu ve olayları açıklamaya ve bir düzene koymaya yönelik kuramların doğmasına yol açmıştır. Psikanalitik kuramla, zihinsel işleyiş ve bunun insanda gelişimi ile ilgili varsayımlar

topluluğu anlaşılmaktadır. Psikanalitik kuram, anormal zihinsel işleyiş kadar, normal işleyiş ile de ilgilidir. Psikanalitik kuram, sadece ruh hastalıklarını açıklayan bir kuram olmaktan çok uzaktır. Psikanalitik kuramın uygulanmasının ruhsal hastalık ve dengesizliklerde kullanıldığı, bu kuramın hastalar üzerinde yapılan çalışma ve tedavilerden çıktığı ne kadar gerçekse, anormal zihinsel işleyiş yanında normali kapsadığı da o kadar gerçektir. Herhangi bir bilim dalında olduğu gibi Psikanalitik kuram içinde de çeşitli varsayımlar birbiri ile karşılıklı olarak bağıntılıdır. Doğal olarak bunların bazıları diğerlerinden daha temelli, daha sağlam kurulmuş ve giderek bulgularla o kadar çok doğrulanmıştır ki, bunlar zihnin saptanmış kanunları olarak görülmeye başlanmıştır. Tekrar tekrar doğrulanan bu temel varsayımlardan ikisi; ruhsal determinizm yani; nedensellik ilkesi ile bilinçliliğin ruhsal süreçler içinde daha çok istisnai bir durum olduğu ilkesidir. İkinci ilke ise psikanalitik kurama göre, bilinçli zihinsel süreçlerin anormal zihni işleyişte olduğu kadar normal zihni işleyişte de çok anlamı, önemi ve sıklığının var olduğu ilkesidir. (Brenner, 1998:3-4).

Freud, "Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış" adlı makalesinde, psikanalizde izlediği yolla ilgili olarak şunları söylemektedir. "*Ruhsal olayların sıkı bir gerekircilik (determinizm) ilişkisi içinde akıp gittiğini düpedüz benimsemekteydim; dolayısıyla, yoğun bir dikkat sonucu hastanın anımsayacağı şeyin aradığımız şeyle ilgisiz tamamen gelişigüzel şeyler olduğuna inanamazdım. Ancak, hastanın aklına gelen şeyin aranılan şeyle özdeş olamayacağını, ortadaki psikolojik durum, yeterince açıklamaktaydı. Tedavisine çalışılan hastada karşıt iki güç etkinlik gösteriyordu. Bunlardan biri, unutulmuş düşünce ve yaşantıları bilinç kapsamına çekip almaya savaşan bilinçli çaba, diğeri ise, bilinç dışına itilmiş yaşantıların ya da benzeri nesnelerin bilinçli duruma getirilmesine karşı koyan bildiğimiz direniş, sıfıra eşit bulunuyor ya da pek az bir ölçüyü aşmıyorsa, unutulmuş nesne bir biçim değişikliğine uğramaksızın olduğu gibi bilinç düzeyine çıkarılabiliyordu.*" (Freud, 1996: 37)

Freud, bu sebeple ilk çocukluk yıllarına ait yaşantıların çok önemli olduğunu vurgular. Bu dönemin, bireyin kişiliğinde ve duygusal yapısında önemli rol oynadığının altını çizer. Cinselliğin hayatın başından beri var olduğunu ve daha sonraki gelişmeleri etkilediğini savunmasıyla birlikte cinsellik, psikanalizin en temel kavramı olur. Bu durum, çoğu kez bir kaza veya cezalandırmayla felaket getirebilecek sonuçlara yol açarlar. Bu olaylar, rüyalarda kapalı biçimde kendini gösterir. Kimi zaman öyle açıktır

ki, sanki elle tutulur durumda görünürler. Bu tür sahnelerin, hastaların bilinçaltı fantezisinde, değişik biçimlerde ortaya çıktığı algılanabileceği bilinirse doğru bir yorum yapılır. (Freud, 2001:224). Freud'un kendisi, psikanalizi öncelikle, sadece anormal psikolojinin veya psikiyatrinin bir dalı yerine, psikolojinin asal bir sistemi olarak görmüştür. (Hall, 1999:7).

"*Genel olarak psikanaliz, insan psikolojisine en temel katkıları ve bunun yanı sıra özellikle de ruhsal tedavi alanına büyük yenilik getirmiştir*." (Freud, 1996: 42)

Freud, düşleri zihnin bilinç dışına ulaşan yolu olarak tanımlar. Uykudaki öznel yaşantı ve uyandıktan sonra düş denilen olgu, uyku sırasında bilinç dışı zihinsel işleyişin sonucu olarak ortaya çıkar. Bazen bu etkinlik, niteliği ya da yoğunluğu ile uykuyu tehdit edebilir. Uyku sırasında uyuyanın anımsadığı ya da anımsayamadığı bilinçli yaşantıya "görülen düş", içindeki çeşitli unsurlara da "görülen düş içeriği" denir. Uyuyanı uyandırılmayla tehdit eden bilinç dışı düşünce ve isteklere, "gizli düş içeriği", gizli düşün, görülen düş hâline geçmesini sağlayan zihinsel işlemlere de "düş işlemi" adı verilir. Düş sözcüğü, psikanalitik terminolojide yalnızca gizli düş içeriği, düş işlemi ve görülen düşün birer parçasını oluşturduğu bütün bir olayı göstermek için kullanılmalıdır. Uygulamada ise, psikanalitik yazılarda "düş", genellikle görülen düşü kastetmek için kullanılır. (Brenner, 1998:160).

"*Rüya, insanın zihinsel ve bedensel özellikleriyle ilgili bir konu veya olgudur*." (Freud, 1996: 215) "*Freud' a göre rüyalar, baskı altına alınmış ve tatmin edilmemiş duygular, arzular ve düşüncelerin uyku anında üst şuurun baskısından kurtulmasından meydana gelmektedir*." (Günay, 1992:101 -102).

"*Rüya, halüsinasyon niteliğindeki bir doyumla uykuyu bozan uyarıları yok etme aracıdır. Her düş, istek gerçekleştiren türdendir. Bunun dışında kalan rüyalar, önce aranıp bulunması gereken bilinmeyen bir içeriğin yerine bozularak konmuş olanlardır. Rüyaları anlaşılmaz ve garip yapan onlardaki bu bozulmadır.*

Rüya, uykuyla uyanıklık arasındaki bir duruma benzer. Böylece dikkatimizi uykuya çeviriyoruz. Öyleyse uyku nedir? Bu, hakkında hâlâ çok tartışılan fizyolojik ve biyolojik bir sorundur. Uyku, özelliği dış dünyayla ilişki kurmayı reddetmek ve ona ilgi duymamak olan bir durumdur. Eğer uykunun aslı buysa, "rüya buna uymuyor, hatta hiç de hoş karşılanmayacak bir ek oluyor." demek yanlış olmayacaktır.

Uyuyan bir adam, anlamsız bir sözcükle uyandırılamaz ama adıyla seslenilirse uyanır. Öyleyse, uykudaki akıl, duyumsamalar arasında ayrım yapar. Bu nedenle, eğer kişi için düşünsel bir önemi varsa, bir duygusal uyaranın yokluğu da o kişiyi uyandırabilir; böylece bir gece lambasının sönmesi bir adamı uyandırabilir. Yani, bir kişi için duygusal etkinliğin kesintiye uğraması yüzünden uyanır, bu da o etkinliğin onun tarafından algılandığı ama değişiklik göstermediği ya da doyurucu olduğu sürece aklını rahatsız etmediği anlamına gelir." (Freud, 1996:105).

Freud, rüyalar için bir düşünme yoludur, der. Masallar, hikâye haline getirilmiş birer halk rüyalarıdır; mitoloji, ırkların birer rüya tarzında düşünceleridir. Rüya düşünmesi ile arzu düşünmesi aynı mahiyettedir; ikisi arasında birçok ortak noktalar, temayüller vardır. Böylece gerek uykuda, gerek uyanıkken zihnî hayatı yöneten iki prensip kabul ediliyor. Bunlardan biri, zevk prensibi, diğeri realite prensibidir. Birincisi, her iki durumda da arzularımızı yönetmekte, ikincisi ise, sert kaideleri ve sansürleri ile bizi kendisine intibak etmeye mecbur tutmaktadır. Uyanık hayatımızla, uyku hali arasındaki esas fark, uykuda zihin faaliyetinin karmaşıklık bakımından daha aşağı bir seviyede olması ve daha ilkel bir ifade tarzı bulmasıdır. Bu esnada zihnin genelleştirme ve kavramlaştırma faaliyeti durmuş görünmekte ve bu fonksiyonlar imajlarla temsil edilmek gibi daha ilkel bir yolla yerine getirilmektedir. (Özbaydar, 1971:35-36)

Freud, düşlerin arkasında yatan manaları çözmeye çalışarak bu yolla ruhsal hastalıkların tedavisinde kullanılabileceğini savunur. Freud düşlerle, masallar ve mitler arasındaki ilgiye değindiği düşüncelerini, verdiği bir konferansta şöyle açıklar:

"*Düş olarak adlandırılmış olanı düşün metni ya da görünür düş olarak aradığımız, deyim yerindeyse düşü arkasından yattığından kuşkulandığımız şeyi gizli düş düşünceleri olarak tanımlayabiliriz. Bunlar çoğunlukla kılık değiştirmiş simgeler olarak rüyalarımızda karşımıza çıkmaktadır. Düşlerin görünür içeriğinde sıklıkla masallardaki, söylencelerdeki ve mitlerdeki tanıdık temaları çağrıştıran resimler ve durumlar buluruz. Bu türden düşlerin yorumu bu temaları yaratan ilk eğilimlere bir ışık tutar, bununla birlikte bu malzemenin zamanla uğradığı anlam değişikliğini unutmamalıyız. Bizim yorumlama çalışmamız yeterince sık olarak en geniş anlamda cinsel olarak tanımlanmış olan ama daha sonraki uyarlamalarda en değişken uygulamayı bulmuş olan hammaddeyi göz önüne serer.*" (Freud, 1998: 20–24).

Freud'un görüşleriyle Marx'ın görüşleri arasında bir paralellik vardır. Marx da Freud gibi, herhangi bir şeyin göründüğünün tam tersi bir anlama gelebileceğini ileri sürmüştü. (Fromm, 1997: 37).

"*Freud, zamanının materyalist görüşünün etkisi altındaydı. O bu çabaları ile yalnızca psişik ve fizyolojik kökenli olanların değil, içinde yaşadığı toplum tarafından bastırılan şeylerin içeriklerini de bulduğuna inanıyordu. Materyalist felsefe ve cinsel arzuların bilinçli zihince bastırılmaları Freud için bilinç dışının içeriğini oluşturan çıkış noktalarıdır. Ayrıca Freud, cinsel güdülerin çoğu kez cinselliğin fizyolojik özü ile özdeş olmayıp başka, hatta karşıt duygularca beslendiği gerçeğini de fark edememişti. Sadizm, narsizm, mazoşizm ve can sıkıntısı gibi nedenler pekala cinsel arzuları harekete geçiren kaynaklar olabilirler. Ayrıca güçlü olmak ve zenginlik de karşı tarafın cinsel arzularını kamçılayan önemli öğelerdir. Freud'dan iki veya üç nesil sonra, günümüzde kesinlikle bilinmektedir ki, şehir kültüründe cinsellik, bastırmaların tek ve ana konusu değildir artık. Tam tersi, insan kitleleri homo consumens, yani bir tüketim insanı olma çabasına girdiğinden beri cinsellik tüketim maddelerinden biri olmuştur. Görevi de doyum ve mutluluk aldatmacasını vermektir insanlara. Cinsellik ve onların bastırılması ile gözleri kamaşmış olan Freud, bu gerçekleri fazla önemsememiştir.*" (Fromm, 1997:45- 46)

Freud, rüyaları değerlendirirken "Rahmanî rüya"ları, dikkate almamaktadır. Freud'a göre, "rüyalar içimizden ve dışımızdan gelen etkilerden şekillenir. Hayal, bu etkileri biçimlendirir. Rüyalarımızda önceden yaşadığımız olayların izleri vardır. Çocuğun arzu edip de ulaşamadığı şeyleri gece rüyasında görmesi gibi her insan rüyasında, tatmin olmamış isteklerini elde ettiğini görür. Dinî inançlar veya kültürel baskı sebebiyle şuur altına itilmiş istekler, rüyada su yüzüne çıkar. Görülen rüyalar, özellikle cinsî temayüllerin sembolik bir tezahürü durumundadır."

Freud'un rüyalar ve semboller üzerine tek taraflı yaklaşımı, onu diğer yorumcular, bilim adamları ile karşılaştırmayı gerekli kılar. Johann Jakob Bachofen, sembolün sözlerle anlatılıp, dile gelen şeylerin çok üzerinde bir zenginlik ve derinliğe sahip olduğunu söyler. Bachofen'e göre bir sembol yüzlerce değişik biçimde yorumlanabilmesine karşın Freud, örneğin bir yumurta sembolüne, büyük olasılıkla "cinsel hayatın bir yanı" şeklinde yorumlardı. Freud'un teorisinde, rüyaları yorumlayabilmek için rüyanın çeşitli bölümlerine ilişkin pek çok çağrışıma gerek duyar.

Bu yorumun sonunda da, çoğu kez başlangıçta bilinenden pek de fazla bir şey öğrenilmediği görülür. Freud'un, rüyaların çoğu kez arzuların sembolik tatminlerle giderilmesine yaradığını bulması önemliydi. Bu teorinin eleştirilen yanı, bunun bütün rüyalar için geçerli olduğu iddiasıydı. Çünkü rüyalar, isteklerin tatmini biçiminde, korkuların dile gelmesi olarak da belirebilirler, fakat daha da önemlisi, rüyaların bazı zamanlarda kişinin kendisi ve başkaları hakkındaki düşüncelerini ortaya koymalarıdır. Sonuç olarak rüyalar, yalnızca akıl dışı arzuları dile getirmez, çoğu zaman rüyalar insanların kendileri ve çevreleri hakkında farkına varamadıkları görüşlerinin, inançlarının bir yansımasıdır ve rüya yorumunda en önemli nokta, bu iki durumu birbirinden ayırabilmektir.

Görüldüğü üzere Freud'un düşler üzerine yaptığı yorumlar cinsellik kavramı etrafındadır. Bu noktada, Jung ve Freud'un rüya kavramına bakışı da birbirinden farklılık arz eder. (Fromm, 1997:112-146).

1.3.2.Jung'un Rüya Kuramı

Jung, psişe terimiyle yalnızca ruhu kastetmez. Psişe, (ruhsal öge) kendini yöneten bir sistemdir. Bu nedenle, bilinçlilik hâli, doğal olarak bir bilinçsizlik-bilinç ötesi ile dengelenmiştir. Bu bilinç ötesi dünya, Jung'un rüya analizinde, rüyaların analiziyle tanımlanır ve yorumlanır.

Jung, rüyalara büyük önem verir. Ona göre rüyalar bilinç dışına götüren bir yol değil, aynı zamanda bilinç dışı düzenin büyük bölümünü oluşturur. Jung'a göre, rüya diğer psikolojik olaylardan farklı değildir. Onu psikolojik bakımdan anlamak için önce onu meydana getiren yaşanmış olayların, hatıraların araştırılması, geçmişine inilmesi gerekir. Ona göre rüyalar, şahsın günlük dürtüleri ve düşünceleri, dolayısıyla planları ile ilgilidir. Rüyalar, kişinin gelişmesi bakımından faydalı izler taşırlar. Jung, klasik psikanaliz ekolünün düşündüğü gibi bunların yalnız cinsel unsurları ifade etmediklerini, aynı zamanda gelecekle ilgili unsurları da işaret ettikleri görüşündedir. Bazı rüyalarsa rüyayı gören kişinin kişisel kaygılarından öte bir anlam taşır. Bu rüyalar, insanlık tarihinde insanlığın ortak sorunlarını dile getirir. Ona göre, rüyalar, bilinçaltının kendini simgelerle ifadesidir. Freud'dan farklı olarak rüyaların, kolektif şuuraltını canlandırdıklarını ve buna göre kainat sırrını taşıdıklarını ifade eder. Ona göre her

simge[14], hem bireysel, hem de toplumsal açıdan değerlendirilip yorumlanmalıdır. Jung, düşte eski çağlardan beri insanlığın hayatında rol oynamış olan birçok unsurlarla karşılaşmanın mümkün olabileceğini belirtir. Jung'a göre bir rüyanın doğru olarak tahlili, ona tekabül eden şuurlu durumu çok iyi bilmekle mümkündür. Şuurlu veriler bilinmezse rüyayı gereğince tahlil etmek mümkün değildir. (Gürol, 1977:65,69,85)

"*Biricik gerçek şudur ki, rüya, ilahi bir ses, bir elçidir ve yabanıl zihne zerre kadar zarar vermeyen tükenmez bir mesele kaynağıdır. Primitif gerçeğin bu görünebilir kalıntılarını İsrail oğulları peygamberlerinin psikolojisinde buluyoruz.*" (Jung, 1997:33).

Jung'un, rüyaların manevî bir tarafının da olduğuna inandığı yukarıdaki sözlerinde açıkça görülmektedir. Jung, konuyla ilgili şunları söyler: "*Yine rüyalarda bizler, derinlemesine bir çözümleme olmaksızın bile, varlıkları çağrışım testiyle de ortaya çıkarılan komplekslerin ve çatışmaların aynısını buluruz. Dahası kompleksler, var olan nevrozun vazgeçilmez bir parçası biçimindedirler. Dolayısıyla rüyaların, nevrozun içeriği hakkında bizlere en az çağrışım testi kadar bilgi vereceğine inanmak için elde sebepler vardır. Hatta daha fazlasını da verdiği bir gerçektir. Artık rüyaların tamamıyla tinin, yeraltı faaliyetlerinin aynası olduğuna inanmak için bütün sebeplere sahibiz. Eğer oraya varabilirsek, literal olarak hastalığın köklerine de varmışız demektir. Gerçekler, bilinç dışını içeren hipotezi önceliğinde rüyalar, bilinç dışını, zihninin muhtemel dini eğilimleri hakkında bilgi kaynağı olarak kullanabilirler. Hiç kimse rüyaların, bizim onu bildiğimiz gibi açık bir biçimde dinden bahsedeceğini bekleyemez. Ben rüyaların gördüklerinden başka bir şey olup olmadıkları hususunda müteredditim. Daha çok diğer bir Yahudi otorite olan Talmud'a eğilimliyim. O şöyle diyor; rüya kendinin yorumudur. Diğer bir deyişle, ben rüyaları oldukları gibi alıyorum. Onun muhtemel şeytanlıkları hakkında herhangi bir varsayımda bulunmaya kalkışmıyorum. Rüya, doğal bir olaydır. Neden onu bizi ayartıp kötü yola sevk eden hilebaz bir araç olduğunu varsaymamız gerektiği hakkında hiçbir neden göremiyorum. Rüya, iradenin ve bilincin büyük ölçüde ortadan kalktığı zamanlarda görülür. Rüya, nevroz olmayan insanlarda bile bulunabilen doğal bir oluşumdur. Dahası rüya*

[14] "*Simge ne bir istiaredir, ne de bir işaret; bilinci büyük çapta aşan bir içeriktir. Simge, hiçbir zaman bütünüyle açıklanamaz. Akla dayanan yönünü açıklayabiliriz, ama akıl dışı yanını yalnızca duyabiliriz. Böylece simge, ruhun bütüne, hem bilinçli, hem de bilinç dışı yanına, tüm işlevlerine hitap eder."* (Gürol, 1991:67).

sürecinin psikolojisi üstüne o kadar az şey biliyoruz ki, açıklarken, rüyanın kendine yabancı unsurlar sokarken, çok ama pek çok dikkatli olmalıyız. Tüm bu sebeplerden ötürü, rüyalarımızın dinden bahsettiğini ve niyet ettiklerini düşünüyorum. Rüya, ince elenip sık dokunduğu ve iç bütünlüklü olduğundan belirli bir mantık ve niyet sunar. Yeni rüya içeriğinde açık bir ifadesi bulunan anlamlı bir motivasyona sahiptir." (Fromm, 1997:36-41).

Jung'a göre rüya, bilinmeyen sestir, bir elçi ve de doğal ve normal psişik bir olgudur. Rüya, bilinç dışı gerçeğin, kendiliğinden meydana gelen, kendine özgü ve sembolik tablosudur. Freud'un savunduğu gibi rüya, bir belirti veya kılık değiştirme değildir. Rüya, nesnel veya öznel yorum düzeylerine sahiptir. Nesnel düzeyde rüya, çevredeki gerçek insan ilişkileri ağına göre, öznel düzeyde ise, figürlerin rüyayı görenin kişiliğinin belli yanlarını temsil etme ihtimaline göre yorumlanır.

Jung'un rüyaya getirdiği en önemli katkı, yukarıda da belirtildiği üzere, rüya sahibi ile doğrudan ilişkisi olmayan kolektif bilinç dışına ait rüyaların da olabileceği, buradaki sembollerin ataların yaşantılarına, tarihe ve mitolojiye uzanabileceği hususunda ortaya koyduğu bilgilerdir. Uslar da benzer şeyleri dile getirmektedir. (Apaydın, 1997:266)

Jung'a göre rüya, kolektif bir şuurun eseridir ve bu noktada Freud'dan ayrılır. Ona göre rüyalar; yalnızca bireyin tecrübelerinden ortaya çıkan bir olgu değildir. Asırlar boyu insanoğlunun tarih sahnesine çıktığı ilk günlerinden itibaren her olay, her âdet, her korku, her anane, toplulukların kültürlerine yaşayışlarına eserlerine işleniyor, yüzyıllar sonunda bir kolektif şuur meydana getiriyordu. İnsanın rüyasında gördükleri ise, bu kolektif şuurun yansıması sonucu ortaya çıkan, fakat kişinin bilinci dışında bulunan olaylardı. Bu eski düşünceler ya rüya yahut efsane şeklinde ortaya çıkıyordu. (Freud, 1965:32) Jung, "Psikoloji ve Yazın" adlı makalesinde rüyalarda modern kimliğe bürünmüş mitolojik temaların da sıkça gözüktüğünü söyler. (Jung, 2007:18).

Kendisini filozoflar içinde ilk psikolog olarak tanımlayan Nietzsche, psikanalizde kullanılan Bilinçaltı (id) kavramından ilk kez bahseden kişi olmuştur. Bu yönüyle Sigmund Freud ve Psikanaliz'i etkilemiştir.[15] Nietzche de rüyaları kolektif bilinç dışının yansımaları olarak görür ve bu görüşünü şu şekilde ifade eder: " '*Uyurken ve rüya rüya görürken bizden önceki insanlığın tüm düşüncelerinin içinden geçeriz.' Bu*

[15] http://tr.wikipedia.org

düşünce Jung'un ortaya koyduğu görüşe uzak sayılmaz: 'Psikolojide birey oluş ve soy oluş arasında bir uygunluk olduğu düşüncesi böylelikle ispatlanmış gözükmektedir." (Jacobi, 2002: 67).

Jung, rüyaların analiz süreciyle ilgili şunları ifade eder: " *Bilinç ötesi için özür dilemek zorunda değilim, fakat rüya analizinin ancak öyle bir varsayıma dayandığını kuvvetle ifade ederim. Bilinçsiz rüyalar, günlük yaşamın artığı, anlamsız birikintilerden başka bir şey olamaz. Rüyalar dahil, bilinç ötesi içeriğini keşfetmek ve onları çözümlemek, nörozların tedavisinde esastır. Ben terapinin başlangıcındaki rüyaların, genellikle hemen hemen hiç hata olmaksızın, etiyolojik faktörleri yansıttıklarına inanırım*." (Ersevim, 2002:539)

Jung, teorisini Freud gibi katı kurallar üzerine oturtmamış, insandaki sezgi ve hissetme gücünü ön plana çıkartan teorisi, kolektif bilinç dışı ve arketiplerle konuya, farklı bir açılım getirmiştir. Jung; Freudun ortaya attığı id, ego ve süperego modeli yerine bilinç dışını çok katmanlı bir yapı olarak ele almıştır. Jung'a göre bu katmanlarda, insanlığın var oluşundan bugüne kadarki tüm bilgiler mevcuttur. Jung, bunu kollektif bilinç dışı ve arketiplerle ifade eder. Jung teorisinde, tüm insanlığın bu ortak değerlerde buluşmasını ümit ederken insanlığı bekleyen felaketin ise bu değerlerden ve özüne yabancılaşan insanın bilinç dışından geleceğini savunur.

Jung, bilinç dışını açığa çıkarmak için rüya analizinden, kelime çağrışımından ve hipnozdan yararlanmanın mümkün olduğunu söyler. Bu teknikler ona göre bilinç dışına açılan kapılardır. Freud rüyaları ve sembolleri bastırılmış cinsellikle açıklarken Jung, onun aksine bu olguları çok farklı boyutlarıyla ele alır. Jung'a göre bir rüyanın içeriği tam olarak aydınlatılamaz. Ancak yaklaşık bir analiz yapılabilir ve bir rüyanın anlamını belirleyen, bastırılmış cinselikten çok, zihnin hangi katmanından geldiği ve diğer katmanlarla olan ilişkisidir.[16]

Jung, bazı rüyalarda kişisellikten çok daha fazlası olduğunu ifade eder. Anlaşılabilmeleri için, içindeki simgelerin başka zamanlarda başka insanlar için ne anlama geldiklerinin öğrenilmesi gerekir. Bu tip rüyalara kolektif rüyalar adını vermektedir. Kolektif rüya, kolektif bilinç dışındaki arketipleri ortaya koyacak ve rüya sahibi için olduğu kadar başkaları için de önemli olacaktır. İlkel insanlar, kişisel ve kolektif rüyalar arasındaki farkı, içgüdüsel olarak görürler ve onları küçük ve büyük

[16] http://www.analitikpsikoloji.com

rüyalar diye anlatırlar. Büyük rüyalara değer verirler. Çünkü onlar ağzı kapalı duran bilgi kaynaklarının kapağını açmaktadır. En çarpıcı rüyalar, bilinç dışından kendiliğinden ortaya çıktığı görülen, tümüyle yabancı bir şeyi ilgi çekecek kadar berrak bir biçimde ortaya koyan rüyalardır. Örnek olarak Firavun'un rüyasını ve onun Hz. Yusuf tarafından yorumlanmasını, bu tip rüyalara örnek olarak verir. (Fordham, 2004:128-135)

Jung'un rüyalara bakışı daha önce de belirtildiği üzere Freud'dan farklıdır. Freud, rüyaları şekil değiştirmiş, şifreli semboller olarak görürken Jung, rüyaları olduğu gibi almıştır. Jung, Freud'un teorisini şöyle eleştirir: "*Onun bu cesur atılımlarına hayranlığım büyük olmasına rağmen, ne yöntemleriyle ne de sonuçlarıyla hem fikir olamıyorum. O, rüyayı arkasına dikkatlice bir şey, gizlenmiş olan bir dış görünüş olarak açıklıyordu. Nevrozlunun da bu uzlaşılamaz şeyleri muhtemelen normal birinin de yaptığı gibi sakladığına şüphe yoktu.*" (Ersevim, 2002:544)

Jung, "*Rüya, kendinin yorumudur. Diğer bir deyişle rüyaları olduğu gibi alıyorum. Onun muhtemel şeytanlıkları hakkında herhangi bir varsayımda bulunmaya kalkışmıyorum. Rüya, doğal bir olaydır ve neden onu bizi ayartıp kötü yola sevk eden hilebaz bir araç olduğunu varsaymamız gerektiği hakkında güneş altında hiçbir neden bulamıyorum.*" diyerek, Freud'la ayrıldığı noktaları işaret eder. (Jung, 1997:40)

Özetle denilebilir ki Jung, Freud'un görüşleriyle üç noktada ayrılır: Jung'un, Freud'dan ayrıldığı dirinci unsur; rüyaların temelinde yatan ferdi şuuraltı değil, kolektif şuuraltı olduğu düşüncesidir. Yani insanlığın ortak bilgi hazinesi olarak kabul ettiği bütün eski dinlerden, mitolojilerden geriye kalan ve şuuraltına yerleşmiş imgelerdir. İkincisi; Jung, rüyaların arzu tatmini, özellikle de cinsi arzuların tatmini olduğu görüşüne karşıdır. Sonuncusu da; rüyaların uykunun bekçisi olduğu görüşüne karşı olmasıdır. Hatta Jung'a göre rüyalar, uykuyu rahatsız etmektedir. (Tunç, 1949:79)

1.4. İslamiyet'te Rüya

1.4.1. Kuran-ı Kerim'de Rüya

Kur'an-ı Kerim'de, doğrudan ya da dolaylı olarak değişik sûre ve ayetlerde rüya konusu yer almıştır. Sure ve ayetler şunlardır: 37. Saffat suresi;102-106. 48. ve 68. ayetler; 48. Fetih suresi, 27. ayet; 12. Yusuf Suresi, 4-6., 43-44., 46-50., 100-101, ayetler; 17. İsra suresi, 60. ayetlerdir.

37. sure olan Sâffât suresindeki ayetlerde, Hz. İbrahim'in rüyasını anlatmaktadır. Ayetlerin meali şöyledir: "*Babasıyla beraber yürüyüp gezecek çağa gelince "Yavrucağım! Rüyada seni kestiğimi görüyorum; bir düşün ne dersin?" dedi. O da cevaben, "Babacığım, emrolunduğun şeyi yap. İnşallah beni sabredenlerden bulursun" dedi. Her ikisi de teslim olup, babası oğlunu alnı üzere yatırınca "Biz o'na şöyle seslendik! Ey İbrahim, rüyayı doğruladın. Biz muhsinleri böyle mükâfatlandırırız. Çünkü bu gerçekten açık bir imtihandır. dedik*." (Saffat, 37/102-106).

Hz. İbrahim, Allah'ın kendisine bir evlat ihsan etmesi halinde onu, Rabbinin yolunda kurban edeceğini vaat etmişti. Görülen rüyada bu söz hatırlatılmış, o da görmüş olduğu ikinci bir rüyada aynı şey hatırlatılınca oğlunu kurban etmeyi kararlaştırmıştır. Emri yerine getirirken "*Ya İbrahim, rüyanı gerçekleştirdin*" diye Allah tarafından kendisine vahiy gelmiş ve adağın yerine gelmesi için bir koç kurban edilmiştir. (Emiroğlu, 1976:462).

Müfessir Razi, bu ayetlerle ilgili olarak, İbrahim (a.s)'ın gördüğü rüyanın bağlayıcı bir delil olmadığını savunmuştur. Eğer öyle olsaydı, rüyada emredileni yapmak için oğluna danışmasına gerek yoktu. Hem Hz. İbrahim, rüyayı üç gece üst üste gördükten sonra uygulamıştı. Bağlayıcı bir delil olmamasına rağmen, Hz. İbrahim'in sırf rüyada gördüğü bir emirle oğlunu kesmeye kalkışmasının sebebi, rüyasının açık bir vahiy ile desteklenmesidir.

Fetih suresinde ise rüya olayını anlatan ayetlerin meali şöyledir: "*Andolsun ki, Allah Taala, elçisinin rüyasını doğru çıkardı. Ey iman edenler! Allah Taala dilerse, siz güven içinde, başlarınızı tıraş etmiş veya saçlarınızı kısaltmış olarak korkmadan Mescid-i Haram'a gireceksiniz. Allah sizin bilmediğinizi bildi, bundan önce yakın bir fetih kıldı.*" (Fetih; 48/27).

Bu ayet ile ilgili olarak yapılan yorumlar şöyledir. Mücahid bu ayet ile ilgili olarak , "*Hz peygamber (s.a.v.), Hudeybiye'de bulunduğu sırada, rüyasında kendisiyle ashabının Mekke'ye güven içinde başları tıraş edilmiş ve saçları kısaltılmış olarak girdiklerini görmüştü. Hz.Peygamber, kurbanları Hudeybiye'de kesince ashabından bazıları, "Rüyan nerede kaldı ey Allah'ın elçisi?" dediler. Bunun üzerine bu ayet-i kerime nazil oldu.*" der. (Akot, 2005:101).

Elmalılı ise; "*Peygamberin rüyası, yemin ve te'kitlerle kuvvetlendirilmiş sözle ve fiille tasdik ve teyit edilerek açık bir vahiyle beyan ve kesin bir vaatle ilan edilmek üzere*

"Korkusuzca mutlaka Mescid-i Haram'a gireceksiniz", bu hem rüyayı açıklama, hem de açık bir vahiyle yeni baştan müjde ve ilandır." (Elmalılı, 1992:179-180) şeklinde yorumlamıştır.

Görüldüğü üzere "sırlarla dolu rüyalar âlemi", Kur'an-ı Kerim'de pek çok sûre ve âyette yer almakta, bu gizemli dünyayla ilgili bizlere bilgiler sunulmaktadır.

1.4.2. Hadislerde Rüya

Hadis kitaplarında Hz. Muhammed'in görmüş olduğu rüyalar da mevcuttur. Bu rüyalar ya kendi ağzından veya onu dinleyenin ağzından anlatılmaktadır. Semüre İbn-i Cündep'ten nakledildiğine göre; "*Hz. Peygamber, sabah namazından sonra etrafındakilere dönerek kimlerin rüya gördüğünü sorar, rüya gören varsa onları tabir eder. Eğer yoksa kendi rüyasını anlatır ve tabir edermiş. Bu rüyaların mahiyetinde ve tabirinde insanlığa bir haber, bir mesaj ve öğüt bulunmakta veya bir mesele açıklığa kavuşturulmaktadır.*" (Buhari; 4/29; h.no: 576).

Hz. Muhammet, hayra teşvik noktasında rüyaları şu şekilde kullanmıştır. "*İbn Ömer (r.a.)'dan rivayetle; Resulullah zamanında kim rüya görecek olsa, gelip onu peygamberimize anlatırdı. O sıralarda ben genç, bekâr bir delikanlıydım, mescitte yatıp kalkıyordum. Bir gün rüyamda, iki meleğin beni yakalayıp cehennemin kenarına kadar getirdiklerini gördüm. Cehennem kuyu çemberi gibi çemberlenmişti. Keza kuyu direği gibi iki direği vardı. Cehennemde bazı insanlar vardı ki, onları tanıdım. Hemen istiazeye başlayıp üç kere; "Ateşten Allah'a sığınırım" dedim. Derken beni getiren iki meleği üçüncü bir melek karşılayıp, bana "Niye korkuyorsun? Korkma" dedi. Ben rüyayı kız kardeşim Hafsa (r.a.)'ya anlattım. O da Resulullah' a anlatmış. Resulullah; Abdullah ne iyi insan, keşke bir de gece namazı kılsa demiş. Salim der ki, Abdullah bundan sonra geceleri pek az uyur oldu*". (Buhari, Tabir, 91, 36)

Bu hadis, Hz. Muhammed'in sahabeleri rüyalar vasıtasıyla da eğittiğini göstermektedir. Rüya vesilesiyle Abdullah, gece namazı gibi faziletli bir ibadete başlamıştır. (Akot, 2005:106-107) Görüldüğü gibi rüyalar sayesinde insanlar, iyi, güzel ve hayırlı işlere teşvik edilebilir. Kötü alışkanlıklardan uzaklaşmaları sağlanabilir. Ancak rüyanın iyi yorumlanması gerekir.

Rüyalarla ilgili hadisler bahsinde görüldüğü gibi rüyanın İslamiyette önemli bir yeri vardır.

1.4.3. İslam Âlimlerine Göre Rüya

Mutasavvıflara göre rüya, insanın geleceği hakkında bilgi verdiği, yönlendirdiği ve uyardığı gibi ölümü hakkında da işaretler vermektedir. Ancak bu tip rüyalardaki işaretlerin doğru tabir edilmesi gerekmektedir. (Akot, 2005:15) Örneğin; Mevlana müritlerinden Arif Çelebi, görmüş olduğu rüyayı kendi ölümüyle tabir etmiş ve kısa zamanda da ölmüştür. (Eflâkî, 1986:356)

Tasavvuf ehli, rüyayı bilgi edinme yollarından biri olarak görür. Erzurumlu İbrahim Hakkı, Marifetname adlı esernde rüya ile ilgili olarak şunları söyler: "*Kalp ve ruh temizliği içinde uykuya dalan bir kimsenin ruhu, bedeni terk ederek âlem-i melekut'a kadar yükselebildiğinde akl-ı evvel ile karşılaşır ve ruhlar aleminin idrak melekesi ve vasıtası olan bu akl-ı evvel ile maddi olaylar dünyası ile sırf ruhlar dünyası arasında bir dünya olan ve bütün varlık ve olayların kendisinde yaşadığı Berzah âlemini idrak edebilir ve bu şekildeki bir idrakle insan ruhu idrakinin konusu olan varlık veya olay hakkında bilgi sahibi olabilir*." diyerek rüya ile bilgi elde edilebileceğini ifade eder. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, 1984:99-100).

Mutasavvıf İmam-ı Kuşeyri'ye göre: "*Rüya, bütün his ve şuur hallerinin tamamen yok olmadığı bir sırada görülür. İnsan uykudan uyandığı zaman gördüğü şeyin rüya olduğunu, ancak o zaman tasavvur edebilir. Rüya, insanların kalplerinde yaratılan ve karar kılan şeyin, tahayyül ve tasavvur yolu ile idrak edilmesinden ibarettir. İnsan uyuduğu zaman beş duyu organı ile maddi âleme ait şeyleri, his ve idrak etme kabiliyeti kendisinden zail olur. Hissi ve zaruri bilgilerle meşgul olan muhayyile ve tasavvur melekesi kendisini bu gibi şeylerden sıyırır. Bu durumda uykuda olan insanın rüya görme hali kuvvetlenir. Kişi uyandığı zaman, rüya esnasında gördüğü hayallerin uyanık iken müşahede ile hissettiği duygulara ve zaruri olarak hasıl olan bilgilere nazaran, zayıf olduğunu görür. Yani, uyku halinde hakiki tasavvur, tahayyul ve idrak, uyanık iken husule gelen tasavvur, tahayyul, idrak ve zaruri bilgilere nazaran zayıftır*." (Akot, 2005:116).

Mutasavvıflardan İmam-ı Gazzali; rüya ile ilgili fikirleri şöyledir: "*Salih ve sadık bir kimsenin rüyası güvenilir olur; yalanı çok olan bir kimsenin rüyası ise doğru olmaz. Fesad ve yalanı çok olan bir kimsenin kalbi kararır. Binaenaleyh, onun gördüğü ağdasu ahlam'dır. Rüya ve uyku âleminde gaybı bilmek, Cenab-ı Hakk'ın sanatının acayipliklerinden, âdemoğlunun fıtratının garipliklerindendir. Bu, melekût âleminin*

varlığına delalet eden delillerin en açığındandır. Rüyanın hakikatinden söz söylemek, mükaşefe ilminin inceliklerindendir.

(...) Uyku demek, duyguların durması ve kalbe uğramamaları demektir. Uyku ve hayalden temizlenip kendi zatında saf kaldığı levh ile kendi arasındaki perde kalkar. İki ayna arasındaki perde kalktığı vakit, öteki aynada olan şeylerin bazısı beriki aynaya aksettiği gibi levhte olan şeylerin bazıları da kalbe akseder. Ancak uyku, diğer duygulara mani olursa da hayalin harekete geçmesine engel olamaz. Levh-i Mahfuz'dan kalbe aksedenleri, hayal kuvveti hemen alır ve onu bir misal ile hikaye eder. Tahayyulat, onu daha iyi korur ve hayalde mahfuz olarak kalır. Uyandığı vakit ancak hayalindeki şeyleri hatırlar. (...) Rüya esnasında insan manen bir âleme yükselir, orada eşyanın hakikatini görür ve manalarını anlar. (...) Kerametin ispatında reddedilmez iki delil vardır ki, bunlardan biri, sadık rüyanın acayip halidir. Rüya halinde gayb, tecelli etmektedir. Rüyada olan kişi, duygu işleri ile meşgul olmamaktadır. Tıpkı uyanık olduğu halde dalgınlık sebebiyle duygularından haberi olmayan kişiler gibi. Rüyada bir şeyin keşfedilmesinin sebebi, kalbin acayip sırları ile ilgilidir ki, bunlar ancak mükaşefe ile açıklanabilir." (Akot, 2005:117).

Mutasavvıf Erzurumlu İbrahim Hakkı rüyayı; kazib ve sadık olarak ikiye ayırır. Kazib rüyanın kaynağını şuuraltında arar ve şöyle der: "*Yaşanmış olan olayların ve gerçekleşmesi istenen şeylerin uykuda hayvani ruh tarafından yeniden hatırlanması kazib rüyayı oluşturur. Uyku badene arız olduğu zaman, iç duyu organları olan kalp ve ruh, beden hapishanesinden kurtularak ve tabiatları gereği uyumadıklarından daha da faalleşirler. Hatta ruh, kendi dünyası olan ruhlar âlemine döner. İşte rüya, uyanıkken bedenin ve nefsin istekleriyle ruha yapmış oldukları baskıyı üzerinden atarken onların yeniden hatırlanmasıdır.*" (Erzurumlu İbrahim Hakkı, 1984: 99).

İbrahim Hakkı'nın kazib rüya hakkındaki görüşleri ile Freud'un görüşleri arasında benzerlik vardır. İbrahim Hakkı, bu tip rüyaların bir değeri olmadığını sadece kişiyi psikolojik yönden rahatlattığı düşüncesindedir. Sadık rüyaları birtakım bilgi edinme yolu olarak görür. Kalbin melekelerinden biri olarak gördüğü rüya, kalp ve ruhun bir fonksiyonudur. Sadık rüyaları ancak kalbi temiz olanlar görürler. İnsan, sadık rüya yoluyla dünya ve ahiret ile ilgili bilgiler alabilir. Kalp ve ruh temizliği içinde uykuya dalan bir kimsenin ruh bedenini terk ederek âlem-i melekut'a kadar yükselebildiğinde akl-ı evvel ile karşılaşır.Ruhlar âleminin idrak melekesi ve vasıtası

olan bu akl-ı evvel ile maddi olaylar dünyası ile sırf ruhlar dünyası arasında ara bir dünya olan ve bütün varlık ve olayların kendisinde yaşandığı Berzah âlemini idrak edebilir ve bu şekildeki bir idrakle insan ruhu idrakinin konusu olan varlık veya olay hakkında bilgi sahibi olabilir. İnsan rüya gördüğü zaman kalp pencereleri açılır ve melekler âleminde olan levh-i mahfuzdaki olayları idrak eder. Rüyalar, şekiller altında ortaya çıkarlar. Bundan dolayı da ancak tabir edildikleri zaman anlaşılırlar.

Mutasavvıf Muhyiddin İbnu'l Arabi, rüya konusunda önemli isimlerden biridir. Onun düzenlediği bilinen bir rüya tabirnamesi vardır. (Çoruh, 1968:81) Arabi'ye göre rüya, Allah'ın melek vasıtasıyla hakikat ve kinaye olarak, kulun şuurunda uyandırdığı enfüsi idrakler ve vicdani duygulardır. Ya da şeytani telkinlerden kuru ve yaş karışık hayallerden ibarettir. Rüyanın uyanıklıkta benzeri, nefsimizden geçen hatıralardır. Bu hatıralar bazen bir maksada matuftur. Bazı defalar da karmakarışık bir surette tasavvur olunur. Bu itibarla rüya, subjektif kalbi bir görüştür. (Akot, 2005:119)

Mutasavvıflara göre, kişi iyi rüya görürse manevî mertebesi artar, kötü rüyada ise, mertebesi azalır. Arvâsî şöyle der; "*Eğer rüyada nurların yücelere doğru çıkıp yükseldiğini, yeryüzünün kendisine küçüldüğünü semaya doğru çıktığını, havada yüzdüğünü gören kişinin mertebesi de yükselir.*" (Arvâsî, 2001:91).

Kısaca denilebilir ki rüya yoluyla bilgi sahibi olmak, Kur'an-ı Kerim'e göre, insanın önüne konulmuş bir amaç değildir. İnsanın asıl sorumlu olduğu alan uyanıkken yaşadığı alanlardır ve asıl önemli olan da o zaman dilimindeki Allah'ı unutmadan sürekli aktivite içinde hayatını sürdürmektir. (Albayrak, 1996:218,223)

Elmalılı, bu konuyla ilgili şunları söyler: "*Fakat, Allah Taala, kendi gaybına yani, bütün kainata nazaran mutlak gaipten ve batın isminin mazharı bulunan kendi ilmini kimseye zahir kılmaz, açık ve kati suretle izhar edecek yakini bir keşf ile muttali kılmaz. Onun için ne cin ne melek ne de bir başka varlık mutlak gaybı yakinen bilemez. Böyle olması, nisbi gayba ait bazı bilgilerin edinilmesine aykırı olmayacağı gibi, rüya, ilham, keramet veya gizli bazı sebeplerle mutlak gayba dair bazı şeyler sezebilmesine de aykırı değildir. Bununla beraber hiçbir zan ve vehimden ari tam bir keşif ve izhar manasına kesin bir ilim olamaz.*" (Elmalılı, 1992:387).

"*Kişinin gördüğü sadık rüya ise, yol gösterici, yönlendirici, bazen de teselli edici olmakla beraber, rüya, bilgi vasıtalarından biri olarak kabul edilemez. Çünkü insan, rüyasının sadık olduğunu çoğu kere ancak o rüya gerçekleştiğinde bilebilir. Nitekim*

görünüşte güzel nice rüyalar vardır ki, o kişinin hayatı boyunca gerçekleşmemekte ve nefsin bir arzu ve temennisinin rüyaya yansımasından ibaret kalmaktadır." (Eren, 1995:106)

Görüldüğü üzere İslam âlimlerinin büyük bir çoğunluğu rüyayı, insanı doğru yola sevk eden, onun bilgi sahibi olabilmesi için bir vasıta olarak görseler de, rüyanın kesin bir ilim olmayacağı hususunun altını çizerler.

Rüyalar genel olarak üç şekilde değerlendirilir: Şeytanî, rahmanî ve nefsanî rüyalar. Bunlardan nefsanî rüya, ya geçmişe dair hatıraların veya kişinin arzu ettiği şeylerin rüyada görülmesidir. Şeytanî rüya, şeytanın telkîniyle görülen rüyalardır. Rahmanî rüya ise, ya doğrudan doğruya Allah tarafından veya melek vasıtasıyla kalbe yansıyan ve gaybî manaları taşıyan rüyalardır. Rüyanın bu kısmına "sadık rüya" veya "salih rüya" da denilmektedir. Her türlü rüyada cinsellikle ilgili çözümlemeler yapmak, bütün rüyaları, sadece iç ve dış çevrenin tesirinde meydana geliyor sanmak, İslamî bir bakışla bakıldığında hiç de kabul edilir bir görüş değildir. Rüyaları şuuraltıyla izah etmek bazı rüyalar için doğru olabilir. Fakat genelleme yaparak her rüyayı bununla izaha kalkmak doğru değildir. Öyle rüyalar vardır ki, bunlar şuuraltından yansıyan birer görüntü olmayıp gaipten, kalp gözüne akseden parıltılardır. Dolayısıyla, psikanaliz okulunun rüyalara bakış açısı, ancak bazı rüyaları açıklayabilir. Hemen her insan çok nadir de olsa, "Rahmanî rüya" dediğimiz gaibî mesajlar ve sırlar taşıyan rüya çeşidine muhatap olmuş ve olmaktadır. Rüyada görülüp diğer gün, hatta yıllar sonra aynen çıkan rüyalar hiç de az değildir. Bu şekilde gaibî mesaj taşıyan rüyalar, levh-i mahfuzda yazılı olan şeylerin kalp aynasına yansımasıyla meydana gelir. Uyku hâlinde insanın duyguları istirahat halinde olmakla beraber, hayal uyanıkken olduğu gibi, yine faal durumdadır. Bundan dolayı levh-i mahfuz'dan kalbe yansıyanlar, hayalin giydirdiği bir suret ve temsille hatırda kalır. Kişi uyandığı zaman, hayalin giydirdiği bu suret ve temsilleri hatırlar. Sadık rüyanın bir özelliği, kişiye teselli vermesi, ona gaibî müjdeler getirmesidir.

Hz. Peygamber, bu tür rüyadan "mübeşşirat" olarak bahsetmiş ve şöyle ifade etmiştir[17]:

"*Risalet ve nübüvvet bitti. Benden sonra ne bir nebî gelecektir, ne de rasul... Lâkin 'mübeşşirat' vardır. Sahabe 'Mübeşşirat nedir Ya Resulallah' diye sorar. Hz.*

[17] http://www.sorularlaislamiyet./açıklama

Peygamber 'Müslüman kişinin gördüğü rüya' der. O, nübüvvetin cüzlerinden bir cüzdür." (Tirmizi, Rüya, 2).

İslam âlimleri tarafından da, rüyaların insanın olgunlaşma aşamasında önemli bir yerinin olduğu üzerinde durulmuştur.

1.5. Türk Halk Anlatılarında Rüya

Rüyalar, asıl benliğimizi ortaya çıkaran diğer yarımızın semboller yoluyla aktarımıdır. Rüyalardaki semboller, tıpkı mitoslar ve masallardaki sembollere benzer. Rüyalar, temelde mitoslardan pek farklı değildir. Bu sebeple, bir kez rüyaların sembolik dili çözülürse, mitoslar ve masallar da anlamlandırılmış olacaktır.

"*Uykumuzda ve düşlerimizde insanlığın bütün düşüncelerinden geçeriz. Yani, insan düşlerinde akıl yürüttüğü gibi akıl yürüttü uyanık olduğu binlerce yıl boyunca... Düş bizi insan kültürünün erken devrelerine geri götürür ve onu daha iyi anlamıza yardımcı olur.*" (Campbell, 2000:28) derken, Nietzsche masallar ve arketipler arasındaki bağlantıyı gözler önüne serer.

Masal, halk hikâyesi ve destanlarda yer alan motifler içerisinde rüyanın önemli bir yeri vardır.

Değişik toplumlarda tarihin çok eski dönemlerinden itibaren rastlanan rüya motifinin masal ve hikâyelerdeki durumu insan tabiatıyla ve insanın rüya olayı karşısındaki tutumuyla yakından ilgilidir.

Midillili Chares'in rivayetlerinden, İran'da Alkimedler dönemine ve oradan Şehnâmeye kadar Eski Yunan ve Hint'te değişik şekillerde, bilhassa sevgiyle ilgili olarak karşımıza çıkan rüya motifine Türk masal ve hikâyelerinde daha çok rüyada görerek âşık olma şeklinde rastlamaktayız. Bu tarz rüya motifinden kaynaklanan inançların gerek Malezya'dan gerekse eski Hint mitolojisinden günümüze kadar geldiği bilinmektedir.

Genel olarak bünyevi fonksiyon bakımından devam eden bir rüya masallarda temel unsur durumunda olduğunda ona mantıkî bir hava kazandırır. Başlangıç fonksiyonunda olduğunda ise geleceğin tayininde bir fonksiyon üstlenir ve bunu takip eden hareketler böyle bir rüyanın kaynağını teşkil ederler. Bazan da masalın veya hikâyenin çözümü görevinde olup olayı bitirmeye yardımcı olurlar. (Yüksel, 1996: 41)

S. Freud rüyalarla masallar arasındaki ilişkiyi incelerken etnograf Ernst Openheim'ın araştırmalarından yararlanarak öncelikle masallar, halk öyküleri ve fıkralardaki rüyaları ele alır. Oppenheim, masallarda görülen rüyalardaki simgeselliğin, psikanalistlerin hastalarının rüyalarında çözümledikleri simgesel anlam ile tümüyle örtüştüğüne dikkati çekiyordu. (Cankoçak, 1996:217).

Türk masallarında görülen rüya motifi oldukça çeşitlilik arzeder. Bunlardan başlıcaları şunlardır: Annenin masal kahramanını uyarması, rüyada görerek âşık olma, rüyada vadedilen bir sevgiliyi bulmak için yola çıkma, fakirin rüyada gördüğünün hayra yorulmasıyla zengin olma, darda kalınca rüyadaki telkinlerle hareket etme ve çocuk sahibi olma, selâmete erme, rüyada görülenlerin her ne pahasına olursa olsun gerçekleşmesi, görülen rüyaların tabirleri doğrultusunda hareket etme ve mutlu sona kavuşma vb.

Masallarda görülen rüyaların anlatımı ve tabirinde de gerçek hayattaki rüya anlatma ve tabirinde uygulanan âdetler esastır. Yani toplumun rüya telakkileri masallarda da çeşitli şekillerde ortaya konmaktadır. (Yüksel, 1996: 41-42)

Masal kahramanlarının yola çıkış nedenleri arasında rüyada gördükleri bir güzele âşık olmaları da vardır. Kahraman rüyasında gördüğü bu kızı bulmak için yola çıkar ve böylece macera başlar. Masal kahramanı rüyada aldığı çağrıya uyarken kendisini bekleyen tehlikeleri, engelleri hiç aklına getirmez. Korkusuzca maceraya atılan masal kahramanı gördüğü rüya üzerine (sebep bir âşk, bir haber ya da bir öğüt üzerine olabilir) yola çıkarken aslında bir anka misali kendisinden kendisine yapacağı bir "yolculuğun" serüvenine atılmış olacaktır. Dönüşü ise yola çıkış sebebi rüyada gördüğü güzel ise ona kavuşmasıyla ödüllendirilmesi şeklinde son bulacaktır. Rüya, masal kahramanın erginlenme sürecini yaşamasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Rüya motifi; masallar, efsaneler ve halk hikâyelerinin yanı sıra destanlarda da önemli bir yer tutar. Burada, destanlardaki rüyaların sembolik dilinin çözümlenmesine örnek olması açısından yalnızca Oğuz Kağan, Dede Korkut Destanı ve Göç Destanı'nındaki rüya motifi üzerinde durulacaktır.

Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan'ın veziri Uluğ Türk, rüyasında: "*Altın bir yayın gün doğusundan gün batısına; üç gümüş okun ise kuzeye doğru gittiğini*" görür. Bu rüyasını Oğuz Kağan'a anlatırken de "*Gök Tanrı düşümde verdiğimi hakikate*

çıkarsın! Tanrım bütün yeryüzünü senin nesline bağışlasın" (Sepetçioğlu, 1995: 45) diye dua eder. Oğuz Kağan, Uluğ Türk'ün rüyasını ve yorumunu çok beğenmiştir. Onun öğütleri üzerine oğullarını çağırarak çocuklarını ava gönderir. Gün, Ay ve Yıldız'ı gün doğusuna; Gök, Dağ ve Deniz'i de gün batısına gönderir. Gün, Ay ve Yıldız, bu yolculukta pek çok av avladıktan sonra buldukları altın bir yayı babalarına getirirler. Oğuz Kağan çok sevinir ve yayı üçe bölerek onların da yay gibi olmalarını, okları göklere atmalarını öğütler. Diğer yandan Gök, Dağ ve Deniz de yine pek çok av avladıktan sonra yolda üç gümüş ok bulurlar. Buldukları bu okları tıpkı diğer kardeşleri gibi babalarına verirler. Oğuz Kağan, okları üçe bölüp küçük oğullarına verirken, yayın oku atacağını ve onların da oklar gibi olmaları gerektiğini söyler (Sepetçioğlu, 1995: 45-46). Destanda geçen bu rüyanın sembolik çözümlemesi yapıldığında, Oğuz Kağan'ın devletinin büyük bir devlet olacağını müjdeler. Büyük bir imparatorluk kurulurken, devletin kuruluş felsefesini böyle bir rüyaya dayandırma ve böylece manevî bir güç kazanma Türk devletlerinde bir gelenek hâlindedir. (Ögel, 1989: 23). ("Bu gelenek Türkler Müslüman olduktan sonra da devam etmiştir. Bu konuda Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in gördüğü herkesin malumudur") Oğuz Kağan Destanı'nda Uluğ Türk'ün gördüğü bu rüya, Oğuz Kağan'ın devletinin doğudan batıya; güneyden kuzeye kadar büyük bir bölgeye hakim olacağına dair, ilahi kaynaklar tarafından bildirilen bir müjde niteliğindedir. Bu rüya, Oğuz Kağan'ın daha kağanlığının başlangıç yıllarında beylerini ve halkını topladığı toyda dile getirdiği: "*Daha deniz, daha müren; Güneş bayrak, gök kurıkan*" (Ergin, 1970: 5) ifadesinin bir anlamda yansımasını bulmuştur denilebilir. *Yaşlı Bilge Arketipi*ni simgeleyen "Uluğ Türk"ün gördüğü rüyayı Oğuz Kağan'a anlatmasından sonra, Oğuz Kağan, yönetim stratejisini rüyada işaret edildiği şekilde belirler; oğullarından üçünü gün doğusuna, üçünü de gün batısına gönderir. Oğuz Kağan'ın oğullarının gittikleri yerlerde rahatlıkla avlanmaları da onları bu ülkeleri fethetmeleri biçiminde de yorumlanabilir[18]. (Kuzubaş, 2007:305-306). Rüya motifi ile ilgili olarak verilecek bir diğer örnek Göç Destanı'dır. Bu kısa

[18] "*İç kırılmalar bakımından zengin gibi görünmeyen görünmeyen bu metinlerin sonu, genellikle iki önemli sembolle neticelenir: Altın tavuk-ak koyun ve gümüş tavuk-kara koyun. Eserin sonunda kırk kulaç yüksekliğindeki ağaçların sağ ve sol yanlarının üzerlerine koyulan bu simgeler aracılığıyla Türk insanının bilinç ve bilinçaltı güçleriyle yaptığı kıldan ince kılıçtan keskin trajik çatışmasının edebi bir metnin dünyasındaki anlatımı söz konusudur. Bu sembolik anlatım, bizlere bilinç ve bilinçaltının; aklın ve kalbin değerlerinin dengede tutulması gerektiği hususunda önemli bir ikazda bulunur. Ancak yol hikâyesi niteliğindeki bu metinlerde, denge kuruluncaya kadar kahramanın dış ve iç güçlerle yaptığı bir hayli trajik çatışması vardır.*" (Özcan, 2007: 18).

değerlendirmede, **Göç Destanı**'nda yer alan rüyaların devletin kaderini nasıl değiştirdiğini gözler önüne serecektir. Destanda, Uygur hakanı Buğu Han, yedi yıl altı ay yirmi iki gece rüyasında bir peri kızı görür. Peri kızı her gece ona dünyanın efendisi olacağını söyler. Han, uyanınca ordusunu toplar kardeşlerini çeşitli ülkelere seferler yapmak üzere ordunun başına geçirir. Kardeşleri dört bir yana seferler yaparlar ve Orhun Vadisi'ni ganimetlerle doldururlar. Bir müddet sonra Buğu Han bir rüya daha görür. Bu kez rüyasında beyazlara bürünmüş, başında beyaz şerit, elinde Yada Taşı olan bir kişi, Buğu Han'a bu Yada Taşı'nı alması ve saklaması hâlinde dünyanın dört bir yanındaki milletleri buyruğu altına alabileceğini söyler. Aynı rüyayı Buğu Han'ın veziri de görmüştür. Bunun üzerine Buğu Han ordusunu toplayarak yeni seferler düzenlemiş, pek çok ülke fethetmiş ve bütün milletleri buyruğu altına almıştır. (Sepetçioğlu, 1995: 133-134).

Rüyada geçen peri kızı ve beyazlara bürünmüş kişi, *Yüce Birey arketipi*ni simgelerler. Kahramana, "*dünyanın efendisi olacağı*"nı müjdeleyen bu kişilerdir. Kahraman, özbene ulaşma yolunda katedeceği aşamalar, Yüce Birey'in söylediği "Yada Taşı" yla sembolize edilmiştir. Yada Taşı, iç/Tüm Benlik(Self)i simgelemesi açısından önemlidir. Ne zaman ki kahraman Yada Taşı'na ulaşacaktır, o zaman "dünyanın hakimi" olacak, yani tamlığa ulaşarak mükemmel insan olacaktır.

Yada Taşı, simyadaki Felsefe Taşı'nı akla getirmektedir. Simyacılara göre, altını oluşturan madde hastadır, madde iyileştiği zaman altın ortaya çıkacaktır. Simyacılar bu sebeple "Felsefe Taşı"nı aramaktadırlar. Bu taş sayesinde madde altına çevrilebilmekte ve bundan elde edilen iksirle insan ölümsüzlüğe kavuşabilmektedir. Bugu Han da, "Yada Taşı"nı bulduğunda tamlığa ulaşacaktır. (*Filozof taşı iç benlik arketipinin simgesidir.* (Gökeri, 1979: 25).)

Her iki destanda da kahramanların gördüğü rüyalar, "*Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi" "Kızıl Elma*"yı sembolize ediyor denilebilir. Oğuz Kağan gelecekten haber verme özelliği taşıyan rüya yorumunun ardından ülkesinin sınırlarını genişletmeyi başarmıştır. Göç Destanı'nda da Buğu Han, tıpkı Oğuz Kağan gibi gördüğü rüyaların ardından ülkeler fethederek ülküsüne ulaşır.

Dede Korkut Destanı'nda, *Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması Destanı*'nda da rüya motifi vardır. Bu hikâyede "*Kazan, av yerinde kaygılı bir rüya ile uyanır. Kardeşi Kara Göne'ye evi ile ilgili bu korkulu rüyayı yordurur. Yurdunun tehlikede*

olduğunu sezerek tek başına yola düşer, üç günlük yolu bir günde alarak yurduna gelir. durumu görünce kafirin ardına düşer." (Ergin, 1989: 6). Görüldüğü gibi bu anlatıda da rüya gelecekten haber veren bir nitelik taşımaktadır.

Manas Destanı'nda rüya motifi şu şekillerde geçer: "*Manas'ın doğuşunu annesi evvelce düşünde görür. Yine Manas, gördüğü bir düş üzerine, dünyanın dört bir tarafını saran Oyrat Hanının oğlu Prens Alman Bet'in kendi hizmetine gireceğini anlar.*

Manas'ın oğlu Semetey bir gün sefere hazırlanırken annesi önünü kesip, geceleyin düşünde, hayvanların melediğini, çınar ağacının devrildiğini, talih kuşunun başından uçup gittiğini gördüğünü, bütün bunların hayırlı olmadığını, kendisinin yola çıkmaması gerektiğini söyler. Semetey'in eşi Ayçörek de o günün yıldızına karşı olduğunu söyler ve annesi de eğer gitmekte ısrar ediyorsa mutlaka fala bakmasını öğütleyerek der ki: Yanında Manas'ın tölge "Fal Taşı[19]*" var. Manas bir sefere çıkarken bu taşı kaldırıp bir adım ötesine atardı, o zaman sefere çıkardı. Eğer bu taşı kaldıramazsa "yolculuğum hayırlı olmayacak" der, seferden vazgeçerdi*." (Demirel, 1995: 104).

Naciye Yıldız, **Manas Destanı ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller** adlı çalışmasında Manas Destanı'ndaki rüya ile ilgili tespitlerini şu şekilde özetler: "*1.Rüyalar, kadın ve erkek bütün kahramanların davranışlarında etkili olmaktadır. 2. Rüya yorumu büyük bir önem taşımaktadır. 3. Rüyada kendi başına ay, yıldız, güneş doğması, ağacın dipten sallanması, denizin çalkalanması, tuğ, ordu veya ruhlar olumsuz yorumlanmaktadır*." (Yıldız, 1995: 468-469).

Rüya motifine sıkça karşılaştığımız anlatı türlerinden biri de halk hikâyeleridir. Halk hikâyelerinde âşığın gördüğü rüya ile masal kahramanlarının gördükleri rüyalar arasında benzerlikler dikkat çekicidir. Her iki türde de kahraman, rüyadaki güzele âşık olarak ona kavuşma arzusu içine düşer. Bu arzu âşığın da, masal kahramanının da hayatının dönüm noktası olur.

Umay Günay, **Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi** adlı çalışmasında Türk âşıklarının hayatını anlatan halk hikâyelerinin birçoğunun bir

[19] Fal Taşı, aklın sembolüdür. Kahraman aklını kullandığında başarıya ulaşabilir. Fal Taşı'nı "bir adım öteye at"mak olaylar karşısında objektif davranabilmek, aklı kullanarak doğru kararlar verebilmek, başka bir değişle akıl ve duygu dengesini sağlayarak olgun insan olmak manalarını taşıyor denilebilir.

rüya[20]motifi zinciri ile başladığını söyleyerek, asıl tip kompleks rüya motifinin plânını şu şekilde vermektedir:

Kutsal kişilerle kutsal sayılan bir yerde karşılaşma.

Pir elinden bade içme.

Sevgilinin kendisi ile veya resmi ile karşılaşma.

Kahramana pirler, bilmesi gereken bilgileri öğretirler.

Kahramana bir mahlas verilerek deyiş söylemesi istenir.

Günay, bu unsurların sıralamasının her zaman aynı olmayabildiğini ve de bu rüyanın uyur ile uyanıklık arasında, görenlerde gerçek duygusu uyandıran canlı bir rüya olduğunu söyler. Rüya motifinin Orta Asya Türk kültüründe yer alan şamanlığa giriş merasimlerinin İslâmiyet ve Osmanlı kültürü altında sembolleşerek 'Kültür Örneği Rüya Motifi'ne dönüşmesiyle ortaya çıktığının altını çizer. (Günay, 1992:98). Şamanın mesleğe seçilip girmesiyle âşığın mesleğe seçilip girişi arasında benzerlikler de bu kültürün izlerini taşımaktadır.

"*Şaman olabilmek için şaman adayı ruhlar tarafından seçilmiş olmalıydı. Altaylıların inançlarına göre hiç kimse kendi isteği üzerine şaman olamıyordu. Şaman olmak için belli bir nesilden gelmek gerekiyordu. Şaman, mesleğe seçilmesine dair çağrıyı, atalarının ruhları aracılığıyla alırdı. Bu çağrı, genellikle olgunlaşma döneminde, rüya ya da hayalî bir görüş aracılığıyla, bazen de genç şaman adayının geçirdiği şiddetli bir hastalıktan sonra gelmekteydi. Bir gencin şaman olması, bu mesleği hiçbir zaman terk edemeyeceği anlamına geliyordu.*" (Sodzawıczny, 2003:25).

Rüyayı gören kişi artık sade bir kişilikten, sanatçı kişiliğe geçiş aşaması yaşayarak rüya sonrasında yeni bir hayata başlarken, bu bir anlamda kahramanın ikinci doğuşu olacaktır. İlhan Başgöz "Türk Halk Hikâyelerinde Düş Motifi Zinciri" adlı makalesinde âşıkların gördükleri rüya motif zinciri, mesleğe alıştırma, "*eski bir kişiliğin sembolik şekilde öldürülmesi ve yeni bir kişi olarak, yeni adla mesleğe girmesidir*" der. (Başgöz, 1986:28). Bu süreç; sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kişi gibi başlamak, erginlenme yolundaki masal kahramanlarının yaşadığı süreçle aynılık göstermektedir.

---

[20] "Aşıklık geleneğinde rüya nedeniyle âşık olmak oldukça yaygındır. Bazı âşıklar gelenek gereği rüyalarını anlatmamakta, bazısı rüyasını hatırlayamamakta, bazısı her gece rüyasında saz çaldığını söylemekte, bazısı pir elinden dolu içtiğini söylemektedir. Bazı âşıklar da badeli âşıklığa inanmamaktadır." (Artun, 2001: 66).

"*Hopkins, âşık biyografileri etrafında teşekkül eden halk hikâyelerinde daima aynı şekilde ortaya çıkan rüyalar, âşık olacak kişinin zihnine kaydedilmiş bir ilk örneğin-archetype- tekrarlanan şekilleridir.*" (Günay, 1992:89) derken, bu hikayelerde yer alan rüyalarla, arketipsel sembolizm bakımından incelenen masallarda yer alan rüyalar arasındaki benzerliğin altını çizmiş olduğu söylenebilir.

Rüya motifi masallarda, âşık tarzı halk hikâyelerinde gördüğümüz sıklıkta karşımıza çıkmamakla birlikte yine de bu noktadaki paralellik dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu bağlamda halk hikâyeleri ve masallarında ortak özelliklerin metinlerde şu şekilde tezahür ettiği söylenebilir: Masal kahramanı gördüğü düşte bir kıza (ya da erkeğe) âşık olur, bu nedenle de hastalanır. Etrafındakiler hastalığının nedenini anlamazlar, çare başka bir yerden gelir. Masalın sonunda da birbirine âşık olan oğlanla kız kavuşurlar. Rüyada görülmüş ve sonradan yardımcı olan derviş engelleri aşmada kahramanın karşısına çıkan rehberdir. Halk hikâyelerinde de genellikle âşık olduğu kıza kavuşmasında âşığa yardımcı olan bir ihtiyar vardır.

Aşağıda bu durumu örnekleyen masal metinlerinin tahliline yer verilecektir.

Çalışmada tahlil edilen masal metinleri, Esma Şimşek'in, "**Yukarı Çukurova Masallarının Motif ve Tip Araştırması**"; Ali Berat Alptekin'in, "**Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması**"; Saim Sakaoğlu'nun, "**Gümüşhane Masalları Metin Toplama ve Tahlil**"; Umay Günay'ın, "**Elazığ Masalları**" ve Bilge Seyidoğlu'nun, "**Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar**" adlı çalışmalarından alınmıştır. Masalların tahlili için metinler seçilirken, bir masalın farklı yörelerde anlatılan pek çok eş metni olduğu görülerek tahlil çalışmaları esnasında tekrara düşmemek adına diğer doktora tezlerindeki masallar, çalışmaya dahil edilmemiştir. Metinlerin seçimi yapılırken, hayvan masalları, bu değerlendirmenin dışında tutulmuştur.

1.5.1. Masal Metinlerinin Tahlili

Elazığ'dan derlenmiş bir masal olan **Allah'ın Belası** adlı masalda, kahramanın olgunlaşma serüveninde aşama kaydetmesinde yolunu aydınlatacak iki rüya görür:

Allah'ın Belası adlı masalda padişahın oğlu gece rüyasında bir mağarada bir kız görür, ona âşık olur. Günden güne zayıflar, derdini de kimseye söyleyemez. Padişah çare olarak, Allah'ın Belası'nı çağırır ve oğlunun derdini öğrenmesini ister. Allah'ın

Belası, padişahın oğlunun derdini öğrenir ve dağların arkasında devlerin mağarasında bulunan kızı aramaya çıkar.

Bu metinde kahramanın serüvene başlaması bir rüya ile gerçekleşmektedir. Kahramanın, olgunlaşma sürecini geçireceği devler ülkesine gidişi, ona padişahın oğlunun rüyasının çağrısıyla olmuştur.

Kahramanın zorlu sınavında ona yardımcı olan Hızır, kahramanın rüyasında devden kurtulması için ona ne yapması gerektiğini söyler.

"*Rüyasında Hızır Aleyhisselamı görüyor. Hızır diyor ki:*

'Oğlum sen çok doğru ve sadık bir insansın. O kızı kendine almadın, sözünde durdun, padişahın oğluna verdin. Sana da Allah yardım edecek. Kalk abdest al, iki rekat namaz kıl, bismillah de, dut ağacına sarıl. Dut ağacı devrilecek, o zaman tavşan ortaya çıkacak, sen tazıyı salıver, o tavşanı tutunca tavşanın karnından kutuyu al. Böceklerin ikisini öldür, birini dev çatlayıncaya kadar öldürme." (Günay, 1975: 383)

Bu metindeki her iki rüya da gerçek hayatla bağlantılı olması nedeniyle "sadık rüya"(anlam bakımından da "zahir rüya") olarak adlandırılabilir.

"*Zahir olan sadık rüyalar. Buna Hz. Peygamberin Feth suresi 27. Ayette geçen rüyası ile Hz. İbrahim'in, Saffat sûresi 102-106. Ayetlerdeki rüyası misal olarak gösterilmiştir. Bu rüyalar aynen görüldükleri gibi gerçekleşmiştir.*" (Çöğenli-Bayram, 1996: 48-49).

Hızır, insanın içindeki sezgiyi, mantığı simgelemektedir. Eğer kişi sezgilerine güvenir mantıklı davranırsa kendisini başarıya, mutluluğa götürecek yolu çabuk bulur. Ancak bu yollar çetrefillidir ve önünde her zaman engeller vardır.

Mutluluk arayışındaki modern zamanların insanı çok önemli bir değeri çoğu zaman gözden kaçırır. İnsanı iç huzura kavuşturacak, deruni bir içsel yaşamın sonsuz saadetinde ededî olana kavuşturacak içsellikten mahrum kaldığı sürece gerçek anlamda mutluluktan uzak düşecektir. Kimi zaman bu bir işaret şeklinde rüyalarında kendini gösterecektir insanoğluna. "*Kalk abdest al, iki rekat namaz kıl, bismillah de...*" (Günay, 1975: 383)

Masal kahramanları da gerçek yaşamda engellerle karşılaşan insanların yaşadıklarını yaşarlar. Çünkü anlatılanlar "masal" değil, gerçektir. Gerçek olan hayatta mutluluğun çabuk yakalanamayacağı ve mutluluğa giden yolların engellerle dolu

olduğudur. Bu engeller masal metnindeki rüyada çeşitli sembollerle ifade edilmiştir: "Dut ağacı, tavşan, tazı, böcek, kutu ve dev."

İslami gelenekte tavşan pek güvenilir bir hayvan olarak görülmez. Çoğunlukla kurnaz ve içten pazarlıklı olduğuna inanılır. Gariptir ki tavşana âdet kanaması anlamı verilmiştir. Bunun yanında tavşan güzel, cilveli ve biraz hafif meşrep bir kadına benzetilmektedir.(Schimmel. 2005:45)

Tavşan bu rüyada *ego*yu simgeler. Kişi, egonun isteklerine boyun eğmediği sürece tamlığa ulaşır. Bunun gerçekleşebilmesi için kişi, kendine zarar veren olumsuz duygu ve düşünceleriyle yüzleşmek durumundadır. Tavşanın karnındaki böcekler bu olumsuzlukları/gölgeleri simgelemektedir.

Kahramanın rüyasında âşık olduğu kızın devlerin mağarasında olması, kahramanın bireyleşme sürecini gerçekleştirebilmesi için o mağaraya/ bilinç altına inmesi gerektiğini vurgular.

Masal metnine verilen isim de oldukça manalıdır. Padişahın oğlunun günden güne zayıflamasının sebebi "aşk"tır. Aşk, kimine göre bir hastalıktır, kimine göre dünyanın en güzel duygusu... Fuzulî o ünlü gazelinde aşkı bir dert olarak görürken ondan kurtulmak istemez, hatta bu dertle dertlenmekten zevk alır:

"*Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabip*

Kılma derman kim helakim zehr ü dermanındadur."

Bu hastalığın sebebini öğrenmek için padişahın çağırdığı kişinin adının Allah'ın Belası olması "aşk belası"ndan kurtuluşun sırrını içinde gizler.

Masal kahramanının, halk hikâyesi kahramanları gibi rüyada gördüğü bir güzele âşık olması **Padişahın Oğluyla Hizmetkârı** adlı masalda da dikkati çeker. Bu metinde kahramanın rüyası, onun yola çıkma sebebi, başka bir değişle serüvenin başlangıcı olur.

Metinde, padişahın oğlu rüyasında peri padişahının kızını görür. Kıza âşık olan padişahın oğlu yemeden içmeden kesilir ve daha sonra bu kızı bulmak için yollara düşer. (Alptekin, 2002:394).

Ancak masal kahramanlarının yola çıkışlarına sebep olan rüya, her zaman aşkla ilgili değildir.

Aslan Ali adlı masalda da kahramanın gördüğü rüya ona gelecekten haber verir:

"*...bir padişah varmış, rüyasında demişler kin senin ailen hamile, bir oğlun olacak, başına yetmiş iki çeşit felaket uğrayacak. Bunu anasından olurkene beraber bunu gaybetmeye çalış*."(Alptekin, 2002: 316)

Padişah gördüğü bu rüyanın üzerine oğlunu cellatlara teslim ederek onu öldürmelerini ve kanlı gömleğini de kendisine getirmelerini emreder. Ancak cellatlar çocuğu öldürmeye kıyamaz ve onu ıssız bir yerde terk ederler. Rüyanın, padişaha verdiği haber doğru çıkar ve çocuk büyüyünce babasıyla savaşır.

Yine aynı metinde padişah bir rüya daha görür. Rüyasında, kör olan gözlerine aslan kanı sürülürse açılacağı bildirilir. Bu rüya da gelecekten haber veren bir rüyadır. Rüya üzerine aslan kanı aramaya çıkan padişahın adamları, Aslan Ali'yi bularak padişahın huzuruna getirirler. Bu iki rüya da, kahramanın bireyleşim sürecinde babasıyla olan mücadelesinde önemli bir rol oynar.

Her iki rüya da gelecekten haber veren "zahir rüya" olarak değerlendirilebilir. Kahraman, bilinçaltının karanlıklarından bilince yükselirken rüyalar âlemi de onun bu savaşında önemli rol oynar. Kahraman, babasının, yani gölgesinin gördüğü rüyalar sayesinde tamlığa ulaşmıştır.

Çocuğun Rüyası adlı masalda kahramanın serüveni bir rüya üzerine başlar:

"*...Çocuk birez daa yetişirkene bir ürüya görmüş, ay, yıldız, güneş goynunda. Annesi sabah ekmek ederkene oğlan demiş ki:*

"Anne ben bir ürüya gördüm."

"Deyver."

"Deyvermem."

Hani ürüya anlatılacağında hayrola derler ya, gadın hayrola dememiş."(Alptekin, 2002: 256).

Rüya tabirleri özel bir bilgi gerektirir ve bir ritüeli vardır. "*Rüya tabir eden kişilerin her şeyden önce çok iyi bir din bilgisinin olması tabir ilminin bütün inceliklerini bilmesi, ruhani kelimelerle cismani kelimeleri birbirinden ayırt edebilmesi gerekmektedir. Kendisi güvenilir, temiz huylu, özü sözü bir olmalıdır."* (Çöğenli-Bayram, 1996: 50-53).

Rüya anlatımıyla ilgili davranış kalıplarının başında gelen "hayırdır inşallah, hayrola" gibi ifadeler tabircinin rüya anlatana söyleyeceği ilk sözlerdir. "*Gördüğün hayırdır. Hayra erişmeyi, şerden kaçmayı arzu ederiz. Hayır bizim şer de*

düşmanlarımız içindir. Hamd âlemlerin Rabbına mahsustur." (Çöğenli-Bayram, 1996:51) gibi sözlerden sonra rüya anlattırılır. Tabirci, rüya sahiplerinin ayıp ve utanacakları şeyleri insanlara söylememelidir. Rüyanın hepsini dinleyerek iyi ile kötü arasını iyice ayırmalıdır. Cevap vermekte acele etmemeli; rüyanın kimin için olduğunu bilmeli, rüyayı tabircinin akıllı, muttaki, kötülüklerden sakınan Allah Taala'nın kitabını, Resulullah'ın hadislerini bilmesi yanında Arapça'yı, atasözlerini, halkın dilinde dolaşan tabirleri de bilmesi gerekir. (Çöğenli-Bayram, 1996:52). Ayrıca başka ilimlere aşina olması, çeşitli din, mezhep ve topluluklar arasında yaşayan âdet ve gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bu bakımdan tabircinin bunları dikkate alması gerekir: Aksi halde tabir karışır ve tabir kanun ve kaideleri altüst olur. Görenin cinsini ve ona layık olan şeyleri tefrik etmediği müddetçe de tabir etmemelidir. (İbn Haldun, C.I, s.564)

Görüldüğü üzere rüya tabir etmek için önce anlatılacak olan kişinin "hayrola" demesi gerekmektedir. Kahraman da, annesi "hayrola" demediği için için rüyasını ona anlatmaz. Daha sonra aynı davranışı öğretmeni de sergilediği için ona da rüyasını anlatmaz. Kahramanın bundan sonraki serüveni aşama kaydedeceği mekân olan dağ başına gidişiyle başlayacaktır. Dağ başında rastladığı bir çobana "hayrola" dediği için rüyasını anlatır. Hatta çobanın isteği üzerine rüyasını ona satar. Soyut bir kavramın satılması konusu masal metninde dikkati çeken bir nokta olarak karşımıza çıkmakta. Kahraman, rüyasının karşılığında çobanın sürülerine sahip olarak padişahın evinde geçireceği olgunlaşma sürecindeki aşamalarından birisini böylece yaşamaya başlar.

Rüya adlı masalda çocuk gördüğü rüyayı annesi ve babasına anlatmadığı için dayak yer. Yolda ağlarken yolcu, çocuğa neden ağladığını sorar. Yolcu meseleyi öğrenince çocuktan rüyasını anlatmasını ister. Çocuk, ona da anlatmayınca yolcu, çocuğu orada bulunan kuyuya atar. (Günay, 1975: 491-493). Kahraman, "Çocuğun Rüyası". (Alptekin, 2002: 256) adlı masalda olduğu gibi rüyasını anlatmadan önce "hayrola" denilmediği için, kimseye rüyasını anlatmaz. Bu sebeple de çocuğun bilinçaltının derinliklerine yolculuğu başlar. Kahramanın yolda karşılaştığı yolcu tarafından rüyasını anlatmadığı için kuyuya atılması, ilk bakışta cezalandırma gibi görünse de aslında kahramanın olgunlaşma sürecinde geçirmesi gereken aşamalar için gitmesi gereken mekândır. Kuyunun duvarını delerek gittiği padişahın kızının sarayı, onun alt dünyada yaptığı yolculuğunun ikinci sihirli mekânıdır. Burada çeşitli sınavlara tabi tutularak olgunlaşma sürecini tamamlar. Metinde, kahramanın rüyasında ne

gördüğü anlatılmamış olsa da görülen rüya sebebiyle kahramanın maceraya atılması söz konusudur.

Bilindiği üzere rüyalar asırlar boyu insanoğlunun merakını cezbetmiş, ona kâinatın sırlarını çözme çabasında ışık tutmuş, Allah'ın bahşettiği bilgiden nasiplenme isteğinde ruhunu aydınlatan bilgileri sunmuştur. Tarih, ünlü isimlerin gördüğü rüyaları kaydederken kendi seferindeki yolculuğunda insanoğluna, gerçek penceresinden görebilen göz için, bir kez daha hakikati haykırmıştır. Bu rüyalardan bir tanesi Atatürk'ün hayata gözlerini yummadan önce gördüğü son rüya olarak tarihin sayfalarına kayıt düşer. Yukarıdaki metinde geçen kuyu sembolünde olduğu gibi kuyu bu rüyada da önderin ölümünün bir işareti gibidir:

"*26 Eylül 1938 tarihinde Atatürk, rahatsızlığı ile ilgili olarak ilk defa hafif bir koma atlatmıştı. Prof. Afet İnan, olayı şöyle anlatıyor: O geceyi rahatsız geçirdi. İlk komayı o zaman atlatmıştı. Ertesi sabahki açıklamasında : "Demek ölüm böyle olacak" diyerek uzun bir rüya gördüğünü anlattı. Salih'e söyle, ikimiz de kuyuya düştük, fakat o kurtuldu" dedi. Atatürk'ün burada "kuyuya düşme" sembolü ile gördüğü rüya vizyonu, kendisinin de söylediği gibi ölümünün habercisiydi. Salih Bozok'un kuyudan kurtulması ise, Atatürk'ün vefat ettiği gün, buna çok üzülen Salih Bozok'un intihar etmesi sonucu kurtarılmasını simgeliyordu… Bu Atatürk'ün gerçekleşen son rüyasıydı*[21]…"

Tarihe kayıt düşen diğer ünlü rüyalar arasında bilim adamlarının ve yazarların rüyaları da vardır. "*Fransız matematikçi Poincaré ve kimyager Kakulé önemli bilimsel buluşlarını çoğunlukla bilinçaltından gelen resimsel ve ani 'açıklamalara' borçludurlar. Fransız filozof Descartes'ın 'mistik yaşantısı' dediği yaşantı da onun şimşek gibi birden 'bütün bilimlerin düzenini' fark ettiği benzer bir 'vahiy'e dayanmaktadır. İngiliz yazar Robert Louis Stevenson yıllarca, kendisinin 'insan tabiatının iki yüzlü doğasına dair güçlü duygusuna uygun bir hikâye aramış, hiç beklemediği bir anda 'Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın hikâyesi kendisine bir rüyada belirivermiştir*."(Jung, 2007: 38).

Kaküle'nin rüyası ise onun, kimya biliminde önemli bir buluşa imza atmasına vesile olur.

Masallarda da kahramanların gördükleri rüyalar, onların yaşamlarını olumlu manada değiştirir.

[21] http://www.enguzelsozler.us/ruya

Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması adlı eserde yer alan Rüya adlı masalda da medresede okuyan bir oğlan, gördüğü rüyayı "hayırdır inşallah" demedikleri için kimseye anlatmaz ve başını alıp gider. Rüyasında, ay bir kolunun altına; güneş ise diğer kolunun altına girmiştir. Kahraman, çeşitli sınavlardan geçerek kral kızıyla ve padişah kızıyla evlenir. Böylece rüyasının gerçeğe dönüştüğü görülür. Kahramanın rüyasında gördüğü "ay" ve "güneş" sembollerinin kökenini mitolojiye dayandırmak mümkün olabilir. Bütün Türk kavimlerinde anlatılan efsanelerde ay, güneş ve yıldızlara dair motiflere rastlanmaktadır. "Ayın ve güneşin güzel kızları sembolize ediyor oluşu Kazak mitolojisinde karşımıza çıkmaktadır. Ay ve güneş Kazak mitolojisinde insan olarak düşünülmüştür. Kazak mitlerinde insanların ne sebeple aya, güneşe ve yıldıza dönüştüğü hakkında bir bilgi olmasa da, bu inanca dayalı olan anlatmalar Kazak Edebiyatı'nda mevcuttur[22]. Saim Sakaoğlu'nun, **101 Türk Efsanesi** adlı eserinde yer alan Gagauz efsanesi de benzer motifler içermektedir.

Bu efsanelerden bir tanesi (bir Gagauz efsanesi) kahramanın rüyasının kökenini aydınlatması açısından önemli olduğu söylenebilir.

"*Güneş, güzelliği ile dillere destan bir kızdır; hem de kibar ve nazik bir kızdır. Gökyüzünde dolaştıkça bütün yıldızler ona âşık olur, yolunu gözlemeye başlarlar. Bu kız yolunu gözleyenlerin sayısılarının pek çok olduğunu görünce gözlerinden alevler yaymaya başlar. Bu alevlere dayanamayan yıldızlar yanıp kül olur, güneş doğduğu zaman yok olurlar.*

Ancak yıldızların güneşe karşı sevgileri sonsuzdur; akşam karanlığı basınca onlar gene dirilip gökyüzüne dizilmeye başlarlar. Ama güneşin yıldızlarından ay pek meraklıdır. Çünkü o, bir tane olduğu için kendini parçalayabilmektedir. Bazen de hasretinden nazlanıp durur. Güneş de onu görünce ay, buluttan yüzüne bir perde çekip arkasına saklanıverir.

---

[22] "*Ay ile güneşi ikiz olan birer güzel kız; ablalı kardeşli iki kız kardeş, kız ile erkek iki kardeş olarak tasvir eden mitlerin önemi; "onlar bir zamanlar insandı" şeklindeki inancı açıkça ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Güneş ışıklarının keskinliğini, onun inatçı ve kaba oluşuyla; ay ışığının halsizliğini, keskin olmayışını ise onun yumuşak karakterli olmasıyla ilişkilendirip anlatmak da onların insan olarak algılandıklarını ispat etmektedir. Anlatılan bir mite göre; Ay ile Güneş çok güzel olan iki kızmış. Birbirlerinin güzelliklerini kıskandıklarından güneş bir gün ayın yüzünü tırnaklamış. Bu yüzden ayın yüzünde lekeler oluşmuş. Önceleri hiç birbirlerinden ayrılmayan bu iki güzel kız, bu olaydan sonra hiç bir araya gelmemişler."*(İbrayev, 2006: 2) http://www.yesevi.edu.tr/makale

Bir gün ay, güneş ile görüşmeye gider. güneş ayın güzelliğini görünce birden kalbi oynamaya başlar. Bakar ki ay kendisinden daha güzel, düşüncelere dalar, en sonunda aya der ki:

'Eğer beni can u gönülden seviyorsan yüzündeki kara benini tırnağınla kopar, bana ver. Ben onu avcumun içinde görmek istiyorum.'

Ay hiç düşünmeden sevgilisinin isteğini yerine getirir. Tırnağı ile yüzündeki kara beni koparıp güneşe verir. Verir vermesine ama ayın yüzüne kan bulaşmaya başlar. O zaman güneş kahkahalarla gülüp ayın bu fedakârlığına cevap olarak der ki:

'Senin bütün güzelliğin bu bende idi; onu da koparttım. Şimdi dünyanın en güzeli sen değilsin, benim.'

Ay, güneşin bu sözlerine şaşakalır, ne yapacağını bilemez. onun yüzünden akan kanla kalakalır.

İşte o zamandan beri ayın yüzü lekelidir. Ay, güneşten ayrıldıktan sonra onu bir daha görmek istemez. Güneş ise yaptığı oyuna pişman olur, aya ne kadar cilve yaparsa da cevap alamaz.

İşte bu sebeple güneş çıktığı zaman ay yüzüne perde çekip yüzünü gizler; bir daha güneşe, yüzündeki lekeyi göstermek istemez." (Sakaoğlu, 2003:111-112).

Ay ve güneş sembolleri simya ilminde de vardır. Eliade'in söz ettiği bir hikâyede güneş ve ay hakkında değerlendirmeler vardır. Bu hikâyeye göre gümüşün oluşumunda gecenin büyük rolü vardır. Aya tekabül eden gümüş, büyüsel olarak ayın yarattığı zaman ile mekâna aittir. Altın, maden filizi de güneşin etkisi altında doğar. Eliade, güneş ve ayın yani gümüş ve altının birleşmesini mistik bir birleşme şeklinde ifade ederken şunları söyler:

"*Bu mistik birleşme, kimi kez başka terimlerle ifade edilir: ay (gümüş) ve güneş (altın). Ortaçağın çok sayıdaki simya konulu ya da simgeci yazmalarında, bir erkek ve bir kadın gibi düşlenmiş, başlarında taç bulunan güneş ile ayın birleşmesini betimleyen resimler görebiliriz.*" (Eliade, 2002: 95).

Maddenin dönüşerek ulaştığı son nokta olan altın, maddenin ulaşacağı mükemmelliği sembolize edilir. Başka bir söyleyişle maddenin ulaşacağı son nokta mükemmelliktir. Masal kahramanları da zaman zaman mükemmele ulaşma, "altın"a, "güneş"e sahip olma çabası içindedirler. Bu süreç onların erginleşmesini ifade etmektekdir.

Kahramanın rüyasında gördüğü "güneş" ve "ay" sembolü rüya tabirnamesinde ise "*melik, halife, baba, altın, devlet adamı veya güzel bir kadındır. Güneş ve ayın ışık ve nurlarıyla yanında toplandığını gören kimsenin, güzel bir kadınla evleneceğine delalet eder.*" (Nablusi, 1996: 376-378) şeklinde tabir olunur. Güneş, arketipsel mitolojide bilincin sembolüdür. (Jacobi, 2002: 136). Kahraman, güneş ve aya sahip olarak tam benliğe ulaşacaktır.

Bu masalla, **Elazığ Masalları** adlı eserde yer alan "Rüya" adlı masal arasında benzerlik bulunsa da, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki "Rüya" adlı masalda kahramanın rüyası anlatılmıştır. Metinde geçen rüyadaki sembollerle, tabirnamedeki sembollerin yorumlanmasıyla karşımıza çıkan benzerlik tesadüfi olmasa gerek. Bu noktadan hareketle masalları oluşturan halk muhayyilesinin sahiplerinin, İslamî tabir ilminden de nasiplenmiş halk bilgeleri olduğunu göstermektedir.

Oppenheim, halkın masallardaki rüyaları tıpkı psikanalizin yorumladığı gibi yorumlaması, yani söz konusu rüyalara arzuların gerçekleştirilmesi ve gereksinimlerin karşılanması anlamı yüklemesidir, der.

Freud, **Rüya ve Yorumu** (Freud, 1967) adlı kitabında; "*İlginç olan şu ki, halk aklı rüyaların gelecekten haber verdiğini söylerken haklıdır. Gerçekten de rüyaların bize gösterdiği, gerçekleşeceği biçimde değilse de bizim gerçekleşmesini istediğimiz biçimiyle, gelecektir. Ve halk ruhu burada da her yerde gelenek hâline getirdiğini yapıyor: istediği ne ise ona inanıyor.*" diyor. (Cankoçak, 1996:217).

Yılan Bey (Seyidoğlu, 1975:154) adlı masalda ise padişahın hanımının doğumunu yaptıran ebeler, yılan tarafından öldürülmektedir. Üvey kızından kurtulmak isteyen kadın, kızını yılana ebeliğe gönderir. Tanrıya dua edip çeşme başında uykuya dalan kıza rüyasında bir derviş yardım eder:

"*Gızım heç ağlama, bu çeşmenin başındaki büyük çubuh vardır. O çubuhları alırsan. Biri gırmızıdır, biri yeşildir. Gidersen o hasdeyi de dışarı çıhardırsan has bahcaya alırsan, önüne de bi halbır saman goyarsan, arhasına geçersen o yılandır herkesi ağular. Ordan kimse alamaz onu. Hemen o başını uzadır, yeşil çubuhlarınan vurursan hemen o halbura düşer, hasda da gultarır. Sene de heç bişe olmaz.*" (Seyidoğlu, 1975: 154)

Kahramanın gördüğü bu rüya gerçek hayatta yol gösterici olması açısından "zahir olan sadık rüya" olarak ifade edilebilir. Çünkü kahraman, rüyasında gördüğü dervişin/yüce bireyin söylediklerini aynen uygulayarak ölümden kurtulur. Rüya, kahramana bir nevi yol gösterici olmuş ve onun aşama geçirmesi için bilinçaltının derinliklerindeki yolculuğunda kendisiyle yüzleşmesini sağlamıştır.

Metnin devamında derviş bu kez rüyada değil de, kahramının zor anında karşısına çıkarak ona yardım eder.

Rüyada görülen derviş, yaşlı bilge arketipidir. Gölge arketipi çoğu zaman canavarla, devle, yılanla sembolleştirilir. Burada olduğu gibi gölge genellikle su dolu bir havuzun dibinde/çeşmenin başında, mağarada; yani kolektif bilincin girişinde kahramanı bekleyecektir. Kahraman, olgunlaşma sürecinde gölgesiyle/yılanla/üvey annesiyle mücadele etmek zorundadır. Ancak bu mücadele, erginlenmemiş kahraman için oldukça çetin görünmektedir. Rüyasında kendisine yol gösteren derviş/yaşlı bilge arketipi onun bu mücadeleden aşama katederek çıkabilmesi için yol gösterir. Derviş, kıza çeşmenin başındaki çubukları işaret ederken, bilinç dışını simgeleyen çeşme/su sembolüyle, bilinç dışındaki gölgeleriyle yüzleşmesini öğütler. "*Gölge bilinç dışı olduğundan*" (Fordham, 2004:63) kahramanın tamlığa ulaşması ancak gölgeleriyle yüzleşmesiyle mümkün olacaktır. Derviş, kahramanın yılanla mücadelesinde "yeşil çubuhlar"la yılana vurmasını öğütler. "*... insanoğlunun içinde ayrıştırılmamış halde bulunan içgüdüsel dünyanın sembolü" olan ve "bilinç dışı okyanusunda yüzen" yılan, "hem yok etme hem de iyileştirme gücüne işaret eden iki yönünü sembolize eder*." (Jacobi, 2002:136). Kısacası yılan, kahramanın gölge yanıdır. Kahramanın yılanla/gölgesiyle mücadelesinde kullanacağı yeşil renkli çubuk, dikkati çeken bir diğer unsurdur. Renk sembolizminden söz ederken "yeşil" rengin canlılığı, dirilişi, yeniden doğuşu simgelediği vurgulanmıştır. Burada da "yeşil çubuk"lar hem hamile kadının hayatını kurtararak "yeni bir hayat"ın başlangıcı olmasını sağlayacak, hem de kahramanın gölgesiyle mücadelesinde aşama kaydetmesine vesile olacaktır. Bu bağlamda, yeşil rengin ruhsal anlamda kahramanın yeniden doğuşunu simgelediği söylenebilir.

Sırma Saç adlı masalda da padişahın rüyası gelecekten haber vermektedir. Padişah rüyasında :

"*...parmağından hatemi deryaya düşmüş. Bilumum esgerini leşgerini salmış hatemini deryadan çıhardamamış." Padişah rüyasını müneccimlere yordurmak isterse de, müneccimler rüyayı tabir edemezler. Bir kadın, padişahın rüyasını tabir eder :*

"...Senin röyan tabiri odur ki sen bu memleketten evlenecehsen. Bir gız alıp onu burda goyar gidersen. Bu gızdan bir oğlan olur. O oğlan gelir seni bulur." (Seyidoğlu, 1975: 304)

Bu rüya, remizli rüyadır. Bunlar, ruhlar aleminden olan rüyalardır. Remizler (işaret, sembol) vasıtasıyla temsil edilir. Mesela, zehir görme, zinanın remzidir.

Rüya görülen "hatem" (yüzük) İslami rüya tabirleri kitaplarında; *eşe, cariyeye, çocuğa, velayete delalet eder*, şeklinde yorumlanmıştır. Metinde, rüyayı yorumlayan kadın da "eş" olarak yorumlar. Bu bilgiden hareketle masal metniyle, dini ilimlerin verdiği bilgi arasındaki aynilik dikkat çekicidir.

Rüyada geçen "suya düşen yüzük sembolü" arketipsel sembolizm bağlamında ele alındığında, "derya" ile kahramanın bilinç dışına yaptığı yolculuk simgelenmiştir denilebilir. (Daha önce de belirtildiği üzere su bilinç dışının sembolüdür.). (Jacobi, 2002: 137). Yüzük ise kadınsılığın ve dişilliğin sembolü olarak bilinir. Nişan yüzüğü kişinin diğer yarısını bulduğunun bir işaretidir. Kahraman, suyun/bilinç dışının derinliklerinden bilince ulaştığında bütünlüğe/tamlığa kavuşacaktır ki, bu da kahramanın yüzükle simgelenen ödülüne/eşine kavuşmasıyla mümkün olacaktır.

Padişahın Rüyası [23]adlı masalda, padişah rüyasında kızını bir çoban oğlunun alacağını görür. Çobanın oğlu lira ile alınır ve bir dağın başında ölüme terk edilir. Dağ başına bırakılan bu çocuğu bir keçi emzirir:

"*O dağlarda hayvan otlatan başka bir çobanın sürüsündeki bir keçi de gidip çocuğu orada emzirir. Çoban hemen o çocuğu evine götürür, karısı bu çocuğu büyütür.*

Aradan yıllar geçer, bu çocuk bir delikanlı olur. Padişah yine rüyasında görür ki, 'o çocuk ölmedi, büyüdü, senin kızını alacak!"(Sakaoğlu, 2002:336).

Bu masalda rüya motifinin dışında dikkati çeken bir diğer unsur ise masal metni içinde mevcut olan efsane metnidir. Masal metninin bu bölümüyle, aşağıda yer verilen efsane metinleri arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. Birisi Trabzon Şalpazarı'ndan derlenen, diğeri de Giresun'un, Çanakçı ilçesinden derlenen efsane

[23] Bu masalın eş metni Bilge Seyidoğlu'nun, **Erzurum Masalları** adlı eserindeki "Mektup" adlı masaldır.

metinleri ile masal metnindeki efsane bölümü arasındaki benzerliğin görülmesi açısından bu iki metne aşağıda yer verilmiştir:

"*Şalpazarı'nın Geyikli Beldesi'nde yıllar önce, mutsuz bir aile yaşamaktadır. Bu ailenin çocukları doğar, ancak birkaç gün içinde ölür. Bu durum aileyi çok üzmektedir. Bir gün çocuk hasreti biter. Ailenin iki tane oğlu olur. Ancak bu mutluluk kısa sürer. Kadın, çok sevdiği eşini kaybeder. Ardından da oğlunun biri ölür. Buna çok üzülen kadın, diğer oğlunun ölümünü görmemek için, çocuğunu bir ağaç kovuğuna bırakır.*

Aradan günler geçer, kadın ölmüş olduğunu düşündüğü çocuğunu gömmek için, onu bıraktığı yere gider. Ağacın yanına gelen kadın bir de ne görsün; elik keçisi çocuğuna süt emzirmekte... Kadın gördüklerine inanamaz. Geyik, kadını görünce kaçar, gözden kaybolur. O da, oğlunu alarak köyüne döner. Bu olaydan sonra, köyün adı "Geyikli" olmuştur.

Geyikli'de yaşayan Bayraktaroğlu sülalesi de işte bu çocuktan türemiştir. Bugün Bayraktaroğlu sülalesi, geyik eti yememektedir."(Işık, 1998:74).

Bu efsanenin farklı bir şekli de Giresun'un, Çanakçı ilçesinde anlatılmaktadır:

"*Köyde bir kadının sekiz erkek çocuğu vardır. O dönemlerde, geçim bilek gücüyle sağlandığı için, herkes bu aileye imrenerek bakmaktadır. Yaylaya gitme vakti gelince, herkes gibi hazırlıklara başlarlar ve yola çıkarlar. Ancak, yolda en küçük çocuk hastalanır. Anne:*

"Benim sekiz tane oğlum var, bunlardan birisi olmasa ne olur" diyerek çocuğunu yolun kenarına bırakır.

Yaylaya gelince, bu çocuklar bulaşıcı bir hastalığa yakalanır ve hepsi birden orada ölür. Üzüntülü anne, daha fazla yaylada kalmayarak zamanından önce tekrar evine dönmek ister. Yolda, hasta çocuğunu bıraktığı yere gelince:

"Ben, buraya hasta çocuğumu bırakmıştım, acaba ne oldu? diyerek ağaca yaklaşır.

*Kadın, ağaç kovuğunun yanına yaklaşınca, oradan bir geyik çıkıp hızla uzaklaşır. Anne bir daha bakar ki, hastalıktan ölmek üzere olan çocuğu iyileşmiş, serpilmiş, sağlıklı bir çocuk olmuş. Çocuğu hemen kovuktan alarak evine dön*er." (Şimşek, 1995: 17)

Halk anlatmalarının özellikleri incelendiğinde, sözlü kültür ürünlerinin birbirleriyle ilişki içinde olduğu görülecektir. Nitekim bu masal metni içinde yer alan efsane metninin varlığı da bunu göstermektedir.

Dağ başında ölüme terk edilen masal kahramanlarının hayvanlar tarafından beslenmesi motifine **Nartanesi** adlı masalında da rastlıyoruz. Bu masalda gözü oyulup dağ başına bırakılan kahramanını ve çocuğu besleyen hayvan ise bir aslandır. (Alptekin, 2002: 284).

Kahramanın gördüğü rüyalar gelecekten haber verme niteliği taşıdığı için "salih rüya" olarak adlandırılabilir.

Kara Dirhem Hokkası adlı masalda kahramanın aşama geçirmesi gördüğü rüya üzerine olur:

"*Bu padişah oğlu rüyasında bir peri kızına âşık olmuş. Bunun için padişah kızını hatır için alıyor ama elini sürmüyor.*

(...)

'Padişahım kızının hiç bir kusuru yok. Yalnız benim bir nişanlım var, eğer onu bulursam, senin kızın el değmemiş gene senindir. Bulamazsam gene gelirim benim ailemdir.'

(...)

Oğlan rüyasında bu kızı gördüğünde bu kız da oğlanı görmüş. Kız pencereden bakıyor rüyasında gördüğü çocuk." (Günay, 1975:414).

Kahramanların rüyada birbirlerine âşık olmaları (yukarıda bahsi geçen masallarda olduğu gibi), halk hikâyelerinde görülen rüya motifiyle benzerlik göstermektedir. Kızın rüyada gördüğü kişiye âşık olması, animus arketipiyle, benzer şekilde kahramanın da rüyasında gördüğü kıza âşık olarak onu araması da anima arketipiyle açıklanabilir. Kahramanın olgunlaşma serüveni de rüya hadisesi sonucu gerçekleşecektir.

Bireyleşme sürecindeki masal kahramanları kimi zaman yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi bir rüya sonucu çağrıya uyar ve yola çıkar. Onun rüyasında gördüğü bir güzelin âşkına ya da zor durumdan kurtulmak için nasıl davranması gerektiğini söyleyen bir "bilge"nin rehberliğinde çıktığı zorlu yolculuğu, masal kahramanın verdiği sınavlar sonucu kavuştuğu ödülüyle son bulur. Kısaca denilebilir ki masal metinlerinde karşılaşımıza çıkan rüyalar, masal kahramanlarının bireyleşim

süreçlerinde çoğu zaman başlangıç noktası teşkil eder. Masal kahramanını harekete geçiren bir güç olarak değerlendirilebilecek rüyalar, günlük yaşamda olduğu gibi, insan ruhunun birer yansıması gibidir.

Rüyalar, saklı benliğimizin sembolik anlatımlarıdır. Bu "sırlı anlatımlar"ın diline kulak veren kişi kendisini daha yakından tanıma fırsatı bulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
2. KAHRAMANLARIN YOLCULUĞU VE GEÇİRDİKLERİ AŞAMALAR

2.1. Serüvene Çağrı

Mitolojik yolculuğun "serüvene çağrı" olarak adlandırılan ilk aşamasında kahramanın serüvenini, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirler. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yer altında, dağların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi..." (Campbell, 2002: 72).

Pearson, serüvene çağrılan kahramanın yola çıkışını "gezgin arketipi"yle açıklar. Gezgin arketipi dünyayı görmek üzere tek başına yola çıkan şovalye, kovboy ve kaşif öyküleriyle örneklendiğinden söz eder. İnsanın bilinçli olarak bilinmeyenle karşılaşmak üzere yola çıkışının, yeni bir düzeyde yaşanan bir hayatın başlangıcına işaret ettiğini vurgular. Gezginin, öncelikle yaşamın aslında ıstırap çekmek olmadığını, bir serüven olduğunu radikal bir şekilde açıkladığını anlatır.

Gezginler için dönüştürücü kişi ya da kavramın "kötü adam ya da tutsakçı" olduğunu söyler.

Klasik kahraman mitoslarında, genç kahramanın krallık çorak bir hâle geldiğinde tek başına yolculuğa çıkmaya karar verdiğini ifade ederken gezginin yola çıkışındaki sebepleri de sıralar. Bunun sebepleri arasında kralın bir diktatör hâline gelmiş olmasıdır, der. Yola çıkmaya talip olan kahramanın bilinmeyene doğru yola çıktıktan sonra bir ejderhayla karşılaşır, bir hazine bulur, krallığa yeni yaşam sağlamak için gerekli olan şeyle geri döner. (Pearson, 2002:97, 116, 117).

"*Psikoterapi genelde "gezgin" arketipini teşvik eder. Hastalar mutsuz olduklarında, psikoterapist onların ıstıraplarının annelerinin (kötü kraliçe) ya da babalarının (kötü kral) başarısızlıklarından kaynaklandığını görmelerine yardımcı olur.*" (Pearson, 2002:117).

"*Ruhtaki bozuklukların, acıların, marazın, altüst oluşların her birinin bir hikâyesi var. Sonu ister mutlu bir aile hayatında, isterse de tımarhanede bitsin, bu öykülerin her biri şaşırtıcı ölçüde bir diğerine benzer. Ayrıntılardaki farklılıklar*

sonsuzdur; şeytan da melekler de orada gizlidir zaten. Ama hikâyeler daima bir yolculuğu anlatırlar; başı ve sonu olan, ister istemez de bir ortası bulunan birer yolculuğu. Yolculuğun nerede başladığı hayli belirsizdir. Ortası da öyle; yalnızca belli başlı kavşaklar, o da geriye doğru bakıldığında biraz bilinebilir. Son ise genellikle barizdir, ne anlama geldiği hiç anlaşılamayacak da olsa... Her yolculuk aslında benzersizdir. Ancak onları anlayabilmek için birbirlerine benzetmemiz, ortak yanlarını bulmamız, genellememiz gerekir.[24]" Bülent Somay, "**Freudo Baggins'in Mordor Yolculuğu**" adlı yazısında bu şekilde anlatır. Yazı, modern çağın masalı Yüzüklerin Efendisi adlı fantastik eserin kahramanlarının yolculuklarının izini sürerken, aslında her "kahramanın yolculuğu"nun da özdeki benzerliklerini vurgular.

İncelenen masallarda görülmüştür ki, masal kahramanları kendisini çağıran sese kulak vererek tehlikeli arayışa çıktığı anda "kendi benliğini" bulma yolundaki ilk adımı atmış olmaktadır. Asıl kahraman, zor ve tehlikelerle dolu sınavlar yoluna atılmaktan çekinmeyen kahramandır. "*Yasak, arzuya ona gözlerini yumarak, görmezden gelerek, yokmuş gibi davranarak direnmek, ikinci sınıf kahramanın yazgısıdır.*"(Somay) *Serüvene çağrı imtihanıyla karşılaşan kahraman, arzusuyla yüz yüze gelip mücadele etmekten kaçınırsa hayatta kalır, ama imtihanı da geçmiş sayılmaz.*" Örneğin, incelenen "Ayı Kulağı" adlı masalda yola çıkan üç arkadaştır; ancak asıl kahraman "yanmak ve donmak pahasına" da olsa kuyuya inen Ayı Kulağı olmuştur. Çalışmanın "Serüvene Çağrı" adlı bu bölümünde, masal metinlerinde kahramanların benlik arayışlarındaki "çağrı"nın nasıl ve nereden geldiği üzerinde durulacaktır.

Masal kahramanlarını yola çıkış sebepleri genellikle bir arayışla başlar. Bu arayış kimi zaman zor bulunan bir nesne, kimi zaman dünya güzeli bir kız, kimi zamanda içten gelen bir sestir. Yolculuk, bazen bir merak duygusuyla ya da "*evdeki bir huzursuzlukla" başlar. "Yuvarlak Masa şövalyelerini Kutsal Kase arayışına yönelten, Camelot'daki huzursuzluktur; bunların başında da Arthur'un ensestten doğma oğlu Mordred, kız kardeşi Morgana'nın iktidar hırsı ve en nihayet Sir Lancelot ile Guinevere arasındaki ümitsiz aşk gelir.*" (Gökeri, 1979: 73-83).

Çoğu zaman da kahramanın maceraya atılmasında belirli bir sebep ya da bu "arayış macerasında" somut bir nesne olmayabilir. İçten gelen çağrıya uyan kahraman, olgunlaşma sürecinde karşısına çıkan devlerle/kötülüklerle savaşır veya bir bilmeceyi

[24] http://www.focusdergisi.com.tr/yazı

çözmeye, ya da zor bulunan bir nesneyi aramaya koyulur. Bu arayış, kahramanı serüvene çıkartırken aslında kahramanın olgunlaşmasını sağlayacak basamakları oluşturur. "*Bireyleşim, kahramanın içsel serüvenini gerçekleştirmek üzere kopuşun sürekli olmadığı bir ayrılığı zorunlu kılar.*" (Özcan, 2003:106).

Somay, yukarıda bahsi geçen yazısında "arayış macerası"nı terapi sürecine benzetir. Kahramanın, bilinç dışına yaptığı yolculuğunda aradığı "ulaşılmaz arzu nesnesi"nin çoğu zaman bulunmadığını, ancak bu yolculuğun sonunda kahramanın bir iyileşme süreci geçirdiğini söyler. Kahraman arzusunun doyurulması değil de; acının dinmesi, yarasının iyileşmesi ve "gerçeğin bozbulanık aynasında" kişinin "kendisini bulması", böylece arzunun, acının tanınması ve kabullenilmesi sonucu bilinçli benlikle bütünleşme süreciyle son bulacaktır[25]. Daha önce ayrıntısıyla üzerinde durulan bireyleşim sürecini Jung, ortak bilinç dışının yapısal ögeleri olan arketiplerle bilinç arasındaki etkileşimden doğan ruhsal gelişim süreci olarak tanımlar. "*Bireyleşim sürecinin amacını ruhsal bütünlüğe ulaşmak olduğunun altını çizer. Bu çaba bir anlamda bilincin alanını genişletip bilinç dışı kapamına giderek ışığa çıkarmak, onunla bütünleşebilmektir. Bir başka değişle, insanın kendi ruhsal yapısının en karanlık köşelerine kadar bilincine varabilmesidir.*" (Gökeri, 1979: 17).

Jung, benliğin simgelediği bütünselliği ifade ettiği simgesellik, bütünlüğü vurgulaması bakımından "tanrısal"lığa işaret eden bir yön taşır. (Fordham, 2001: 81). Dolayısıyla tamlık, insanoğlu bilinç dışındaki tüm örüntüleri asla bilinç düzeyine çıkaramayacağı için, ölümle, doğaya karışmakla, ya da mistik inanışlarda olduğu gibi tanrının varlığında erimekle ulaşılacak bir noktadır. (Günay , 2002: 10).

Bireyleşim süreci, "ayrılış- erginlenme-dönüş" ekseninde bir "aşama arketipi"ni gerektirir. J. Campbell, en çok ritler ve mitoslarda açığa vuran aşama arketipini kahraman mitosu (the hero-myth) ile açıklar. "*Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu, geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir: 'ayrılma-erginlenme-dönüş' buna monomitin çekirdek birimi denebilir.*" (Campbell, 2000: 41). "*Mitin ayrılma-sınav-dönüş ritmi aslında 'kişinin psikolojik düzeyde' kimliğini aramasıdır.*" (Moran, 1988: 132).

Mitolojik yolculuğun "ayrılış evresi" simgesel bir "çağrı" ile başlar. Bu simgesel çağrı, kahramanın aşama geçirme zamanının geldiğini ifade eden, kahramana

[25] http://www.focusdergisi.com.tr/yazı

bulunduğu durumdan çıkıp yeni deneyimlerden geçip değişmesi gerektiğini anımsatan "iç dürtü"dür. Kısacası çağrı, bilincin dikkatini çekmeye çalışan bilinç dışı ögelerinin, arketiplerin sesidir. (Gökeri, 1979: 64).

Gökeri, bu çağrının mitoslarda ve edebiyatta beliren simgesel ifadelerinin çok çeşitli olduğunu ifade ederken, Campbell'in bu çağrıyı üç grupta topladığını söyler ve bu grupları şöyle sıralar:

Kahraman bir gereksinme ile zorlanıp kendiliğinden yola düşebilir.

Bir otorite figürü tarafından yollanabilir.

Rastlantı, ya da yanlışlık sonucu kendini serüvene atılmış bulabilir. (Gökeri, 1979:64).

Masal metinlerinde "maceraya çağrılan" kahramanların yola çıkış sebepleri incelenirken, kahramanın bütünlüğe giden yolda bu çağrının önemi gözler önüne serilecektir.

2.1.1. İçsel Sesi Dinlemek

Masallarda, değişim geçirecek kahramana çağrı kimi zaman da "iç"ten gelir.

Benli Dilber adlı masalda kahramanı serüvene çağıran "içsel bir ses"tir. Padişahın oğlu dünyanın en güzel kızını almak için yolculuğa çıkar:

"*Seyehate çıkmış, her vardığı yerde sorarmış kimin gızının gözel olduğunu. Bir yere varmış ve oğlana demişler ki:*

"İşte filan yerde bir hint padişahının gızı varmış, ismi de Benli Dilber'miş. Babası onu güccükken bir odaya gatmış, dünyanın ak mı gara mı olduğunu bilmez, en güzel gız odur."

"Nerde bu?"

"Filan yerde."

"Pekeyi." (Alptekin, 2002:278).

Bu "içsel ses"e uyan masal kahramanı, benlik arayışını "Hint padişahının kızını" bulma yolunda yapacaktır.

Ceylân Yüreği adlı masalda kahramanı serüvene çağıran yine içten gelen bir sestir:

"*…padişah bir bahçivan dutmuş bahçaya. Ordan bir adam Keloğlan vaziyetinde heç bir şeye benzetmezsin, padişah buna der ki:*

"Buyur bakalım Keloğlan."

"Padişahım benim Allah'ın izniylen kerametiylen, hörmetiyle gapıya gelişim, bahçana bahçivan olmak isterim."

"Aaa! Keloğlan gusura bakma, oğlum kel oğlum, gusura bakma ya bahçivan dutduk, daha evvel geleydin bahçaya durabilirdin."

"Hayır, padişahım ben boğazı dolusuna duracağım, yani ben para filân istemem."

"Oğlum get bahçivana söyle dur."

"Pekey." (Alptekin 2002: 309).

İçten gelen çağrıya kulak veren Keloğlan böylece padişahın bahçesinde bahçivan olur.

"*Bahçıvan ruh yetiştiricisidir; tohumu, toprağı ve kökü yenileyerek korur. Bir kadının/erkeğin psişesi, eski ve yıpranmış olan şeyleri yenilemek amacıyla, sürekli olarak yeni enerjiler eker, yetiştirir ve hasat eder. Psişik parçalarda, doğal bir entropi ya da eskime ve tükenme vardır. Bu iyidir, psişenin böyle çalışması istenir, ama insan talim yaparken yeniden doldurulmaya hazır, kenarda bekleyen enerjilere de sahip olmalıdır. Psişik çalışmada bahçıvanın rolü budur. Değişim ve yeniden dolma ihtiyacının izini sürer. Psişe –içinde sürekli bir yaşantı, sürekli olarak ölümle cebelleşmeler; fikir, imge ve enerjilerin sürekli olarak yerine konması vardır.*" (Estés 2004: 466)

Keloğlan'ın içten gelen sese kulak vermesiyle, kahramanın yeniden doğmak için maceraya atılması "bahçivan" kimliğiyle hayat bulmuştur. Böylece ruhunu yenileyecek olan kahraman bireyleşim sürecinde padişaha damat olacak, hatta padişahlığı elde ederek bütünlüğe kavuşacaktır.

Metnin devamında "maceraya çağrılan" kahraman, padişahın kör olan gözlerinin dermanını bulan padişahın oğlu değil de damadıdır. Padişahın kör olan gözleri ceylanın yüreği ve ciğerini yerse açılacaktır. Padişahın sevmediği küçük damadı olan Keloğlan, padişahın derdine derman olmak için kız kardeşlerinin çiftliğine gider:

"*Kız kardeşlerinin çiftliğinden aldığı ceylanın yüreğini isteyen padişahın diğer damatlarına, ceylanın yüreği yerine yalnızca etinden verir, Keloğlan. Damatlar, padişaha bu eti götürürler, ancak padişahın gözleri açılmaz. Keloğlan, ceylanın ciğerini ve yüreğini padişaha götürür, padişahın gözleri açılır.*" (Alptekin, 2002:312).

Padişah tarafından sevilmeyen, horlanan, küçümsenen damat Keloğlan, çağrıya kulak verir ve sınavları geçerek aşama kaydededer. Aklını kullanan Keloğlan kurnazlık yaparak zafere ulaşır. Ayrılma- erginlenme-dönüş sürecinin sonunda kahraman, ülkeye padişah olur, yani dönüş aşamasında değişim geçirmiş, tamlığa ulaşmıştır.

2.1.2. Zor Bulunan Nesneleri Arayış Macerası

Bazı masallarda ise üç erkek kardeş vardır. Serüven, ölmek üzere olan babanın oğullarına mirasını paylaştırmak istemesiyle başlar. Bu serüven, babanın vasiyeti sonucu oğullarının yaşam savaşındaki zaferi kazanmalarını sağlayabilmeleri için onları uzak ülkeye yolculuğa göndermesiyle devam eder.

Gül ile Sinan adlı masalda, kahramanın maceraya çağrılması bu şekilde gerçekleşir:

Padişah, kendisi öldükten sonra yerine hangi oğlunun geçeceğini tespit etmek için üç oğlunu da değişik yerlere çalışmaya gönderir. Hangisi daha fazla para kazanırsa onu, yerine padişah seçecektir. Büyük oğlan, pamuk ticaretine başlar; ortanca oğlan, bir bakırcı yanına çırak durur; küçük oğlan, yanlışlıkla devler ülkesine gider. Elindeki paralarla devlere kumaş alıp hediye eder. Devler de buna, açtığında bir tabur asker haline gelen sihirli şemsiye verirler. (Şimşek, 2001: 172).

Küçük kardeşin macerası babanın isteği üzerine yola çıkması ve yanlışlıkla da olsa gittiği devler ülkesine(gölgeyle yüzleşme) gitmesiyle başlar. Kahraman, "yolculuğu"nun sonunda babasının tahtına oturur ve mücadelelerinin sonunda elde ettiği iki kızla evlenerek tamlığa ulaşır.

Çini Maçin Padişahı adlı masal da bu duruma örnek olarak verilebilir. Masal kahramanının "maceraya çağrılması" özetle şöyledir:

Bir padişahın üç oğlu vardır. padişah ölmeden önce çocuklarına şöyle vasiyet eder: "*Ben ölünce filan memlekette oturan süt kardeşime gidersiniz. O ne derse onu yaparsınız.*" Babalarının ölümünün ardından onun vasiyeti uyan üç kardeş yola çıkar. Süt amcaları, babalarının malını bunların arasında paylaştırır ve de üçünü de üç güzel kızla evlendirir. Geri dönmek üzere yola çıkarlar, bir çayırlıkta gecelerler. Bir ejder küçük kardeşin çadırının etrafını sarar ve ona: "*Ey beni insan, benden hiç korkma, gidip Çini Maçin'in hikâyesini öğrenip gelirsen, seni dekarını da bırakırım, gidersiniz.*" der. Çocuk kalkar, atına biner, yola çıkar. (Günay, 1975:518).

Kahramanın serüveni babasının vasiyeti üzerine başlamış gibi görünse de, asıl macera kahramanın yılanla karşılaşması sonucu gerçekleşir. Onun "Çini Maçin'in hikâyesi"ni bulmak için yola çıkışı erginlenmesi için fırsat olmuştur.

Serüvene çağrı, **Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gülü İncitti** adlı masalda da **Çini Maçin Padişahı** adlı masalda olduğu gibi babanın vasiyetinin ardından yaşadıkları sonucu gerçekleşir:

Öleceğini anlayan padişah mallarını oğulları arsında bölüştürür, onlardan sarayın yanından giden yoldan gitmemelerini ister. Büyük ve ortanca oğlanlar babalarının bu vasiyetine kulak asmazlar ve o yoldan giderler. Dünya Güzeli'nin kendilerine sorduğu soruyu cevaplandıramazlar. Dünya Güzeli her ikisini de öldürür. Küçük oğlan da ağabeylerinin arkasından gider. Dünya Güzeli ona "Gül Sinana ne yaptı, Sinan Gülü incitti?" diye sorar. Küçük oğlan bu sorunun cevabını bilemez, ama cellatların elinden kaçar kurtulur. (Günay, 1975:521).

Her iki metinde de babanın, oğullarına vasiyetinin ardından çağrıya uyan masal kahramanları kendilerini bekleyen tehlikelerle dolu "benlik arayışındaki yolculuk"larına çıkarlar.

Kimi zaman da üç kardeş bir nesneyi bulma uğruna yola çıkar. Genellikle iki büyük kardeşe değerli nesneler verilir. Verilen bu nesneler onların yaşamlarını sağlayabilecek somut, ama yaşam savaşında kendilerini geliştirecek fırsatlar yakalamalarına sebep olabilecek nitelikte nesneler değildir. En küçük kardeşe verilen nesne ise görünürde bir değeri olmayan, daha sonra büyülü olduğu anlaşılan nesnedir. Kahraman; aklını, cesaretini kullanarak veya kimi zaman da bir bilgenin/yardımcının yol göstermesiyle bu büyülü nesneyi kullanmayı başarır ve çok önemli aşamalar kateder. İki büyük kardeş, bu serüvende ya korkak davranarak yollarına devam etmeden geri çekilir ya da başlarına gelen olumsuzlukları yenebilecek güçleri olmadığı için bu serüvende zafere ulaşmak için geç kalırlar.

Şemşırak Taşları adlı masalda, kahramanın macerası da "zor bulunan bir nesneyi"/Şemşırak Taşları'nı bulmak için yola çıkmasıyla başlar.

"*Vaktiyle padişahın biri bir cami yaptırır. Bir gün padişah camiden çıkarken Hızır Aleyhisselâm gelip der ki:*

'Bu cami çok iyi oldu. Şemşırak taşları var, o taşlar da olsa çok iyi olur, cami de daha güzelleşir.'

'Bu şemşırak taşları nerede bulunur?'

'Bunlar Hint'te bulunur.'diyen Hızır kaybolur."(Sakaoğlu, 2002:405).

Hızır'ın cami için önerdiği Şemşırak Taşları, uzak bir memlekettedir ve padişah, iki büyük oğlunu bu taşları bulmaları için gönderir.

Küçük oğul: "*Baba bana izin ver de, ben de gideyim. Belki ben de bu taşlardan getiririm."*

'Oğlum sen gidemezsin, sen öyle şeyleri ne bilirsin. Sen o yolları çıkartamazsın.'

Padişah ne kadar ısrar ederse kâr etmez.

'Hayır baba ben de gideceğim, bana da bir at verin.'

Bu nasıl olsa gidemeyecek, diye buna kötü bir at verirler. Bu da yola çıkar." (Sakaoğlu, 2002:405).

Üç yol ağzına gelen üç kardeşin karşısına Hızır çıkar ve onların nereye gittiğini sorar, iki büyük kardeş "şemşırak taşlarını getirmeye gidiyorum." cevabını verir. Babası tarafından bu işi başaramayacağı düşünülen küçük oğulun cevabı ise ağabeylerinden daha farklı "*Allah izin verirse ben de o taşları getirmeye gidiyorum.*" olur.

Hızır, kahramanlara gitmeleri gereken yolu gösterir:

"*Bu yola giden gelir, şu yola giden de gelir; ama şu soldaki yola giden gelmez. Hızır sırasıyla bu geri gelinmez yola gitmelerini söyler:*

'Gel, bu gelmez yola sen git.'

'Hayır, ben gidemem.' der büyükleri.

Hızır, ortancaya da o yola gitmesini söyler, o da 'Ben gidemem.' deyince küçükleri söze karışır:

'Öyleyse ben bu yola gideceğim, siz de şu yollara gidin.'

Bunların üçü üç yola ayrılırlar. Küçükleri gelinmez yola devam eder. Bir zaman gittikten sonra önüne ovada bir saray çıkar. Dolanır dolanır, içeri girmek için hiçbir yerde bir kapı bulamaz. Gürzünü vurup bir tarafını yıkar, içeri girer."(Sakaoğlu, 2002:405-406).

Bu metinde gerçek kahraman babası tarafından önemsenmeyen küçük oğuldur. Macera, kahramanın "zor bulunan bir nesne"yi bulmak için yola çıkışıyla başlar. Küçük kardeş, kendisini çağıran bu sese uyarak maceraya atılır ve gözünü budaktan sakınmaz. Sınavların sonunda aşama kateden kahramanın dönüşü ödülle son bulur. Kahramanın

animasına kavuşması onun eve dönüşünde beraberinde getirdiği ödülüdür. Simgesel boyutta tam benliğe ulaşması kahramanın kazandığı ödüllerle ifadesini bulur.

Aynı Kızı Seven Üç Kardeş adlı masalda, iki kardeşten birinin üç oğlu, diğerinin de bir kızı vardır. Oğlanların üçü de, amcalarının kızı ile evlenmek isterler amcaları, bunlara biner lira para vererek gurbete gönderir ve en çok kâr getirene kızını vereceğini belirtir. Amcalarının isteği üzerine "uzak ülkede" yaptıkları seyehat sonucu sihirli eşyalar satın almış olan üç kardeş, geri döndüklerinde bu eşyaların sihrini denerler. Ortanca oğlanın sihirli aynası, amcalarının kızının ölmek üzere olduğunu gösterir. Kızın babası, kızını sihirli elmayı getiren küçük oğlana verir. (Şimşek, 2001: 256).

Esma Şimşek, "*Türk Folklor ve Halk Edebiyatında Elma" adlı makalesinde "Ölümsüzlük İlacı Olarak Elma"yla ilgili bilgiler verirken "Türkmenistan'da anlatılan, 'Gızıl Alma' isimli bir masal vardır. Bu masal, Anadolu sahasında da, Aynı Kızı Seven Üç Kardeş (Sakaoğlu, 1973: 625-626) adıyla bilinir.*"(Şimşek, 1996:2143) der.

Bu metinde de, kahramanı serüvene çağıran sebep evlenebilmek için "en değerli nesneyi bulma arzusu" olmuştur.

2.1.3. Kör Kuyulara İnmek

Bazı masallarda ise küçük kardeş saf bir karakterdir. Genellikle tembel ve akılsız görünen bu kahraman, serüvenin çağrısına uyarak yola çıkar ve bu macerada onu bekleyen tehlikelere göğüs gererek saklı benliğinin, yeteneklerinin ortaya çıkması sonucu, kişisel gelişimini engelleyen tüm olumsuz özeliklerinden arınmış ve her anlamda güçlenmiş olarak geri döner.

Küllü Fatma adlı masalda anneleriyle çıkrık eğiren üç kız vardır. Ancak bu kızlardan biri "külden ocaktan" çıkmaz. Hain iki büyük kız:

"*Anne, kimin urganı goparsa, onu keselim yeyelim.*" (Alptekin, 2002: 248) derler. Bunun üzerine Küllü Fatma'yı çağıran anne "*benim etimden yeme ve kemiklerimi kör kuyuya at!*" diye tembihte bulunur. Üç kez de annenin çarkının urganı kopar, bunun üzerine büyük kızlar, annelerini keserler. Ablalar, annelerinin etini pişirip yerler, ancak küçük kız annesinin söylediği gibi yaparak etinden yemez. Kız kardeşlerini padişahın oğlunun kınasına gönderen Küllü Fatma, annesinin kemiklerini kör kuyuya atar ve kuyuya ikinci gelişinde kemiklerin hepsinin ev eşyası olduğunu görür. Kemiklerin,

kuyuda ev eşyalarına dönüşmesi ve Küllü Fatma'nın bu eşyalar arasından seçtiği altın nalınlar sayesinde birtakım sınavlar vererek padişahın oğluyla evlenmesi, aslında kahramanın olgunlaşma sürecindeki aşamalarda annesinin kemiklerinin, yani "*Yaratıcı Anne*"nin, kemikleri, yani "*ruh-tini*", kahramana altın nalınlar olarak geri dönmüştür.

Bu metinde temiz kalpli kahramanın serüveni, annenin sözünü dinlemesi sonucu gerçekleşir. Küçük kardeşin "kör kuyu"ya attığı kemikler, onun macerasında önemli bir rol oynar. Kızın simgesel yolculuğu verdiği türlü sınavların ardından animusuna kavuşması ve tamlığa ulaşmasıyla son bulur.

Bazı masallarda da ölüm döşeğindeki baba, iktidar paylaşımında tahtını devredeceği oğlunu seçmek için onların maceraya atılmalarının sebebi olur. Bu sınavı kazanarak tahta geçen oğul, daima üçüncü/en küçük oğul olur.

Kimi zaman ise serüvenin başlama sebebi gözleri görmeyen/yaşlı padişah babanın, gözlerini iyileştirecek büyülü nesneyi oğullarına bulmalarını istemesidir. Böylece üç erkek kardeşin "arayış serüveni" başlar. Bu nesneyi kim bulursa taht onun olacaktır.[26]

2.1.4. Görmeyen Gözlere İlaç Arayışı

Sarıtıraş adlı masalda, kahramanı maceraya çağıran sebep, babasının görmeyen gözlerinin açılması için babasının isteği üzerine olur:

"*Bir varmış, bir yokmuş, çok esgi zamanlarda bir padişah varımış. Günün birinde, bu padişahın gözünün biri kör oluyor. Buna diyorlar ki:*

'Padişahım, gözüyün ilâcı; bir pullu balık var. Eğer bunu bulabilirsen, gözüyün derdinin devası bu.'

Padişah, bir gayık, gemi yapdırıyor. Oğluna diyor ki:

'Oğlum, sen get, bu balığı bana yakala." (Şimşek, 2001: 42).

Bu metinde çağrının sebebi bir otoritenin/padişahın isteği üzerine gerçekleşir.

---

[26] **İyilikle Kötülük** adlı masalda ise daha farklı bir durum söz konusudur. Kör olan padişahın kızına "göz" aramaya çıkan kahramanlar serüvene atılırlar. Padişahın kızının gözleri görmediğinden padişah, kızının görmesini sağlayacak olan kişiye, kızıyla evlendirmeyi vaad eder. Bunun üzerine iki köylü arkadaş padişahın kızına göz bulmak üzere yola çıkarlar:

"*Eyinnik arkadaş gel beraber gedelim, tanıdığımız köylere gedelim, eğer öyle bir göz veren olursa bura alır gelir, padişahın gızının gözüne takar bu vaadini yerine getirmiş olur, gızını da alırız.*" (Alptekin, 2002: 289).

Böylece kahramanlar hayatlarını değiştirecek olan serüvene atılmış olurlar.

Bengiboz adlı masalda kahramanın babasının kör olan gözleri, padişahın ayağının değmediği yerden toprak getirilip gözlerine sürülürse açılacaktır. Kör olan padişahın gözlerinin açılması için gereken toprağı nasıl elde edileceğini, padişahın küçük oğlunun rüyasına giren derviş öğretir. (Seyidoğlu, 1975:).

Padişahın küçük oğlu "içsel rehber"in çağrısına uyar ve babasının gözlerinin açılması için gereken toprağı bulmak üzere "yola" çıkar.

Kahramanın "maceraya çağıran sebep" Kuşlar Padişahının Kızı adlı masalda da benzerdir:

Kuşlar Padişahının Kızı (Şimşek, 2001: 60-67) masalında da padişahın kör olan gözünün ilacı, padişahın atının ayak basmadığı yerden getirilecek bir avuç topraktır.

Kahraman, "ulaşılması güç bir nesne"yi bulmak için yola çıkarak "maceraya çağıran ses"e kulak verir. Padişahın üç oğlundan ikisi gider, fakat elleri boş dönerler. En küçük oğlan, "ulaşılması güç bir nesne"yi bulmak için yola çıkarak "maceraya çağıran ses"e kulak verir. Küçük oğlan dervişin/yüce bireyin yardımı ile "ulaşılması güç nesne"nin "anahtarı"nı alır ve böylece sıkıntı çekeceği, erginleşme sürecini yaşayacağı mekâna/balinanın karnına girer. Türlü zorlukların ardından "ulaşmak istediği"ne /denizin dibinden çıkardığı toprağa kavuşur. Geri dönen küçük oğlan hem animasına hem de babasının yerine geçerek tahta sahip olur.

Kör Dev adlı masalda da serüvene çağrı benzer şekilde tezahür eder:

Padişahın gözleri kör olur. Gözlerine, devlerin bulunduğu yerdeki muayyen bir ağacın yaprağı sürüldüğü takdirde iyi oacaktır. Padişahın en büyük ve ortanca oğulları bu ağaç için giderler, fakat eli boş dönerler. Küçük oğlan bir köpeğin yardımı ile hem yaprağı, hem de devlerin kılıcı ile onların elinde esir olan padişahın kızını getirir. Padişahın gözlerine bu yapraklar sürülünce padişah tekrar görmeye başlar. Oğlan da getirdiği kızla evlenir. (Şimşek, 2001: 68-72)

Metnin özetinde belirtildiği gibi küçük oğlan kendisini maceraya çağıran sese kulak verdiği için sınavlar yoluna girer ve bu yolculuktan başarıyla geri döner. Ödülü ise eşine/animasına kavuşmak olmuştur.

2.1.5. Baba-Oğul Mücadelesi

Hatta bazı masallarda, baba ile oğulun iktidar mücadelesi veya oğlunun bulduğu güzel kıza, babanın göz dikmesi sonucu birbirleriyle savaştıklarını görürüz. Bu savaş, oğlun babayı öldürmesiyle son bulur. Oğul ile baba arasındaki bu güç mücadelesi Odipus Kompleksi'yle açıklanabileceği gibi yaşlanmış ve gücünün tükenmiş olması babanın otoritesinin ortadan kalktığı anlamına da gelir. Adorno, babaların fiziksel gücü azaldıkça, iktidarı da aşınıp zararsız hâle gelir, der. (Adorno, 2000:22). Yunan mitolojisinde babanın güçten düşmesi ile oğulun, babayı hem hadım etmesini, hem de tahtını ele geçirmesini anlatan mitik öykü şöyledir:

"*Selene, ay ışığını, uyuyan Uronos'un üstüne tutarken, Kronos saklandığı yerden koca taş-orağı kaldırıp babasını hadım etti. Sonra koparılmış parçaları denize atarken 'Saltanatın bitti, baba. Şimdi senin yerine ben hüküm süreceğim. Bana karşı gelebilirsin, ancak benim gücüm seninkinden daha fazla. Bu yüzden sana kaderine razı olmanı öğütlerim.' dedi*." (Rosenberg, 2000: 36).

Babayla oğulun bu mücadelesinde gelinen son nokta genç ve güçlü oğlun zaferidir. Böylece küçük oğul artık "küçük" sıfatından kurtularak "erişkin" sıfatıyla hükmü ele geçirmiş olur.

Hırızmalı Güzel (Alptekin, 2002: 384-385), **Allah'ın Belası** (Günay, 1975: 380-384), **Balık Kız** (Sakaoğlu, 2002:308), **Ahmed-i Dürre** (Günay, 1975: 345), **Mayıl ile Âb-ı Güneş** (Şimşek, 2001:240), **Aslan Ali** (Alptekin, 2002:316), **Şah İsmail** (Günay, 1975: 348) adlı masallar, bu duruma örnek teşkil eder.

Hırızmalı Güzel (Alptekin, 2002: 384-385) adlı masalda kahraman, babasının âşık olup evlenemediği kızla evlenir. Babasının isteyip de ulaşamadığı kızla evlilik yapması küçük oğulun zaferidir. Hatta bu zafer, kahramanın devlerin yardımıyla, babasının evinin karşısına bir saray yaptırmasıyla bir kat daha güçlenir. Bu hadiseler oğulun, babaya olan üstünlüğünün bir ispatı şeklinde yorumlanabilir.

Ancak bu masalda Güzel Ahmet'in maceraya atılmasının sebebi, kahramanın "yasaklı kırkıncı" odada ne olduğunu merak etmesinden kaynaklanır.

Baba- oğul mücadelesinin konu edildiği masallar çalışmanın çeşitli bölümlerinde ayrıntısıyla incelenmiş olduğundan, burada tekrar edilmeyecektir.

2.1.6. Masallar Diyarında Evden Ayrılan Kadınlar

Kızların serüvene atılmaları genellikle dışardan gelen bir baskı sonucu gerçekleşir. Bu ayrılışın sebebi genellikle ya kızın namusuna atılmış bir iftiradır ya da kızın evden kaçırılmasıyla, kimi zaman da bir habercinin, kızın başına gelecek kötü şeyleri ona haber vermesi sonucu yola çıkışıyla gerçekleşir. Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi kızların güvende olmaları için bulunmaları gereken mekân belirlenmiştir. Kızın yaşam alanı –dış mekânda kalması zorunlu olmadığı sürece- "ev içi"dir. Ev içinden ayrılmanın tek geçerli sebebi ise "evliliktir." Bunun dışında onun yaşama alanı "ev"le sınırlıdır. Çünkü kız çocuklarına, daha küçük yaştan itibaren benimsetilen ev içinde yaşam düşüncesinin aşılanması söz konusudur. Oyuncak bebeklere annelik etme, ev işi yapma, duygusal iletişim, evcilik oyununda kız çocuğuna verilen kurgulanmış rollerdir. Oysa ki erkek çocuğu yetiştirirken ona öğretilenlerin neredeyse tamamına yakını, ilerideki yaşamında "dışarı"daki güçlerle mücadelesinin bir anlamda provasını yaptırmaktadır. Kılıç, silah gibi oyuncaklar gücü, kuvveti, mücadeleyi simgeleyen nesnelerdir ve erkek çocuğun oyun alanında oldukça önem taşır. Bu şekilde "dış"a dönük mücadeleleri oyunla benimseyerek büyüyen erkek çocuk, "erişkin" olduğunda "dış kuvvetlere" karşı güçlü olmayı öğrenmiş hâlde hayatını ekonomik olarak kazanmaya başlayacaktır. İş hayatında, sosyal yaşamda bu güç mücadelesi erişkinin yaşamının hemen her alanında karşısına çıkar.

Segal, erkek çocuklar annelerinden ayrılmayı ve daha özerk bir benlik duygusu geliştirmeyi başardığını söyler. Çünkü anne; oğlunu ayrı bir kişi gibi, kızını ise sanki kendisiymiş gibi narsisistçe yaşantılar ve sever. (Segal, 1992:113-114). Kız çocuklarının yetiştirilmelerindeki bu duygusal bağımlılık sebebiyle, kızların zorunlu evden ayrılışları sonucu atıldıkları serüvende, kız kahramanlar kendilerine bir koruyucu ararlar. Üvey annenin konu edildiği masallarda, öz baba tarafından dağ başına terk edilen kız, aslında erginlenme aşamasında kazanacağı pek çok hazinenin sahibi olma şansını yakalar. "Kahramanın yolculuğu", önce onu, bir kişinin sahiplenmesiyle başlar. Bu koruyucu genellikle kızın ormanda, ya da dağ başında karşılaştığı bir yaşlıdır. Yaşlı kadın/adam kızı evine götürür, ona evladı gibi bakar, korur ve ona hayal edemeyeceği kadar çok hazine verir. Bu şekilde hayatı düzene giren kızın başından türlü maceralar geçer. Sonunda kazandığı hazinelerle memleketine döner. Üvey annenin kıskançlığı bir kez daha nükseder. Kendi kızının da bu hazinelere sahip olmasını ister, ama beceriksiz,

çirkin ve kötü kızın başına gelenler onun felaketi olur. Sonunda kız kahraman, kendisine kötü muamele yapanları birbir dize getirir ve sevdiğiyle evlenerek mutluluğu yakalar.

Bacı Bacı Can Bacı adlı masalda kahramanların maceraya atılmaları annelerinin ölümünün ardından, babalarının, çocuklarına üvey anne getirmeleriyle başlar. Yaşananlar, kahramanların maceraya atılmalarını zorunlu kılar:

"*Babaları da gitmiş bu çocuklara bir üvey anne getirmiş. Bu analık çocukları istememiş, babalarına: ' Ya bu çocuklar gider, ya da ben giderim.' demiş. Adamcağız naçar kalmış. Çocuklarına: "Gelin, oduna gidelim. Ben odun kırayım, siz arkama kaldırırsınız.' demiş. Bunlar gidiyorlar, babaları gidiyor, bir su kabağını ağaca asıyor, çocuklara da ekmek indiriyor: 'Siz burada yiyin, ben de odun kırayım, arkama kaldırayım, eve gidelim.' diyor.*

Çocuklar oturuyorlar, oturuyorlar, ezan vakti oluyor, kız büyük, oğlan küçükmüş, kalkıyorlar bakıyorlar ki ne babaları var, ne kimse…" (Günay, 1975: 335)

Çocukların dağ başına bırakılmaları sonucu kahramanlar maceraya çağrılmış olur. Bu çağrı, Campell'in sözünü ettiği "Kahraman bir gereksinme ile zorlanıp kendiliğinden yola düşebilir." maddesiyle örtüşmektedir. Kendi istekleri dışında başlayan macera, kızın "ak balığın karnı"nda (balinanın karnı) geçirdiği olgunlaşma sürecinin ardından padişahla evlenmesiyle son bulur.

Nar Adlı Kız (Şimşek, 2001:159) masalında "güzel kız"ın, üvey annesinden bıkarak evden ayrılması söz konusudur. Kısacası, kahramanın maceraya çağrılması zorunluluk sonucu kendiliğinden yola çıkmasıyla gerçekleşir.

Kız kahramanların evden ayrılışlarının/serüvene çağrının sebebi çoğunlukla bir iftira nedeniyle olur. Padişah baba namusuna leke getiren kızını evden kovar. Kızın bir dağ başında öldürülmesi için cellatlara emir verir, ancak cellatlar genç kıza kıyamazlar ve bir hayvanın kanına buladıkları kanlı göçmleği ölüm işareti olarak padişaha götürürken kızı da orada bırakırlar. Ölümden kurtulan kızın yaşam mücadelesi devam eder. Karşısına onu koruyacak yaşlı bir adam, peri, yaşlı bir kadın ya da bir dev çıkar. Kız, bu koruyucunun evinde dilediği gibi yaşar ve animusunu(genellikle padişahın oğlu) da bularak mutluluğa kavuşur. Bu arada padişah baba kimi zaman tahtını kaybetmiş olarak, kimi zaman da ünü dünyaya yayılmış zengin memelekete, kızının sarayına yolu düşer. Kız, eğer başka kişilerin de iftirasına uğramışsa babasının ve bu kişilerin de

bulunduğu bir meclis kurar. Kız, başından geçenleri hikâye yoluyla birbir anlatır. Hepsi pişman olur, cezalandırılması gerekenler cezalarını bulur. Kız, babasını affederek yeni hayatına mutlu bir şekilde devam eder.

Helvacı Güzeli (Şimşek, 2001:231) masalı buna örnek olarak verilebilir. Babasının hacca giderken emanet ettiği imamın iftirasına uğrayan kahraman zorunlu bir maceraya atılır[27]. Bu serüvende türlü zorluklara göğüs gerer. Pek çok kez namusunu korumak için kötü insanlarla mücadele eder. Tüm bu mücadelerinin sonunda onların karşısına helvacı çırağı olarak onlarla yüzleşme fırsatı bulur. Eşinin ve namusuna göz diken imamla, başvezirin de bulunduğu bir mecliste, onların karşısına çıkarak bir hikâye yoluyla başından geçenleri anlatır.

Bu metinde olduğu gibi kahramanın maceraya atılmasının sebebi **Müezzin**[28](Günay, 1975: 296) ve **Nartanesi-1**[29](Seyidoğlu, 1975:252) adlı masalda da benzerdir.

Kız kahramanların serüvene atılırken kimi zaman da kılık değiştirdiklerini görmekteyiz. Bu dışsal değişim, dış mekânın otoritesinin erkek egemen otorite olmasından kaynaklanmaktadır. Kahramanın bu serüvenden başarıyla çıkması, onun ancak erkek kimliğiyle topluma karışmasıyla mümkündür. Bu masallarda genellikle de erkek kılığındaki kızın savaşçı, yiğit özellikleri ön plana çıkar. Macera, kızın gerçek kimliğine geri dönüşü ve evlenmesiyle son bulur.

---

[27] Babası tarafından namusun temizlenmesi için kardeşini öldürmekle görevlendirilen ağabey, kardeşini dinleyince suçsuz olduğunu anlar ve ona evden gitmesini ister:
"Gızın gardaşı, gene geri köye gelmiş. Bacısına demiş ki:
'Bacım, böyle böyle.'
'Yok gardaşım, öyle bişe yok.' Demiş gız.
'Bacım, sen bu evden gaç. Sırtında köyna de çıkart, bana ver.' Demiş oğlan.
Oğlan, bacısının köynani almış. Bu bir davşan vurmuş, köynani davşan ganına belemiş, babasına götürmüş."(Şimşek, 2001:232).

[28] **Müezzin** adlı masalda, hoca bir uzak memlekete giderken üç kızına evden dışarı çıkmamalarını söyler. Kızların dışarı çıkıp çıkmadıklarını anlamak için de bahçeye üç gül fidanı diker. Müezzinden, kızlarının ihtiyaçlarını görmesini ister. Müezzin, kızları dışarı çıkarmak için uğraşırsa da başaramaz. Müezzin, içinden kilitlenip açılan bir sandığa girerek eve girmeyi başarır. İki büyük kızı baştan çıkarır. Küçük kıza aynı şeyi yapmak isterse de kız, müezzini balkondan aşağı atar.

[29] Nartanesi üvey annesinin herkesten sakladığı konuşan aynayı görünce üvey anne kıza iftira atarak onu evden kovdurur.Kız, babası tarafındaan ıssız bir ormana bırakılır.(Seyidoğlu, 1975: 252).

"Kahramanın yolculuğu" sırasında kılık değiştirdiğini **Kız Padişahı** (Günay, 1975: 319), **Ağlayan Nar ile Gülen Ayva** (Sakaoğlu, 2002:311), **İki Kardeş**[30] (Günay, 1975:295) ve **Asker Karısına İftira** (Sakaoğlu, 2002: 465) adlı masallarda görmekteyiz.

Kız Padişahı adlı masalda, kızın serüveni, aşçının kendisine iftira atması sonucu babası tarafından evden kovulmasıyla başlar. Daha sonra gittiği devler ülkesinde erkek kılığına bürünerek oradan kaçar. Erkek kılığındaki kızın benlik serüveni yaşadığı sıkıntıların ardından talihinin ona gülmesi sonucu bir memlekete padişah olması ve Keloğlan'la evlenmesiyle son bulur. Kahramanın erkek kılığında verdiği sınavlar, onun zorunlu yola çıkışının ardından gerçekleşse de bu durum onun tamlığa ulaşması için fırsat olmuştur.

Ağlayan Nar ile Gülen Ayva adlı masalda, bütün çocukları kız olan kadın, padişah eşinden korkunca son kızını erkek gibi büyütür. Erkek kılığındaki kızın sünnet zamanı gelince kız bir atın yardımıyla kaçar. (Sakaoğlu, 2002:311).

Bu masalın bir varyantı **Taşeli Masalları** adlı eserde yine aynı adla (Alptekin, 2002: 449) yer almaktadır.

Masalda kahramanın serüveni, bir kız çocuğu dünyaya getiren annenin, çocuğunun cinsiyetini eşinden gizleyerek onu erkek gibi yetiştirmesi ve sünnet zamanı gelince de kızın, durumunun ortaya çıkmasından korktuğu için annesiyle vedalaşmasının ardından başlar.

Kahramanın maceraya atılması bir anlamda zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Bu zorunluluk onu maceraya çağırır, o da olgunlaşma zamanının geldiğini işaret eden bu sese kulak vererek maceraya atılır. Kahramana, yolda karşılaştığı bir "kara at" yardım eder. Kahraman, babasından da izin alarak atıyla birlikte 'altı aylık yere yarım saatte' gider. Kahramanın gittiği yer, onun erginlenme sürecinin başladığı mekân, yüce ana arketipini simgeleyen, periler diyarıdır. Kahramanın atı da aslında bir peridir. Kahramanın yolculuğunun başlaması bir anlamda kendi kimliğinden kaçış olarak da

---

[30] **İki Kardeş** adlı masalda da kızın, erkek kılığına girmesi konu edilmiştir. İki kardeşten birinin hep kızı, diğerinin de hep oğlu olur. Oğlu olan kardeş, kızı olan kardeşin başına kakar. Küçük kızla, diğer oğlanlardan birini garip memlekete gönderip hangisinin daha başarılı olacağını denemeye karar verirler. Oğlan bir gölün başına gider, gölden yakaladığı kurbağaları bir çuvala doldurur, orada eğlenir. Kız, erkek kıyafetine girer ve bir padişahın yanına hizmetkâr olur:

"*Bu kız kendisini erkek kıyafetine koyuyor, başını traş ediyor, bir padişahın yanına hizmetkâr oluyor. Her ne iş desen ehli, aslan gibi her işi yerine getiren bir oğlan, kız olduğunu bilmiyorlar.*" (Günay, 1975:295)

yorumlanabilir. Cinsiyetini yıllarca gizleyerek farklı bir kimlikle yaşamıştır. Ancak artık gerçekle yüzleşme zamanı gelmiştir, çünkü sünnet vakti gelmiştir.

Sünnet, bir erginlenme töreni olarak yüzyıllar boyu çeşitli topluluklarda farklı uygulamamalarla devam eden bir ritüel olmuştur.

Yapılan bilimsel araştırmalar, tüm ilkel topluluklarda, zaman ya da mekân farkı olmaksızın tümünde, bilimsel adı "Geçiş Ayinleri" olan, bir tür inisiyasyon töreninin varlığını ortaya koymuştur.

Genel olarak, ilkel toplulukların sosyal yapılarında, dört temel gruba ayrılma ilkesi geçerlidir. Bunlar; çocuklar, gençler, yetişkinler ve evlileri de kapsayan yaşlılar (ya da eskiler) grupları olarak belirlenmektedir. Bir toplumsal gruptan, bir diğerine yükselme her zaman bir "geçiş ayini" vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu tür ayinler, ilkel topluluğun tüm üyelerine açık törenlerdir. Kuşkusuz en önemli ve en yetkin geçiş ayini, yeni yetmenin yetişkinler topluluğuna katılması sırasında yapılır. Bu geçişe "erginlenme" adı verilir.

Erginlenme, tüm ilkel topluluklarda görülmüş, örneğin Fijililer ve Avustralyalılar gibi en geri kültür aşamalarında bile yaygın olduğu saptanmıştır. Erginlenme, düzenli olarak, üç aşamada gerçekleştirilmektedir; adayın toplumdan yalıtılması, bekletme ve eğitim, yeni duruma geçiş. Bu aşamaların tamamlanmasıyla kişi, artık yetişkinler arasına kabul edilmekte, hem varoluşsal rejiminde, hem de toplumsal konumunda kökten bir değişim olmaktadır .

En çarpıcı nokta, ayinsel sınama ve imgelerin çoğunun, psikanalizdeki hastanın çocukluk takıntılarını terk ettiği ve geleceğe ilerlemeye başladığı anda düşte otomatik olarak belirmeye başlayanlara denk düşmesidir. Avusturya yerlileri arasında ergen çocuğun anasından ayrıldığı, topluma ve erkeklerin sırlarına katıldığı erginlenme sınamasının başlıca özelliklerinden biri sünnet ayinidir. Bu kabilenin çocukları önce korkutulup annelerine sığınmaları sağlanır. Büyük yılan baba onların derilerini istiyordur. "*Baba (yani, sünnetçi) çocuğu annesinden ayıran kişidir. Çocuktan kesilen aslında annedir… Sünnet derisinin başı annenin içindeki çocuktur*." (Campbell, 2000: 22- 159)

Kahramanın sünnet olma, yani erginlenme vakti gelince macerası başlar. Farklı bir kimlikte oluşu, babasından asıl cinsiyetini gizliyor olması, onun erginlenme sürecinin başlaması için bir fırsattır aslında.

Baba, annesiyle yaşadığı cennete dışarıdan giren ilk kişi olarak çocuğun arketipsel düşmanıdır. Yaşam boyunca tüm düşmanlar (bilinç dışında) babanın simgesidir. "*Öldürülen şey baba olur.*"(Campbell, 2000:181). Kahraman, annesiyle birlikte babadan gizlediği gerçeğin gün yüzüne çıkacağı bir zamanda çağrıya uyar, annesinden ayrılır ve sınavlar yolundaki macerası böylece başlar.

Asker Karısına İftira adlı masalda kadının macerası bir iftira sonucu gerçekleşir. Koca askere giderken karısını kardeşine emanet eder. Kadına göz koyan kayınbirader yüz bulamayınca bir mektupla kadını kocasına şikâyet eder, o da boş kağıdını gönderir. Kadını yarı beline kadar toprağa gömerler, iyi kalpli bezirgân, kadını kurtarıp evine götürür. (Sakaoğlu, 2002: 465).

Suçsuz bir kadının serüveninin başlangıcı yine bir iftira sonucu gerçekleşir. Kadının başından geçen türlü zorlukların ardından erkek kılığına girdikten sonra dönen talihi, tıpkı **Kız Padişahı** (Günay, 1975: 319) masalında olduğu gibi gerçekleşir. Kadın, hem tüm bu zorlu sınavlardan güç elde etmiş olarak çıkarken ülkenin padişahı olur. Bu noktada, her iki masalda da dikkati çeken nokta, kadınların sınavlardan başarıyla çıkmalarının ardından "padişahlık"la âdeta ödüllendirilmiş olmalarıdır. Padişahlığın "gücü, kuvveti, otoriteyi, başarıyı, hâkimiyeti, idareyi" simgelediği düşünülürse, yaşadıkları tüm bu zorlukların ardından kadınların padişah olmaları bir anlamda ödüllendirilmeleridir denilebilir.

Masal kahramanlarının olumsuz bir durum sonucu zorunlu olarak çıktıkları serüvenleri, sonunda bu talihsizliğin mutluluğa dönüşmesi için yaşanması gereken bir süreç olduğu söylenebilir. İnsanoğlu, çoğu zaman zorluğun ardından güzellikleri elde eder. Sıkıntı çekmeden olgunlaşmak, üzüntüyü yaşamadan mutluluğun kıymetini bilmek pek de mümkün olmamaktadır.

Serüvene çağrılan kahraman, arzusuyla yüz yüze gelip mücadele etmekten kaçınırsa hayatta kalır, ama imtihanı da geçmiş sayılmaz. Çünkü sınavlar yolu çağrıya kulak vererek ve tehlikeli yolculuğu göze alarak aşılacaktır. "Asıl kahraman", çağrıya uyarak gölgesiyle yüzleşme cesaretini gösteren kahramandır. Mitolojik metinlerde çok sayıda kahraman olay örgüsü içinde yer alsa da, "asıl kahraman" çağrıya uyarak

bireyleşim sürecinde benliğinin izini süren kişi olur. Her yolculuğun sonunda yolcu, simgesel anlamda gerçek benliğini, yani bu armağanı temsil eden bir hazineyi bulur[31].

Günlük yaşamın koşuşturması içinde insanlar kimi zaman yalnızlık duygusundan, kimi zaman daralma duygusunun verdiği acıdan kurtulmak için "yolculuğa" çıkarlar. Bazen de bu yolculuğun sebebi sevdikleri bir insanın ölümü ya da sevilen birisinin ihaneti olabilir. Sebep ne olursa olsun, yolculuk vakti geldiğinde kişi "kendi özgünlüğünü" bulmak için yolculuğa çıkacaktır. "*Biz kim olduğumuzu yeterince yalnız kalmadan keşfedemeyiz.*" (Pearson, 2003: 110) Yalnızlık, kişinin kendi başına da var olabileceğinin göstergesidir. Böylece kişi, tam olarak kendisi olabilecektir.

"*İnsanın bilinçli olarak bilinmeyenle karşılaşmak üzere yolculuğa çıkışı yeni bir düzeyde yaşanan bir hayatın başlangıcını işaret eder.*" (Pearson, 2003: 97). Kahramanın yolculuğunda daima tehlikeler vardır. Gerçek yaşamda risk almadan güzelliklere ulaşmamız pek mümkün değildir. Yaşam yolculuğunda risk almaktan kaçarak en iyiye ulaşmayı amaçlamak, acı yaşamadan olgunlaşmayı beklemek pek gerçekçi olmayacaktır. "*Duymamak, egonun arzuya karşı aldığı ilk tedbirdir; çağrı yokmuş "gibi yapılır", bastırılır, unutulur. Oysa duyup da gitmemek ikincil tedbiridir. Arzunun varlığı kabullenilir, fakat bilinçli olarak karşı koyulur*[32]."

Hayatta arzu edilen her ne varsa ona ulaşabilmek için kalp sesini dinlemek gerekir. Çünkü kalbin sesi dinlendiğinde bizi gerçekten çağıran yola kendimizi adadığımızda, bilgeleşmek için bilmemiz gereken her şeyi öğreniriz. (Pearson, 2003:213).

Yaşam boyu "olmak istediğimiz ben"e ulaşma gayreti hayatımızı şekillendirir. Mutlu bir yaşamın sırrı potansiyel enerjiyi ortaya koyarak insanın çevresine de faydalı olması, benliği hesaplardan uzak tutarak kötü düşüncelerden arınmasıyla mümkün olacaktır.

Kur'an-ı Kerim'de de: "*Ey iman edenler! Rükû edin; secde edin. Rabbinize ibadet edin ve hayır işleyin! Umulur ki kurtuluşa erersiniz*" (Hac, (22): 77). Kişinin

---

[31] "*Birçok peri masalında ve efsanede, kahraman gömülü bir hazine bulur. Paulo Coelho'nun* ***The Alcemist*** *adlı eserin kahramanı, Santiago, uzun bir yolculuk ve arayıştan sonra, aradığı hazine sandığını geri döndüğünde, yolculuğa başladığı yerde bulur. O da, hazinesini sonunda kendi arka bahçesinde bulan önceki birçok kahraman gibi bu yolculuğun neden gerekli olmuş olduğunu merak eder. Sonra esas hazinenin onu pramitlere kadar götürmüş olan o hac yolculuğu olduğunu idrak eder. Bulduğu altın paralar onu zengin ederken onu mutlu eden şey o paralar değildir. Yolculuk onun yaşamını mutlulukla doldurmuştur. Aslında, o parayı mutluluğa eriştikten sonra bulmuştur.*"(Pearson, 2002: 200).

[32] http://www.focusdergisi.com.tr/kultur

kendini gerçekleştirmesiyle olgunluğa ulaşması mümkün olacağı ve böylece iç huzura kavuşacağından, hayatını mutlulukla sürdürebilecektir[33]. Egosunu yenen insanlar, nefis denilen benliklerini aşarak olgunlaşırlar. Nefsin yenilmesi, manevi iklimlerde dolaşan insanın imanının bütünlüğüyle doğrudan ilgili olduğu bir gerçektir. Kur'an-ı Kerim'de: *"Şüphesiz ki, iman eden, salih amellerde bulunan, namaz kılan ve zekât verenler için Rableri katında ecirler vardır. Onlara korku yoktur, onlar üzülmezler de.*" (Bakara, (2): 277).

Masal kahramanlarının kendi benliklerine yaptıkları simgesel yolculuklarında, Allah'ın rızasını kazanmak için zaman zaman kendi nefisleriyle mücadele ettiklerini görürüz:

Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın adlı masalda, kahramanı serüvene çağıran fırtınalı bir gecede kahramanın evine sığınmak için yardım isteyen bir yabancıdır:

"*Allah rızası için, Allah aşkına, bu hayvan da, ben de acımızdan öldük. Beni içeriye alın." dedi. Hizmetçi gitti, hanıma haber verdi:*

"Kapıya böyle böyle bir adam gelmiş, Allah rızası için beni içeriye alın, diyor."

"Getir, misafir odasına koy, yemek ver. Atına da arpa ver."

Hizmetçi atlıyı içeri aldı, yemek verdi, yatak yaptı. Atlı sabah giderken yemek kaplarının içine iki tane almas bıraktı. Hizmetçi geldi, hanımına haber verdi:

"Yemeği yemiş, iki tane taş koymuş."

"Yatağı tekrar içeri alma, namahrem yattı, orada kalsın, taşlara elini vurma, orada kalsın, adam hacca gitti, darda kalırsak elimizde bulunsun." (Günay, 1975: 290-291).

Kahramana, eşi hacca giderken namahreme görünmemesi uyarısında bulunmuştur. Ancak, kahraman "*Allah rızası için, Allah aşkına*" zor durumda kalan yabancıyı eve alınca, hacdan dönen eşi tarafından iftiraya uğrayarak evden ayrılmak zorunda kalır. Kahraman, Allah için yaptığı bu iyiliğin bedelini kolları kesilerek bir dağ başında içsel büyüme sürecini yaşayarak alacaktır. Mükâfatı Tanrı tarafından kendisine

[33] "*Camelot öyküleriyle yakından ilişkili olan Balıkçı Kral mitoslarında kahramanın bulduğu nesne kutsal bir balıktır. Balığın hazine olarak tanımlanması ilk Hristiyanların balığı bir tür gizli işaret olarak kullanmalarına yeni bir ışık tutar. Tıpkı balığın denizin altından gelmesi gibi o vizyoner an da –bilinçli yaşamımızı değiştirmek üzere- bilinçaltının derinliklerinden gelir. Bunu dinî bir perspektiften düşünürsek, böyle anlar bizi Tanrı ile birleştirir."*(Pearson, 2002: 200).

verilen altın ve gümüş eller olacaktır. Kahraman, kendisini bu süreci yaşamaya çağıran sese kulak vermemiş olsaydı hiçbir zaman gerçek benliğine kavuşma fırsatı yakalamayacaktı. Bu masalda kahramanı serüvene çağıran darda kalmış bir yolcuya yardım etmesiyle başlayan iftira olayıdır.

Darda kalmış yolcularla ilgili Anadolu'da pek çok efsane de anlatılmaktadır. Genellikle dilenci kılığında insanların kapısını çalan Hızır'a yardım eli uzatmayan insanlar felaketlerle karşılaşır. Trabzon'da bu hadiseye örnek olarak verilebilecek bir efsane anlatılır:

Köprübaşı ilçesinin, Akpınar Köyü'nde cimri mi cimri bir kadın yaşamaktadır. Bir gün bu kadın ekmek pişirirken, yanına yaşlı bir adam gelir. Kadına, aç olduğunu kendisine bir parça ekmek verirse ona duacı olacağını söyler. Kadın da ihtiyara, ağlayan çocuğunu susturursa karşılığında ekmek verebileceğini söyler. İhtiyar, ellerini göğe kaldırarak bir şeyler mırıldanınca, çocuğun sesi kesilir. Cimri kadın, fırından çıkardığı ekmeği ihtiyara uzatınca, elindeki ekmek büyümeğe başlar. Kadın, hemen ekmeği ikiye bölmüş, tekrar adama uzatır. Yine aynı şekilde ekmek büyüyünce, kadın ekmeği vermekten vazgeçer. Yaşlı adam da sessizce oradan ayrılır. Çocuk tekrar ağlamaya başlayınca, cimri kadının eşi gelerek çocuğa ne olduğunu sorar. Kadın da olanları anlatır.

Yaşlı adamın gitmesiyle, çocuğun ağlaması aynı anda olur. Kadının eşi, o dilencinin Hızır olduğunu anlayınca bir parça ekmek alarak, ardından koşar, fakat kimseyi bulamaz.

Aynı gün köyde sel felaketi yaşanır. Köyde hiç kimseye bir şey olmaz, sadece cimri kadının evini sel alır. Halk bu olayı, cimri kadının Hızır'a ekmek vermeyişine bağlar. (Işık, 1998:68).

İşte bu yüzden Türk insanı kapısını çalan kim olursa olsun yardım isteyen insanlara merhamet gösterir ve ona yardım etmeyi boynunun borcu bilir. "*Her geceyi Kadir her geleni Hızır bil*" atasözünde vurgulandığı gibi insanlara zor zamanlarında yardım etmek bir erdemdir[34]. Kahramanın serüvenini başlatan sebebin yardım sever kadının, eşinin iftirasına uğramasıdır denilebilir.

---

[34] Hızır; halk inanışına göre ölmezlik sırrına ermiş bir kişidir. İslâm geleneklerinde yer alan, Kur'an'ı Kerim'in Kehf Sûresinin 61-72. âyetleri ile En'am Sûresinin 85. ve Saffât Sûresinin 123-130. âyetlerinde Hızır ve İlyas'dan bahsedilir.
Bazı İslâm âlimleri Hızır'ı peygamber kabul eder: Hızır aleyhisselâm, Hızır Nebi ve peygamber veya mübarek bir zat diye anarlar. Halkın inanışında Hızır, darda kalanların yardımına koşar: bu inanç "kul

Yukarıda, "maceraya çağrı"lan pek çok masal kahramanın bu çağrıya uyduktan sonra yaşamlarında nasıl bir değişme olduğu konusuna da vurgu yapıldı. Serüvenin çağrısına kulak vererek yolculuğa çıkan kahraman, genellikle eve dönüşte "kral" olur. Krallık simgesel boyutta kişinin yetenek düzeyinin de geliştiğini, değiştiğini, hayatta daha başarılı olacak gücü kendinde bulduğunu ifade eder. Serüvenin çağrısına uyarak yapılan yolculuk, kişinin bilinç düzeyine erişmesiyle dışsal dünyasının da bu gerçeğe aynalık edercesine değişeceğini gösterir.

Yaşam süresince güçsüzlük, mutsuzluk, "krallığının çoraklaştığı"nı hissettiğinde kişi, yolculuğa çıkmalıdır. "Sese" kulak verip yapılan bu yolculuk, insanı pek çok anlamda güçlenmiş, değişmiş kısacası zafer kazanmış bir birey yapar.

2.2. Eşik

Eşik, kahramanın bilinenden bilinmeyene yaptığı yolculuğun ilk aşamasıdır. Campbell'e göre eşiğin bir de muhafızları olur. "*Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında aşırı güç bölgesinin girişindeki 'eşik muhafızı'na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı, ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen, tehlike vardır. Sıradan insanlar belirli sınırlar içinde kalmakla tatmin olmakla yetinmeyip bundan gurur da duyar ve yaygın inançlar, keşfedilmemiş olana atılan ilk adımdan ürkmek için ona her türlü nedeni verir.*" (Campbell, 2000: 94)

---

bunalmayınca Hızır yetişmez" atasözünde çok açık bir şekilde görülür. Ayrıca; insanlara zenginlik, yeryüzüne yeniden hayat veren bir ulu sayılır. Türkler arasında Hızır, Hz. Muhammed ile Hz. Ali'den sonra en çok bilinen bir şahsiyettir. (**Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi**, Cilt 9, s.45.).

Hızır inancı aynı zamanda, Türklerde doğrudan doğruya baharın gelmesi merasimi ile ilgili bir inançtır. Anadolu'da Hızır Nebi Günü (Hıdrellez), Hızır ile İlyas'ın bir araya geldiği gün, yani 6 Mayıs'ta kutlanmaktadır.(Ahmet Yaşar Ocak, **İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü**, Ankara 1985, s.136.).

Senenin bereketli olması için özellikle iki hususun afsunlanması gerekmektedir. Bu iki unsur hava ve sudur. Bu nedenle Türk toplulukları yazı önceden karşılamak için çeşitli törenler yapmaktadır. Halk inancında Hızır karaların, İlyas da suyun temsilcisidir. Bu ikisi birleştiğinde tabiata can geleceği ve o yılın bereketli olacağı düşünüldüğünden "Hızır Nebiyi Karşılama" törenleri yapmayı âdet haline getirmiştir. (Abdülhalûk Mehmet Çay, **Türk Ergenekon Bayramı Nevrûz**, Ankara 1991, s. 50.).

Anadolu'da, Hızır'la ilgili pek çok efsane anlatılmaktadır. (Bkz.; Ahmet Yaşar Ocak (1985), **İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü**, Ankara; Esma Şimşek (1989), "Çukurova Efsanelerinden Örnekler", **İçel Kültürü**, 8(9) , s.9; Esma Şimşek (1996), "Hatay Bölgesi Efsanelerine Genel Bir Bakış", **İçel Kültürü**, 43(1), s.9.).

Pearson'a göre, bilinmeyene girmeyi göze almak insanları "sınavlar yolu"na girmeye zorlar, bu da kahramanlığa inisiye edilmektir. "*Bilincin karanlık mekânlarında dolaşan kahraman, olağanüstü güzellikleri görmeye başlamış aydınlanma kapısını aralayarak bilinç ve bilinçaltı eşiğindeki gizemli bilgilerin kaynağına doğru ilerlemektedir. Bu durum inisiyelerle özdeşleştirilebilir.*" (Şimşek - Şenocak, 2009:114). "*İnisiye olan öğrencinin zihni ezoterik öğretiler sonucunda, görünmeyen düzenin görünen realite üzerindeki işaretlerini bulmaya başlar*." (Schure, 2005: 328). Pearson, pek çok insanın bu inisiyasyonu yaşamında tecrübe ettiğini söyler. İnsanlar, kimi zaman bilinen güvenli dünyada kalma arzusu ile bilinmeyenle yüzleşmeyi göze alma ihtiyacı arasında kaldığında bu tecrübeyi deneyimler. Çocukluktan gençliğe geçiş aşaması olan evden ayrılmanın verdiği acı, iş yerinde yaşanan hızlı değişimin yaşanmasının getirdiği karmaşa, orta yaş krizinin getirdiği çöküntü, yaklaşan ölüm korkusu bu gerilimin başlıca sebebidir. (Pearson, 2002:119-120) Erginlenme vakti geldiğinde bundan kaçmadan, bilinmeyene doğru yürümek kahramanın görevidir. "*Çünkü kahramanlar kendi mutluluklarının peşinden giderle*r." (Pearson, 2002:39). İnsanları bir yolculuğa çıkaran şey çoğunlukla sevgiye ve zenginliğe (ya da her ikisine birden) ulaşmanın mümkün olabileceği umududur. Kahramanların serüvene atılmalarını hızlandıran sebep aslında yalnız olduklarının bilincine varmalarıdır. İnsan, kim olduğunu yeterince yalnız kalmadan keşfedemez. Bu sebeple sevgi arayışı başlar. Çünkü sevgisiz bir hayatı sürdürmek pek de mümkün değildir. Yeme içme nasıl bedeni beslerse, sevgi de ruhu besler. Kadın ve erkek birarada olduğunda gerçek anlamda bir tamlıktan söz edilebilir.

Masallarımızdaki kahramanlar da maceraya başlarken "Eşik" geçmek zorundadır. Bilinenden bilinmeyene doğru yapılan bu geçişin ilk aşamasıdır eşik. Gölgesini aramaya çıkan kahramanın pek çok eksik yanı vardır. Tecrübesiz, güçlü; ancak bilgisizdir. Kahraman, serüvenin çağrısına uyarak kimi zaman bir mağaraya, kimi zaman bir kuyuya varır. Bu yerler yüce ana arketipini simgelerken, aynı zamanda aşama evresinin de eşiğidir. Bu eşiği geçen kahraman, balinanın karnı dediğimiz, yani kahramanın olağanüstü olaylarla karşılaşmasını sağlayacak, bilincin ötesinde, bilinç dışının simgesi olan bir yere ulaşacaktır.

Mağaralar, asırlar boyu insanoğlunun sığınmak, barınmak amacıyla kullandığı mekânlar olarak bilinir. İlk dönem insanlarının barınağı olan mağaralar, değişen ve gelişen toplumsal yapının sonucu yerini, modern yaşamın apartman hayatına bırakır. Bir

sığınak ve barınak olan ev içi, insanın huzur ve mutluluğunun da mekânıdır. İnsanlığın ortak bilinç dışının mahsülleri olan mitler ve masallarda mağara, bireyleşim sürecindeki insanın içine düştüğü bir erginlenme mekânıdır. İlk dönem insanının barınağı olarak bilinen mağaralar aynı zamanda karanlık ve yalnızlığı da imler. (Doğan, 2004:7) Mağara, insanın kendi kendisiyle başbaşa kaldığı "kendi içine eğilerek düşlerini çoğaltıp buradan kendine – varlığının anlamına erişerek meçhulü maluma, müphemi kesine dönüştüren ve bu sayede ulaştığı hikmeti, düşünceyi mağara karanlığından dünya aydınlığına taşıyan" (Doğan, 2004:7) bir nevî mutluluğun sır kapısıdır.

"*Bazı mistiklerde olduğu gibi Hz. Musa'nın, Hz. İsa'nın ve Hz. Muhammed'in en sevdikleri ibadet yerleri arasında dağlar bulunmaktadır. Hz. Musa Sinâ'da, Hz. Muhammed Hira'da vahiy almıştı*" (Sarıkçıoğlu, 2002: 19).

Hz. Muhammed'e ilk vahiy bir mağarada gelir. Hz. Muhammed kırk yaşına yaklaşırken, hayatında dönüşümler başlar. Bu sırada, topluluktan uzaklaşmak ve vaktinin çoğunu düşünceye dalmak hâli vuku bulur. Bu amaçla, Mekke yakınlarında bulunan Hira dağındaki mağaraya gider, uzun süre orada kalır, vaktini düşünmekle geçirir. Kendisini en çok düşündüren toplumun içinde bulunduğu maddî ve manevi çöküntüdür. Hz. Muhammed, kırk yaşında iken, Hira dağında kendisine ilk vahiy gelir ve insanlığın son kurtarıcısı olur. Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) üç yüz yıl mağarada kalarak yeniden doğuşun simgesel boyutunu yaşar. Kur'an-ı Kerim'de (Kehf Sûresi, 17. Âyet) "*Güneşi, doğduğu zaman mağaralarının sağına eğilirken, battığı zaman da sol taraftan onlara isabet etmeden geçerken görürsün. Onlar (Yedi Uyurlar) mağaranın(güneşin isabet etmeyeceği) geniş bir köşesinde idiler.*" "Ortadaki "geniş yer", mücevherin bulunduğu, kuluçka ya da kurban riti ya da dönüşümün gerçekleştiği merkezdir.

"*Peygamberin mağaraya çekilmesi, uzun süre mağaralarda yaşayan pek çok sufi tarafından örnek alınmıştır. (...) Muhammed Gavs Gvaliori de, sonunda güçlü bir manevi enerjiyle ortaya çıkabilmek için yıllarca bir mağarada tefekküre dalan sufilerden birisiydi. Erbain, çile, halvet tecrübesi yani dar ve karanlık bir odada ya da yerin altındaki bir yerde kırk tefekkürde bulunmak bu konuyla ilgilidir.*" (Schımmel, 1994:75)

"*…Her kim mağaraya, yani kendi içinde taşıdığı bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinç dışı bir dönüşüm sürecinde bulur. Bilinç dışına girmesi,*

bilinci ve bilinç dışının içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar. Bunun sonucunda, kişilikte olumlu ya da olumsuz anlamda, kökten değişim olabilir. Dönüşüm, genelde yaşam sürecinin uzaması, ya da ölümsüzlüğe adaylık olarak yorumlanır." (Jung, 2003:67).

Mağara, bir delik olmakla birlikte, dünyanın gizini saklayan yerdir. Ana rahmini simgeleyen mağara, tohumun sırrını saklayan mekânıdır aynı zamanda. Ancak sırrı çözebilme yeteneği olan insanlar bu mağarada aşama geçirdikten sonra, bilinç ve bilinç dışının dengesini kurmayı başararak olgunlağa ulaşacaktır. Kahraman, mağaraya girerek toplumdan soyutlanır, bir anlamda topluma olan tepkisini ortaya koyar.

"*Dişilik organının sembolü olan' mağara, kuşkusuz insanlığın bildiği en eski döl yatağıdır. Karanlık, nemli, husursuz edici ve bununla birlikte koruyucu olan mağara, kovalanan erkeğin sığınağı, vahşi hayvanların barınağı ve insanların doğadaki ilk evidir ve 'tüm insanların bilinçaltında yatan arketip', 'vahiyler, gaipten görüntüler', yani ilahi deneyim için uygun bir yerdir. Toplumsal yaşama katılmak için mağaradan gün ışığına çıkmak her zaman doğum imgesini taşımış bir eylemdir*."(Roux, 2005:275)

Türk mitolojisinde "mağara kültü" oldukça önemlidir ve Türk mitolojisinin temelini oluşturur. (Ögel, 1995:200). "Ata mağarası" ile ilgili efsane, mağaranın ana rahmini simgelediğinin bir açıklaması gibidir. Efsane öz olarak şöyledir: " *Çok çok eski çağlarda çok yağmurlar yağmış; çamurlar sürüklenmiş. Sellerin önündeki çamurlar bir yol bularak Kara-dağ adlı bir dağın içindeki bir mağaraya dolmuşlar. Mağaranın içindeki kayalar yarılmış. Kaya yarıklarının bazıları bir insanı andırıyormuş. Sürüklenen çamurlar gelip bu 'insan kalıplarını' doldurmuşlar. Aradan çok zaman geçmiş. Yarıklardaki toprak, sular ile benzeşmiş ve hallolmuş. Saratan burcu'na gelince havalar çok ısınmış. Kalıplardaki toprak sular ile pişmiş. Halka göre bu mağara tıpkı bir kadın gibi imiş. İçi de insanlara can veren bir 'kadın karnı' gibi imiş.*

Dokuz ay hiç durmadan bir rüzgâr esmiş. Su, ateş, toprak ve rüzgâr(yani dört unsur) insana can vermek için birleşmişler. 'Ay-Atam' adlı 'ilk insan' böylece oluşmuş. Ay –Atam, gökten inmiş, yere konmuş. Bu yerin suyu tatlı, havası ise serinmiş. Sonra yine yağmurlar ile seller başlamış. Mağara yeniden killer ve çamurlarla dolmuş. Bu kez güneş gelip Sünbüle burcu'nda durmuş. Bu burç Saratan'dan daha aşağıda durmuş. Sünbül'e burcundaki güneşin sıcaklığı ile çamurlar sular ile pişmiş.Bir Hatun kişi çıkmış. Adına da 'Ay-va' demişler. Ay-Atam ile Ay-va Hatun birleşip evlenmişler. Kırk

çocukları olmuş. Bunların yarısı erkek; diğer yarısı da kız imiş. Onlar da evlenip soyları çoğalmış. Ölümlü kişiler olan Ay-Atam ile Ay-va Hatun ölüyorlar. Çocukları, anne ve babalarını türedikleri mağaraya gömüyorlar. Mağaranın kapısını da altın kapılar ile kapıyorlar." (Ögel, 1995: 200-2001).

Görüldüğü üzere efsane, mağaranın ana rahminin doğurganlığını anlatırken öte yandan masallarda sıklıkla karşımıza çıkan mağara motifinin kökenini de işaret ettiği söylenebilir. Ayrıca "ay"ın pek çok sembolik anlamının var olduğu bilinmektedir. Burada "Ay-Atam" ve "Ay-va" Hatun'un adlarında geçen "ay" ile Ay'ın doğurganlığı sembolize etmesi arasında da bir ilgi kurulabilir. "*Ay, doğuşu, batışı ve yeniden doğuşuyla doğumu, ölümü ve yeniden doğumu da işaret etmektedir. Ayın ortaya çıkışı şeklindeki kozmik hadisenin "doğmak" fiiliyle nitelenmesi de aslında ay ile doğum kavramı arasındaki semantik yakınlığı göstermektedir.*" (Duymaz, 2007: 52).

Mağara kültü, ilkel insanlarda da ana rahmiyle özdeştir. İlkel insana göre insanlar anne karnında yaşamadan önce mağaralarda, kaya kovuklarında, çatlaklar ve yarıklarda yaşarlar. Bir kadın oradan geçerken karnına girerler. (Eliade, 2003: 253).

Jung, mağara sembolü için "*kaya kovukları 'taştan ana rahmi' sembolleri, değiştiğimiz, yeniden doğduğumuz esrarengiz mağazalardır*."(Jung, 2007: 285) der.

Kısacası; mağara çağlar boyu insanoğlunun sığınağı, barınağı, döl yatağı olmuştur. Bu mitolojik sembolün efsanelerde, destanlarda, masallarda sıklıkla karşımıza çıkıyor olmasının tesadüf olmadığı söylenebilir.

İncelenen masallarda da kahramanlar kimi zaman yasaklı kırkıncı odanın kapısını aralayarak, bilinç dışının derinliklerindeki yolculuğuna başlarken, kimi zaman kıskanç kardeşler tarafından kuyuda bırakılarak alt dünyanın karanlıklarında benliğinin izini sürerek, kimi zaman da bir dağ başındaki mağaraya girerek "kendisinden kendisine" yaptığı yolculuk serüvenindeki ilk eşiği geçmiş olurlar.

Masal kahramanları da girdikleri mağarada gölge yanlarıyla yüzleşerek tıpkı halvet tecrübesini yaşamış bir sufi gibi "güçlü bir enerjiyle" olgunlaşmış olarak bilinç dışının karanlıklarından, bilincin aydınlığına çıkarlar.

"*Kökü ilkin dini-mitoloji çağdan gelen makro ve mikrokosmosun oluşması, insanın ölümü ile yaşayış mekânının ikileşmesi (ölüm, yeni hayatın başlangıcı gibi anlaşılırdı.) inancı sihirli masallarda bedîî fonksiyon çevresinde takdim edilir. Gök, yer ve yeraltı âlem ve onların birkaç katlardan ibaret olan makrokozmos üçlü bölüme uyum*

sağlar. Kahramanın göğe yükselmesi veya kuyu ile yeraltı dünyasına inmesi doğrudan doğruya şamanın bu âlemlere kendisini götürmesinin bedîî tahkiyeli ifadesidir."(Bayat, 1998:158)

"*Mağara, kuyu, kahramanın oluşması ve ortaya çıkması açısından söz konusu edilir. Kahraman hapse düşer, kuyuya atılır, olgunlaşır. Bu durum Kur'an'da, Yusuf kıssasında da geçer. Kuyuya atılmak, yeniden doğuş demektir. Kahramanlar böylelikle acı tecrübelerle olgunlaşırlar.*

Mağara motifi hem psikolojik arketipler, hem de dinler için incelenmeye uygundur. Mağara, masallarda, destanlarda, efsanelerde gizemli yer olarak karşımıza çıkar. Hatta masallarda, mağaralardaki hazineleri ejderha korur. Ejderha, içeri giren kahramana bir sınav sonucunda hazineleri vererek insanı mutluluğa ulaştıran araç olur. Aynı zamanda ejderha, yılan, yoldan çıkartıcıdır. Bu durum, insanın karmaşık yapısıyla da açıklanabilir.O melekler gibi saf değildir. Zira içinde dört unsurdan biri olan toprak vardır.

Mağara, şaman inancına göre yer altı ile yer üstünün geçiş noktasıdır. Kutlu, geyikli, inekli mağaralar Türk mitolojisinde bolca görülür. Göktürklerin Türeyiş efsanesinde mağaradan çıkma motifi, Göktürklerin devlet mitolojisi hâlini almıştır. Battalnâme'de de mağara, ilâhî buyruğun tebliğ edildiği kutlu bir yerdir. Ayrıca korunma yeri olarak da kullanılır. Oğuz Özdeş'in Oğuz Han romanında Oğuz Kağan mağaraya da saklanır". [35]

2.2.1. Mağaraya Girmek / Anneye Geri Dönüş

İncelediğimiz metinlerden biri olan **Benli Dilber** adlı masalda da kahraman mağaraya girince eşiği geçmiş olur. Metnin eşikle ilgili bölümü özetle şöyledir:

Periler padişahı Bahtiyar, dünyanın en güzel kızını aramak için yola çıkar. Yolda dünyanın en güzel kızının Hint padişahının kızı olduğunu öğrenir. Bahtiyar daha altı aylıkken, onun ufak abdestini bir yemişin dibine döktükleri için, Bahtiyar'ı kırk tane peri alıp periler padişahının yanına götürür. Bahtiyar'ı başlarına padişah yaparlar. Bahtiyar, perilerin sihriyle havada uçar ve gidip Hint padişahının kızının parmağındaki yüzüğü çalar. Kız, Bahtiyar'a âşık olur ve onun aşkıyla yollara düşer ve Bahtiyar'ı bir mağarada bulur. (Alptekin, 2002: 279).

[35] http://www.kultur.gov.tr/yazı

Taşlarla ilgili ilk çağlardan itibaren günümüze kadar pek çok inanma meydana gelmiştir. Bu inanmalar çerçevesinde bu taş ve kayalara farklı bir değer atfedilmiştir. Özünde oyuk kaya parçası olan mağaralar, "*yeniden doğuş ve verimliliği, delikler ise tabii döl yatağını sembolize etmektedi*r."(Güngör, 1993:15). Bu taş ve kayalar kimi zaman hastalıkların tedavisinde de kullanılmıştır.

Yukarıdaki metinde de, Bahtiyar, "daha altı aylıkken, onun ufak abdestini bir yemişin dibine döktükleri için" periler tarafından sahiplenilir. Bu durum, kahramanın farklı bir kimlik kazanmasıyla mağaraya girmesine ve ilk eşiği geçmesine vesile olur. Böylece kahramanlık macerasının sonunda yeniden doğacak, olgun insan olacaktır.

Masallarda olağanüstü varlıkların mağara, kuyu vb. gibi insanoğlunun iç dünyalarını simgeleyen mekânlarda karşımıza çıkması tesadüfî değildir. İnsanoğlunun bilinç dışında bastırmaya çalıştığı düşünceleri vardır. Masallarda mağara, kuyu, vb. mekânlara giren kahraman burada dev, ejderha gibi varlıklarla karşılaşır. Bu varlıklar insanın bilinç dışına attığı düşüncelerin simgesidir. Mağaraya (kuyuya) düşen kahraman, erginlenme sürecindeki mücadelesinde devlerle/ejderhalarla mücadele ederek aslında bilinç dışındaki kötü düşünceleriyle yüzleşmektedir.

Benli Dilber adlı masalda kahramanın ilk eşiği geçerek düştüğü yer de bir mağaradır. Bu metindeki kahramanın, periler tarafından sahiplenilmesi motifine efsanelerde de rastlanılmaktadır. Bilindiği gibi ıssız yerlerdeki ağaç dipleri, değirmen, dağ başı gibi mekânlar tekin olmayan ve birtakım olağanüstü varlıkların yaşadığına inanılan yerlerdir. Bu yerlerde uykuya dalan, ya da buralarda tek başına kalan kişilere cinlerin/perilerin musallat olduğuna inanılır. Kemal Menemencioğlu'nun "Elementler" adlı makalesinde cin, peri vb. gibi olağanüstü varlıkların ökült bilimlerde, tek bir elementten oluştukları için "elemantal" adını aldıkları belirtilir. Ayrıca bu varlıkların, yeryüzündeki doğa olayları ile irtibatlı olduğu, bu yüzden doğanın, insanoğlu karşısında gördüğü yenilgi, tahribat, teknolojinin gürültüsü, kiri ve doğal dengeyi bozmasına karşılık elemantallerin, ıssız yerlere çekildiğine dair ileri sürülen görüşlerden bahseder[36].

Gerçek hayatta da varlığından bahsedilirken adı söylenmeyip; kendisinden "rüküş hanımlar", "iyi satte olsunlar", "üç harfli" şeklinde bahsedilen varlıklar, bazen iyi, bazen de kötü özellikleriyle karşımıza çıkarlar. Masal metninde, iyi özelliklerle

[36] www.hermetics.org/makale

karşımıza çıkan "peri"lerin kahramana hizmet ettikleri görülmektedir. Masalda da birden bire ortaya çıkan periler, kahramana çeşitli büyüsel yetenekler kazandırır. Thamos (Geometri) "Christian Rosenkreutz ve Gül-Haç Örgütünün Gizemleri…" adlı makalesinde; eski çağlardan beri aktarılagelen ezoterik bilgeliğe sahip bir kardeşlik örgütü olan "Gül-Haç"ın güzellik, yaşam, sevgi ve zevkleri kendinde birleştiren simgesel anlamından ve Ancient Wisdom ve Secret Sects'in görüşlerinden bahseder. Buna göre; "*Tüm insanlar, kendilerine hizmet edebilen cinlerle kuşatılmıştır. Gül-Haç'çılar cinleri aynalara, yüzüklere ya da taşların içine hapsedebilirler ve gerektiği zaman hizmet etmek üzere özgür bırakırlar. Gül-Haç'çıların bu özelliği Binbir Gece Masalları ile folklorize edilmiş olan Arap Gizemciliği ile paralellik gösterir*.[37]" "*İbn Sînâ" hikâyelerinde de yoğun olarak karşımıza çıkan masal motifleri, "Binbir Gündüz Masalları" ve "Binbir Gece Masalları"ndaki folklorik unsurların, İslâmî özelikler kazanmış şeklidir*." (Şenocak, 2005: 312).

Masalda, küçük abdestin yemiş ağacının dibine dökülmesinin ardından kahramanı periler kaçırır. Anadolu'da ağaçlarla ilgili çok sayıda inanma mevcuttur: "Dut ağacı dibinde yatmak, oturmak doğru değildir, cin çarpar." "Ceviz ağacının altında yaşayanları şeytan alır götürür." " Ceviz ağacının gölgesinde yatan kişi beceriksiz, başarısız olur."

Trabzon/Maçka'da derlenen Cin adlı efsanede "*Okula giden bir çocuğu ıssız yerden geçerken periler kaçırır ve taşın altına saklar. Anne, babası uzun süre onu arar, fakat bulamaz. Üç çocuk, dört gün boyunca taşın altında perilerle beraber yaşar.*

Anne ve babası çocuğu taşın altında bulduklarında, hiçbir şey yemediği halde gayet sağlıklı olduğunu görünce çok şaşırırlar. Çocuk yaşadıklarından dolayı bir hafta konuşamaz, ailesi onu okutur. Birkaç gün sonra çocuk kendine gelir." (Işık, 1998: 118). Tekin olmayan yerlerde bulunan insanları cinlerin/perilerin sahiplendiği inancı bu efsanede ve Benli Dilber masalında açıkça görülmektedir. Benli Dilber masalında kahraman "*Bir gün bir dağın başına varıyor, o dağın başında bir su kenarında otururken akşam olunca bir daş yarığına giriyor. Akşamüstü oraya periler gelmişler, orda yıkanmışlar. Mağaranın içine girmişler, arkalarından gız da enmiş*" (Alptekin, 2002: 279).

[37] www.hermetics.org/makale

Masal metinleri incelenirken kahramanların ilk eşiği geçtiği yerin genellikle mağara olduğu dikkati çekmiştir. "*Bütün Türk Dünyası'nda* [38]*bilinen*" (Şimşek, 1996: 211) Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda da kahramanın eşiği geçtiği yer bir mağaradır. Metinde, kahramanın mağaraya iniş serüveninde onu maceraya çağıran dış dünyanın getirdiği bir zorunluluktur. Bu zorunluluğun sebebi kısaca şu şekilde ifade edilebilir:

Padişahın bahçesindeki elma ağacı her yıl bir elma verir, onu da dev yer. Padişah bu duruma son vermek isterse de devden korkup kaçar. İki büyük oğlu da korkup kaçar. En küçük oğlu devi yaralar ve yaralı devi, kahraman ve kardeşleri birlikte takip ederler. Yaralı devi takip eden kardeşler, devin mağarasını bulurlar. Padişahın büyük ve ortanca oğulları mağaraya inemezler, küçük oğlanlar ise yanma ve donma pahasına da olsa mağaraya iner.

"*… Oğlan buradan ağabeylerinin yanına varır:*

" Ben devi yaraladım, gelin devi takip edelim."

Devin ganına düşmüşler, izleyi izleyi bir mağaraya gelmişler, devin ganı mağaradan aşağı enmiş. Şimdi mağaraya bir baksalar ki, mağara burcu burcu kokuyor.

"Buraya yedi kat kendir ulayalım, bu kendiri sarkıdalım dibine erişirse gedelim, olur mu?"

"Olur."

Bir delik daş bulmuşlar, yedi gat kendiri bağlamışlar, aşağıya sarkıtmışlar. Daş tam tabana erişdikten sonra işin tamam olduğunu anlamışlar ve çekmişler. Bunun üzerine böyük oğlan demiş ki:

"Ben sarkınayım."

"Olur."

Böyük oğlanı sarkıtmışlar, oğlan aşağıya doğru inerken demiş ki:

"Ben üşüdüm." diye başlamış bağırmaya. Onu çekmişler, ortancıl oğlan enmiş gene aynen öyle.

En gücük oğlan demiş ki:

"Ben üşüdüm desem de, yandım desem de beni sarkıtın."

---

[38] " *Azerbaycan sahasında , "**Zümrüdüanka Kuşu**" masalının bir varyantı olarak anlatılan, Melikmemed isimli masalda ise padişahın bahçesinde bulunan elma ağacı, birinci gün çiçek açar, ikinci gün çiçeğini döker, ikinci gün ise meyve verir. Bu, olağanüstü bir şekilde büyüyen elmayı yiyen kişi ise 15 yaşında bir genç oluvermiş*." (Şimşek, 1996: 214).

O oğlan aşşağıya enmiş üşüdüm demiş sarkıtmışlar, tam dabana endikten keyri ipi çezmişler. Bunun üzerine aşağıdan çezilen ipi oğlanlar yukardan çekmişler." (Alptekin, 2002: 292).

"*Masallarda korkunç ormanlar, tılsımlı pınarlar gerçekten de orada şeytani kuvvetlerin yaşamadığını gösterir. Altay ve Yakutlarda avcılıkla ilgili mitlerde, ormanın kaosa dayalı karakteri belli olur. Burada orman ruhları avcıları mahvetmeye çaba gösterirler. Masallarda da ak elmayı koruyan yedi kardeş devin meskeni ormandır.*"(Bayat, 1998:158). Metinde de bu mitolojik motif benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada elma ağacı padişaha aittir ve dev, padişaha ait olan bu ağaçtaki elmayı her yıl yemektedir.

Türk kültüründe elmanın yeri düşünülecek olursa, masalda geçen elma motifinin tesadüfi bir seçim olmadığı söylenebilir. Elma, ülkemizde en çok üretilen meyveler arasındadır. Türk insanı elma için türküler[39] yakmış, maniler[40] söylemiştir. Türk atasözlerinde[41] de elma ile ilgili pek çok ifade yer almaktadır.

Elma, Türk coğrafyasının genelinde önemli bir üründür. Türk coğrafyasının önemli şehirlerinden biri olan Kazakistan'ın eski başkenti olan Almaata'nın adı, elma kelimesinin aslı olan "alma" ve "ata" kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Bu kelime, elmaların çok fazla ve en iyilerinin yetiştiği şehir manasında kullanılmıştır.

Elma, dünyaya Orta Asya'dan Türk coğrafyasından yayılmış ve son derece fazla yetişen bir meyvedir. Türk sözlü kültür ürünlerinde alma/elma adından çokça söz edilmesi, bu sebeple olmalıdır.

Esma Şimşek, "*Halk Folklor ve Edebiyatında Elma*" adlı makalesinde, elmanın Azerbaycan'da şifa veren özelliğinden şöyle söz eder: "*Azerbaycan'da yayınlanan Şerebname"isimli eserde, 'elma şarabı" hakkında bilgi verildikten sonra, faydaları da anlatılır: " Alma şarabı, kalp – damar hastalıklarında çok faydalıdır. M. Hüseyin Han, almanın insan gümrahlığ (canlılık, kuvvet)getirdiğini, insanın hâleti rûhiyesini rahatlattığını yazar. Elma 'tengnefesiyle' ve üreyin berkten döğünmesine garşı faydalıdır.*

[39] Bir Dalda İki Elma /Birin Al Birin Alma /Kurban Olduğum Allah /Canım Al Yarim Alma.
[40] Elma attım nar geldi/Dar sokaktan yar geldi/İlişmeyin yarime/İki ayda bir geldi.
[41] "*Atası anası açığ almıla yese oglı kızı tısı kamar*"(Babası anası ekşi elma yese, oğlunun kızının dişi kamaşır.)

Elma yemek ve koklamak, kronik sinir sistemi hastalıklarına ve ruh hastalarına faydalıdır. Elma şarabı, insanın beynine müspet tesir yapar, onun iş kabiliyetini arttırır." (Şimşek, 1996: 215).

Elmanın Türk kültüründeki yeriyle ilgili bilgiler verdikten sonra, elmanın destan, halk hikâyesi ve masallardaki yerinden ayrıntısıyla söz eden Şimşek; bu anlatılarda elmanın üstlendiği rolü şu başlıklar altında inceler:

"*1. Evlat sahibi olmada elma*

2. Evlenme ve Düğün Âdetlerinde Elma

a.Bade İçmede

b. Eş Seçiminde

c. Düğün Davetiyesi Olarak

d. Bayrak Direğinin Süslenmesinde

e. Saçı Geleneğinde

f. Şeh Bezemede

3. Cenaze Merasimlerinde Elma

4. Ölümsüzlük İlacı Olarak Elma

5. Çeşitli Hastalıkların Tedavisinde" (Şimşek, 1996: 207-215).

Masal metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkan "elma" motifi, *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi*'ni akla getirmektedir. Bilindiği gibi "*Kızıl Elma*" ile batıya ilerlemeyi hedefleyen bir düşünce sembolleştirilmiştir. "*İstanbul'un Fethi'nden sonra, Kızıl Elma'nın, Roma'da bulunan Saint-Pierre Kilisesi'nin mihrabındaki altın top olduğu ileri sürülmüştür.*

Kızıl sözü, renk anlamının yanında, altın anlamında da kullanılır. Azerbaycan ve Türkistan'daki diğer Türk ülkelerinin lehçelerinde, altına "kızıl" denilmektedir. "Kızıl Elma", idealinde geçen "kızıl" rengini bu bağlamda değerlendirdiğimizde kızıl ve altın; yani değerli olanın hedef gösterildiği (mihraptaki altın top) dikkatlerden kaçmayacaktır. Kızıl renk ayrıca tanrısallığı ifade eden kutsal bir renktir. "*Türkler, al yahut kızıl rengi, tanrısal renk, kutsal renk kabul ederlerdi. Bu nedenle, eski Türk inancına göre, Tek Tanrı veya Gök Tanrı'nın gökte olduğu tasavvur edilir; bu tasavvurla başlarına giydikleri börkün, Tanrı'ya dönük olan, yani tepe kısmında genellikle kızıl yahut al renk kullanmışlardır*."

Kırmızı (al/kızıl), mitolojik Türk kozmik anlayışında da, göğün zirvesini ve ateşi ifade eder. "Al", Türk lehçelerinde "yüksek", "yüce" ve "kudret" anlamlarına da gelir. Altay dağının adı; al: yüce, yüksek; tay: tağ/dağ demek olup Al-tay: yüce, ulu dağ, yüksek dağ anlamındadır.

Kızıl rengin mitolojik kökeninde kutsallık, yücelik ifade ediyor olması Türk milletinin yüksek idealinin rengini ifade ederken bu renge atfettiği manaların ne kadar derin ve anlamlı olduğunu da göstermektedir.

"*Kızıl Elma*", Türkler tarafından değişik şekillerde tasvir edilmiş olup bazen bir belde, bazen bir taht, ya da parıldayan ve dünya hakimiyetini temsil eden som altından yapılma kızıl renkli bir küre olmuştur. Bu altın top bazen zaferin işareti, bazen hâkimiyetin sembolü, bazen de fethedilmek üzere hedef seçilen yerin sembolü olarak ifade edilmiştir.

Bu bilgiler ışığında masallarda geçen "elma"nın ulaşılması gereken hedef olduğu da söylenebilir. Metinde, kahramanı yolculuğa çıkaran sebep "elma"dır. Serüvenin sonunda kendi gölgelerini yenen, onlarla yüzleşen masal kahramanı, zayıflıklarının farkına varıp bilince ulaşacaktır. Elma, masallarda kahramanın ulaşması gereken hedef değildir sadece... Masalların sonunda ödül olarak "gökten üç elma" düşer; biri masal kahramanına, biri dinleyene, diğeri de anlatana...

Tıpkı *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi*'nde olduğu gibi masal kahramanlarının ulaşması gereken hedef de kimi zaman "zor bulunan bir nesne", kimi zaman "dünya güzeli bir kız", kimi zaman da bir "taht"tır.

Özetle denilebilir ki, "*Kızıl Elma*" sembolünün, Türk milletinin hayatında çok önemli bir yer teşkil etmesi bu önemli sembolün masal metinlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmasının bir sebebi olarak düşünülebilir.

Elma, bütünlüğün de simgesidir. Aynı zamanda varlığın ikiye bölünmesini, insan ruhundaki anima ve animusu simgeler. "Bir elmanın iki yarısı" deyimi de varlığın bu iki ayrılmaz parçasını ifade etmektedir. Elma, iç benlik arketipidir. Elma, Türk halk kültüründe üremenin, çoğalmanın sembolüdür. "*Elma, çocuksuzluk için bir çaredir. Pek çok masal ve halk hikâyesinin çocuksuz padişahı, bir pirin kendisine verdiği elmanın yenilmesinden sonra baba olma mutluluğuna erişir*." (Sakaoğlu, 1996: 6). İncelenen pek çok masalda çocuk sahibi olamayan padişah ile veziri, genellikle tebdili kıyafet gezerek dertlerine devâ ararlar. Padişah ve veziri yolda kendilerine rastlayan bir ak saçlı ihtiyar,

pir, Hz. Hızır veya dervişin verdiği elma vasıtasıyla muratlarına ererler; genellikle padişahın bir oğlu, vezirin ise bir kızı olur.

Türk kültüründe "*elmalı yer, döl tutmaya müsait, hikmetli yerdir. Bu tür kut bulmuş yerlerde Tanrı'ya çocuk sahibi olmak için yakarılır ve buralarda yatılır*." (Kalafat, 1999: 84) Manas destanında da Cakıp Han, evliliğinin üzerinden on dört yıl geçmesine rağmen çocuk sahibi olamayınca karısı Çıyrıçı'ya "*Sen belini sağlam bağlamadın, bir çocuk doğurmadın. Mezarlı yerleri, yatırları ziyaret edip elmalı, kutlu yerlerde yuvarlanmadın*" (İnan, 1985:14) diye sitem eder.

Hristiyan inancına göre yasak meyve olarak "elma"nın seçilmiş olması; "ilk günah"ı, Hz. Adem'in cennetten uzaklaştırılması hadisesini de hatırlatmaktadır.[42] Hz. Âdem, nefsine hâkim olamayarak cennette yasak olan elmayı yiyerek Hz. Havva'yla birlikte cennetten uzaklaştırılmıştır. Yasak olanın cazibeli çekimiyle insanoğlunun bu ilk günahı işleyerek cennetten çıkışı, yani yeryüzüne "düşüşü" ile zorunlu gurbet hayatı başlar. Yasağı çiğneyen insanoğlunun, cinselliği keşfetmesiyle ilk "bilinç"lilik halini yaşadığı düşünülürse, elmanın bu noktadan hareketle "bilinci" simgelediği söylenebilir[43].

İnsanoğlunun daha bilgili ve daha az çocuksu bir düzeyde geri dönebilmesi için masumiyetten uzaklaşması gerekir. Masal kahramanı da, çağrıya uyarak mağaraya inmiş, böylece büyüme sürecindeki gelişimsel aşamanın ilk basamağını geçmiştir. Bunun gerçek yaşamdaki tezahürü de "*yetim*" *arketipi*nde yansımasını bulur. "*İnsanlar, cennetten kovulan Hz.Adem ve Hz. Havva misali yaşamları boyunca "cennetten kovulma" deneyimini yaşarlar: Her şey yolunda giderken işten çıkarılma; çok sevilen biri tarafından terk edilme; çok başarılı, yetenekli olunmasına rağmen iş bulamama gibi pek çok acı deneyim "cennetten kovulma"nın farklı tezahürleridir. Bu acı tecrübelerle karşı karşıya kalan insan "yetim arketipinin düş kırıklığına uğramış bir idealisttir ve dünya hakkındaki idealler ne kadar yüksekse, realite de o kadar kötü*

---

[42] *Kur'an'da yasak meyvenin ismi geçmemektedir. Fuzuli Bayat,* ***Türk Mitolojik Sistemi*** *adlı eserinde yasak meyvenin bir sembol olması nedeniyle adının geçmediğini söyler. Yasak meyvenin Tanrı emrine karşı gelmesi, bir mükemmellik kaynağı olan başlangıçtan, cennetten uzaklaşmasıdır. (* Bayat, 2007: 114)

[43] "*Mükemmellik ve kavrama süreci yasak meyvenin yenilmesiyle başlar. Hıristiyanlıkta cennette yaşayan çiftlerin bu yasak meyveden yemeleri ile çıplak olmalarını fark etmeleri, sembolik şekilde insanın kötülükle ilk tanışması anlamına gelir. Nitekim günah ve kötülük, suç ve ceza yasak meyvenin yenilmesiyle başlar. İlk mükemmellik kaybolur, insanoğlu zamanla kozmik bilgilerden mahrum bırakılır.Ölümle insan ilk mükemmelliği, kısaca söylemek gerekirse ilahi menşeli olduğunu fark etmiş olur*." (Bayat, 2007: 116)

görünür. Cennetten kovulduktan sonra kendini bir yetim gibi hissetmek olağanüstü zor bir durumdur.(...) Yetimin öyküsü hissedilen güçsüzlük hakkındadır, ancak yetimin ilk baştaki masumiyete dönme özlemi devam eder. Yolculukta yetim aşamasını aşmak için, insan önce onun içine tam olarak girmelidir ve bu da onun kendi acısı, umutsuzluğu ve olumsuzluğuyla yüzleşmesi anlamına gelir." (Pearson, 2003:70-71-82).

"Elma", masal metninde padişahın, "dev"in elinden kurtarmaya çalıştığı meyvedir. Olgunlaşma aşamasındaki padişahın küçük oğlu, elmayı "dev"den kurtarmaya çalışır. Bilinçsiz bir şekilde "dev"le mücadeleye girişen kahraman, babasının isteği üzerine yaptığı mücadeleden diğer kardeşleri gibi korkup kaçmak yerine, "dev"le/gölgesiyle savaş vererek yetim arketipinden kurtulur. Elmayı kurtarmak uğruna verdiği savaşta, bu yol onu bilinç dışının derinliklerine götürecek, tıpkı cennetten kovulan insanoğlunun pişmanlık duygusuyla bilinç dışındaki ilk günahtan arınma isteğinde olduğu gibi erginlenme süreci de başlayacaktır. "*Başlangıçtaki 'ilk suç', 'ilk ceza', 'düşkünlük', 'zorunlu mahrumiyet' ve 'hapis' dünya üzerindeki hayatta Şamanizm, Budizm, Musevilik, Hrıstiyanlık, İslâm ve tasavvuf gibi dinler ve felsefi sistemler çerçevesinde, ölümsüzlüğü ve tanrısallığı yeniden kazanmak adına, gönüllü bir mahrumiyet ve hapis hayatına dönüştürülmüştür.*" (Aça, 2004: 15)

Hz. Adem, nefsine yenilerek yasak meyve "elma"yı yer ve cennetten kovularak yeryüzüne düşer. Masal metnindeki "dev", padişahın bahçesindeki elmayı yer; "dev", padişahın oğlunun gölgesi/mücadele etmek zorunda olduğu nefsidir. Bu sembol, bireyleşme sürecinde kişinin nefsine yenik düşmemesi, nefsiyle savaşması gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Kahraman, diğer yarısını, yani elmayı kendinden ayıran devi yaralar. Yaralı devi takip eden kardeşler, devin mağarasını bulurlar. Padişahın büyük ve ortanca oğulları mağaraya inemezler, küçük oğlan ise yanma ve donma pahasına da olsa mağaraya iner. Mağara, aşama evresinin eşiğidir. Kahraman, bu eşiği geçtiği zaman balinanın karnına, kahramanın olağanüstü olaylarla karşılaşmasını sağlayacak, bilincin ötesinde bilinçaltının simgesi olan mekâna ulaşacaktır.

Metinde dikkati çeken bir diğer simge de iptir. Masal kahramanları, ipe tutuna tutuna mağaraya inerler. İki büyük kardeş mağaraya inemez, onlar eşiği geçemedikleri için bilinçaltının karanlık yüzüyle yüzleşme fırsatını kaçırmışlardır. Küçük kardeş "*yanma ve donma pahasına*" da olsa mağaraya inerek eşiği geçmiştir. Onun mağaraya

inmesine vesile olan ip simgesi kurtuluşunun sembolüdür. İp imgesi içinden çıkılamayan durumlarda insanı kurtuluşa ulaştıran bir aracı ifade eder.

İp, kurtuluşun sembolü olarak Kuran-ı Kerim'de Âl-i İmran suresinde şöyle geçer: "*Topunuz birden Allah'ın ipine(dinine) sımsıkı sarılın. Sakın (Müslüman olduktan sonra ihtilâfa düşüp) ayrılmayın! Allah'ın size verdiği (şu) nimetini anın.*" (Kuran-ı Kerim, Âl-i İmran 3:103).

İp sembolü pek çok kültürde kurtuluşun sembolüdür. Satapatha Brahmana'da "*güneş, her şeyin kendisine ruhun ipi ile bağlandığı yerdir*" şeklinde, Şems-i Tebrizî:

"*O bana bir ipin ucunu verdi, bana:*

'çek ki ben de çekebileyim, ancak çekerken koparma"

dedi ifadesiyle yer alır. Hafiz'da:

"*İpin sendeki ucunu iyi muhafaza et ki o da kendisine ruhun ipi ile bağlandığı yerdir*" şeklinde geçmektedir. (Livingston, 1998: 122).

Zümrüdüanka Kuşu masalında kahramanın erginlenme sürecindeki ilk eşiği geçmesini sağlayan vasıta, onun mağaraya inmesine yardımcı olan iptir. İp, kahramanın bilinç dışına yolculuğundaki kurtuluşunun simgesi olmuştur.

Olgunlaşma yolunda ilerleyecek olan kahramanın geçeceği eşik Keloğlan ile Dev adlı masalda da bir mağaradır.

Keloğlan ile Dev masalında da dev, bir mağarada yaşamaktadır. Gömbesini düşüren Keloğlan, gömbesinin peşinden gitmiş. Gömbe bir delikten içeri girer ve Keloğlan bu delikten bakınca bir mağara olduğunu fark eder. Mağaranın içi de koyun doluymuş. Dev, hem koyunları sağıyor hem de süt içiyormuş. Keloğlan mağaraya girer ve dev ile karşılaşır. Hepsinden farklı olarak dev ile Keloğlan dövüşmezler. Dev, her fırsatta Keloğlan'ı yemeyi planlarken Keloğlan zekâsıyla bundan kurtulur ve devin güvenini sağlar.

Akıl ve saflığın sembolü olan Keloğlan bu metinde olgunlaşma sürecini bir mağarada geçirir. Keloğlan'ın delikten içeriye mağaraya girişi, onun ilk eşiği geçişini simgeler. Keloğlan, mağarada/bilinç dışının derinliklerinde karşılaştığı devi, yani gölge yanını hemen ortadan kaldırmaz; onu tanımak ister (onun oğlu olur), böylece gelişimini engelleyen yanını tanıyacak ve onun gücünden faydalanacaktır.

2.2.2. Kuyuda Bırakılan Kahraman / Arka Bahçeye Giden Yol

Kuyu, insanoğlunun varoluş gerçeğinin evrensel bir dille anlatıldığı efsanelerde ve masallarda sıkça rastlanan bir motiftir. "*Kuyu, bilinç dışının simgesidir.*" (Campbell, 2000: 91). Bu anlatılarda kahraman, derin bir kuyuya düşer. Bu düşüş, onun sınavlar yolundaki ilk eşiği geçişinin simgesel ifadesidir. Kuyunun dibinde kahramanı karanlık bir dünya bekler. Aslında "*Dünya, semavi bir gökyüzü ve dipsiz bir kuyudur.*" (Ford, 2003:145) Kahraman, bilinç dışının simgesi olan bu mekânda gölgeleriyle verdiği savaş sonucunda bilince yükselecek ve yolculuğunun sonunda alt dünyadaki serüveninin bitiminde ödülle, değişim geçirerek geri dönecektir.

Masallarda genellikle kahraman, kuyu ve mağara gibi insanın bilinç dışını simgeleyen mekânlara birtakım izleri takip ederek ulaşır. Bu işaret, kimi zaman yaralı devin kan izidir, kimi zaman başka bir işarettir...

Şahmaran adlı masalda, kahramanın eşiği geçtiği yer de bir kuyudur. Kuyu, tıpkı mağara gibi aşama evresinin eşiğidir. Kahraman bu eşiği geçtiği takdirde balinanın karnına, yani kahramanın olağanüstü olaylarla karşılaşmasını sağlayacak, bilincin ötesinde, bilinçaltının simgesi olan bir yere ulaşacaktır. Şahmaran masalında kahramanın bilinçaltına yolculuğu, önce bırakıldığı bir kuyuda, sonra da bilinçaltının daha da derinlerindeki alt dünyada devam edecektir. Toprağa kazılan derince bir çukur anlamına gelen kuyu, mecazî anlamda da içinden çıkılamayan durum veya yeri ifade eder. İçinden çıkılamayan zor durumlarla karşılaşıldığında bu durum "kör kuyularda kalmak" deyimiyle ifade edilir. Bunun yanı sıra kuyu, su kaynağı olması sebebiyle de bir yaşam kaynağıdır. Kuyu, ayrıca Yüce Ana arketipinin simgesel ifadesidir.

Şahmaran adlı masalda; Lokman, arkadaşlarıyla birlikte oduna gider. Ormanda, arkadaşlarından ayrılan Lokman, çakı ile yeri kazarken bir bal kuyusu bulur:

"*Böyle, yeri deşerken deşerken, orada bir bal guyusuna raslamış. Arkadaşlarını çağırmış:*

" Gelin hele gelin, bakın ben burada ne buldum" diyen onnara seslenmiş."

Arkadaşları gelmişler, oradaki balların hepisini daşımışlar. En sonunda da Lokman, guyunun dibindeyimiş, ötekiler de yokarıdan balı çekiyorlarımış. Bu arkadaşları, bütün balları çekdikden sonra demişler ki:

"Bu, guyudan çıkarsa, bizim ballara ortak olur. En iyisi, biz bunu burada bırakak," demişler.

Bunnar, oğlanı çıkartmadan genegeri gayayı guyunun ağzına gapatmışlar.

Lokman, guyunun içinde can sıkıntısından, oraya buraya bakarken, gene bir delik buluyor. O deliği büyütüp, oradan içeri girince, bakıyor ki; aşağısı bir dünya! Lokman, delikden girip dünyayı gezerken, Şahmaran'a raslıyor." (Şimşek, 2001: 27).

Kahramanın tesadüfen bulduğu bal kuyusu, onun erginlenme sürecindeki başlangıç noktası olur. Bal, önemli bir besin maddesi olmasının yanı sıra pek çok derde de deva bir yiyecektir. Bal; mideye kuvvet verir, kansızlığı giderir, damarları açar, romatizmal hastalıklara iyi gelir, ağrı dindiricidir. Balın insan vücuduna faydaları oldukça fazladır[44]. Dinî kaynaklarda rastlanmamasına rağmen halk arasında elden ele dağıtılan "Bal Tefsiri" adlı bir tefsir vardır[45]. Bal tefsirinde, "bal"a getirilen temsiller oldukça dikkat çekicidir. İnsanoğlunun, iman ile bu fâni âlemden göç etmesi "baldan tatlıdır." İmanla ebedî âleme göç etme şerefine nail olan müslümanlar sırat köprüsünü, başka bir değişle *eşiği geçerek* yeni bir hayata başlayacaklardır.

Evlenme törenlerinde ise bal iyi geçimi simgeler. Anadolunun kimi yörelerinde oğlan evinin kapısından girerken kapının eşiğine ve tavanına yağ, bal gibi şeyler sürdürülerek gelinin yeni evindeki kişilerle iyi geçinmesi sağlanmaya çalışılır[46].

Bal aynı zamanda "*bozulmaz bir maddedir. Bal, 'madde'nin haznelerini dolduran özdür.*" (Burckhard, 1987:176). Maddenin özünü simgeleyen balı bir kuyunun derinliklerinde keşfeden kahraman, benlik bilincine ulaşmak için çıktığı yolculuğundaki serüveninde, gölgeleriyle yüzleşme fırsatı bulacaktır. İnsanoğlu bencillikleri, kıskançlıkları, her daim nefsiyle yaptığı mücadelesinde kimi zaman nefsine/egosuna yenik düşmesi sebebiyle zayıf, kusurlu bir varlıktır. Egolarına yenik düşen, kıskanç

---

[45]" *Bir gün Resulullah Efendimiz, Eshab-ı güzin ile oturur idi. Kudretten ortaya bir ak tas geldi. İçi bal ile dolu idi. Üstünde bir ak kıl vardı. Hayret ettiler. Resulullah Efendimiz buyurdular ki: 'Gelin her birimiz bu üçüne bir temsil getirmeyince el sürmeyelim.'*
Hazreti Ebu Bekir buyurdu ki: 'Resulullah Efendimiz bu tastan nurludur. Resulullah ile konuşmak bu baldan tatlıdır. Resulullah'ın sünnetini yerine getirmek bu kıldan incedir.' Hazreti Ömer buyurdu ki: 'Iman bu tastan nurludur. Iman getirmek bu baldan tatlıdır. Iman ile gitmek bu kıldan incedir.' Hazreti Osman buyurdu ki: 'Kur'an-ı Kerim bu tastan nurludur. Kur'an-ı Kerim okumak bu baldan tatlıdır. Kur'an-ı Kerim'in buyurduğunu tutmak bu kıldan incedir.' Hazreti Ali buyurdu ki: 'Misafirin yüzü bu tastan nurludur. Misafir ile yemek yemek bu baldan tatlıdır. Misafirin hatırını yerine getirmek bu kıldan incedir.' Hazreti Aişe buyurdu ki: 'Zevcin yüzü bu tastan nurludur. Helali (hanımı) ile söyleşmek bu baldan tatlıdır. Helalin hizmetini yerine getirmek bu kıldan incedir.' Fatıma-tüz-zehra buyurdu ki: 'Kız çocuğunun yüzü bu tastan nurludur. Annesini-babasını sever olması bu baldan tatlıdır. Kız çocuğunun ayıpsız evlenmesi bu kıldan incedir.' Fahr-i alem efendimiz buyurdu ki: 'Ümmetimin yüzü bu tastan nurludur. Ümmetim için şefa'at bu baldan tatlıdır. Şefa'atin kabul olması bu kıldan incedir.' (Bal tefsirinin aslı bu kadardır. Ortalıkta dağıtılan bal tefsirindeki bundan sonra yazılanlar ilavedir, uydurmadır.)" Kaynak: http://www.tumgazeteler.com

[46] //http. www.kultur.gov.tr/yazı

arkadaşları tarafından kuyuda bırakılan kahraman, bilinçlenme yolundaki sınavlara bu kuyuda tabii tutulur. Kahraman bu yolculuğunun sonunda değişim, dönüşüm geçirmiş olarak kuyudan/bilinç dışının derinliklerinden bilince yükselerek çıkacaktır.

Mezar kuyusuna giren ölüm dahi, daha görkemli bir biçimde geri dönecek olan canın geleceğini gösterir. (Settari, 2000: 169). Jung, baharı karşılayan ilkel bir kabilenin toprağa kazdığı çukuru, gelen baharla birlikte toprağın bereketlenmesi nedeniyle bir rahmin sembolü olarak yorumlar. (Fordham, 2004 : 23). "*Kuyu, her zaman bir doğumu imleyecek şekilde karşımıza çıkar*." (Doğan, 2004: 7).

Masalda kuyu sembolü, kıssaların en güzeli olarak değerlendirilen Hz.Yusuf kıssasını hatırlatmaktadır. "*Bu kıssayı (onlara) haber ver. Umulur ki düşünürler.*"(A'raf, 176, Kur'an-ı Kerim). Hz. Yusuf'u kıskanan kardeşleri onu bir kuyuya atarlar. Hz. Yusuf'un kuyuya düşüşünün ardından Mısır hükümdarlığına uzanan hayat sınavı "zindan, çile ve mihnetin" ardından kazandığı izzet, şeref ve ebedî saadete dönüşür. Hakikat Yusuf'u imtihan kuyusundan kendisini gösterir. (Settari, 2000: 168).

Kuyu gerek menkıbelerde olsun, gerek masallarda kahramanın bırakıldığı ya da cezasını çekeceği bir mekân olarak dikkati çeker. İnsanoğlu için dünya, "yasak meyve"yi yediği için cennetten, dünyaya bırakılan Hz. Âdem'den beri cezanın çekildiği bir kuyu olarak tasavvur edilir. Allah'a verdikleri sözü tutamayan Hârut ve Mârut adlı melekler kıyamete kadar bir kuyuda baş aşağı sarkıtılmış olarak beklemeye mahkûm edilirler[47]. (Zindan, halk hikâyelerinde kahramanın gurbete çıktığı dönemden veya tutsak edilerek yurdundan uzaklaştırılmasından itibaren çeşitli engelleri aşarak yeniden güçlenmesine vesile olan bir zaman diliminin sembolü olarak kabul edilebilir.)

Şah Meranın Yüzüğü adlı masalda, kahramanın ölümden kurtardığı yılan, yılanlar padişahının oğludur. Yılanlar padişahının oğlu kahramana, kendisini babasına götürmesini söyler. Yılanın babası Şah Meran'dır. Ona gitmek için bir kuyuya inerler.

---

[47] Konu ile ilgili Bakara Suresinin 102. ayetinin Türkçe meali:
"*Ve onlar, Süleyman'ın mülkü (nübüvveti) hakkında şeytanların anlattıklarına uydular. Süleyman inkâr etmedi; ancak şeytanlar inkâr etti. Onlar, insanlara sihri ve Babil'deki iki meleğe Harut'a ve Marut'a indirileni öğretiyorlardı. Oysa o ikisi: "Biz, yalnızca bir fitneyiz, sakın inkâr etme" demedikçe hiç kimseye (bir şey) öğretmezlerdi. Fakat onlardan erkekle karısının arasını açan şeyi öğreniyorlardı. Oysa onunla Allah'ın izni olmadıkça hiç kimseye zarar veremezlerdi. Buna rağmen kendilerine zarar verecek ve yarar sağlamayacak şeyi öğreniyorlardı. And olsun onlar, bunu satın alanın, ahiretten hiç bir payı olmadığını bildiler; kendi nefislerini karşılığında sattıkları şey ne kötü; bir bilselerdi*."

Masal kahramanlarının eşiği geçtiği mekânlardan biri olan kuyu, **Tuz Kadar Sevgi** adlı masalda da kahramanın erginlenme yolunda girdiği mekândır. Kahramanın kuyuya inişi bir zorunluluktan değil, kendi isteğiyle gerçekleşir:

"*Oğlum, biz yedi taneyiz. Bunlar benim arkadaşım, ama aslında arkadaşlarımın oğullarıdır. Ben bunların babaları ile arkadaş idim. Altı tanesi sıra ile girdi, bu kuyuda kaldı. Şimdi sıra bana geldi. Oğlum şimdi suya girip ben vereceğim. Çıktım, ne âlâ; mal benim. Çıkmadım, bu mal senin, bu saltanat senin. Evde de bir kızımla bir ailem var. Ailem annen, kızım da senin ailen. Ben ineceğim kuyuya.'*

'Yok ne münasebet ki sen inesin. Kuyuya ben ineceğim.'

'Ulan oğlum, ben gittim mi, senin annen var, bacın var. Bunlar bana ne der.'

'Ben kendi gönlümle bu kuyuya iniyorum. Yedi saat beklersin, çıkarsam ne âlâ. Çıkmazsam yedi gün beklersin. Yine çıkmazsam kanım sana helâl olsun. Ama, bekleyeceksin.'

'Peki.'

Taktılar âleti beline, astılar kuyuya. Yedi günlük su çekip verdi yukarı." (Sakaoğlu, 2002: 475).

Kahramanın gönüllü olarak kuyuya inmek istemesi onun erginlenme yolunda bilinçli olduğunu gösterir. Kuyuya inen kahraman, bilinçaltının karanlığında ilerleyerek sonunda ödülle geri dönecektir.

Kuyudan çıkmak değişim/dönüşüm geçirerek iç dünyadan dış dünyaya yeniden merhaba demektir. Metinde altı kişinin kuyuya inmesi ancak indikleri bu kuyudan çıkamamış olmaları, aşama katedememiş olduklarını gösterir.

Masallarda mağara ve kuyunun yanı sıra, kahramanların ilk eşiği geçtiği yer bir dağın başı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Mağaralar gibi dağlar ve yüksek tepeler de kutsal mekânlardır. Bu mekânların, kahramanın kolektif bilinç dışı alanları tanıyacağı mekânlar olduğu daha önce de vurgulanmıştır.

Gülmez Padişahı adlı masalda padişahın aynası cinler tarafından çalınmıştır. Babalarının bu yüzden gülmediğini öğrenen padişahın üç oğlu, aynayı cinlerin elinden almak üzere yola çıkar. Üç kardeşten en küçüğü "gider-gelmez yol"a, diğer ikisi gider-gelir yola giderler:

"*Bu yolun birisine gidilir gelinirmiş, birisine ise gedilir fakat gelinmezmiş. Oğlanın böyük gardaşları geder yola oturmuşlar. Diğer tarafa geden o yola gelmez diye yazılıymış. Varırlar ekmeği yerler oğlan der ki:*

'Gusura bakma gardaşım, abilerim ne deseniz ben sizden ufağım, siz iki gişisiniz, gelin bu gider gelir yola ben gideyim, geder gelmez yola siz gedin. Siz ne deseniz biz ayrılacağız.'

'Gusura bakam hata yaptık emme, hagıgat olarakdan hata yapdıysag gusurumuz affedin, yalnız sen geleydin de sen oturaydın.'

'Eh pekey.'

Dutar bunlar gederler, gider gelir yola. Bunu biri bir furuncunun yanna durur, biri de aşcının yanna durur. Öteki en güccük oğlan "Allah'a ısmarladık." dedikten sonra bir depenin başında bulunan bir çeşmede elini yüzünü yuduktan sonra abdesini alır, namazını gılar. Belenin başına çıkar bir bakacaksın inneyi atsan dev çadırına düşer.

"Hey Yarebbim, gurban olduğum Allahım." diye bir dua eder. Orda bir dua eder atına biner. Allah ısmarladık, tevvekkel taala Allah, Allah var hepisi var. Varır ki, beri başda bir çadırcağız var." (Alptekin, 2002:266- 267).

Bu metinde kahramanın eşiği geçtiği yerin, *dağın başı*ndaki devlerin çadırı olduğunu görüyoruz. Metinde gidilir gelinmez yolla; hayatta karşılaşılan, gerçekleşmesi mümkün olmayan durumlar, anlatılmıştır denilebilir. Gidilir gelinir yola talip olan masal kahramanı, dağ başındaki devlerin çadırına varınca böylece, bilinç dışına doğru yolculuğu da başlayacaktır.

Bazı masallarda da *bir binanın kapısı*ndan geçen kahraman eşiği geçmiş olacaktır. Bu duruma örnek olarak Şah İsmail masalı verilebilir:

Şah İsmail masalında, kardeşleri Gülizar'ı kaçırır. Şah İsmail onun peşinden giderek serüvene çağrıyı kabul eder ve yola düşer. İhtiyar adama rastlar ve ihtiyar adam ona yolları tarif eder.

" *Şah İsmail bir günlük yoldan gitti, baktı bir bina, ne penceresi var ne kapısı. Düz bir bina, bir kılıç salladı, binayı yardı. Baktı, içinde bir kız oturuyor…*" (Günay, 1975: 343).

Penceresi ve kapısı olmayan bu bina balinanın karnını simgelemektedir. Bu binaya giren kahraman ilk eşiği geçmiş olacaktır. Şah İsmail, ilk eşiği geçerek erginlenme sürecindeki yolculuğuna da başlamıştır.

İnsanoğlunun iç dünyasını/benliğini sembolize eden *dağ, kuyu ve mağara* sembolleri, masal metinlerinde sıkça karşımıza çıkar. İnci Mercan Dağı adlı masal da da dağ, kahramanın olgunluğa eriştiği mekândır.

İnci Mercan Dağı adlı masalda padişah, her yıl hile ile bir adamı, kesmiş olduğu atın içine koyar. Kargalar bu atı alarak İnci Mercan Dağı'na çıkarır. Adam oradaki mücevherleri attıktan sonra dağda kalarak kurda kuşa yem olurmuş. Her yıl bir adam gide gide, memlekette kimse kalmamış. Padişah, en sonunda temiz kalpli bir adamı da bu dağa çıkarır. Adam, orada ağlarken Allah tarafından bir yol görünür. Bu yoldan giden adam, peri kızlarının bulunduğu bir bahçeye varır.

Masal metnindeki semboller oldukça dikkat çekicidir. İnci Mercan Dağı'ndaki mücevherleri dağdan aşağıya gönderen adamlardan hiçbirinin sağ olarak geri dönememeleri, ancak "*temiz kalpli adam*"ın bu döngüyü değiştirmesi üzerinde düşünülmesi gereken bölümdür. İnsan; hatalarının, günahlarının farkına varıp Allah'a yönelir ve tüm kalbiyle ondan af dilerse, günahlarından arınabilir. Tevekkülle yapılan ibadetler, günahlarından dolayı pişmanlık duyarak akıtılan gözyaşları, "arınma"nın bir göstergesidir. Ruhunu tüm kötülüklerden arındırabilmiş kişi, "temiz bir kalple" "aslolana" yöneldiğinde gerçek mutluluğu bulacaktır, denilebilir. "Temiz kalpli adamın dağa çıkması", onun ilk eşiği geçişini simgeler. Daha önce oraya gitmiş olan diğer "adamlar"ın hiçbirine açılmayan kapı, bu "temiz kalpli adam"a açılır. Çünkü o, bilinç dışının gizli mekânlarında dolaşarak olgunlaşma yolunda ilerleyecektir. Allah tarafından gösterilen "yol"dan gidilerek ulaşılan bu gizli "bahçe", kahramanı kemâle erdirecek simgesel yolculuğunda gideceği mekân/bilinç dışının karanlıklarından bilince yükseleceği mekânlardır.

Ayı Kulağı adlı masalda ise kahramanın eşiği geçtiği yer, bir kuyunun dibidir. Bu masalda, bir insanla bir ayıdan dünyaya gelen Ayı Kulağı, yemeklerini yiyen ve kendilerine çömçe ile vuran devi takip eder. Dev, ağzında bir değirmen taşı bulunan kuyudan içeri girmiştir. Ayı Kulağı'nın arkadaşları kuyuya inemezken, Ayı Kulağı bunu başarır:

" *Ayı Kulağı, o kanın izini tuta tuta gidiyor, bunlarda ardı sıra. Yemek orada kaldı. Gidiyor bir değirmenin taşının deliğinden külhan gibi duman çıktığını görüyor. Dev orayı geçmemiş, orada kalmış. Diyor ki:*

Taş Yoğuran, kardeş senin marifetin vardı, şu taşı kaldır, diyor.

Taş Yoğuran kardeş uğraşıyor, uğraşıyor taşı kaldıramıyor. Ayı Kulağı:

- İğ Eğiren kardeş, sen şunu kaldır at.

O da kaldıramıyor, Ayı Kulağı taşı tuttuğu gibi fırlatıyor. Bakıyor taşın altı bir kuyu, kuyudan külhan külü gibi duman çıkıyor. Ayı Kulağı:

- İğ Eğiren kardeş, senin marifetin vardı, haydi urgan yap.

İğ Eğiren gidip ağaçları getiriyor, eğirip urgan yapıyor. Ayı Kulağı urganı İğ Eğirenin beline bağlıyor, aşağı sarkıtıyor, biraz indirdikten sonra bağırmaya başlıyor:

-Yandım, yandım, çekin yukarı.

Hemen onu yukarı çekiyorlar, bu sefer Taş Yoğuran kardeşin beline ipi bağlıyorlar, onu da kuyuya sarkıtıyorlar. O da yarı yola gelince bağırıyor. Onu da yukarı çekiyorlar. Ayı Kulağı urganı beline bağlıyor, diyor ki:

Ben ne kadar yandım diye bağırsam da beni yukarıya çekmeyin.

Ayı Kulağını sarkıtıyorlar, yarı yola gelince yandım diye bağırıyorsa da yukarı çekmiyorlar, aşağıya indiriyorlar. Ayı Kulağı kuyunun dibinde biraz oturuyor. Aklı başına gelince, kuyunun lağımından bir odaya giriyor. Odada devle kocası yatıyorlarmış, bu fırsatını buluyor ikisinin de boyunlarını vuruyor." (Günay, 1975: 332).

Kuyunun içinde gezen Ayı Kulağı bir kazığa bağlanmış üç anahtar bulur. Bu üç anahtarın açtığı üç odada, üç güzel kızla karşılaşır.

Bu metinde geçen kuyunun başındaki değirmen taşı *eşiğin muhafızı*dır. "*Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki 'eşik muhafızı'na gelinceye dek ilerler*." (Campbell, 2000:94). Kahraman, böylece ilk eşiği geçerken eşik muhafızının ardındaki bilinmeyene/balinanın karnına doğru "kahramanın yolculuğu" da başlar.

Masal kahramanı olgunlaşma yolunda bilinçli adımlarla ilerlediğini "*Ben ne kadar yandım diye bağırsam da beni yukarıya çekmeyin."* ifadesiyle vurgular. Çünkü arkadaşları kuyuya inerken zorluklara göğüs geremediklerinden olgunlaşma yolunda

ilerleyemezler. Eşiği başarıyla atlayan Ayı Kulağı, erginlenme aşamasında türlü sınavlara tabi tutulacaktır.

Ceylân Yüreği (Alptekin 2002:309) adlı masalda, kahramanın eşiği geçtiği yer içten gelen sese kulak vererek gittiği padişahın bahçesidir. Keloğlan bahçivan olarak çalışacağı bu bahçede bilinç dışının derinliklerine doğru yolculuk yapacaktır.

Olgunlaşma sürecinde Keloğlan'ın gittiği mekân padişahın bahçesidir. Bu bahçe erginlenme sürecini yaşayacak masal kahramanının mükemmel insan olma yolunda maceralar yaşadığı bilinç dışının gizli mekânını sembolize eder.

Allahın Belası adlı masalda kahramanın eşiği geçtiği mekânlar; önce bir orman, daha sonra bir mağara ve ardından da bir kuyuyla simgeleştirilen mekânlardır.

Benzer şekilde Allah'ın Belası adlı masalda kahramanın eşiği geçtiği mekânlar dağ, derin bir kuyu, mağara ve kırkıncı odadır.

Metinde, padişahın oğlu rüyasında uzak bir mağarada bir kız görür ve ona âşık olur. Aşkından günden güne zayıflar. Bunun üzerine padişah bu duruma çare bulamayınca Allahın Belası'nı çağırırlar. Allahın Belası, padişaha kızı getireceğini söyler ve dağın arkasına doğru yola düşer. Ormanda karşılaştığı çobana yolu sorar. O da tarif eder:

"*Bu ormanın içinden bir aylık yol gideceksin, önüne bir dağ çıkacak, o dağdaki ince yoldan bir ay gideceksin, dağın arkasına indiğinde orada derin bir kuyu göreceksin, oradan aşağı in, bir ışık göreceksin Sarı devin köyü orasıdır*." (Günay, 1975: 380).

Kahraman, çobanın tarifiyle dağın arkasında, devlerin mağarasına girer ve orada kızı bulur.

Masal metinlerinde karşılaştığımız rüya motifi ile halk hikâyelerinde görülen rüya motifi arasında benzerlikler oldukça dikkat çekicidir. Bu metinde padişahın oğlunun rüyasında gördüğü kıza âşık olması, âşık biyografileri etrafında oluşan halk hikâyelerinde de benzer şekilde vuku bulur[48].

Günay, âşık biyografileri etrafında oluşan halk hikâyelerinde görülen rüyaların hep aynı şekilde ortaya çıktığını belirtirken, bunun temelinde arketiplerin yattığının altını çizer. Gördüğü bu rüyayla hikâye kahramanı pir elinden bâde içerek Tanrı aşkını, bir güzelin aşkını ve kendisine toplum içinde önemli bir yer sağlayacak saz şairi olacak

[48] Masallarda rüya konusuna daha önce ayrıntılı bir şekilde yer verilmiş olunsa da, bu bölümde kahramanın eşiği geçtiği mekânları göstermek açısından rüya hadisesine tekrar değinilmiştir.

hüner ve bilgileri sunduğunu söyler. (Günay, 1992: 89). Karacaoğlan'ın hayatı etrafında teşekkül etmiş bir hikâyede de rüya-aşk-ak sakallı ihtiyar-mağara motifi, masal metnindeki şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu benzerliği görmek açısından hikâyenin bir bölümü aşağıda verilmiştir:

"*Bir gün, bir derenin başında uykuya dalan Hasan, uyandığında saz eşliğinde şiir söylemeye başlar (bade içer). Kendi durumuna şaşıran Hasan, başından geçenleri babasına anlatarak, rüyasında ak sakallı bir ihtiyarın, kendisini dere kenarına götürdüğünü, orada suya baktırdığını ve suda güzel bir kızın hayâlini gördüğünü söyler. Hasan, daha sonra bu sudan içince kendisinde bir değişiklik hissetmiştir. Kara Ali, oğlunun "Hak âşığı" olduğunu anlar. O günden sonra Hasan'a, "Karacaoğlan" denmeye başlanır. Karacaoğlan, uzun süre, Çukurova yöresinde, rüyasında gördüğü kızı arar, fakat bulamaz. Artık iyice yaşlanan âşığımız, aradığı kızı bulamayınca hacca gitmeye karar verir ve bu düşünceyle "Ashab-ı Kehf'e girer. (Rivayete göre, bu mağaradan Kabe'ye giden gizli bir yol vardır.) Ancak, Karacaoğlan bir daha bu mağaradan çıkmaz... Kimilerine göre, hacca gidip, orada ölmüştür; kimilerine göre de kırklara karışmıştır.*" (Şimşek, 1999: 626 -627).

Masal metninde de padişahın oğlu rüyasında gördüğü kıza âşık olur. Onu aramaya çıkan Allah'ın Belası devlerin mağarasına girer. Allah'ın Belası, rüyasına giren Hızır'ın yardımıyla Sarı devi öldürür. Bu bölümde; rüyada âşık olma, mağaraya giriş ve rüyada içsel rehberden yardım görme, hikâyedeki arketiplerle dikkati çeken noktalardır.

Masallarda sıklıkla karşımıza çıkan çoban arketipi, üzerinde durulması gereken bir semboldür. Çoban; bu masalda olduğu gibi rehber, yardımcı, genellikle iyi özellikleri kendinde barındıran bir karakterdir. Çoban, yüce birey arketipinin de simgesidir. Çobanlık peygamber mesleği olarak bilinir. Salih, İshak ve Musa peygamberlerin çoban oldukları bilinmektedir.

Çobanlık, insanın eğitiminin ilk safhası denilebilecek bir meslektir. İbn-i İshak'tan rivayet olunur ki peygamberimiz şöyle buyurmuştur: "*Peygamberlerden çobanlık yapmayan hiçbir kimse yoktur. 'Sen de mi ya Resulullah?' diye sorulunca, rahmet peygamberi: 'Ben de' diye cevap vermiştir."*

Hz. İsa da aynı şeyi söyler: "Ben iyi bir çobanım, koyunlarımı tanırım" (Yuhanna-10/11)

"*Çobanlık, Anadolu inanç kültüründe mistik derinliğe ulaşmış iken Eski Türk İnanç Sistemi'nde de diğer mesleklerde olduğu gibi bir pirliğe bağlı idi veya çobanların da bir koruyucu pirleri vardı. Türkmenistan'da Çolpan Ata/ Çulpan Ata bu mevkide ulu bir zattı. Anadolu'da çoban dede ve babaların çokluğu gibi Uluğ Türkistan'da da çok sayıda ulu çolpanlar vardır.*

Uluğ Türkistan'da Mir Haydar yelin, Baba Dehkan ekincilerin, Pir Musa koyuncuların piri olarak bilinir.

....

Çoban etrafında toplanan anlatılardaki tanımlar bir "Çoban Kültü" oluşturmuştur. Bu kültün yansımalarını yer ve aile isimlerinde ve sözlü edebiyat bütün örnek türlerinde görebiliyoruz. Çoban tiplemesi halk tefekküründe sabrın, azmin, kanaatkârlığın, özverinin, mutiliğin, hamdın, güvenilir olmanın simgesidir.

Bu kültü sadece tasavvufî verilerle izah etmek çok kolay değildir. Kültün mitolojik boyutu da vardır. Başka bir ifade ile çoban kültü de göstermektedir ki Türk halk tasavvufu Türkler Hz. Muhammed'e ümmet olmadan evvelki ve bölgede geçmişte var olmuş diğer dinlerin de izlerini taşımışdır.[49]"

Bilgeliklerini tabiatın sessiz dilinden alan ümmiler olan çobanlar, tefekkürün kaleleri dağlarda münzevi bir hayat yaşarlar. Kalabalıkların kirinden, kötülüklerinden arınmış bu yalıtılmış mekânlarda iç huzuru yakalayan çobanlar ilham ve vahiy gibi kutsal mazhariyete layık olanlar onlardan seçilmiştir.[50]

Masal kahramanlarının arındığı, aşama geçirdiği mekânların da dağlar olması hiç şüphesiz tesadüfi değildir. Ruhlar sessizlikte, yükseklerde, uzaklarda içe döner ve kendini keşfe dalar. Dağlar hem maddî, hem manevî yüksekliğin simgesidir. İnsanoğlunun olgunlaşma serüvenindeki yükselişi dikey doğrultudadır. Birçok âlimin tefekkür için yüksek yerleri seçerek inzivaya çekilmesi bundandır. Tûr ve Hira Dağları bu manevî yükseklişin şahidi olmuşlardır.

Hz. Muhammed'e, Allah tarafından peygamberlik görevi verilmeden önce kendisi çeşitli zamanlarda Mekke'de bulunan Hira Dağı'nda(Cebel-i Nur) bulunan Hira Mağarasına çıkar ve orada tefekkürde bulunurmuş. Kendisine ilk vahiy bu dağdayken gelmiş ve Cebrâil isimli vahiy meleğini ilk defa bu dağda gerçek haliyle görünmüş. Hz.

[49] http://www.yasarkalafat.info/makale
[50] http://www.muratciftkaya.com/makale

Muhammed'e bu dağda vahyedilen ilk Kur'an ayetleri şunlardı: *"(Ey Resûlüm) Yaratan Rabbinin adıyla oku! O, insanı bir Alak'tan (kan pıhtısından) yarattı. Oku, (zira) Rabbin sonsuz kerem sahibidir. O (Rabbin ki), kalemle(yazmayı) öğretti*."(Alâk, 96/1-5).

Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda peygamberliğe mazhar oluşu ise şöyledir: Hz. Musa kavminden ayrılıp tayin edilen sürede Tur Dağı'na ulaştı. Allah, orada onunla bir kez daha konuştuğunu Kuran'da şöyle haber verir:

Musa, tayin edilen sürede gelince ve Rabbi O'nunla konuşunca: "*Rabbim, bana göster, Seni göreyim" dedi. (Allah:) "Beni asla göremezsin, ama şu dağa bak; eğer o yerinde karar kılabilirse, sen de Beni göreceksin." Rabbi dağa tecelli edince, onu paramparça etti. Musa bayılarak yere düştü. Kendine geldiğinde: "Sen ne yücesin (Rabbim). Sana tevbe ettim ve ben iman edenlerin ilkiyim" dedi. (Allah:) "Ey Musa" dedi. "Sana verdiğim risaletimle ve seninle konuşmamla seni insanlar üzerinde seçkin kıldım. Sana verdiklerimi al ve şükredenlerden ol."*

Biz ona Levhalar'da herşeyden bir öğüt ve herşeyin yeterli bir açıklamasını yazdık. (Ve:) "Şimdi bunlara sıkıca sarıl ve kavmine de emret ki en güzeliyle sarılsınlar. Size fasıkların yurdunu pek yakında göstereceğim" (dedik) (A'râf Suresi, 143-145)

Verilen bu bilgiler ışığında metinde geçen mağara, çoban, dağ, kuyu, dev, Allah ve bela, aşk, rüya, yol, ışık kavramları bir bir incelendiğinde bu arketiplerin arkasındaki sır perdesini aralamak mümkün olacaktır. Dağ, orman, *kuyu* gibi mekânlar daha önce de belirtildiği üzere *bilinç dışının* simgeleridir (Campbell, 2000:91). Kahramanın atıyla çıktığı yolda, yolunun önce ormana düşmesiyle bilinçaltının derinliklerine yapacağı yolculuk başlamıştır. "*Simgesel olarak at sırtında yapılan yolculuk, şamanın ölümünü, at sırtında uçarak "kendinden-çıkışa" ulaşmasını sağlayan mistik bir anlam taşır.*" (Şenocak, 2005: 264) "*At ölümün mitsel bir görüntüsüdür*" (Eliade 1999: 508). Kahramanın atının sırtında çıktığı yolda aşama geçirmesi bilinçaltındaki simgesel yolculuğun sonunda ulaşacağı yeni kimliğiyle son bulacaktır. Bu sonlanış aslında yeni bir başlangıcı, doğumu müjdeler.

Bilinçaltının derinliklerinde bir hayli ilerledikten sonra bir dağa ulaşması, kahramanın bu zorlu yolculukta epeyce güç sarf edeceğinin işaretidir. Daha sonra kahramanın "derin kuyuya" inmesinin şart olması da, iç dünyasının karanlıklarında gölgesini tanıması için bilinçaltında daha fazla ilerlemesi gerektiğini göstermektedir.

Kahramanın "*derin kuyu"ya inişi" dış dünyadan iç dünyaya, makrokozmostan mikrokosmosa doğru kökten bir yer değişimi*".(Campbell, 2000:27) yaşayacağının göstergesidir. Kuyunun derin oluşu bilinçaltının derinliklerinde kahramanın gölgeleriyle yüzleşeceğinin de bir işaretidir. Bu derinliklerde "sarı dev"le karşılaşacak kahraman "özbene" ulaşacaktır. Nitekim "sarı dev"in köyü, kuyunun derinliğinde görülecek ışıkla işaret edilmiştir. Çünkü devle / gölgeyle yüzleşmek kişinin bilincinin aydınlığıyla aydınlanmasının yolunun bu olduğunu gösterir. Çobanın, kahramana yol gösteren içsel rehber olarak karşımıza çıkması ise yukarıda sözü edilen arketiple bağlantılı olduğu açıktır. Allah ve bela kavramları da oldukça dikkat çekicidir. İnsanı değişime, arayışa zorlayan bir sebep olmadıkça "kendini arayış"a koyulmayacaktır. Onu yola çıkaran bir sebep olmalıdır ki özbenliğe ulaşabilsin. Kısacası "bela" bir anlamda nimettir. Hz. Mevlana'nın da belirttiği gibi ıstırap, nimeti müjdeler:

"*Istırapta nice nimetler gizli.*
Istırap vermişse,
Bil ki nimeti gelecektir.
Gökyüzü ağlamayınca
Çimenler gülmez..."

Padişahın oğlunu, kızın yanına bu mağaraya getirir. Padişahın oğlu mağarayı gezerken kırk tane oda görür. Kız, padişahın oğluna otuz dokuz odanın anahtarını verir ancak kırkıncı odanın anahtarını vermez. Kızdan, zorla kırkıncı odanın anahtarını alır ve kırkıncı odayı açar. Orada zincire vurulmuş Sarı Dev'le karşılaşır ve dev onu kandırarak zincirlerinden kurtulur. (Günay, 1975: 380).

2.2.3. "Otuz Dokuz Odayı Aç, ama Kırkıncı Odayı Açma!" /Yasaklı Kırkıncı Odada Saklı Gölgeler

İncelenen masallarda dikkati çeken motiflerden biri de "yasaklanan kırkıncı oda" motifidir. Yasaklanan kırkıncı odayı, merakını yenemeyerek açan kahraman kendi bilinç dışına yapacağı yolculuğunda ilk eşiği geçerek kendisini tanıma fırsatı bulacaktır. Yasak odaya girmeyi başaran kahraman, gölgeleriyle karşılaşacak ve bu karşılaşma sonucunda bilinçlenecektir.

Bu masalda da yasaklanan kırkıncı oda motifi karşımıza çıkmaktadır. Masallarda geçen kırk oda, mağara ve kuyu gibi balinanın karnını yani bilinç dışını sembolize eder.

Mağaraya, kuyuya ya da kırkıncı odaya giren masal kahramanları gölge yanlarının en güçlüleriyle; devlerle, ejderhalarla vb. bu mekânlarda mücadele ederler. "Yasaklı Kırkıncı Oda"nın kapısını aralayan masal kahramanı, öbür beldeye doğru yolculuğa çıkar. Bu yolculuk masal kahramanının bilinç dışına yaptığı seyehatidir. Bütün masallarda bu kırk odanın, otuz dokuzu insan ruhundaki güzellikleri simgelerken kırkıncı odada sakladıkları, ruhundaki gölge yanlarını oluşturur. Ateşkâr Oğlan kırkıncı odadadır, Allah'ın Belası adlı masalda Sarı Dev kırkıncı odadadır. Kahramanın üzerine düşen görev, ruhunun bu kırkıncı odasına kilitleyerek yüzleşmek istemediği zayıflıklarıyla yüz yüze gelmek; onu bastırmak, yok saymak değil; onunla barışmak, hatta bu yönünü sevmektir.

İncelenen birçok masalda yasaklı kırkıncı oda motifini görmekteyiz. Kırkıncı odada her zaman kötü güçler barınmaz. Bazen de kırkıncı odada kötü insanların eline düşmüş iyi insanlar saklıdır. İğci Baba ve Hayırsız Kız masalında kırkıncı odada gölgelerin hapsettiği insanlar bulunmaktadır. "Kırkıncı oda", masallara konu olan bir motif olduğu gibi kimi zaman şiirlerin, kimi zaman romanların da konusu olmuştur: Ahmet Altan, "**Kırkıncı Oda** " adlı şiirinde "şiir diliyle" şöyle anlatır yasaklı kırkıncı odayı:

Kırkıncı Oda

Ne kadarınız gerçek sizin,
kırk odalı şatonuzun kırkıncı odasındaki
kilitler altında sakladığınız gerçek
duygularınızla,
gerçek düşüncelerinizin ne kadarı yansıyor
hayatınıza,
söylenmeyen neler var kuytularda,
hani kendinizden bile sakladığınız,
bir sinir kriziyle ya da büyük bir acıyla
yahut da muhteşem bir sevinçle kabuğunu çatlatıp da
ortalara dökülecek neler biriktiriyorsunuz
içinizde...???
Göründüğünüz insan mısınız siz,
yoksa bir define arayıcısı hazineler mi bulur

içinizde
ya da yıkılmış bir kentin harabelerini mi
taşıyorsunuz?
Derununuzda neler saklıyorsunuz?
Ne kadarınız gerçek sizin?
…
Kızgınlıklarınız yok mu sizin,
öfkeleriniz, isyanlarınız?
Aşklarınız yok mu?
Kendi sahtekarlığınıza ne kadar esirsiniz?
Esaretten kurtulsanız da gerçekler dökülse ortaya,
kendinize şaşar mısınız,
.....
hiç düşündüğünüz oluyor mu kırkıncı odada neler
var diye, hangi unutulmaya çalışılmış sevgililer,
dile getirilmeyen özlemler,
söylenmeye söylenmeye birikmiş öfkeler,
hangi boşvermişlikler,
hangi inkar edilmiş arzular yatıyor diplerde?
Ne kadarınız gerçek sizin?
.....
Kimselerden korkmadığınız kadar korkuyor musunuz
kendinizden?
Şehrin ışıklarının bulutlara yansıdığı
turuncu pırıltılı külrengi bir gecede,
şimşeklerle boşanan yağmur başladığında
şatonuzun odalarında bir gezintiye çıkıyor musunuz,
ağır ağır yaklaşıp o kırkıncı odaya açıyor musunuz
kapıyı usulca, gördükleriniz ağlatıyor mu sizi,
bu kadar gerçeği o odada saklayıp,
hayatı yalandan yaşadığınızı farketmek nasıl bir
sarsıntı yaratıyor?

yoksa, ne gökyüzüne vuran ışıklar, ne yağmur, ne de
ıssız gece,
sizin kırkıncı odaya yaklaşmanızı sağlayamıyor mu,
korkuyor musunuz kendi gerçeklerinizden,
kırkıncı odanız size de mi kapalı,
kendi kendinize bile mahrem misiniz?
.....
Ne kadarınız gerçek sizin?
Ne kadarınız kendi sahtekârlığına esir?
Bunu hiç düşündüğünüz oluyor mu
yoksa bunu düşünmek bile yasak mı size?
Neler var kırkıncı odada?
Otuzdokuz odadan yapılmış hayatınızı,
kırkıncı odanın kapısını açmamak için yalandan mı
yaşıyorsunuz?
Niye yapıyorsunuz bunu?
Açsanıza kırkıncı odayı yağmurlu bir gecede
belki...
Belki de hiç açmazsınız,
kapalı bir odayla yaşarsınız bütün ömrünüzü,
kendinizden sıkılarak...

Ahmet Altan'ın bu şiiri, kişinin o odada "gölge"siyle yüz yüze gelmemek için hayat boyu verdiği çabanın asıl sebebinin ne olduğunu bizlere, âdeta "kırkıncı oda yasağı"nın sır perdesini kaldırarak anlatır. Masal kahramanları yasaklı kırkıncı odayı araladığında ancak "uzak ülke"deki yolculuğunda verdiği sınavları tamamlama fırsatı bulacak, kendi bilinç dışındaki "gölge" yanıyla yüzleşecek ve bilince yükselerek "saklı benliğine" kavuşacaktır.

"Kırkıncı Oda Yasağı" bir başka eserde, aynı zamanda esere adını da veren **Kırk Oda** adlı romanda Murathan Mungan tarafından da şöyle anlatılır:

"*Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar: Kırkıncı Oda yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir*

ikilemin ortasında kalakalırız. Sonunda insan aklı ve duyarlığı; bilme ve öğrenme tutkusu; tanıma ve anlama merakı, cezası ne olursa olsun anahtarı seçer." (Mungan, 1999: 163).

"Kırkıncı oda yasağı", **Taşeli Masalları** adlı eserdeki İğci Baba masalında da, diğer tüm masallarda da kahramanın, balinanın karnına yaptığı yolculuğunda erginlenme sürecindeki fırsatıdır.

İğci Baba adlı masalda, yaşlı bir adamın iğlerini üç kız kardeş almak ister. Ancak iğlerin iyisi satılmış olduğundan, iyi bir iğ satın almak için önce büyük kardeş yaşlı adamın evine gider. "*Eski Cermen dillerinde 'kaderi' tanımlayan terimlerden biri 'döndürmek' eyleminden 'iğ' sözcükleri türemiştir. (...) Ulu Tanrıçaların; ayın, toprağın ve bitkilerin erdemlerini bünyelerinde topladıkları kültürlerde, insanların kaderini dokudukları iğ ve öreke onları niteler olmuştur. Truva'da bulunan iğli Tanrıça, MÖ 2000-1500 dönemine aittir. Bu ikonografi motifi Doğu'da yaygındır; Hititlerin ulu Tanrıçası İştar'ın, Suriyeli tanrıça Atargatis'in, Kıbrıs'ın ilk tanrısının, Efes tanrıçasının elinde bir iğ bulunmaktadır. Hayat ipliği, kaderi, zamanın içinde uzun ya da kısa bir süreyi kapsar*." (Eliade, 2003: 190). İğ ile kader arasındaki bu paralellik masal metninde de dikkati çeker. İğci Baba, kızların kaderini ören "kötü ruh"lu biridir. Kızlar, başlarına geleceklerden habersiz iğ satan bu kötü adamın sözlerine kanarlar. Böylece kaderleri onları kötü ruhlu adamın evine kadar getirir. İğci Baba aynı zamanda gölge arketipini simgeler.

İğci Babanın evine giden büyük kıza, İğci Baba insan eti yedirmek ister, ancak kız yemeyince onu öldürür. Yaşlı adam tekrar kızların evine gider. Onlara, ablalarını zengin biriyle evlendirdiğini söyler. Ortancaya "Sen de gel" der. O da ihtiyarla gider ve ona da aynı şekilde parmağını yedirmek ister, kız yemeyince onu da öldürür. İğci Baba bu sefer küçük kızı aynı şekilde kandırarak evine götürür. Kız, ihtiyarla giderken yolda ayağına takılan kediyi de yanına alır. Küçük kıza da parmağını yedirmek ister. Kız, parmağı yediğini söyleyerek, parmağı gizlice kediye yedirir. Böylece kedi, kızı ölümden kurtarmış olur.

Kedi, bir anlamda kızı ölümden kurtaran varlık olurken öte yandan gölge arketipini simgeler. Aklını kullanan kız, ablalarının düştüğü yanılgıya düşmez ve gölgesinin "kaba gücünü" yanına almayı başarır. Kurtarıcı rolündeki kedi, Anadolu'da mubarek bir hayvan olarak bilinir. Her ne kadar bazı bölgelerde kediyle ilgili olumsuz

inanışlar olsa da genel olarak kediye dair olumlu inanışlar daha fazladır. Peygamberimizin kedilere düşkünlüğüne çok sık değinilir. "*Ebu Hureyre'nin sürekli heybesinde taşıdığı kedisinin, Peygamber'i iğrenç bir yılandan nasıl kurtardığını anlatan bir hikâyenin değişik anlatımları vardır*."(Schimmel, 2004:49). Masal kahramanı da canını bu kedinin yardımıyla kurtarır.

İhtiyar, kandırarak evine getirdiği küçük kıza otuz dokuz odayı açabileceğini, ancak kırkıncı odayı açmaması gerektiğini söyleyerek iğ satmaya gider. Yasağa riayet etmeyen kız kırkıncı odayı açtığında "ayın on dördü" gibi bir yiğidin tavanda asılı olduğunu görür.

"*…ehdiyar bir yere gediyor. Ehdiyar bu gıza gırk tane anahdar teslim ediyor. Gırg tane anahdarı gı teslim alıyor.*

'Otuz dokuz odayı açacaksın, fakat sakın gırgıncı odayı açmayacaksın.'

Şimdi gız otuz dokuz tane odayı açıyor, böyle sırayla, birinci oda, ikinci oda, üçüncü oda diye. Otuz dokuzuncu odayı da açıyor, geziyor, tabi ne var ne yok diye. Altın, gümüş ziynetleri çokmuş gocanın. Gız bu odaları gezip tozuyor.

'Acaba gırgıncı odada ne var da açma dedi bana." deye gız bin türlü vesveseye galıyor.

'Açsam ne olur acaba, açmasam ne olur, şimdi hele açayım da ne olacaksa olsun.'

Gırgıncı odayı açıyor baksa ki tavanda bir oğlan asılı, ama daha canlı, gız oğlana deyor ki:

'Seni buraya kim asdı?'

'O ehdiyar asdı.'

'Senin burda bir gurdulma çaren var mı?'

'Evet var.'

'Eee…nasıl olacak?" (Alptekin, 2002:222).

Elazığ Masalları adlı eserde, bu masalın eş metni yine aynı adla, **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar** adlı eserde ise Ölü Yiyen Derviş adıyla yer almaktadır.

Masalda İğci Baba'nın evi, kahramanın "*erginlenme töreninin zaman dışı kutsal mekânı*", yüce ana arketipinin simgesidir.

Bu masalda ihtiyarın, kıza kırk tane anahtar vererek, kırkıncı odayı açmamasını söylemesi kahramanın erginlenmesinin başlangıç noktasıdır, denilebilir. Masalda iki büyük abla, zalim ihtiyarın tuzağına düşer, onun söylediklerine kolayca kanar. Oysa ki, ihtiyarın hilelerini sezebilselerdi, ölümün soğuk yüzüyle karşılaşmayacaklardı. Küçük kız kardeş, ablalarından daha kurnazca davranmış, ihtiyarın emirlerine boyun eğmiş gibi görünerek ona sunulan hileye, hileyle karşılık vermeyi başarmıştır. Tabi küçük kardeşin çok da fazla uyanık olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü ihtiyarın çağrısına aldanarak, ablalarının yaptığı gibi, onun peşinden gitme yanılgısına düşmüştür. Kahramanın, canavarın sözüne kanmış olması onun erginlenmemiş olduğunun da bir göstergesidir. Kahramanın, ihtiyarın yasağına uymayarak kırkıncı odada ne olduğunu merak etmesi, ona, neyin önemli olduğunu hatırlatan, tekrar mantıklı düşünmesini sağlayan bir uyarıdır. Yasak odayı bulmak, canavarın buyruğuna uymamak ve bu odayı bu kadar özel kılanın ne olduğunu anlamak önemlidir. Masallarda kapı, âdeta sırrın çözülmesi için aşılması gereken bir engel gibidir. Kahramanın bu engeli aşması için büyülü bir nesneye ihtiyacı vardır. Bu büyülü nesne de kahramanın elindeki anahtardır. Anahtar, bir gizeme ya da bir bilgiye giriş iznini simgeler. Kahraman, görünenin ardındaki gerçeği aramaya koyularak psişenin gizli kapılarının açılmasını sağlar. Bilinçlerini geliştirenler, kolayca gözlenebilenlerin arkasında bulunan her şeyin peşine düşerler.

Yaşlı adam, kahramana kırk odanın da anahtarını verir, ancak kırkıncı odayı açmasını yasaklar. Bu yasak, kahramanın psişenin derinlerindeki meseleyi kavramış olsa bile, yok ediciyle ilgili kötü bilgileri bilincine kaydetmesini önlemiştir. İhtiyar, kızın aklını başına getirecek olan anahtarı kullanmamasını tembihler. Kahraman, kırkıncı odanın önüne geldiğinde onu açıp açmamakta kendisini sorgular. İhtiyar, anahtarı kullanmamasını tembihlerken kızın "görünenin ardındaki görünmeyeni" keşfetmesine öncülük eden doğal merak içgüdüsünü ortadan kaldırır. Kahraman, ihtiyarın yasağına riayet ettiği takdirde ruhu için ölümü seçmiş olacaktır. Önündeki sır odasına açılan kapıyı açan anahtarı kullanırsa seçimini hayattan yana yapmış olacaktır. Nitekim kahraman içinden gelen sese kulak verir ve doğru olan seçimi yaparak kırkıncı odayı açar. Böylece bilinçlenmeye giden yolu takip etmiş olarak *ilk eşiği* geçer. Kahramanın kafasındaki merak içgüdüsü ona neyin önemli olduğunu hatırlatan, tekrar mantıklı düşünmesini sağlayan uyarılardır. Yasağa karşı gelerek, sır odanın kapısını aralamak, canavar yaşlı adamın buyruğuna boyun eğmemek, hayatta kalmak için

önemlidir. "*Hayatta kalmak, derin düşünmekle, bilinçli seçimler yapmakla mümkündür*." Nitekim kahraman doğru olanı yapar ve kapının ardında saklananı keşfeder.

Pek çok masala ve halk hikâyesine konu olan kırk oda, erginlenme yolundaki kahramanların aydınlanmasını sağlayacak mekândır. Bu odaya ayak basan kahraman, eşiği geçerek balinanın karnına, yani aşama katedeceği odaya girer ve benlik mücadelesini yaşamaya başlar.

Yasak oda motifiyle ilgili Onur Cankocak'ın, "*Masallarda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları*" adlı makalesindeki tespitleri dikkat çekicidir:

"*Yasak oda motifi içeren masal anlatmalarına bakarsak kız –ya da daha nadiren erkek– çocukların ergenlikten yetişkinliğe varışta cinselliği keşfederken geçtikleri aşamaları bulabiliriz.*

Bu anlatmalarda klasik baba figürü "İğci baba", "Derviş baba", "Arap dev" ya da "İhtiyar adam" biçiminde karşımıza çıkıyor. Kız çocuk, ancak bu baba figüründen kopmayı başardığında "şehzadesine" kavuşabiliyor.

Masallardaki kız kişiliklerin başlarına gelen kötü maceraların karşılaştıkları büyük güçlüklerin ödipyen saplanma sorunsalının çözülmesi girişimlerini temsil ettiği söylenebilir. Kız kahramanın karşılaştığı tüm dehşet verici olaylar böylelikle ödipyen yasağın aşılmasının yolaçacağı tehlikeleri metaforize eder. Yasak oda motifinin ortak imgelemde genel olarak temsil ettiği, varoluştaki örtülü ve gizemli kalmış tüm noktalar. Çözümlemeci bir yaklaşımla bakıldığında yasak oda motifinin masallarda "ilksel sahne"yi simgelediği yorumunu yapabiliriz.

Freud'un ortaya koyduğu "ilksel sahne" (Urszene) terimi, çocuk tarafından gözlenmiş ya da birtakım belirtilerden yola çıkarak düşlenmiş, anne-baba arasında yaşanan cinsel ilişki sahnesini anlatıyor. Sahne çocuk tarafından genel olarak babanın anneye şiddet uygulaması biçiminde yorumlanıyor. İlksel sahnedeki gerçeklik ve düşsellik paylarına ilişkin tartışmanın ötesinde Freud, bu sahnenin bireyin bireyoluşsal (ontogénique) ve soyoluşsal (phylogénique) geçmişine ait olduğu ve kendisine sonradan yüklenecek (nachträglich) anlamlardan önce var olan, efsanevî nitelikte bir olay olduğu fikrini savunuyor." (Cankoçak, 1996:221-222).

Erzurum Masalları adlı eserdeki Ölü Yiyen Derviş (Çefterçürçe) adlı masal, İğci Baba masalının eş metnidir. Bu masalda yaşlı adam, üç kız kardeşten büyük olan

kızı alıp kendi evine götürür. Adam kıza kırk anahtar vererek kırkıncı odayı açmamasını tenbih eder. Kız merakını yenemez, kırkıncıyı açınca odanın ölü kemikleriyle dolu olduğunu görür. Adam kızın annesinin kılığına bürüp gelir. Kız gördüklerini annesinin kılığındaki adama anlatır. Adam kızı parçalayarak yer. Adam, kızın ortanca kız kardeşini de getirir. Aynı şeyi yaptığı için adam ortanca kızı da parçalar, yer. Küçük kızı getirir. Küçük kız akıllı olduğu için gördüklerini kimseye söylemez. Dervişten kendisini hamama göndermesini ister. Kız, hamamda tellâkla anlaşarak kaçar, kurtulur. (Seyidoğlu 1975:181).

Ateşkâr Oğlan masalında da kırkıncı odanın kapısını aralayan kahraman, başka bir maceraya atılarak eşiği geçecektir:

"*Oğlum, Allah'ın emriyle ben bu kızı sana verdim. İşte sana kırk odamın anahtarı. Bu odaların her birinde bir mücevher var. Yalnız kırkıncı odayı açmıyacaksın. Orada ateşten bir adam var. Onu ben oraya hapsettim. Sana çok yalvarır, acır da onu kurtarırsan kızımı kaçırır seni de yakar.*

Bu oğlan söylenenleri dinliyor, kızla beraber bütün odaları gezmişler. Sonunda merakını yenememiş Ateşkâr oğlanın odasını açmış." (Günay, 1975: 301-302).

Kahraman, kırkıncı odanın kapısını açarken eşiği geçer ve olgunlaşma yolundaki serüveninde bu odada Ateşkâr Oğlan'la/gölgesiyle karşılaşır.

Yasaklı kırkıncı odanın kapısını aralayarak eşiği geçen bir başka kahraman **Hayırsız Kız** adlı masalda karşımıza çıkar. Hayırsız Kız adlı masalda dev, çocuğa kırkıncı odayı açmaması koşuluyla kırk odanın anahtarını verir. Çocuk bütün odaları gezdikten sonra kırkıncı odayı açar: (Günay, 1975: 496).

"*Oğlum ne istersen iste, al sana anahtarlarım teslim. Kırk anahtar, her kapıyı aç, yalnız bu kapıyı açma."*

Dev gidiyor, uyukluyor, bu otuzdokuz odayı açıyor, bakıyor birinde bakkal, birinde bir çeşmeden altın akıyor, birinde gümüş akıtan bir çeşme, her birinde bir şey var. Devin sözüne aldırmıyor, kırkıncı odayı da açıyor, bakıyor orada öyle bir at bağlı, tüyünü çeksen yağ dökülecek, o at dile geliyor:

'Eğer üzengilerimi sırtıma vurursan, kapıya da değmeden buradan beni çıkarırsan, seni kurtarırım, ama kapıya değersen kırk saatlik yola ses gider. Dev uyanır, yanına bir ustura, bir torba tuz, bir şişe de şarap al.'

Çocuk atın dediklerini yapıyor, üzengilerini atın sırtına vuruyor, kapıdan çıkarken biraz kapının kenarına değiyor, çingilti devin kulağına gidiyor, bakıyor çocuk ata binmiş gidiyor, arkalarına düşüyor." (Günay, 1975: 497).

Bu metinde de yasaklı kırkıncı odanın kapısını aralayan kahraman, eşiği geçecek; daha sonra gölgesiyle/devle yüz yüze gelerek olgunlaşma yolunda ilerleyecektir.

Bazı masallarda da "yasaklı kırk oda" değil de, üçüncü oda yasağı dikkati çeker. Kahraman, bu odanın kapısını aralayınca eşiği geçecektir.

Kara Köpek adlı masalda, kara köpekle evli olan kız, kocası onu terk edince demir çarık ve demir asa yaptırarak kocasını aramaya gider. Çarık delinir, asa kırılır ve sonunda kız kocasını bulur. Kocası, ona üç kapıyı açmamasını tembihler. Ancak kız merakını yenemez ve kapıları açıp bakar. Üçüncü kapıyı açtığında içerde kara köpeğin bir adamı yediğini görür. (Günay, 1975:464).

Eğer gizli saklı bir şey varsa, gölgelerin ardında bir şey saklanmışsa, yasaklanmışsa, kişi bunu araştırmaya başlamalıdır. Bilinçlerini geliştirenler, görünenlerin ardındaki görünmeyenin peşine düşerler. Meselenin aslı ortaya çıkana kadar, sırrı çözmeye çalışırlar.

Hoca adlı masalda, hoca kendisine "cumalık" getirmeyi unutan kıza bir tokat atarak onu yedi kat yeraltına gönderir. Baygın düşen kız gözlerini açtığında karşısında hocayı bulur. Hoca, buna kırkbir anahtar vererek sonuncu odaya girmemesini tembihler. Hoca, sırrını kimseye söylememesi için tembihte bulunur. (Şimşek, 2001: 83).

Daha önce de ifade edildiği üzere yeraltı, bilinç dışının simgesidir. Yerin altına gönderilen masal kahramanı, *ilk eşiği* geçerek sınavlar yoluna girecektir.

Kırkıncı oda yasağının konu edildiği bir başka masal da **İnsan Kılığında Dev** adlı masaldır. Yasaklı kırkıncı odaya adım atan masal kahramanı eşiği geçince, gölgeleriyle yüzleşir. Kahramanın yasaklı kırkıncı odada karşısına çıkan manzara çok korkutucudur:

Metinde, kız yerde bulduğu anahtarla, kocasının yasakladığı odaya girince, oranın insan cesedi ile dolu olduğunu, bir köpeğin de bunları yediğini görür. Bu köpek, kızın kocasıdır. (Şimşek, 2001:134).

İnsan cesetlerini yiyen köpek kılığındaki kızın kocası, onun yüzleştiği gölge yanını simgeler. "İnsan yeme" hadisesi, "**İnsan Yiyen Kız**" adlı masal metninin tahlili esnasında ayrıntısıyla ele alınacağı için konuya bu bölümde değinilmeyecektir.

Kırkıncı odada ne olduğunu merak ederek yasaklı odanın kapısını açarak eşiği geçen masal kahramanları da **Nar Tanesi, Hırızmalı Güzel ve Hayırsız Kız** adlı masallarda karşımıza çıkar:

Nar Tanesi adlı masalda, üvey anne kırkıncı odada konuşan aynasını saklamaktadır. Kız, üvey annesinin kilitli tuttuğu bu odanın içinde gizlenenleri merak eder ve üvey annesi evde yokken kilidi açarak içeriye girer. (Seyidoğlu, 1975:258- 259).

Hırızmalı Güzel adlı masalda ise, bir kızın yedi tane devi vardır. Hırızmalı Güzel'e âşık olan padişah, onu elde edemeyince başka birisiyle evlenir. Padişahın bir oğlu olur. Oğlan büyür ve bir gün babasının yasakladığı odaya girmek ister. Annesinden yasaklı odanın anahtarını alır.

"*Oğlanın bütün odaların anahdarını verdiği halde bir odanın anahdarını vermez. Oğlan bir gün annesine demiş ki:*

'- Anne bütün odaların kilidi verilip de bu odanın kilidi neden verilmiyor?'

Annesi de babası görmeden kilidi vermiş." (Alptekin, 2002: 384).

Hayırsız Kız adlı masalda ise, kırkıncı odayı açmaması gerekirken kahraman, bu yasağa riayet etmeyerek odanın kapısını açar. Kahramanın odada karşılaştığı at, kahramana birtakım sihirli nesneler verir ve kapıya değmeden oradan çıkmasını söyler. (Günay, 1975: 496).

Her üç masalda da kahramanlar, yasaklanan odaların kapılarından içeriye gizlice girerler. Benlik arayışındaki masal kahramanları, odadan/eşikten içeriye girerek gölgeleriyle yüzleşme fırsatını yakalarlar.

Kırkıncı odanın kapısını aralayan masal kahramanları, bilinmeyene doğru yaptıkları yolculukta kendilerini tanıma fırsatı bulurlar. **İğci Baba** masalında kırkıncı odanın ardında gizlenen "ayın on dördü" gibi bir delikanlıdır, **Ateşkâr Oğlan** masalında ise ateşten bir adam, **Allah'ın Belası** masalında da devler, **Hırızmalı Güzel** masalında yedi devin sahibi Hırızmalı Güzel, **Nar Tanesi** masalında sihirli bir ayna... Hepsinin ortak yanı kahramanı türlü maceraların içine çekerek onların bilinçaltının karanlıklarından, bilince ulaşmalarına vesile olmasıdır denilebilir.

2.2.4. Dağ Başında Bir Hazine

Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda, kadın, mercimek çorbası içince hamile kalır, doğum vakti gelince hamamda doğum yapar, orada peri kızlarıyla arkadaş olur. Peri kızları, çocuğa çeşitli meziyetler verir. Padişahın oğlu dünya güzeliyle evlenmek isteyince vezirin kızı bu durumu çekemez; kızın gözlerini çıkarır ve onu bir dağ başındaki ormana bırakır. kızın çaresizlik içinde bırakıldığı orman onun *eşiği geç*işini simgeler. Kahraman artık bu mekânda âdeta yeniden doğacaktır. Metinde dikkati çeken bir noktada da annenin doğumuyla ilgili bölümdür.

Kadının mercimek[51] çorbası içerek hamile kalması ile cinsellik arasında bir bağ kurulabilir. Tahılın toprağa ekilmesiyle bir süre sonra tohumun filiz vermesinde olduğu gibi; cinsel birleşme sonucunda bebeğin doğumu gerçekleşir. (Pearson, 2003: 166). "*Meksika'da kadınların la luz de la vida'yı (hayatın ışığını) taşıdığı söylenir. Bu ışık, kadının kalbinde ya da gözlerinin arkasında değil, doğumundan bile önce bütün tohum deposunun yerleştiği en los ovario'larındadır(yumurtalıklarındadır).*" (Estés, 2004: 46). Metinde geçen mercimek simgesel anlamda hem bolluk bereketi, hem de cinsel birleşmeyi simgeler. Türk halk kültüründe Anadolu'nun kimi yörelerinde düğünlerde gelinin başından prinç, buğday gibi birtakım tahılların saçılmasındaki (kurban kesmek) sebep de gelinin geldiği eve bolluk ve bereket getirmesi isteğidir.

Hamam kadının doğum yaptığı mekândır. Bu mekân simgesel anlamda kahramanların erginlenmelerini gerçekleştirdikleri yerlerdir ve *yüce ana arketipi*ni simgeler. Aynı zamanda hamam[52] rahmin de simgesidir. Kahramanın annesi, doğumunu hamamda yaparak bir anlamda ikinci kez doğar. Bu yeniden doğuşun, ilkel toplulukların fertlerinin erginlenmelerindeki sıvı simgeciliğle benzerlikler gösterdiği söylenebilir. "*İlkel topluluklarda, erginlenme sırasında adayın su, yağ, sidik ya da kan ile yıkanması, vücudunun ovulması en sık görülen uygulamalardandır. Özellikle tüm vücudun suya batırılması dikkat çeker. Sıvı simgeciliği hem adayın sıvı içinde bulunan cenin durumuna dönerek yeniden doğuşunu vurgularken, hem de suyun arıtıcı niteliği sayesinde önceki yaşamın pisliklerinden kurtuluşu amaçlar.*[53]"

---

[51] "**Mercimek Çocuk**" (Şimşek, 2001: 138) adlı masalda daçocuğu olmayan bir adamın Allah'a duası sonucu "elindeki dalda bulunan mercimekler" çocuk olur.

[52] Hamam, yer altı ülkesidir. Hamamda doğum, rahimden/yer altından; yer üstüne yani bir diğer söyleyişle bilinçaltından, bilince çıkıştır.

[53] * http://www.hermetics.org/makale

"*Hamamlar, Türk kültüründe önemli bir kapalı kamusal mekân niteliği taşır. Gündelik hayatın vazgeçilmez parçası olan hamamlar, temizlik ve arınmanın yanı sıra, zevk ve eğlence anlayışıyla birlikte cinselliğin de simgesi hâline gelmiştir. Hem Asya'da hem Avrupa'da hamamların perili ve cinli yerler olduğu yaygın bir inanıştır*." (Ölçer, 2003:26).

Metinde, hamamda doğum yapan kadına perilerin yardım etmesiyle bu inanç arasında bir paralellik olması oldukça dikkat çekecektir. Temelinde inanç unsuru bulunan efsanelerin hamamlarla ilgili olanlarına sıklıkla rastlanır. Birçok efsanede cami inşaatı bırakılıp hamam yapılır. "*Çopanoğullarından bir bey, Yozgatta bir cami yaptırmak ister. Cami yapımına başlanır. İnşaat işler.*

Bir gün inşaatta çalışan işçilerden birinin yıkanma ihtiyacı doğar. İşçinin yapabileceği pek fazla bir şey yoktur. Havanın oldukça soğuk olmasına rağmen o, buzdan kırıp elde ettiği su ile yıkanmaya çalışır.

İşçinin buzu kırıp elde ettiği su ile yıkanmak istemesini işiten Çapanoğlu gelir ve işçiye niçin böyle yaptığını sorar. Aldığı cevap şöyledir:

'Yıkanmam icap ediyor; ancak yıkanacak yer yoktu. Mecburen buz kırıp yıkanmaya çalıştım.'

Bunun üzerine Çapanoğlu hemen ustalara emir veriyor:

"Bu inşaatı bırakın: hemen şuraya bir hamam yapın!"

Derhâl planı çiziliyor ve bugün "Çarşı Hamamı" olarak bilinen hamamın yapımına başlanıyor. Hamamın yapımı bittikten sonra ise cami yapımına kaldığı yerden devam edip bitiriliyor. Bu cami günümüzde Çapanoğlu Camii diye bilinir." (Sakaoğlu, 1992: 88-89).

Benli Dilber[54]masalında olduğu gibi **Muradına Nail Olmayan Dilber** masalında da periler kahramana yardımcı olan olağanüstü varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Peri kızları, kadının bebeğine üstün meziyetler verirler. Doğum yapan kadın hem arınmış, hem de erginlendiği bu hamamda üstün özelliklere sahip olan bir çocuğa kavuşmuştur .

[54] **Benli Dilber** adlı metinde, periler padişahı Bahtiyar, dünyanın en güzel kızını aramak için yola çıkıp Hint padişahının kızını bulur. Perilerin sihriyle havada uçar ve gidip kızın parmağındaki yüzüğü çalar. Kız, Bahtiyar'a âşık olur ve onun aşkıyla yollara düşer ve Bahtiyar'ı mağarada bulur.

Helvacı Güzeli (Şimşek, 2001:231) adlı masalda da kahramanın *ilk eşiği geç*tiği mekân hamamdır.

Hacca giden bir adam, kızını imama teslim eder. Baba, imama kızıyla pencereden konuşup ona göz kulak olmasını söyler. İmam, kıza sahip olmak ister. Kızı ikna edemeyince bir cadı karısının yardımıyla oyunla kızı hamama getirtir.

Hamamların Türk kültüründe önemli bir yere sahip olduğu, Muradına Nail Olmayan Dilber masalında belirtilmişti. Kahramanın gölgesiyle yüzleştiği mekânın hamam olmasıyla, hamamların cinselliğin simgesi ve tekin olmayan mekân olarak görülmesi arasında bir ilgi kurulabilir.

Aynı Kızı Seven Üç Kardeş[55] adlı masalda kahramanın eşiği geçtiği yer üç yol ayrımıdır. Üç kardeş amcalarının kızıyla evlenebilmek uğruna verdikleri sınavda gurbete çıkmadan önce üç tarafa birer taş atarlar ve bu üç kardeş taşın düştüğü yerlerden ayrılarak yola düşerler. (Şimşek, 2001: 256).

Bu metinde kahramanların sınav maceraları eşiği geçtikleri bilinmeyen beldelerde devam edecektir.

İncelenen masal metinlerinde bilinç dışını simgeleyen mağaraya, kuyuya, kırkıncı odaya, hamama adım atan masal kahramanları bu mekânlarda bilinçaltının karanlıklarına inerek genellikle gölgeleriyle yüzleşirler. Bu mekânların dışında "*yüce dağın başındaki bir saray*" da kahramanın olgunlaşma sürecindeki ilk eşiği geçtiği yer olur. **Sabır Taşı** adlı masal buna örnek olarak verilebilir:

Bu masalda kahramanın kaderi, kırk gün bir ölünün başını beklemektir. Öksüz kızı, bir kuş her gün; "*Kızcağız kızcağız*!" diye çağırır. Kızın; "*Neden kuşcağız*?"demesi üzerine; "*Bir ölünün başını kırk gün bekleyeceksin*." diye haber verir. Anne ile kız bir yüce dağın başındaki saraya varırlar. (Alptekin, 2002:429).

"*Tası tarağı toplarlar ıcık ıcık yiyecek alırlar, bunlar anayla gız gaç bakalım gaç gederler. Epey bir gederler, az gederler uz gederler, dere tepe düz gederler, altı ay bir güz gederler, epey bir yol gederler, gelirler bir yüce dağın başında bir gonağa rastlarlar. Acıkmışlar, susamışlar, garı gapıyı kaktırmış kaktırmış açamamış. Ondan sonra gızı demiş ki:*

---

[55] **Aynı Kızı Seven Üç Kardeş** (Şimşek, 2001: 256) adlı masalda, iki kardeşten birinin üç oğlu, diğerinin de bir kızı vardır. Oğlanların üçü de, amcalarının kızı ile evlenmek isterler amcaları, bunlara biner lira para vererek gurbete gönderir ve en çok kâr getirene kızını vereceğini belirtir. Kardeşler üç yol ağzına taş atarak işaret koyup oradan ayrılırlar.

'Ana bir de ben kaktırayım.'demiş.

Ondan sonra kapıya gelmiş, gapıya bir dayanmışmış, gapı a perili ve cinli yerler olduğu yaygın bir çılmış. Gız içine geçince de 'şark' diye gapı örtülmüş.' (Alptekin, 2002:429).

Kahraman bu kapıdan içeri girince *eşiği* geçmiş olur.

Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın adlı masalda[56] iftiraya uğrayan kadın kahramanın tam benliğe kavuşacağı mekân "dağ başı"dır. Bu mekâna kocası tarafından bırakılan kadın, böylece eşiği geçmiş olur.

Bacı Bacı Can Bacı (Günay, 1975:335) adlı masalda da kahramanların eşiği geçtiği yer babaları tarafından bırakıldıkları bir dağ başıdır. Dağ başında yapayalnız kalan iki kardeş yola çıktıklarında değişim geçirecekleri dağ yolunda ilerlerken pek çok sınav onları beklemektedir.

Masal kahramanlarının tam benliğe ulaşmak için verecekleri mücadeleler *balinanın karnı*yla simgelenen mekânlarda gerçekleşir. Ancak gerçek kahraman bu mekânlara ulaşabilmek için *eşik geçmek* zorundadır. Masal kahramanları, bu mekânlara kimi zaman korkusuzca, kimi zaman da gözü kapalı adım atarak, sonuçta eşiği geçerek ulaşırlar. İncelenen metinlerde de görüldüğü üzere kahramanların benlik mücadelelerinin yaşandığı yerler; genellikle bırakıldıkları bir dağ başı, kuyu, mağara, hamam, bilinmeyen bir yol ayrımı, yasaklı kırkıncı oda gibi mekânlardır. Bu mekânlara adım atan masal kahramanları, böylece eşiği geçerek bu yerlerde türlü sınavlara tabi tutulurlar.

2.3. Balinanın Karnı / Sınavlar Yolu (Aşama) ve Dönüş

Bireyleşme amacıyla ruhsal bir yolculuğa çıkan masal kahramanlarının, bulundukları durumdan daha iyi bir duruma geçebilmeleri/aşama kaydedebilmeleri için önce eşiği geçmeleri gerekir. *"Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme*

[56] Bir adam, karısına hacca giderken kendisini namahrame göstermemesini söyler. Bir gece yarısı çok yağmur, kar yağar, tipi olur. Bir atlı kapıya gelir, aç olduğunu geceyi orada geçirmek istediğini söyler. Kadın da, hizmetçiye adamı misafir odasına almasını ve yemek vermesini söyler. Kadın da, hizmetçiye adamı misafir odasına almasını ve yemek vermesini söyler. Adam sabah giderken yemek tabaklarının içine üç kıymetli taş bırakır. Kadın, misafir odasındaki yatakta namahrem yattığı ve kaplardan yemek yediği için, yatakları ve kapları ellemez, odaya girmez. Kocası hacdan döndüğünde misafir odasındakilerin ne olduğunu sorar. Kadın da anlatır. Kocası kadına kızar, kadının kollarını keser. Kadın kollarını kesen kocasından kendisini bir dağ başına bırakmasını ister, adam da kadını götürüp bir ormana bırakır. (Günay, 1975:290)

olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2000: 107).

Masal kahramanlarının genellikle bırakıldıkları bir dağ başı, kuyu, mağara, hamam, bilinmeyen bir yol ayrımı, yasaklı kırkıncı oda gibi mekânlar olduğu "2.2.2. Eşik" adlı bölümde ayrıntısıyla incelenmişti. Bu mekânlarda benlik mücadelesine girişen kahramanlar zorlu birtakım sınavların ardından olgunlaşarak aşama kaydederler. "Dönüş" aşamasında ise bir ödül onları beklemektedir.

Masal metinlerinde balinanın karnı "bireyleşme sürecinde olgunlaşma" aşaması olarak tabir edilen bu simgesel mekânda pek çok sınava tabi tutulan kahramanların yaşadıkları bu süreçler aşağıda kısaca özetlenecektir. Ardından metinle ilgili tahliller yapılacaktır.

2.3.1. Kuyu, Mağara ve Devler Ülkesi

Bazı masallarda kahramanlar serüvenin çağrısına uyarak gittikleri uzak mekânlarda çok sayıda sınava tabi tutulurlar. Bu sınavlar ne kadar çetin olursa olsun "gerçek kahraman" geri dönmeden benlik mücadelesini sürdürür. Padişahın Üç Kızı adlı masalda da böyle bir durum söz konusudur:

Padişahın Üç Kızı adlı masalda, padişah tahta geçtiğinde şehirde ışık yakma yasağı koymuştur. Padişah, gece gezerken bu yasağa uymayan üç kız kardeşi görür. Bu kardeşlerin üçüyle de evlenir. Kız kardeşler padişaha çeşitli vaatlerde bulunmuşlardır. Büyük kız, kocası için, üzerinden ordular geçse bile parçalanmayacak sağlamlıkta bir halı dokuyacağını; ortanca kız, orduların yemekle bitiremeyecekleri bir yemek pişireceğini; en küçük kardeşse kocası için saçları yıldız gibi parlayan çocuklar doğuracağını söyler. Küçük kız kardeş söz verdiği gibi bir kız, bir de oğlan doğurur. İki hain abla, yeni doğan çocukları alarak yerine kedi ve köpek yavrusu koyarlar. Karısının kedi ve köpek doğurduğunu zanneden padişah, onu yedi yol ayrımına beline kadar gömdürerek gelenin geçenin yüzüne tükürmesini emreder. Bir fırıncı, kadını topraktan çıkarır evine götürür ve himayesine alır. İki çocuğu da bir dev götürerek büyütür.

Çocuk, fırıncının evinin önünde oynarken padişahla karşılaşır. Çocuk, padişahla ava gider. Oğlanın kimliğini öğrenen hain teyze, çocuğu çeşitli zorluklarla karşı karşıya bırakır. Çocuğun teyzeleri, çocuğa "*padişahla ava gidiyorsun, ama bir şey*

anlamıyorsun." derler. Ondan, uçan atı getirmesini isterler. Uçan at, onu büyüten devdedir. Oğlan, yanında devin yardımıyla sihirli atı getirir. Atı getiren oğlandan, teyzesi bu kez de dünya güzelini getirmesini ister. Devin yardımı ile oğlan Dünya Güzeli'nin olduğu yeri öğrenir ve onun yanına gidip taş kesilenleri dirilterek tekrar kendi ülkesine döner. Sonunda teyzelerin hainliklerini öğrenen Dünya Güzeli, padişahı yemeğe davet eder. Padişahın yemeğinin içerisine kedi ve köpek yavrusu koyan Dünya Güzeli, ona daha önceki durumları hatırlatır. İşin gerçek yönünü öğrenen padişah iki karısını kırk katırın arkasına bağlayarak öldürtür, kendisi en küçük karısı ile oğlu da Dünya Güzeli ile kırk gün kırk gece düğün yapar. (Alptekin, 2002:241)

Bu masalın eş metinleri **Erzurum Masalları** adlı eserde Dilaremcengi adıyla; **Elazığ Masalları** adlı eserde, Zülfü Mavi (Günay, 1975:363-364) ve Gülükân (Günay, 1975:490), **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserde Üç Bacı/Nurşen Hanım (Şimşek, 2001: 212) adıyla, **Taşeli Masalları** adlı eserde ise Vezirin Üç Kızı ve Padişahın Oğlu (Alptekin, 2002:435) adlarıyla yer almaktadır.

Küçük kız kardeşin tam da hayatı yolunda gitmekteyken birdenbire hain ablalar hayatını altüst ederler. Hain ablalar, padişaha yalan haber ulaştırırlar. Hain ablalar, kız kardeşin *gölge* yönüdür. Bilinç dışındaki bu yok edici, onun hayat sürecinde yönünü kaybetmesine sebep olur. Masalda gördüğümüz gibi yok edici ne kadar yalan söylerse söylesin ve bir kadının hayatıyla ilgili en güzel müjdeyi, kıskanç ve gaddar bir ruh haliyle ne kadar yalana dönüştürürse dönüştürsün, en sonunda padişah gerçeği öğrenir ve iki hain ablayı öldürtür.

Bu masalda dikkati çeken bir noktada da dev karı kocanın çocukları besleyip büyütmesi ve oğlan onların yanından ayrıldıktan sonra zor durumda kaldığında da devin ona yardım etmesidir.

Kahramana, yolculuğu sırasında yardım eden "ihtiyar derviş"in yanı sıra diğer masal karakterlerine de rastlamaktadır. Bunlar periler, peri kızları ve oğulları, dev anaları, devler vb. varlıklardır. Bu kahramanların insan olmamalarına rağmen, insanî özellikler taşıdıkları görülmektedir. Bu konuda Boratav, "*Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat*" adlı makalesinde şu görüşe yer vermektedir:

"*Devler, canavarlar, cinler, periler, yırtıcılıkları, abartılmış boyları bosları, sık sık şekil değiştirme yeteneklerinin dışında, insancıl bir düzeye indirgenmişlerdir. İnsanlar gibi, iki ahlaksal kategori gösterir: İyi ve kötü. İnsanlarla olan ilişkilerinde de*

her şey insan toplumlarındaki gibidir. Hepsi insan dilinden konuşur. Devler, canavarlar aile hayatı sürdürürler, kimileri çiftçilik yapar, kimileri avcılıkla geçinir. (....) Bu insanüstü varlıkların dünyasında hüküm süren hukuksal, ahlaksal, duygusal kurallar, insanların dünyasındakilerden farklı değildir." (Boratav, 1991: 277)

Masallarda karşımıza çıkan bu kahramanlar, Boratav'ın yaptığı "iyi" ve "kötü" ayrımının yanı sıra "yeryüzü" ve "yeraltı" ayrımıyla da tanımlanabilirler. İstisnaları olmakla beraber, yeryüzünde yaşayan karakterlerin çoğu "iyi", yeraltında yaşayanların çoğu ise "kötü" olarak nitelenebilir. Kimi karakterler, kahramana yardımcı olurken, kimileri de kahramanın yolculuğunu zorlaştırmaya çalışırlar ."Üst" dünyaya ait olan devlerin çoğu masalın "asıl kahraman"ına yardım etmektedir. (Sodzawıczny, 2003: 32-33).

Bu bağlamda çocukları büyüterek onların zor zamanlarında yanlarında olan "dev anne, baba", üst dünyaya mensuptur denilebilir.

Dev karı koca bu iki çocuğa kendi çocukları gibi bakmalarının yanı sıra, kahraman zorda kaldığı her anında dev babasından yardım ister. Dev baba, kahramana sihirli uçan ata nasıl ulaşacağını öğretir. Kahraman, Dünya Güzeli'ne yine dev babasının yardımıyla ulaşır.

Masallardan, destanlara; atasözlerinden, halk hikâyelerine kadar pek çok sözlü kültür ürünlerinde sıkça karşımıza çıkan "at" motifi; Türk milletinin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel hayatının asırlar boyu vazgeçilmezi olmuştur. Özellikle de "*Uçan atlar"* Türk destanlarında yerini almış önemli bir motiftir. "*Eski Türk destanlarının Tulpar adını taşıyan uçan at motifine Kuzey-Batı Türk lehçelerinin hemen hepsinde ve Uygurca'da rastlamak mümkündür. Tulpar adlı uçan at, İdil-Ural'da Başkurtlar ve Kazan Tatarları arasında Orta Asya'da Kazaklar, Kırgızlar, Altaylar, Karakalpaklar arasında olduğu kadar Kafkaslarda, Karaçay-Malkarlılar ve Kumuklar arasında da yaşayan en canlı destan unsurudur.*" (Tavkul, 2007: 199).

"*Sibirya Türk- Moğol kavimlerinin telakkilerini aksettiren halk edebiyatı mahsüllerinde at sürüsü, ilahi bir menşeden gelmektedir. (...) Gök menşeli atlar, kahramanların Tanrı ile olan münasebetlerinde en kudretli bir vasıtadır."* (Elçin, 1988: 412).

Türk destanlarında ve masallarında karşımıza çıkan "uçan at" motifi kaya resimlerinde de tarihe kayıt düşmüştür. Moğolistan, Kırgızistan, Rusya, Azerbaycan ve

Türkiye'yi dolaşarak bu bölgelerdeki taşları inceleyen ve taşlar üzerine kazınmış Türk kültür tarihinin bu kesitini fotoğraflarla kaydederek **Sibirya'dan Anadolu'ya Taşlardaki Türkler** adını taşıyan bir çalışma hazırlayan Servet Somuncuoğlu, yüz elli bin kilometrelik yolculuğunda rastladığı kaya resimlerindeki ortaklıkların insanlığın ortak kültür mirası, ortak bilinçaltı ve bilginin izlerini taşıdığını söylerken sözlerine şöyle devam eder:

"*İlk insan da bizimki gibi düşünüyor ve bir şekilde bunu ifade ediyordu. Bu ifade edişler, yani insan düşüncesinin ilk izleri kaya resimlerinde saklıdır." der ve de bu resim alanında görülen 'uçan at' figürü ise Altay dağlarındaki Kalbaktaş bölgesinde de görüldüğünü belirtirken çok zor olan bu çizimin sekiz bin kilometrede de olmasını manidar bulur.*"[57]

Sözlü kültür ürünlerinden biri olan masalların arketipsel sembolizm açısından değerlendirmesini yaparken araştırmacı/yazarın bu "ilk örnekleri" yerinde ve de taşlar üzerine kazınmış şekliyle tespit edip vardığı sonuçlar bu anlamda da değer taşımaktadır[58].

Masal metninde sözü edilen "uçan at", devin emri altındadır. Bu metinde, yüce birey arketipi olan devler, ulaşılması çok zor olan "uçan at"ı nasıl elde edebileceğini bir bir anlatır; ancak bu işin riskli olduğu konusunda kahramanı uyarır. Böylece kahraman tüm karşı çıkmalara rağmen "uçan at"ı elde eder ve onu emri altına alır. Ulaşılması zor hedefler, insanoğlunun hayatında kimi zaman risk almasına sebep olur. İnsanoğlu çoğu zaman bu nesne/şey ne ise onu elde etmek uğruna zarar görebilir. Fakat bir hedef konulmuşsa engelleri aşmadan, risk almadan o amacı gerçekleştirmek mümkün olmayabilir de. Kahraman da devin/yüce bireyin sözünlerine bu sebeple kulak asmaz. Bu karşı çıkış metinde şu şekilde yer alır:

"*...Sen bu ata binemen. Hakikat var amma sen bunu baş edemen."*

"Yook dev baba ben bu ata bineceğim."

"Yok oğlum!" dediyse de çocuk boyun vermemiş.

"Olmaz ben bu ata bineceğim."

(...)

---

[57] http://www.kenthaber.com/haber

[58] "***Türkler, evrenle, kendileri ve çevreleriyle ilişkilerini betimleyip taşlara kazıdılar. 'Mavi gök'ü, 'yağız yer'i ve bu ikisi arasındaki hayatı imgelerle anlattılar. Tinsel yolculuklarını, bilinçaltının girdaplarını kayalara resmettiler. O resimleri, Sibirya'dan Anadolu'ya Çin Seddi'nden Karadeniz bozkırlarına uzanan muazzam coğrafyanın en eski tanıkları olarak bıraktılar***." (Atlas Dergisi)

Oğlan, devin tarif ettiği yerden gemini alıyor, ata dakıyor ve üzerine biniyor. Bunun üzerine at hemen havalanıyor, çocuğu güneşte yakmak istiyor. Bu sefer çocuk atın altına geçiyor. Yere çarpmak isdiyor, bu sefer üzerine çıkmak isdiyor. Bu sefer üzerine çıkıyor. At, oğlanın devden bir talimatname aldığına aklı kesince hemen doğru devin yanına geliyorlar. Hindi at deyor ki:

'Ya dev demek beni bu çocuğa mı teslim ettin?'

Bunun üzerine dev deyor ki:

'Şimdiye gadar benim emrimdeydin, şimdi bu çocuğa veriyorum.'

Neyse çocuk atı alıp gediyor doğru padişahın yanna. Padişahla birlikte ava gediyor. Şimdi devle birlikte gedince, onlar da başga bir yere, dev başga bir yere gidiyor. Uçar at, uçanı da yakalıyor, gaçanı da yakalıyor. Ne tüfeğe, ne başka bir şeye hacet yok." (Alptekin, 2002: 245).

Uçan atın her şeye karşı koyabilecek güçte oluşu ve de insan gibi konuşma ve düşünme yeteneğine sahip olması ile Abhaz Nart destanlarındaki uçan atların insan zekâsına sahip olmaları benzerlik gösterir. "*Destanlardaki uçan atlar uçarken arkalarından ateş saçarlar. Gece uçtuklarında gökyüzünü alevler sarar.*" (Tavkul, 2007: 201)

Bu masalla ilgili, Evrim Ölçer, **Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi** adlı yüksek lisans tezinde; masallardaki kadın kahramanları, gerçek yaşamdaki kadınların toplum içindeki rolleri açısından ele alarak farklı bir bakış açısıyla şu şekilde yorumlar: "*Bu masalda öncelikle, kızların bir erkeğe vaat ettikleri şeylerin içeriğine bakmak faydalı olacaktır. Bu seçimler, kadınların erkeklerin gözünde "esas kadın" olabilmek için gerekli olanlar hakkında bilgi vermektedir. Padişah önce iki büyük ablayla evlenir, fakat kızlar vaatlerini tutmazlar. En küçük kızsa vaadini gerçekleştirerek padişahın gözdesi olmayı başarır. Bunu çekemeyen ablalarıysa kızın doğurduğu çocukları köpek yavrularıyla değiştirerek kardeşlerini yükseldiği konumdan düşürmeyi hedeflemişlerdir. Burada da söz konusu olan, ev içindeki kadınlar arasındaki fesat ve hasede dayalı ilişkilerin erkekler üzerinden dolayımlanmasıdır. Bu ve benzeri dolayımlamaların kadınlara, erkek egemen söylem (ataerkil düzen) tarafından dayatılmış kültürel kodlamalar olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda gerçek hayatta kadına anlatılanlarla, "masal kadınına" anlatılan masalların koşutluk gösterdiği düşünülmektedir.*" (Ölçer, 2003: 57).

Kahraman, tehlikeli mekânlarda/balinanın karnını simgeleyen yerlerde sınavlarını vererek geri döner. Bireyleşim sürecini tamamlayan kahramanın ödülü, Dünya Güzeli'yle evlenmek olur.

Yedi Kardeş Yedi Dev adlı masalda değirmen, çayır, devin memleketi *balinanın karnı*nı simgeleyen mekânlardır. Kahraman, bu mekânlarda çeşitli zorluklarla karşılaşır:

Metinde, yedi kız kardeşle evlenmek için devlerin ülkesine giden yedi oğluna padişah; değirmende, çayırda ve çadırda yatmamalarını söyler. Ancak, küçük kardeşin uyarısına rağmen değirmende ve çayırda yatan kardeşler devle karşılaşırlar. Küçük kardeş devi öldürür. Çayırda yattıkları akşam "Ölmez dev"le karşılaşırlar. Babalarının nasihatini dinlemedikleri için başlarına bunların geldiğini düşünürler. Buradan hareket eden kardeşler, devin memleketine varırlar ve dev padişahının kızına dünür olurlar. Dev ve karısı bu kardeşleri yemek isterler. Padişahın en küçük oğlu, altı devi ve babalarını öldürür. Yedi kız kardeşle, cazı karısını da alarak yola çıkarlar. Yolda cansız devle mücadele ederler. Küçük kardeş devden kurtulamayacaklarını anlayınca çare aramak için kardeşlerinden ayrılarak, yola düşer. Kahraman, peri padişahının kızını denizin kenarında görür ve beğenir. Ona dünürcü gitmek ister. Padişahın en küçük oğlu, balık padişahı ve bir karı kocanın yardımı ile peri padişahının sarayına çıkar. Bu kızı alabilmek için türlü sınavlardan geçer. Kızı almak isteyenin altın ve gümüş sandalyeden, altın sandalyeye oturması gerektiğini söylerler. Kahraman da altın sandalyeye oturur. Ancak yine de kızı alamaz.

Yedi kardeş, babalarının nasihatini dinlemeyince yasaklanan mekânda değirmende ve çayırda devle karşılaşırlar. *Gölge arketipi*nin simgesi dev, babanın sözüne kulak veren küçük kardeş tarafından öldürülür. Serüvenin çağrısına uyan küçük kardeş "*gölgesinin kaba gücü*"nü de yanına alarak yoluna devam eder. Yasaklanan mekânlardan biri olan çayırda yattıkları akşam "ölmez dev"le karşılaşmaları, kardeşlerin ceza olarak bu devle karşılaşmış olmaları onların yasaklara başkaldırmalarından kaynaklanmaktadır. Oysa küçük kardeş asıl kahraman olduğundan gölgeleriyle/devlerle mücadeleyi kazanır. Ancak devlerle/gölgelerle yapılan mücadeleler her zaman çok kolay olmayacaktır. Nitekim, "cansız dev"le yapılan mücadele başarıyla sonuçlanamaz. Bunun üzerine kahraman kardeşlerinden ayrılarak, yolunu değiştirir.

Küçük kardeşin yolunu ayırdıktan sonra gittiği yer padişahın sarayıdır. Padişahın sarayı da *balinanın karnı*nı simgeleyen, kahramanın *anima*sı uğruna mücadele vereceği bir başka mekândır. Bu sarayda padişahın kızını alabilmek için sınavlara tabi tutulur. Bu sınavlardan biri dünürcünün altın ve gümüş sandalyeye oturması şeklinde gerçekleşir. Kıza talip olanların altın ve gümüş sandalyeye oturması hadisesi üzerinde "renkler" bölümünde daha sonra ayrıntısıyla durulacaktır. Ancak bu bölümde, kıymetli madenler olarak bilinen altın ve gümüş üzerinde durmakta fayda vardır:

"*Altın; en mükemmel metaldir. Çünkü ondan cıva elde etmek çok kolaydır; saf cıvadan ve kükürtten meydana gelmiştir: Altındaki kükürt daha saf, halis, berrak ve beyaz ise ateşli ve incedir.*

Gümüş; …gümüş, asıl yaratılışında hoş ve saf bir cıva ve yanmış kükürtten meydana gelmiş olan şeydir…"

"*…cıvalılığın galip olması nedeniyle neminin de galip olması asıl niteliğinde biraz eksik bir oluşumla meydana gelmesine neden olur. Bu nedenle de gümüşte olan cıva cevherinin dayanıklılık ve sebatı altın cıvasının dayanıklılık ve sebatından azdır. ... kükürt niteliği, gümüşün maddesi olan cıvadan az olduğu için pişme-olgunlaşma derecesinde eksik olmuş, nihaî mükemmelliğe ve altın derecesine ulaşamamıştır, yalnızca renginin beyaz kalmasına neden olmuştur.*

... Bu ifadelerden çıkarılabilecek olan sonuçlar şunlar olabilir: Altından sonra kendisinde safa en yakın cıva oranını ihtiva eden metal gümüştür. Gümüşte bulunan kükürt saftır ve oranı cıvayla mukayese edildiğinde son derece azdır. …" (Aydın, 2005:6).

Simyada kirli olan maddenin altına dönüşerek "Felsefe Taşı"yla ulaştığı mükemmelleşme süreci ile insanoğlunun kendi içindeki günahlardan, kirlerden arınarak saf hâle dönüştüğünde ulaştığı bilinç hâli arasında bir benzerlik olduğu daha önce vurgulanmıştı. Metinde, padişahın kızına talip olan kahramanın altın sandalyeye oturmasına rağmen padişahın kızına kavuşamamış olması, onun henüz olgunluk derecesine ulaşamadığını göstermektedir denilebilir. Nitekim, kahramanın sınavları devam etmektedir:

Kahraman, peri padişahının şu isteklerini yerine getirmek zorunda kalır ve hepsini de başarıyla yerine getirir:

Buğday, arpa ve mercimeği balık padişahının sihirli gücü sayesinde birbirinden ayırır. Padişahın kızının atından daha süratli bir atın bulunmasını istemeleri üzerine, kahraman cansız devin atına binerek bu sınavı da geçer. Padişahın konuşmayan kızını, bir hikâye anlatarak konuşturur.

Padişah, kızını kahramana verir. Oğlanla, kız sihirli bir atla denizin üzerinden geçerken kız kendisini denize atar. Fakat balık padişahının yardımı ile balık şekline dönüşen kız tekrar bulunur. Kız, oğlandan cansız devi bulup onu öldürmesini ister. Kahraman, kızı cansız deve teslim eder. Dev, kıza ruhunun nerede olduğunu söyler. Kız, oğlana haber verir. Beraber devin ruhunu bulmak için devin söylediği gölün kenarına giderler. Süpürgeyle etrafı süpürürler, gölden kurbağa çıkar. Oğlan, kurbağayı öldürür, kurbağanın içindeki kutuyu çıkarır. Kutunun içinden çıkan yavruları öldürünce, dev de ölür.

Kahramanın verdiği en zorlu sınav "*cansız dev*"in öldürülmesidir. Deve verilen isimle, devin gücü arasında bir tezadın söz konusu olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Dev, bilindiği üzere kaba gücün, kuvvetin, heybetin sembolüdür. Devin "cansız" tabiriyle tanımlanmasına rağmen kahramanın devi mağlup edememesi, gölgesiyle bir süre daha mücadele etmesi gerektiğini gösteriyor denilebilir. Devin ruhunun bir kurbağanın içinde saklı olması ile kurbağının mitolojik kökenli bir hayvan olması arasında bir ilgi kurulabilir. "*Buriyatlarda kurbağa hastalık cinleriyle ilişkilendirilirdi. Bir gün bacağı oldukça şişmiş bir hastayı tedavi etmesi için bir şaman çağrıldı. Şaman bir gelincik balığı bulmalarını istedi. Balık yakalandığında, suların cinlerine kımız sunarak onu kurban etti ve tekrar suya attırdı. Hastanın bacağındaki apseli bölge yarıldı ve içinden bir kurbağa çıktı. Kurbağa suya atlayınca hasta tamamen iyileşti*." (Roux, 2005:166).

Masal metninde de tıpkı bu mitosta olduğu gibi kurbağa ile devin canı arasında doğrudan bir ilişki vardır. Masallardaki arketipsel kökenin varlığı göz önüne alındığında bu bağlamdaki tahliller, masal metinlerinin analizi açısından daha doğru olacağı düşünülebilir.

Dikkati çeken bir başka nokta da gölün etrafını süpürürken "*devin ruhunun bağlı olduğu kurbağa*"nın gölden çıkması hadisesidir. Süpürge ve süpürmeyle ilgili Türk halk inançlarında çeşitli inanmalar mevcuttur. Konu üzerine detaylı araştırmalar yapan Yaşar Kalafat, "*Antalya Yöresi Örnekleri ile Türk Kültür Coğrafyasında Süpürge İnancı*" adlı

makalesinde süpürme ve süpürgeyle ilgili şu değerlendirmelerde bulunur: "*Görülebilen odur ki, süpürge ile süpürmenin iki ayrı bağlantısı vardır. Bunlar akları yok etmemek ve karalardan korunmaktır. Süpürgenin bir iyesi mi var veya süpürge bir iye mi? Bununla beraber süpürge ve süpürme inancının derinliklerinde Şamanizm/Kamizm, Zerdüşizm veya başka bir inanç mı var, her ikisi ve diğerleri bir arada mı? gibi hususları yeterince bilmiyoruz. Bildiğimiz, bazı verilerin örtüştükleri ve bu örtüşmenin az-çok anlamlı olduğudur. Bu bulguların, diğer halkların bu alanla ilgili inançları ile karşılaştırılmaları daha sağlıklı neticelere götürebilir*[59]."

Bu bilgiler doğrultusunda süpürme eyleminin, kahramanın gölgesini yok etme mücadelesinde "kara"lardan korunma, kötü ruhları kovma çabası olarak düşünülebilir.

Metinde, padişahın kızıyla, kahraman, devin söylediği gölün etrafını süpürürler. Süpürmek aslında sadece derinlerdeki hayata değer vermeye başlamakla kalmayıp, onun düzenini de gözetmek anlamına gelir. Süpürmekle, alışılmadık fikirleri temiz ve düzenli tutmaktan da söz edilmekte. Bu fikirler sık görülmeyen, gizemli, ruhani ve kötü olanları içerir. Zaman zaman insanın kafası karışıktır. Zamanla bu karışıklık o denli büyür ki, bilinç dışında gizlenmiş harabelere dönüşür. Dönem dönem yapılacak süpürmeler bunun önüne geçecektir. Böylece kahraman bir fikrin etrafındaki artıkları temizleyerek erginleşme sürecinde bir basamağı daha atlamış olmaktadır.

Bu masalda, kahraman çok sayıda zor sınavdan geçer. Kahramanın; buğday, arpa ve mercimeği birbirinden ayıklamasını ince ayrımları öğrenmek, son derece incelikli bir seçimle bir şeyi öbüründen ayırmak, yargılamada ince ayrımları gözetmeyi öğrenmek olarak yorumlanabilir. Ayıklama işi bir ikilem ya da soruyla karşılaşıldığı; ama elde bunu çözmeye yardım edecek fazla bir şey olmadığı zamanlar ortaya çıkar. Buğday, arpa gibi bazı bakliyattan eski çağlardaki şifa verici eczacılık zanaatının kalıntılarıdır. Mecazi anlamda, zihin için de ilâç görevi görürler; kimi besler, kimi dinlendirir, kimi gevşetir. Bunlar, "*hayat/ölüm/hayat*" döngülerinin çeşitli yüzleridir. Padişah, kahramandan sadece bunu ötekinden ayırmasını, benzer türden şeyler arasındaki farkı belirlemesini gerçek sevgiyi, sahte sevgiden ya da besleyici hayatı, yolunda gitmeyen hayattan ayırmasını istemez, aynı zamanda bir ilacı diğerinden ayırt etmesini de ister. Bu besin/ilaç unsuru da simgesel yol göstericilerdir. (Estés, 2003: 115-

[59] http://www.yasarkalafat.info/makale

116). Kahraman; şifa veren özneleri ayıklarken aynı zamanda onun ilaç olduğunu da anlayarak çıkarması gerekir. Ayıklama işlemi, kahramanın erginlenmesinde geçirdiği bir aşamadır.

Ayıklama işlemi masal metinlerinde verilen zorlu sınavlardan biridir. Kahramana genellikle gölge yönünü simgeleyen karanlık gücü tarafından tabi tutulduğu bu sınavlardan, bir rehberin/yüce bireyin yardımıyla kurtulur. Bu hadiseye verilebilecek bir örnek de **Öksüz Kız** adlı masaldır. Bu masalda da; üvey anne, kızıyla beraber padişahın düğününe giderken, bu kızın bir kazanı gözyaşıyla doldurmasını ve birbirine karışmış olan mercimekle, buğdayı birbirinden ayırmasını ister. Bir tuzcu, kıza bir ölçek tuz verir; iki teneke suyla karıştırmasını ister. Bir kazan gözyaşı böylece hazır olur. Kapıdan geçen çingeneler de buğdayla, mercimeği ayırırlar. (Günay, 1975:416).

Öksüz Kız (Günay, 1975:416) adlı masalda kahraman, ayıklama işleminin yanı sıra "bir kazan gözyaşı" sınavına tabi tutulur. Masal kahramanlarının sınavlarında "ulaşılması güç nesneler"le ve de yapılması güç işlerle sınanmaları, onların bilinçaltındaki mücadelelerinin zorluğunu simgeler.

Vur Tokmağım Vur masalında, kahramanın taşın başına ektiği nohut tarlasında başlayan macerası, daha önce de belirtildiği üzere yüce bireyin/taşın kovuğundan çıkan ihtiyarın yardımlarıyla mükâfat bulur. Metnin özeti kısaca şöyledir:

Kız kardeşiyle taşın üzerine nohut eken Keloğlan'ın nohutu bitmez. Keloğlan, bu duruma üzülürken taşın kovuğundan çıkan ihtiyar, Keloğlana "*Açıl sofram açıl*" dememesi şartıyla bir sofra verir. Ancak Keloğlan, ihtiyarın sözünü dinlemez ve yasak sözü söyleyince binbir çeşit yemek çıkar karşısına. Keloğlan, padişahı sofrasına davet eder; padişah, sofranın kerametini anlayınca sofrayı çalar. Keloğlan tekrar kayanın başına gider ve "*Ektiğim tohumlar bitmedi*." derken, yine taşın kovuğundan ihtiyar çıkıverir. Ona, *"…eşeğim…"deme* diye tembih ederek, bir eşek verir. Keloğlan yine ihtiyarın sözünü dinlemez ve sözü söyler, eşek altın… Eşeği nalbanta götürür, nalbant durumu anlar ve eşeği değiştirir. Keloğlan durumu anlar, eşeği ölür. Yine gider nohut tarlasına. İhtiyar ona bir tokmak verir. Keloğlan bu tokmağın yardımıyla çalınan eşyalarını geri alır. (Alptekin, 2002: 348)

Erginlenmemiş kahraman, ihtiyarın/*yüce bireyin* sözüne kulak asmaz. Balinanın karnında verdiği sınavlar, kahramanın olgunlaşması için gereklidir. Kahraman, ne zaman ki ihtiyarın dediği yolda devam eder, o zaman mutluluğa kavuşur. İnsanoğlu,

yasakları çiğnemeye, kimi zaman farkında olmadan yanlışlar yapmaya meyilli yapıdadır. Olgunlaşmış, bilinçli insan ise iyiyle, kötüyü; doğruyla, yanlışı ayırdedebilecek düzeydedir.

Birçok masal metninde kahramanı serüvene çağıran olay bir otoritenin; padişahın, babanın kör olan gözlerinin açılabilmesi için ceylanın yüreğini, aslanın kanını, kısacası zor elde edilebilecek bir unsurun arayışıyla başlar. Bu arayış süresince çeşitli zorluklarla karşılaşan kahraman, balinanın karnını simgeleyen mekânda çeşitli sınavlar verir. **Aslan Ali** adlı masalda kahramanı maceraya sürükleyen sebep de benzer şekilde tezahür eder:

Babası tarafından öldürülmesini istediği, ancak cellatlar tarafından "aslan yatağına" bırakılan Aslan Ali'nin macerası padişahın "güvercin suretindeki peri kızları"nı bulmasını istemesiyle başlar[60]. Aslan Ali önce balinanın karnını simgeleyen devlerin mekânında ilk sınavını verir. Dev, pek çok masalda karşımıza çıkan *gölge arketipi*nin simgesidir. Kahraman, daha güç bir sınavı başarır. Dağın tepesindeki delikten içeriye girince "*yedi başlı dev"*le karşılaşır. Devin "yedi başlı" olması savaştığı gölgesinin ne kadar kuvvetli olduğunu da gösterir. Bu zorlu savaşta galibiyet hemen gerçekleşmez. Çünkü devin ruhu "*ayının karnındaki kafeste*"dir. Bu noktada dikkati çeken bir husus gölgeyle ilgili kavramların hepsinin güçlülüğü, kuvveti, zorluğu simgelemesidir. Ayı, kaba gücün, vahşiliğin, kuvvetin simgesidir. İnsanı, bu özelliklerinden dolayı ürkütür. Bir başka kaba gücün simgesi devin ruhunun, ayının karnında, üstelik kafesin içinde olması, gölgeyle mücadelenin ne kadar zor olacağının altını çizer. Kafes içinden çıkılmazlığın, tutsaklığın ifadesidir. İnsanoğlu kaçtığı, hiç

[60] **Aslan Ali** adlı masalda, gözleri kör olan padişahın gözüne aslan kanı sürülürse, gözü açılacaktır. Aslan kanı aramaya giden askerler, yıllar önce padişahın gördüğü rüya üzerine cellatlara öldürmelerini emrettiği, ancak cellatların aslan yatağına bıraktığı Aslan Ali'yi bulurlar. Padişahın huzuruna getirirler. Padişahın oğulları güvercin suretine dönüşen peri kızlarına âşık olunca, padişah Aslan Ali'den bu kızları bulmasını ister.
Bundan sonra Aslan Ali çeşitli sınavlardan geçer. Peri kızlarını aramaya giden Aslan Ali devle başı dertte olan kızın kardeşiyle, devi mağlup eder. Tekrar yola koyulan Aslan Ali devlerin mağarasına varır. Oradaki kızlar, Aslan Ali'ye yardım ederler. Aslan Ali dağın tepesindeki delikten içeriye girer ve oradaki kızların yardımıyla *yedi başlı devin ruhunun* yerini öğrenir. Devin ruhunun olduğu yere doğru yola çıkar. Orada hrıstiyan kızının verdiği şarapla(kuvvetle) ayıyı öldürür ve ayının karnındaki kafesi alarak yola çıkar. Bunun üzerine dev hastalanır, devin yanına giden Aslan Ali üç tane kuşun başını koparınca dev ölür. Esir kızları yanına alarak yola çıkar. Yolda konaklayan gençlere üç Hızır rast gelir. Hızırlar, babasının zehirli şerbet ve fayton göndereceğini, şerbeti içip faytona binenlerin erkek kısımlarının öleceğini bildirir. Babasını demir sopa ile yenen Aslan Ali, duyduklarını anlatınca taş kesilir. Aslan Ali'nin üzerine padişahın torunu kesilirse onun dirileceğini Hızırlar bildirir. Padişahın torununun parmağı kesilir, onun kanı Aslan Ali'nin taş kesilen heykeline temas edince Aslan Ali dirilir. (Alptekin, 2002: 316)

yüzleşmek istemediği korkularını bilinçaltının derinliklerine hapseder. Hapsolmuş duygular, düşüncelerin kafeslerinden salıverilmesi, onların özgür bırakılması kişinin mutlu ve tamlık içinde bir yaşam sürmesi için gereklidir. Kahraman da öyle yapar. Balinanın karnını simgeleyen bu mekânın derinliklerine indikçe yüzleşmesi gereken gölgeleriyle karşılaşır. Bu sınav sürecinde ona yardım edenler(yüce birey) de olur. Hristiyan kızın verdiği şarap, kuvvetin simgesidir. Bu güç sayesinde kahraman, ayıyı/gölgesini öldürür. Ayının karnındaki kafesi alarak devin/gölgesinin yanına giden kahraman, üç tane kuşun başını koparınca dev ölür. Ruhun, başka bir canlının bedeninde olması hadisesi birçok masalda karşımıza çıkar. "Kut"la ilgili ayrıntılı bir değerlendirme bu bölüm içerisinde **Muradına Nail Olamayan Dilber** adlı masalda incelendiği için burada tekrar edilmeyecektir. Yüce bireyi simgeleyen "*Üç Hızır*", kahramanın babasıyla olan mücadelesinde, ona yardım eder. Baba ve oğul arasındaki güç savaşı da masallarda sıkça karşılaşılan bir hadisedir. Odipus kompleksiyle açıklanabilecek bu durum üzerinde de çalışmanın pek çok bölümünde durulmuştur.

Babasıyla mücadelesi esnasında kahramanın "taş kesilmesi" dikkati çeken bir noktadır. Bilindiği üzere "taş kesilme" hadisesine efsane metinlerinde sıkça karşılaşılır. Buradan da anlaşılacağı üzere bu motif, masallarda görülen bir motif olması açısından efsanelerle ortaklık teşkil eder.

Taş kesilen Aslan Ali'ye, padişahın torunun parmağı kesilerek, kanı sürülür. Kanın sürülmesiyle taş kesilen Aslan Ali yeniden can bulur. Bilindiği gibi kan, candır. Canlı varlıkların hayatta kalması, kanın vücutta dolaşmasıyla gerçekleşmektedir. Kanın hayat vermesi, derda deva olması halk hekimliğinde insanların iyileşmesi için uygulanan pratikler arasındadır. Metinde, padişahın gözlerinin açılabilmesi, aslanın kanının gözlere sürülmesiyle gerçekleşmesi, kahramanın insan kanının sürülmesiyle tekrar hayat bulması bu pratiklerle ilişkilendirilebilir.

Pek çok masal metninde karşımıza çıkan görmeyen gözlerin açılması için uygulanan pratiklerle ilgili incelemeler, çalışmanın "Yüce Birey Arketipi" bölümünde değerlendirilmiştir[61]. Bu metinde, diğer metinlerde pek görülmeyen bir unsur, "insan kanının can vermesi" hadisesi dikkati çekmektedir.

---

[61] Görmeyen gözlerin açılması hadisesi; Ceylan Yüreği, İyilik Et de Suya At Balık Bilmezse Halik Bilir, İyilik ile Kötülük, Kuşlar Padişahının Kızı adlı masallarda benzer şekilde karşımıza çıkar:
Ceylan Yüreği adlı masalda, Keloğlan kıyafetindeki kahraman, padişahın bahçesinde bahçivan olur. Keloğlan, padişahın kızları için üç gül koparır ve gülleri padişahın masasına bırakır. Kızlar sırayla elmayı, güllere atarlar. Küçük kız, güle değil de Keloğlan'a elmayı atınca o, Keloğlan'la evlenir.

Masal kahramanları ulaşılmayanan ulaşmaya çalışırken pek çok sıkıntı çekerler. Günlük yaşamda da zor olanı elde etmek için insanlar zorluklar yaşar, ama sonunda genellikle mutluluğa ulaşırlar. İnsanın olgunlaşabilmesi için sıkıntı çekmesi, zorlukları aşması ve verdiği bu mücadelenin sonunda ödüle kavuşması mümkün olacaktır.

Pek çok masal kahramanı olgunlaşma sürecini mağara, kuyu, vb. gibi mekânlarda geçirir. **Kesik Kafa** adlı masalda da, padişahın evlenmek isteyen iki büyük kızı babaları tarafından mağaraya gönderilirler. İki büyük kız, geceleri mağarada bir kesik kafa ile karşılaşınca ertesi günü korkup babalarının sarayına dönerler. Küçük kız mağaraya hazırlıklı gider. Yanına kırk günlük yiyecek alır, kesik kafaya hizmet eder. Yiyeceği bitince kesik kafaya haber verir, o da periler padişahının oğluna söyler. Periler padişahının oğlu, kıza yiyecek ve cariyeler gönderir. Babası ve kardeşleri merak edip küçük kızı görmeye gelirler. Misafirler otururken kız, bahçeye çıkar; orada gördüğü beyaz bir koyuna biner. Koyun, onu güzel bir bahçeye götürür. Kız, bahçede kocasıyla, peri kızını beraberce yatarken görür. Yanlarında da çocukları uyumaktadır. Kesik kafa da çocuğun beşiğini sallamaktadır. Prenses başından örtüsünü çıkarıp çocuğun yüzüne örter. Peri kızı uyanıp prensesin yaptıklarını görünce periler padişahının oğlunu, karısının yanına gönderir. (Seyidoğlu, 1975:209).

Evlenmek isteyen kızlarını mağaraya gönderen padişah, aslında kızlarını sınava tabii tutmuştur. İki büyük kız, kesik kafayla karşılaşınca korkup kaçar. Ablalarından sonra mağaraya gönderilen küçük kız, hazırlıklıdır. Mağarada içsel yolculuğuna çıkan

---

Ancak padişah bu durumdan pek memnun olmaz. Padişahın gözü kör olur. Gözleri, ceylanın yüreğini yediği zaman açılacaktır. Keloğlan, ceylanı avlar.
(Kız kardeşlerinin çiftliğinden aldığı ceylanın yüreğini isteyen padişahın diğer damatlarına, ceylanın yüreği yerine yalnızca etinden verir, Keloğlan. Damatlar, padişaha bu eti götürürler, ancak padişahın gözleri açılmaz.) Keloğlan, ceylanın ciğerini ve yüreğini padişaha götürür, padişahın gözleri açılır. (Alptekin, 2002:309-81).

İyilik Et de Suya At Balık Bilmezse Halik Bilir adlı masalda kör olan padişahın gözlerine "balığ padişahının kanı" sürülürse iyileşecektir. (Seyidoğlu, 1975:308).

İyilik ile Kötülük adlı masalda, iki bardak su karşılığında iki gözünü de veren "İyilik", arkadaşından ayrılıp bir incir ağacının dibine oturur. Cinler, ağacın yanına gelip incir ağacının yaprakları suda ıslatılıp göze sürüldüğü takdirde, körlüğün giderileceğini söyler. (Şimşek, 2001: 49).

Kuşlar Padişahının Kızı adlı masalda, kör olan padişahın gözünün ilacı, atının ayak basmadığı yerden getirilecek olan bir avuç topraktır. (Şimşek, 2001: 60).

Hırızmalı Güzel adlı masalda, Güzel Ahmet'in gözüne güvercin kanadı sürülünce gözleri açılır. Güzel Ahmet, üç kızı da nikâhına alır. (Alptekin, 2002: 384).

Nartanesi adlı masalda Beyoğlu'ndan hamile kalan kadının çocuğunu, zalim üvey annenin kışkırtmasıyla kızın babası keser. Kanlı bıçağı da kızının cebine koyar. Çocuğu kadının kestiğine hükmederek onun gözü çıkarılır ve dağ başına bırakılır. Nartanesi adlı masalda gözü oyulan kadını ve kesilen çocuğu aslanlar besler. Bir kuşun tavsiyesi ile kadın gözüne çimen sürer ve âmâ göz görmeye başlar. (Alptekin, 2002: 284)

kahraman, orada kesik kafayla karşılaşınca ondan kaçmaz. Aksine ona hizmet eder, onu besler.

Mağara, daha önce de belirtildiği üzere *yüce ana arketipi*nin ve aynı zamanda da *ana rahmi*nin simgesidir. Küçük kardeş mağaraya girmeye cesaret edip ana rahmine girerek ana rahmindeki sırra vakıf olmaya aday olmuştur.

Halk edebiyatında kesik baş ile ilgili çok sayıda efsane anlatılmaktadır. Bu motif masallarda, efsanelerdeki kadar yer almamakla birlikte, Kesik Kafa adlı masal metninde üzerinde ayrıntısıyla durulması gereken bir unsurdur.

"*Anadolu'da bilinen Kesik Baş Efsaneleri ulu zatlara ait menkıbeler tarzındadır. Savaş zamanı kendisini Hak yoluna adamış kimse, "ölmeden evvel öldüğü" ve gerçek dirilerden kabul edildiği için kesilen başına rağmen silahı ile kelle koltukta savaşır, bu hali görülünce de sırrı ifşa olduğu için oracıkta şehit olur ve düştüğü yere defnedilir, mezarı ziyaret olur.*

Kayseri ili, Pınarbaşı ilçesi, Pazarören kasabası, Melikgazi köyündeki Kesik Baş; İstanbul-Halıcıoğlu'ndaki Kesik Baş; Aksaray ili, Güzelyurt ilçesi, Selime kasabasında Kuru Kafa; Isparta ili, merkez ilçedeki Kesik Baş; Erzurum Merkezdeki Abdurrahman Gazi; Erzurum Oltu' da Mısrı Zinnun; ayrıca Erzurum Oltu'da yatmakta olan Kadı Zinnun; Kars Kalesi'nde yatmakta olan Arap Baba gibi isimli olanlar Anadolu'dan bu türden Kesik Başlar iken, Balkanlardan tespiti yapılan kesik başlar ise daha ziyade Ahmet Yaşar Ocak tarafından yapılmıştır"[62].

Şalpazarı'ndan tespiti yapılan Kesik Baş Efsanesi'nde, *ortak olan yaylalarının sınırı için ihtilafa düşen iki kardeşten aç gözlü olan adil olan diğerinin kafasını keser ve kesilen kafa yuvarlanarak vücudun olduğu yere gelir.* (Çelik, 2000:142-143)

Rus işgali yıllarında, iki arkadaş cephede savaşmaktadır. Yomra'dan derlenen Kesik Baş adlı efsane ise şöyle anlatılmaktadır: *Çocukluklarından beri birbirlerinden hiç ayrılmayan can dostlar, cephede de beraberdirler. Ancak, çarpışma sırasında arkadaşlardan birinin başı, düşman askeri tarafından kılıçla kesilir. Düşman askeri, kestiği başı kılıcına takmış, koşmaktadır. Arkadaşının öldüğünü gören diğeri, bu duruma dayanamaz ve "Canını verdin yetmedi mi, kelleni niye veriyorsun?"diye bağırır. Bunun üzerine, başından ayrılmış gövde ayağı kalkar, düşmanın elinden başını alır ve savaşmaya devam eder.* (Işık, 1998:164)

[62] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

Kesik Baş'la ilgili efsaneler diğer Türk yurtlarında da anlatılmaktadır. "*Suroy Altay'dan alınan bilgilere göre, Balkanlardaki Kesik Baş diye bilinen yatırlardan Sofi Baba, Prizen'de yatmaktadır. Çeşitli savaşlara katılmıştır. Son savaşında birisi, onu tanıyınca sırlara karışmıştır. Yiğitliğine hürmeten sırrının açık olup şehit düştüğü yere türbesi yapılmıştır. 1960'larda yeni semt düzenlemesi yapılınca, oradan Kuru Çeşme Mezarlığı'na nakledilmiştir. Mehmet Efendi'nin diğer adı, Karabaş Baba'dır; Prizen'dedir. İnanışa göre hâlâ hayattadır. Dünyanın neresinde İslam savaşı varsa, o savaşa Müslümanlar adına katılır. Savaşa katılmış olduğu, türbe duvarındaki kılıcın yere düşmesi ile anlaşılır. Kılıç yerde ise Baba din kardeşlerinin yanında savaştadır, inancı vardır. Saçlı Mehmet Paşa/Kesik Baş; Piriştine Ürküp arasında, Kaçanik Derbendi'nde, Kosova Savaşı'nda kesilmiş kellesi koltuğunda, atının üzerinde Üsküp'e girerken bir Hıristiyan kız çocuğu tarafından görülür. Çocuk, onu annesine göstermek ister. Kızın gözleri kör olur ve Paşa hemen orada atından düşüp şehit olur türbesi orada yapılır. 1996 yılında Sırplar türbeyi top ateşine tutarlar. Halk hâlâ burayı ziyaret etmektedir Prizen'de yatmakta olan Ömer Baba, türbesinin Lez Köyü'nde oluşu nedeniyle Lez Baba olarak da bilir. Bu türbe Hıdrellez'de, 6 Mayıs'ta ziyaret edilir. Rivayete göre Selanik'teki bir savaşta başı kesilmiş, yatmakta olduğu Prizen'e kadar kafası koltuğunda gelmiştir*[63]."

"*Tarih ve Efsanenin Bir Kavşak Noktası: Türk Folklorunda Kesik Baş*" adlı bildirisinde, Ahmet Yaşar Ocak; " *Bugün elimizdeki kesik baş motifli destan, efsane ve menkabelere genel bir bakış atfedildiğinde, bunların Balkanlar'dan Orta Asya'ya kadar geniş coğrafî sâhayı kapladıkları görülür. Ancak bu geniş bir coğrafî sâha içinde yoğunluğun Anadolu ve Balkanlar olduğu derhal dikkati çeker*." der ve kesik baş motifli, yazıya geçmiş en eski ve en tanınmış örneğin de; taş basması Mevlid nüshalarının arkasında yer alan ve Dâsitân-ı Kesikbaş yahut Hikâye-i Kesikbaş olduğunu ilâve eder.

Ocak, kesik baş motifli destan, menkabe ve efsaneleri şu şekilde gruplandırır:

"*1. XI. asırdan itibaren Anadolu'da bazı şehir ve kasabaların Türkler tarafından fethi hâdiseleri ile alâkalı olanlar.*

2. XIV-XV. asırlardan başlayarak Rumeli'de vukû bulan ilk fetihlerle, sonraki devirlerde yine burada ve kısmen doğuda sürüp giden savaşlarla ilgisi bulunanlar.

[63] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

3. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar döneminde yaşamış olup, başları kesilmek sûretiyle haksız yere idam edilen veya öldürülen bazı tarihî şahsiyetleri konu alanlar.

4. Son olarak da, günümüzdeki bazı cinâyet hâdiseleri etrafında teşekkül edenler." Daha sonra söz konusu destan, menkabe ve efsaneleri, mahiyet itibariyle iki ana kategori oluşturduklarını söyler:

a) Kahramanı "gövdeden kesilerek ayrılmış baş" olanlar,

b) Kahramanı "başı kesilmiş gövde" olanlar.

Simyada da ise Kesik Kafa kültü, "*Tanrısal öze ulaşmakla doğrudan bağlantılıdır. Bu sembol, sıradan insanın ölümü, içsel kaosun ve kuşkunun sonlanmasıdır, çünkü sıradan insan doğruyu kendinde bulamaz. Kafanın kesilmesi simyada nigredo safhasını sembolize eder. Maddeyi dönüştürmek amacıyla, madde üzerinde yapılan şey Tanrının mistik dramı; çilesi, ölümü, dirilişidir. Maden cevherleri çile çekerler, ölürler ve varlığın bir başka kipine doğarlar, yani dönüşürler.*

Jung, ünlü simyacı Zosimos'un, düşüncedeki bir görüntüyü anlattığı metnine dikkat çekmiştir. Ion adındaki bir kişi kılıç darbesi aldığını, parçalara ayrıldığını kafasının kesildiğini, derisinin yüzüldüğünü, ateşte yakıldığını ve bütün bu acıları, "bedenini ruha dönüştürmek amacıyla" çektiğini açıklar. Kafanın bedenden ayrılması, insanın içinde tanrısal özden olanın ölümlü bedenden ayrılmasıdır." (Saltık, 2005: 132-140).

Bilincin yeri beyindir. (Jung, 2001:71). Düşünme, insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliktir.

Görüldüğü üzere kesik baş motifi halk anlatmalarında, özellikle efsanelerde geniş çaplı yer tutar. Kesik Kafa adlı bu masalda ise efsanelerdeki anlatımlardan farklılık arz etmektedir.

"*Psikolojik anlamda 'kafa kesme' motifi ölerek doğuşun, bir başka deyişle 'ruhsal aşamayı' yansıtan mitolojik yolculuğun simgesel yansıma biçimlerinden biridir*." (Gökeri, 1979:164). Kesik kafa, simyadaki gibi bedenin Tanrısal ruha dönüştürme sürecinde olduğu gibi ruhsal aşamanın bir simgesidir. Metinde de başı kesik olan kahraman bilincini kaybetmemiş, aksine kahramana yol göstermiştir.

Masalda mağarada Kesik Kafa'yla karşılaşan iki büyük kız korkup babalarının sarayına geri döner. Kesik Kafa onlar için korku veren bir unsur olmuştur. Ancak

erginlenme yolunda emin adımlarla ilerleyecek olan küçük kız, mağaraya/balinanın karnına giderken tedbirlidir. O, yanına kırk günlük yiyeceğini de alır. Mağaraya, yani erginlenme mekânına giden kahraman Kesik Kafa'yla karşılaştığında ondan korkup kaçmaz, aksine onu besler, evini süpürür, temizler. Kendisine zarar vermeyecek olan Kesik Kafa'ya hizmet edecek cesarette olması kahramanın olgunlaşma sürecinde attığı ilk adımdır. Bu zorlu süreçte başarılı olabilmek için kahraman, kendisine korku veren unsurlarla baş etmeyi öğrenebilmelidir. Nitekim, kahraman bunu başarmıştır da. Kahraman, Kesik Kafa'yı besleyerek aslında kendi ruhunu beslemektedir. Kesik Kafa'yı beslemesine sebep olan kahramanın içindeki arzuları, tutkularıdır. Çünkü kahramanın mağaradaki erginlenme sürecinin başlamasının nedeni, onun evlilik isteğinden sonra gerçekleşmiştir. Padişah kızlarının evlilik isteklerini bildirmelerinden sonra, onları mağaraya göndermesi, onların erginlenmelerini gerçekleştirmeleri için gereklidir. Kahramanın bu mağarada öğrendiği şey tuhaf, garip ve alışılmadık olan karşısında korkup sinmemektir. Benliği beslemek, bu alışılmadık ve tuhaf olanla karşılaşıldığında korkmadan onu besleyebilmeyi başarmaktır. Kesik Kafa'nın evini süpürmek, temizlemek simgesel anlamda ruhtaki gereksiz fikir ve düşüncelerden arınmak anlamına gelmektedir, denilebilir. Böylece kahraman, düşünce ve duygu dünyasını temiz tutmakta ve ruhsal rahatlığa kavuşmaktadır. Kadınlar günlük yaşantılarında kendilerine düşen yemek yapmak, evi düzenli tutmak için silip süpürmek gibi rollerini hayata geçirirken aynı zamanda içsel bir huzura da ererler. Çünkü kadın olmanın özünde evine, eşine ve çocuklarına sadakat; eşi ve çocuklarının mutluluğu için evin düzenini sağlamak vardır. Bu onun bilinç dışında insanoğlunun varoluşuyla genlerine kodlanmış mitolojik bir gerçektir. Kahramanın kırk birinci gün yiyeceği bitince Kesik Kafa'dan yardım ister. Kesik Kafa da periler padişahının oğluna haber verir. Periler padişahın oğlu onlara yiyecek ve cariyeler gönderir.

"*Dünya mitolojisinde 'kafa', arketipsel olarak hem bilinç ve bilinç dışının temas ederek ruhsal bütünlüğün oluştuğu simgesel yer olarak belirir*." (Gökeri, 1979:164). Bu masalda karşılaştığımız kahramanın başı kesilmiştir, ancak başı olmamasına rağmen kahraman bilinç ve bilinç dışı güçleri arasındaki dengeyi sağlayabilmiştir. "*Çok eski gizemcil ritüellerde kafanın kesilerek mumyalanıp her türlü bilginin kaynağı bir cisim olarak saklandığını biliyoruz. Aynı zamanda tanrılardan, 'bilinmeyen'den ses getiren, insan gücünün yettiği yetmediği her şeyi bilen bir varlık sanıldığı için her şey ona*

danışılırmış." (Gökeri, 1975:165) Masalda da Kesik Kafa, kahramana yardım eden bir güç olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle Kesik Kafa, kahramanın dönüşüm geçireceğini, olgunlaşıp aşama kaydedeceğini, yani ölüp yeniden doğacağını simgelemektedir, denilebilir.

Kahramanın babası ve ablaları onu merak edince, mağaraya ziyaretine gelirler. Kız, babasına hâlâ evlenmemiş olduğunu belli etmek istemez ve eşinin geleceğini söyler. Kahraman, dışarıya çıkınca kapıda bir beyaz koyun görür. Onun üzerine biner, koyun onu mağaradaki güzel bir bahçeye götürür. Kız burada periler padişahının oğluyla beraber yatan peri kızını görür. Kesik Kafa da beşikteki çocuğu sallamaktadır. Kahramanın beyaz koyuna binerek geldiği bu mekân, onun erginlendiği yeryüzü âlemidir. Beyaz koyun, daha önce de belirtildiği üzere yerüstü âlemini simgeler. Koyun, "*eril ilke yang'ı da simgeleyebilir.*" (Eberhard, 2000:182). Yani koyun, aydınlığın da simgesidir. Kahraman, beyaz koyuna binerek geldiği yeryüzünün aydınlığında bilince ulaşacaktır. "*Beyaz, bedenden arınmış olan ruhun, fiziksel olan tarafından engellenmemiş tinin rengidir.*" (Estes, 2004:) Kahraman, beyaz koyuna binerek yerüstü âlemindeki bahçede son sınavını vermektedir. Bu "*güzel bir bahçe*" balinanın karnını simgeleyen bir başka mekândır.

Peri kızıyla, oğlanın ve çocuğun yüzüne sinekler konmasın diye örtü örter. Peri kızı uyanıp olanları Kesik Kafa'dan öğrendiğinde, periler padişahının oğlunu kahramanın yanına gönderir. Kesik Kafa, simyadaki gibi insanî zaaflardan arınmış ruhu gibidir. Kesik Kafa, görüntü itibariyle önce ablalara korkunç gelmiş olsa da, küçük kızın erginlenme aşamasında, evlilik yolundaki yardımcısıdır. Kız, tekrar babasının ve ablalarının olduğu yere döner ve arkasından peri padişahının oğlunun geldiğini görür. Gidip altın nalınlarını giyer ve beklemeye başlar. Peri padişahının oğlu gelince onu babasıyla tanıştırır ve daha sonra kırk gün kırk gece düğün yaparak evlenirler. Mağarada ve yerüstü âleminde erginlenme aşamasını tamamlamış olan kahraman, peri padişahının oğluyla evlenerek ödülünü kazanmış olur.

Masal kahramanlarının olgunlaşma yolunda verdiği sınavlar, gerçek hayatta insanoğlunun verdiği sınavlarla benzerdir. İnsan hayatının dönüm noktaları olan sınavlar, onun yaşam mücadelesindeki başarı ya da başarısızlığı olur. Masal dünyasının sınavı, masal kahramanının becerisi doğrultusunda vuku bulur. Masalın sonunda daima iyiliğin kazanması, kötünün kaybetmesi benlik yolunun yolcusuna "iyi olmayı,

kötülüklerden arınmayı" öğütler. Masal kahramanlarının çoğu zaman bilmeden çıktıkları benlik yolculuklarında olduğu gibi yaşam sürecinde insanoğlu olgunlaşma yolunda attığı her adım, verdiği her sınav onu mutluluğa götüren bir yoldur. *Platon, erdemi(ahlâk), ruhun üç yönü olarak tanımlar ve her yön, üzerine düşeni gerçekleştirmekle erdemli olabilir: Akıllı yön, bilge; istenç yönü, cesur; duygusal yön, ölçülü olur.* (Karaköse, 2003: 96)

İç huzursuzlukları, korkular, kaygılar insan ruhunun bilincini olgunluğa eriştirir. "*Bilgeliğin gelişimi acı çekmekle başlar*." Ruh defalarca ölse de, engellenmiş umutlar ve düşler olsa da tüm bunlar bireyleşmeyi, farklılaşmayı, büyüyüp gelişmeyi, tomurcuklanmayı, uyanık, farkında ve bilinçli hâle gelmeyi derinleştirir.

"*Kahraman kimi zaman psikolojik olarak uyanmamıştır, kimi zaman da saftır ve tehlikeyi algılayamaz. Kahraman işe nasıl başlarsa başlasın, sonunda birinin ya da bir şeyin pençelerine düşer ve üzücü bir şekilde sınanır. Sonra zekâsı aracılığıyla ve onu gözetip koruyan insanlara sahip olması sayesinde, bu sınavdan geçerek daha da güçlenir ve büyür.*" (Estés, 2003:)

Acılar, hüzünler insanı derinleştirir, pişmanlıklar, yaslar, yanlışları tamamen kabullenme ve yeni hayata dolu olarak çıkmak "*kahramanın sonsuz yolculuğu*"nda geldiği son noktadır.

"*Analitik psikolojiye göre, aşama arketipinin sergilenmesi sırasında kahramanın gittiği uzak ülke, aslında kahramanın kendi bilinç dışıdır. Kahraman, kendi bilinçdışındaki birtakım ögelerle (animasıyla, gölgesiyle, babasıyla…) tanışarak ve uzlaşarak ruhsal yönden gelişir, aşama geçirerek kendi bilinçdışlarına yönelirler. Bu zihinsel etkinliğin, evrenselliğini sağlayan şey, ortak bilinçdışıdır*." (Dökmen, 1993:64)

"Nedenleri bireysel olsun, toplumsal olsun sonunda kahraman bir yolculuk yapar. İster ülkeler aşırı gitsin, ister aynı odanın içinde yer değiştirsin, hatta hiç yerinden kımıldamayıp düşlese bile kahraman bu yolculuğa çıkabilir. Temelde hepsi aynı şeyi, ruhsal varlığın içinde bulunduğu ortamdan değişik bir ortama kaymasını simgeler. Nesnel gerçekler dünyasından bir anlamda kopup sihirli bir yerde bulur kendini kahraman. 'Dış' yaşamdan gelen seslere ve etkenlere bir süre duyarsız ve ölü kalır; artık yaşam gücünü başka bir ortamda sağ kalabilmek için harcanmaktadır.

Kahramanın gittiği yerler çok çeşitli biçimlerde belirir: yabancı bir ülke, orman, mağara, yeraltı cenneti/cehennemi, bir ada gibi daha pek çek görünümler alır. Neresi

olursa olsun buraların özelliği, kahramanın olağanüstü beklenmedik olaylarla karşılaşmasını sağlayacak, bilincin ötesinde yerler olmasıdır. Kuralları, değer yargıları, yaşam biçimi ve imgeleri alışılagelmişten farklı bir ortamdır burası. Ritüel ve mitoslardaki Tanrıça'nın beldesi ve bilinçdışının simgeleridir. Bazı öykülerde kahraman Yüce Tanrıça'nın çeşitli yüzlerinden biri, ya da birkaçıyla karşılaşır burada, bazen de Tanrıça figürleri hiç belirmez. Ama kahramanın gittiği dünya gene de onun dünyasıdır, çünkü bu yerler Yüce Tanrıça'nın aldığı simgesel biçimlerdir zaten.

Kahramanın bu beldede yaşamını sürdürebilmesi için buranın koşullarını ve tehlikelerini süratle sezinleyip ona göre davranışlarını ayarlaması gerekmektedir. Bu ortamdaki geçireceği sınavlar ve deneyimler sonucunda kahramanın durumunda değişiklik olur.

Yaşamını başarıyla sürdürebilmişse güçlenir ve geriye ödüllerle döner, eğer uyum sağlayamamışsa eli boş döner. Bazen de o yerin güçleri tarafından tüketilip geriye dönme olanağını da yitirebilir.

Kahramanın 'öbür' ortamdaki başarısının çoğu kez somut eşyalar ve kişilerle simgelendiğini görüyoruz. Kazanılıp geri getirilen sihirli tüy, ilâç, altın hayat otu gibi şeyler, tehlikeli işler sonucu kurtarılan ya da kazanılan gelin/kız hem kahramanın o diyarda geçirdiği aşamayı, hem de güçlenişini yansıtır." (Gökeri, 1979: 63).

"*Örneğin Mısır mitolojisinde Osiris her yıl sonbaharda ölür ve yedi kat yerin altına gömülür, orada kraliçe İsis ile buluşur, ondan güç alır ilkbaharda yeniden doğar; Osiris'in dünyaya getirdiği ödül bahardır. Sir Gawain'in uzak ülkeden getirdiği ödül yeşil kuşaktır. Keloğlan uzaklara gider, mücadeleyi aklıyla kazanır, parayla veya padişahın kızıyla döner, annesini rahat ettirir. Arı Maya, kovandan kaçıp uzaklara gider, aşama geçirip geri döner, kovanı saldırıdan korur, kovandaki saygınlığı artar. Galiba en büyük aşamayı Pinokyo geçirmiştir. Evinden kaçıp uzaklara giden Pinokyo dönüşte ödüllendirilir, insan olur. Nesnellikten insanlığa geçmiştir.*" (Dökmen, 2006:125) diyen Üstün Dökmen, **Küçük Şeyler** adlı eserinde aşama arketipiyle ilgili Türk ve dünya edebiyatından birkaç örnek verir.

"*Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.*" (Campell, 2000: 107)

Dünya mitolojisinde ve folklorunda ortak simge olarak sık sık belirdiği için Campell, öbür beldeyi yansıtan yerleri "balinanın karnı" olarak isimlendirir. "*Balinanın Karnı" ruhsal doğuşun ve aşamanın yeri olarak düşlenen tapınak içi, sihirli belde, orman, mağara gibi yerlerle eş anlamlıdır. Kahramanın buralara girmesi yaşamın kaynağına, başlangıcına (ana rahmine) dönüşü simgeler ki bu da yeniden doğmak için ölmek anlamına gelir. Aynı zamanda bu yerler Yüce Ana arketipinin simgesel ifadesidir.*" (Gökeri, 1979:105).

"*Kahramanların bireyleşim sürecinden geçip kahramanlığını ispat etmesi gerekmektedir. Kahramanlığını ispat için de bir serüvene çıkması ve bu serüveni başarıyla tamamlaması gerekir. Bu serüvene çıkış aslında beldesine yapılan yolculuktur.*" (Özcan, 2003: 77).

Bizler de tıpkı masal kahramanları gibi kimi zaman şartlar bizi "uzaklara" doğru çektiğinde yola çıkarız. Bu yola çıkışı eğer bilinçli bir şekilde yapıyorsak, doğru hedefleri tespit edip ne zaman, neresi için yola çıkacağımıza karar verebilmişsek, hatta daha da önemlisi kendimizi tanıyarak bir yolculuğa çıkıyorsak yolumuz açık, geri dönüşümüzde kucağımız ödüllerle dolu olacaktır. Kimi zaman yaptığımız yolculuklar kısa sürer. Bu kısa yolculuklarımızın sonunda bile geri dönüşlerimizde farklı bir bilinçle yeniden başlarız hayatımıza. Bu yakın bir mekâna yaptığımız yolculuğumuz esnasında olabileceği gibi yaşadığımız şehrin dışına çıkarak yaptığımız bir yolculuk sırasında da olur. Aslında "yolculuk" ifadesi fiziksel anlamdaki mekân değişimi anlamına da gelmeyebilir her zaman… Çünkü insanın bilinçlenme süreci, fizik ötesi bir kavramdır. Kişi uzak mesafeleri aşmadan da yaptığı yolculuktan bilinçle geri dönmeyi başarabilir. Yeter ki kendisini gerçek anlamda tanımayı başarabilsin. Hayatımızda kimi zaman yanlış seçimlerimiz olur. Yanlış bir iş seçimi hayatımızı olumsuz etkiler. Bize uygun olmayan bir bölümü tercih ettiğimizi fark ettiğimizde yapacağımız iş kendimize, yeteneklerimize en uygun bölümde okumaya karar vermek ve harekete geçmek olmalıdır. Bu, bizim geçirmiş olduğumuz bir aşama olacaktır. Kendimize uygun olmayan arkadaşlar seçmek, yanlış bir eş tercihi hayatımızı olumsuz yönde etkileyecek seçimlerdir. Bu aşamalardan geçip yolculuğumuzu başarıyla tamamlamak yaptığımız/yapacağımız yanlış tercihleri fark edip yönümüzü değiştirmek olduğunda işte o zaman bilince ulaşırız. Kendimizi tanımak için yaptığımız seyhatimizin başlangıcında, uzaklara varmak, öncelikle kısa yolculuklara çıkmakla başlar.

Aşama arketipinin özü, uzaklara gitmek, orada gelişip olgunlaşmak ve bir ödülle geri dönmektir. Bizler de günlük yaşantımızda aşama geçiriyoruz. Başka şehire okula gidip bir şeyler öğrenerek geri döndüğümüzde aşama geçiriyoruz, yeniden doğuyoruz demektir. (Dökmen, 2006:125).

Kişisel gelişim sürecinin çeşitli sembollerle ifade edildiği bilinmektedir. "*Pisagor üçgeni kozmik anlamda 'gelişmenin başlangıcı' olarak yorumlamıştır*." (Schımmel, 2000:85).

Gelişim sürecini ifade eden sembollerden bir diğeri de mandaladır. Meditasyonda dikkati çeken bir figür olan mandala, dikkati merkeze yoğunlaştırmak için kullanılan bazen geometrik bir figür ya da renkli camdan bir penceredir. Mandala[64], Hindistan kökenli dinlerde metafizik veya sembolik bakımdan meta veya mikro kozmosu gösteren şekillere verilen addır. Mandalanın amacı, insanın acısına onu aydınlanmaya ulaştırarak son vermek ve hakikate ilişkin doğru görüşe ulaştırmaktır[65].

Olgunlaşma sürecini yaşayan masal kahramanları eşiği geçip kimi zaman bir mağaraya, kimi zaman bir kuyuya ya da bulunduğu yerden başka bir yere giderek balinanın karnına varır. Bu mekân, kahramanın çoğunlukla bir düşüşün ardından gerçekleşecek yükselişini de müjdeler. Kesik Kafa masalında yeraltı âleminde serüvenini yaşayan kahraman gibi Zümrüdüanka Kuşu masalında kahramanın düştüğü mekân bir kuyudur.

Zümrüdüanka Kuşu masalında mağaranın tabanına inen oğlan, orada birbirinden güzel üç kızla karşılaşır.

" *Gücük oğlan oku elinde gezerken, bi bakmış ki mağaranın aşağısı alanlıklı bir yer, orda bir sürü gız çocuğu orlarda gezermiş. Oğlana demişler ki:*

"Ya insanoğlu nerden geldin buraya?"

"Ya siz nararsız burlarda, ben bir dev yaraladım onu izlemeye geldim. Dev zaten yaralı, gakarsa seni öldürür."

"Aman ağabey dev zaten yaralı çıkarsa seni öldürür."

"Yok siz yattığı yeri bana tarif edin, ben bunu öldüreceğim."

---

[64] http://tr.wikipedia.org

[65] "*Evrendeki her yaratımda altın oran söz konusudur.Bir kar kristalinden, hücreye kadar her zerrede altın oran vardır. Yaratım değişmeyen tekilliğin, tek bir noktanın, tek bir formülün belli bir katsayı ile artarak kendini tekrar etmesi ile oluşmuştur. Yani tek bir zerre,bütünün bütün özelliklerini gösterir. Yani evren hologramiktir, mandalalar da fraktal şekillerden başka bir şey değildir. Ancak enteresan olan, Fraktal kavramı oldukça yeni olmasına karşın binlerce yıllık Mandala şekillerinin nasıl, ya da neye bakılarak çizildiğidi." (http://oglena.blogcu.com/page2)* **Bu hadise, arketiplerle açıklanabilir**.

"Pekey."

Gızlar bunun üzerine devin olduğu yeri oğlana göstermişler, oğlan devi öldürmüş." (Alptekin, 2002: 293)

Mağaradaki, yani bilinçaltının derinliklerindeki yolculuğuna başlayan kahraman, orada üç güzel kızla karşılaşır. Kızlar, kahramanın animasıdır. Kahraman, kızların yardımıyla devin, yani gölgesinin olduğu yeri öğrenir ve yaralı devi öldürerek bilinçaltının derinliklerinde devle/gölgesiyle yüzleşerek bilince doğru yükselir[66].

Ancak kahramanın gölgesiyle yaptığı ilk mücadelenin ardından mağarayı/balinanın karnını terk etmediğini görmekteyiz. Kahramanın kardeşleri üç kızı mağaradan çıkarır, fakat küçük kardeşlerini mağarada bırakarak onun bilinçaltının derinliklerindeki seyrine zemin hazırlarlar. Küçük kız, kahramana:

"*Sen burada galdın insanoğlu, burdan ileri doğru get, bir bunar var. Öğlenin ısıcağında bunarın başına iki goyun gelir. Bunların biri beyaz, biri gara, beyaz goyunun üsdüne düşebilirsen dünyanın yüzüne çıkarsın. Gara goyunun üsdüne düşebilirsen yerin dibine iner gedersin. Dikkat et gara goyunun üsdüne düşmemeye çalış.*" (Alptekin, 2002: 293-294)

Kızın söylediği gibi pınarın başına biri beyaz, diğeri kara koyun gelir. Beyaz koyun, yeryüzüne yani bilinç düzeyine, kara koyun ise üzerine bineni yerin yedi kat daha altına yani bilinçaltının derinliklerine indirir. Kahramanımız bilinç düzeyine çıkmak istese de bunu yapamaz, yanlışlıkla kara koyuna biner ve bilinçaltının derinliklerine doğru ilerler.

Görüldüğü gibi söz konusu masalın kahramanının yolculuğunun devamı, binecek olduğu hayvana bağlıdır. Bu noktada şamana ve masal kahramanlarına rehberlik eden hayvanlar ile hayvanların bedeninde saklanan yardımcı ruhların önemi hatırlanmaktadır. *Koyun ve koç, eski Türklerde Gök Tanrı'ya sunulan kurbanlar arasında yer almıştır.* (Çoruhlu, 2002:150). Beyaz koyun ve koçun sunulan hayvanlar arasında önemli bir yere sahip olduğu göz önünde bulundurulursa, masal kahramanının beyaz hayvan aracılığıyla yukarıya çıkış olanağı bulması şaşırtıcı değildir. Bunun yanı sıra, benzer fonksiyonlara kara koyunlarda da rastlanır. Kara koyun ya da koç da, kahramanı karanlık dünyasına, yani yeraltına götürebilir.

---

[66] Bu masalın, **Elazığ Masalları** adlı eserdeki varyantında kahraman kuyunun dibine indiğinde orada bir bina ile karşılaşır. Binanın içine giren kahramanın, odaları araştırmaya başlaması, bilinçaltının daha da derinlerine giderek kendini bulma arayışını gerçekleştirdiğini gösterir.

Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması adlı eserde yer alan Zümrüdüanka Kuşu adlı bu masalın eş metninde yanlışlıkla kara koyuna binerek yeraltına inen kahraman, orada bir evle karşılaşır. Bu evde yaşayan bir nine vardır:

"*Garınene, yemek falan veriyor, su da getiriyor. Su tabii iki, üç aylık, beş aylık, neyise esgimiş. İçinde gurt filan görünüyor.*

Oğlan:

'Bre nene, bu su içilmez.gurtlu su, bu ne böyle?' diyor.

'Oğlum, bizim buranın suyu yok. Burda bir dev var. Senede bir gız veririrk dev o gızı yer, bu gızı yedikden sonra, biz de senelik suyumuzu alırık. Bu sene de yârin padişahın gızı gedecek. Dev, padişahın gızını yeyince senelik suyumuzu alacâk,' diyor.

'Bu su nerede?'

'Filan yerde.' (Şimşek, 2001: 54).

Metnin bu bölümünde, susuzluk çeken insanların yaşadıkları olumsuzluklar oldukça dikkat çekici bir noktadır. Bugün, ekolojik dengenin bozulduğu, hava kirliliğinin iyice arttığı, yeraltı kaynaklarının gittikçe tükendiği bir dünyada yaşamaktayız. Oysa ki kâinat bir nizam üzere kurulmuştur. "*Göğü Allah yükseltti ve dengeyi koydu. Sakın dengeyi bozmayın.*" (Rahman, 7-8) "*Ayette geçen vezn kelimesini ayet bağlamında değerlendirdiğimizde tabii ve ekolojik denge anlamında olduğu ortaya çıkmaktadır. İki ayeti birlikte mütalaa ettiğimizde, kainatın hem nitelik hem de nicelik bakımından bir dengeye sahip olduğunu ve bu dengenin korunması gerektiğini anlıyoruz.*" (Bayraktar, 1992 -40)

"Zahare'l-fesadü fi'l-berri ve'l-bahri bima kesebet eydinnas" (30/41) "İnsanların kendi elleri ile yaptıkları işler yüzünden karada ve denizde düzen bozuldu."

Kur'an-ı Kerim'de bu konu açıkça bildirilmiş olmasına rağmen insanoğlunun bu tükenişe bilinçsizce kendi kendisini mahkûm ettiği görülmektedir.

Doğal kaynaklar açısından pek çok ülkeden daha fazla yeraltı zenginliklerine sahip olan Türkiye'nin de susuzluk tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı bilinen bir gerçektir. Yakın bir gelecekte, su kaynaklarının tükenme ihtimalinin oluşu kaygı verici bir durumdur. Masal metninde dikkati çeken husus, âdeta günümüzde yaşanan bu gerçeğe gönderme yapıyor olması oldukça manidardır. Aylarca saklanan suyun eskidiğini, hatta kurtlandığını söylemektedir masal kahramanı. Bir damla suyun "*can değerinde*" oluşu da vurgulanan başka bir noktadır.

Bilindiği üzere dünyanın varoluş serüveninde ilk önce su yaratılmış, daha sonra rüzgâr ve ardından arz var edilmiştir. Dünyanın dörtte üçü sudan oluşmaktadır. Şeyh Galip'in ünlü mısra'ında "*Zübde-i âlemsin sen.*" diyerek tanımladığı makrokozmosun parçası, microkosmos; yani kainatın küçük bir modeli, yansıması olan insanoğlunun da bedeninin dörtte üçü sudan oluşmaktadır.

Masal kahramanının suyun kurtlandığını söylemesi dikkati çeken bir başka noktadır. Su, biyolojik yapısı sebebiyle bozulmaz bir maddedir. Ancak, Kur'an-ı Kerim'de suyun "irin" olarak geçtiğini görmekteyiz. Bu durum suyun hem bereket, rahmet; hem de azap verici özelliğini akıllara getirir. Gökyüzünden yağmur olarak yağan su, cümle varlıklara can verirken sağanak halinde yeryüzüne indiğinde kimi zaman canlıların felaketi olabilmektedir. Asırlar boyu su kaynaklarına sahip olan topraklar insanoğlunun en kıymetli hazineleri olmuştur. Hatta, tarihin sayfalarına baktığımızda savaşların çıkış sebebinin çoğu zaman, su kaynaklarına sahip olmak isteyen milletlerin birbirleriyle mücadeleleri olduğunu gösterir. Masal metninde de benzer bir durum söz konusudur. Su kaynağı, ondan mahrum olan yöre halkı için ulaşılması gereken hedef olmuştur. "Ekmek aslanın ağzında" diye halk arasında söylenen bir söz vardır. Masal metninde ise su "devin" mekânındadır ve ona ulaşmak ancak deve insan kurban etmekle mümkün olmaktadır. Masal metinlerinde yaşam kaynağı olan suların başında devler, ejderhalar, yılanlar, cinler vardır. Bu varlıklar kimi zaman bu metinde olduğu gibi orada yaşayan yöre halkına zorluklar yaşatır, kimi zaman da bu yaşam kaynaklarının koruyucuları olur.

Elazığ Masalları adlı çalışmada yer alan Elma Ağacı adlı masal metni de incelenen masalın eş metninde, suyun başını tutan bir ejderhadır:

"*Oğul, burada su yok. Bir tane çeşmemiz var, o da bir ejderhanın elinde, yarın padişahın kızını ejderhaya verecekler, ejderha kızı yiyene kadar herkes suyunu alacak.*" (Günay, 1975:504).

"*Rio Grande Vadisi'nden, batıda Arizona merkezine kadar olan yerlerde yaşayan Kızılderili köylüler de tüylü bir yılana taparlar. Aslında buradaki ejderha veya yılan Çeyeni kabilesinden bir gencin tabuya aykırı hareket etmesinden dolayı cezalandırılan ve Mississippi'nin ruhu hâline dönüştürülen bir insandır. Bu yılanlar da, yani su tanrıları da kendilerine kurban adanmasını isterler veya hediye verilmesini isterler. İşte bu yılanlar öldürüldükten sonra da sular kabarır ve hayat yeniden başlar.*"

Masalda da, tıpkı bu inanışta olduğu gibi suyun başını tutan ejderhaya, kurban adanmaktadır. Birbirinden çok farklı kültürler arasındaki bu benzerlikler arketiplerle açıklanabilir.

Ejderha, Asya kültürlerinde "*yaşamı besleyen ve uygarlıkları doğuran suyun ruhunun simgesidir. (...) Bir yılan ya da bir yılan cini her zaman suların yakınında yaşar ya da su kaynaklarını kontrol eder; yaşam, ölümsüzlük ve sağlık kaynaklarının koruyucu cinleridir.*" (Eliade, 2003:215). Türk "*Halk(ı), yılan ile yağmur arasında bağlantı kurmuş, âdeta yağmurun yağmayış sebebini yılanda aramıştır. Böylece yılanın yakılmasıyla Tanrı'ya kurban sunulmuş ve yağmurun yağmasını engelleyen etken ortadan kalkmış olmaktadır*." (Şimşek, 2006: 301).

Masal metninde kuraklığın sebebi olan "ejderha"ya kurban adama hadisesiyle yağmur duası arasında bir bağ kurulabilir. Ancak, masal metninde durum tersine dönmüştür; burada kurban edilen "padişahın kızı"dır.

Metinde, yaşam kaynağının başındaki dev insanlara zarar vermektedir. Dev, suyun karşılığında bir can ister.

Su o kadar değerli bir yaşam kaynağıdır ki, onun için insanoğlu asırlar boyu mücadele etmiştir. Türk cumhuriyet ve topluluklarının ünlü destanlarından biri olan **Göç Destanı**'nda da Türklerin yurtlarından göç etmelerinin sebebi susuzluk olmuştur. Susuzluk, destanlarda olduğu gibi masallarda da önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

"*Kaos içeren mesken, masal dünyasına yatay istikâmette yerleşir*."(Bayat, 1998:157). Yatay düzende "altdünya", gerçek âlemden belli sınırlarla ayrılır. Bu sınırlardan birisi de sudur. Su, hayat ve ölüm anlayışıyla ilgilidir. *Şaman metinlerinde su, diriler meskeninin ruhlar âleminden ayıran sınır fonksiyonunu yerine getirir. Şamanın, ölenlerin ruhlarını çaydan geçirip Erlik'in yeraltı dünyasına yollamak için kamlık etmesi söylenenleri tasdik edecek delildir. Burada sınır rolünde olan Erlik'in yardımcıları yutnalar korur. Şaman mitolojisindeki yutnalar, sihirli masallarda suyun (gözesini) kesip her gün bir kız isteyen ejderhaya dönüşmüştür*." (Bayat, 1998:158) Altdünyanın karanlıklarında değişim serüvenini yaşayan masal kahramanının karşı karşıya kaldığı savaş, bu mitolojik unsurla benzerlik göstermektedir. "Suyun başını kesen bir dev" ve "suyun karşılığında verilen bir kurban-bir kız". Mitolojik bağlamda masal metinlerinde yeralan bu unsurlar, masal-mitos arasındaki bağın bir göstergesidir

âdeta. Arketipsel sembolizm açısından değerlendirildiğinde ise kahramanın bilinçaltına yaptığı yolculukta kendi gölgeleriyle savaşması, onları tanıması ve bilince yükselmesi şeklinde okunabilir.

Metinde dikkati çeken bir diğer unsur da insan kurbanıyla ilgilidir. İnsan kurbanı, pek çok kültürde görülen bir ritüel olarak bilinmektedir. "*Meksika/Aztek uygarlığı tarafından Meksika Vadisi'nde 14. ve 16. yüzyıllar arasında geliştirilmiş bir dini inanç, mitoloji ve geleneksel bütünü olan Aztek mitolojisinde insan kurban etmeye rastlanmaktadır. "Yörelere göre çeşitlilik gösteren seremoniler genelde üç devreye sahipti: Hazırlık, kurban ve tanrıların beslenmesi. Hazırlık günlerinde oruç, çeşitli saflaştırma uygulamaları, şarkılar ve benzeri diğer kültürlerde de görülen dinî ve kutlamaya dayalı uygulamalar yer alırdı. Hazırlık devresini kurban devresi takip ederdi. Bu devrede kurban edilen insanlar genellikle ya esir ya kölelerdi. Seremoniden seremoniye kurban etme şekli değişiklik gösterebilirdi, nitekim Aztek seremonilerinde yakma, baş kesme gibi farklı kurban etme şekillerine rastlanır. Genellikle kurbanın kalbi çıkarılır ve tanrılara, beslenmeleri için sunulurdu. Aztek inancında önemli bir yere sahip olan bu insan kurban etme imgesi, gerek edebî, gerekse görsel kurgu eserlerinde fazlasıyla kullanılmıştır. İnsan kurban edilmesi Aztek mitolojisinde seremonilerde yer almasının yanı sıra efsanelerin ve genel inancından da önemli bir noktasını oluşturmaktaydı*.[67]"

Ancak insanlık tarihinde en çok bilinen kurban olayı Hz. İbrahim'le ilgili olandır. Mircea Eliade, konuyla ilgili olarak şunları söyler: "*Morfolojik açıdan bakıldığında İbrahim'in oğlunu kurban edişi Eski-Doğu dünyasında sıkça uygulanan ve İbranilerin Peygamberler dönemine kadar sürdürdükleri, ilk çocuğun kurban edilişi pratiğinden başka birşey değildir. İlk çocuk, çoğunlukla bir Tanrı'nın çocuğu olarak görülürdü... Bu ilk çocuğun kurban edilmesi, Tanrı'ya ait olanın geri verilmesi demekti...Bir anlamda İshak, Tanrı'nın oğluydu, zira Sara doğurganlık çağını geçtikten çok sonra İbrahim ve Sara'ya verilmişti. Ama İshak inançları yoluyla verilmişti onlara; vaat ve inancın çocuğuydu. İbrahim tarafından kurban edilişi, biçim olarak Eski-Sami dünyasında yeni doğmuş bebeklerin kurban edilişine benzese de içerik bakımından bunlardan farklıdır. Eski-Sami dünyasının tümünde böyle bir kurban, dinsel işlevine rağmen sadece bir anane, anlamı tümüyle kavranabilir bir ayinken İbrahim'in*

[67] http://tr.wikipedia.org

durumunda bir inanç eylemidir. Bu kurbanın neden istendiğini anlamaz; yine de bunu yerine getirir, çünkü tanrı böyle istemiştir. Görünürde saçma olan bu eylemle İbrahim yeni bir dinsel deneyimi, imanı başlatmaktadır."(Eliade, 1994: 109-110).

M. Eliade, mitolojik dönemdeki kurban eylemi ile ilgili olarak da şu açıklamaları yapar:

"*Mitolojik dönemdeki inşa ayinlerinin altında yatan teori şuna denk gelmektedir; "Canlandırılmadığı", bir kurban verilerek ona "can" bahşedilmediği takdirde hiçbir şey süremez; inşa ayininin prototipi dünyanın kuruluşu sırasında gerçekleşen kurban kesme eylemidir. Öyle ki, kimi arkaik kozmogonilerde dünya, kaosu simgeleyen bir ilk canavarın (Tiamat) veya bir kozmik devin (Ymir, Pan-Ku, Puruşa) kurban edilmesiyle varoluş kazanmıştır*." (Eliade, 1994: 33).

Türk toplumunda insan kurbanı bulunmamaktadır. Bahaeddin Ögel, Türkler'de insan kurbanının bulunmadığını, bu türlü kurbanın Türkler tarafından yasaklandığını belirtirken ataların ruhlarına insan kurban etme âdetinin bir Moğol geleneği olduğunu söyler ve şöyle bir efsane nakleder: "*Türkler dişi geyigi bir tür Tanrı daha doğrusu birer dişi ruh kabul ediyorlardı. Göktürkler'in atalarından biri, sık sık bir mağaraya giderek orada Deniz Tanrısı ile sevişirmiş. Bir müddet sonra Deniz Tanrısı mağaraya gelmez olmuş. Bunun sebebi bir Ak geyiğin askerler tarafından öldürülmesi imiş. Bu durumu öğrenen Göktürk reisi, Ak geyiği vuran kişiyle kabilesini cezalandırmış. Bu cezaya göre Göktürkler'de insan kurbanları, hep bu askerin kabilesinden verilirmiş*". Ögel, bu efsane ile ilgili şu açıklamaları yapar: "*Bu efsane Türklerin çok eski, belki de tarihten önceki âdetlerinin bir yankısıdır. Çünkü Göktürk çağı ile ilgili hiçbir kaynak Göktürkler'de insan kurbanı verildiğine dair en ufak bir açıklamada bulunmamaktadır*". (Ögel, 1993: 570).

Türk toplumunda insan kurbanı görülmemekle beraber, Başkurt Türklerinin ünlü halk destanı Ural Batır'da, yılda bir defa Kağan'ın kendisi, doğum günü, suyuyla yıkandığı kuyu ve Tanrı için kurban sunulduğunu gösteren şu mısralar ilgi çekicidir:

"*Sen uzak ülkeden / İyi düşünceyle gelmişsin / Ey yiğidim sen bilsen / Bizim ülkede olsan/ Katil padişahın yaptığı / işleri görsen; (...)Babası için, kendi için / Yakın adamlarının şanı için / Kendi doğmuş olduğu gün için / yılda bir kere tanrı için / Kanlı kurban veriyor... Bizim ülkede bir padişah var / Yakın adamlarının töresi var (...)/ Padişah doğunca su alıp / Yıkandığı kuyusu için / Kurban verir töre var/ (...)/Kızları*

kuyuya koyduktan sonra / Kızlar orada öldükten sonra /Hepsini kuyudan alıp / Kuzğunlara atıyorlar/ Onlar orada yiyorlar/ İşte bağlı yiğitler /Her soydan gelmiştir / Padişahın kızı her yıl / Yeniden birisini seçiyor / Ondan kalanı padişahın kendisi / Saraya köleler seçiyor / Ondan durup kalanı/ Tanrı için kurban ederler".(İbrahimov-Ergun, 1996:92-93)

Masal metnindeki suyun karşılığında deve sunulan kız motifi, bu destanda da karşımıza çıkmaktadır:

"*Ben görünmez ölümü/ Yok etmeye çıkmışım / Kan içici padişahtan, / İnsan yiyen devden / Bütün insanları kurtarmak için / Hayat pınarından su alıp, / Ölenleri diriltmek, / İçin doğan bahadırım*." (İbrahimov-Ergun, 1996: 92-93).

Destanda Ural, hayat suyunu bulmak için Humay'ın yurduna gider. Humay, Ural'dan devin elinde tutsak olan kız kardeşini getirmesini ister. Ural, devi yenerek Ayhılıv'ı getirir.

Destan kahramanın, "hayat suyunu" bulmak için, devle mücadelesi, Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda yeralan suyun karşılığında deve insan kurban etme hadisesiyle benzerlik göstermektedir. Destan ve masal metnindeki bu benzerliğin nedeni, her iki anlatmanın kökenini mitolojik unsurlara bağlamak mümkün olabilir.

Bu masalda yeraltı ve yerüstü âlemleri de oldukça dikkati çeker. Bilinç ve bilinç dışının mücadelesinin de sergilendiği örneklerde, kahramanların aşama geçirmeleri, bir sıkıntı ile karşılaşmaları sonucu başlar. Masalda kahraman, yeraltı dünyasının derinliklerinde devle yaptığı mücadele sonucu kendisini mağarada, yani kendi iç dünyasının karanlığında bulur. Kendi gölgesiyle karşı karşıya kalan kahraman, içsel rehber rolündeki genç kızın yardımıyla bilincinin farkına vararak, kendiliğini keşfeder. Kahraman, yeraltı dünyasının derinliklerinde hem devle/gölgesiyle olan savaşında galip gelmiş, hem de animasıyla uzlaşmıştır. Kızı izleyerek devle karşı karşıya gelen oğlan, kılıcıyla devi öldürür ve kızla birlikte geri döner.

"*Yeraltı âlemi yukarıda da değinildiği üzere, Şamanizm'de kötü ruhların mekânıdır. Bazen de yürekli kahraman, sınav için yeraltına gönderilip tekrar yeryüzüne döndürülür. Yeraltı âlemine geçiş yanılmalar, merak ve tesadüflerle mümkündür. Yeraltında da bu dünyadaki değerler geçerlidir. İyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, cesaret-korku, kazanma-kaybetme gibi mitler ölümün bir son olmadığı; ölümden sonra da hayatın devam ettiğini göstermektedir. Daha ilginci, yeraltı âleminde de gökyüzü,*

güneş, ay yıldızlar, bulutlar vardır. Masallarda, yeraltı dünyasından yerüstüne yeniden dönüş mevcuttur. Bu dönüş, realiteyi hatırlatmak içindir. Yani, yeraltına yolculuk yapıp dönmekle, bizim dünyamızın dışında da gizemli bir âlem olduğu vurgulanır. Eğer, masal kahramanı yeryüzüne dönmezse, yeraltı âleminin gizemi, etkili olmayacaktır." (Karaköse, 2003: 96).

Masallarda, bu metinde olduğu gibi kahramanların çeşitli sebeplerle yeraltı âlemine gidişine oldukça sık rastlanmaktadır. **Öksüz Kız** adlı masalda, evin bütün işlerini yapan üvey kız, çeşme başında testiyi kırınca bayılır ve kendisini olağanüstü bir bahçede bulur. Yardım ettiği yaşlı kadının verdiği içi altın dolu arabayla kahraman, memleketine geri döner. (Şimşek, 2001: 36). **Ayı Kulağı** adlı masalda; Ayı Kulağı arkadaşlarıyla beraber devin kan izlerini takip ederek devin girdiği kuyuyu bulurlar. Ayı Kulağı kuyuya iner, dev karısını ve kocasını öldürür. Devlerin mallarını ve devlerin kaçırdığı üç kızı yukarıya arkadaşlarına yollar. Arkadaşları Ayı Kulağının nişanlısını kendilerininkinden daha güzel buldukları için Ayı Kulağını kuyuda bırakırlar. Ayı Kulağı, kızın öğrettiği dua ile kuyudan kurtulur. (Günay, 1975:326). **Üç Bacı/Nurşen Hanım** adlı masalda cadı karısının suya attığı çocukları yeraltında yaşayan bir adam bulur. Onları kendisi evlat edinerek büyütür. Öleceği zaman da, oğlana sihirli bir yüzük bırakır. Çocuklar, kendilerini büyüten adamın ölümünden sonra, bu sihirli yüzüğün yardımı ile yeryüzüne çıkarlar. (Şimşek, 2001: 212) **Hoca** adlı masalda, köyde imamlık yapan hocaya, köyün çocukları cuma günleri "cumalık" getirirler. Bir kız, hocaya "cumalık" getirmeyi unutur. Hocanın birkaç kez ikaz etmesine rağmen kız yine unutunca, hoca, buna bir tokat atarak yedi kat yerin dibine gönderir. (Şimşek, 2001: 83). **Şahmaran** adlı masalda; arkadaşları tarafından kuyuda bırakılan Lokman, oradan altdünyaya iner. (Şimşek, 2001: 27). **Kesik Kafa** (Seyidoğlu, 1975:239) adlı masalda, kahramanı yerüstü âlemine çıkaran beyaz renkli bir koyundur.

Zümrüdüanka Kuşu masalında kahraman, yanlışlıkla gittiği yeraltı âleminde devle (gölgesiyle) savaşıp onu yenmesi ve kızını, devin elinden kurtarmasıyla padişahın takdirini de kazanır. Onun, padişahın "*Oğlum dile benden dileyeceğin*." sorusuna cevabı "*Senin sağlığını dilerim padişahım*." olmuştur. Bilinç dışının karanlıklarından, bilincin aydınlığına yükselecek olan kahramanın bu cevabı, aşama kaydetmekte olan insanın bilinçlilik hâlinin yansımasıdır.

Padişahın önüne serdiği saltanata rağmen hiçbir şey istemeyen kahraman, arkasını dönüp oradan ayrılarak erginlenme aşamasındaki yolculuğuna devam eder. Bir su başındaki çam ağacının gölgesinde konaklar. Çam ağacının tepesindeki ankanın yavrularını bir yılanın yemekte olduğunu görür. Bunun üzerine yılanı öldürerek ankanın yavrusunu kurtarır.

Masallarda, destanlarda ve efsanelerde ağaçlar önemli bir yer tutar. Özellikle çam, ardıç, kayın gibi bazı ağaç türlerinin bu anlatmalarda yer alması ağaçlarla, eski Türk inancı olan Şamanizm arasındaki bağlantı dikkati çekmektedir.

"*Sahalar, çamın aydınlık ağaç olduğuna ve Tanrı kutu taşıyan bu ağacın kutunun Saha insanına sindiğine inanırlar*." (Ergun, 2004: 208).

"*Her ağacın ya da aynı ağacın her yerde kült konusu olmadığını, hatta sıklıkla, çam, kayın ve çınar benzeri meyvesiz ve ulu ağaçların kült olarak kabul edildiği üzerinde yoğunlaşmaktadır*." (Ocak, 1983: 84).

"*Eski Türk kültüründe meyveli ağacı, meyvesize tercihli olarak dut ağacını görüyoruz. Yörüklerde kara dut ağacı kutsal ağaçların başında gelir*." (Göksoy, 1992: 44).

Radloff, İnan ve Roux, aşağı yukarı bütün Altaylı kavimlerde en çok çam ve kayın ağaçlarının kült olarak kabul edildiğini, bunları çınar ve servi ağaçlarının takip ettiğini belirtirken bu ağaçlara yapılan duaların İslamiyet sonrasında da devam ettiğini vurgulamışlardır. Bu dualardan dikkate değer biri şu şekildedir;

Altın yapraklı boz kayın,
Sekiz gölgeli mukaddes kayın,
Dokuz köklü, altın yapraklı mübarek kayın,
Ey mübarek kayın, sana kara yanaklı,
Ak kuzu kurban ediyorum (İnan,1995: 87).

Kahraman, ankanın yavrularını yiyen yılanı öldürünce, bunun karşılığında anka, kahramanı dünya yüzüne çıkaracağını söyler[68]. Yolda kahramanın, Anka'ya yedirdiği et bitince, kahraman bir bacağını kesip kuşa yedirir ve sonradan bu bacağı, kuş tarafından yeniden yapıştırılır. Kahraman, Zümrüdüanka kuşunun yardımıyla yeryüzüne yani

[68] **İyiliğin Bedeli** adlı masalda fakir bir genç, padişahın kızıyla evlenebilmek için verdiği sınavlardan birisi de Zümrüdüanka kuşunun yavrularını yılandan kurtarmaktır. Bu iyiliğinin karşılığında kahraman, yılanın bir tüyünü alır. (Şimşek 2001: 39).

bilinç düzeyine ulaşır. Artık bilinç dışının karanlıklarından bilince yükselen kahramanın ruhunun huzura kavuşabilmesi için kardeşlerinden intikamını alıp animasına kavuşması gerekir. (Alptekin, 2003:77-292)

Masal kahramanlarının erginlenme sürecini geçirdikleri sihirli âlem, daha önce de vurgulandığı üzere kimi zaman karanlık bir kuyu, kimi zaman da bir mağaradır. Kahramanlar, geçirdikleri aşamaları yaşadıktan sonra bilinç dışını simgeleyen bu karanlık mekânlardan çıkıp bilincin aydınlık dünyasına ulaşırlar. "*Masallarda sunulan zıtlık meskeni, Türk mitolojik sistemindeki kaosa eşittir. Daha doğrusu makro ve mikrokosmosun Kaostan oluşması, bununla ilgili bölüm, Kaosun hayat için tehlikeli olması onun yaşayış meskenine çok benzer. Bu anlamda masallarda rastladığımız karanlık, ışıklı dünya karşılaşması aslında Kaos-Kozmos zıddiyetinin 'masallaşmış' şeklidir*." (Bayat, 1998:15).

Masal kahramanları bu zıtlıklar âlemindeki serüveninde (zıtlıklar: ak koyun-kara koyun; alt dünya-yeryüzü) kendisine yardım eden varlıklar sayesinde karanlıktan aydınlığa ulaşır. Zümrüdüanka Kuşu masalında kahramana yardım eden Simurg kuşudur. Sufi Ferideddin Attar, Simurg kuşunun "*kendini aramanın sembolü*" olduğunu ifade eder. Masallardaki kahraman, sonunda/dönüşünde, uzaklarda aradığı şeyin aslında çok yakınında - kendi içinde- olduğunu idrak eder. Bu, "kendini bilme" sembolizmi, ölüm-başkalaşım geçirerek yeniden doğuş, mistisizmdeki ifadelerle, "uyanma, aydınlanma, kurtulma" olarak ifade edilir. Kısaca, Simurg Kuşu, bir tekamül hedefinin sembolüdür ki, ezoterik bilgilerde nefsini tümüyle yok etme anlamını içerir.

İnsanın kendi gerçeğini bulması, "ben kimim?" sorusuna cevap vermiş olmasıdır. "*Kendini bulan Rabbini bulur*." bu cevap gerçeğinde saklıdır. Çünkü insanın varoluş gayesi bu diyardaki sınavlarını vererek tekrar aslına -Tanrı'ya- dönmektir. Zümrüdüanka Kuşu masalında kahraman, yaptığı iyiliğin mükâfatını da, Anka tarafından yeryüzüne çıkarılarak ve verdiği sınavlar sonucunda tam benliğe kavuşarak alacaktır.

Anka kuşu; rengi, büyüklüğü ve Kaf Dağı denilen mistik ve ulaşılması zor bir mekânda yaşıyor olması bakımından, olağanüstü özelliklere sahiptir. "*Dokuz yavrusuyla Zümrüdüanka Çin'de iyi talih sembolüdür. Zümrüdüanka (feng huang) bazılarına göre eril, feng ve dişil, huang elementlerin birliğini sembolize eder; başkaları da onu, eril gücün en kusursuz mitolojik temsili olarak görür*." (Schımmel, 2000: 184).

Simyada kişi kendi ruh gücünü kendi beslemelidir. İnsanın kendi öz benliğine ilişkin düşüncesi değişmeli, dönüşmeli ve gelişmekte olan ruhsal benliğe feda edilmelidir. Bu ise, insanın iç kaynaklarını zorlayan ve kaçınılmaz olarak acı veren bir deneyimdir.

Anka kuşu ile ruhsal gelişim tamamlanır. Anka kuşu, aynı zamanda üzerinde kendini yakarak yok ettiği yuvasını yapar. Ardından, kendi küllerinden dönüşmüş olarak yeniden doğar. Bu aşamada simyacının ruhsallaşma deneyimini görüyoruz. Simyacı, kendi benliğini öylesine bütünleştirmiştir ki, artık bir temel olarak fiziksel bedenine bağlı değildir. O, artık ruhsal olanın güvenli zeminindedir. Bir anlamda, kendi ruhsal iç benliğine ulaşmıştır. (Saltık, 2005: 104)

Masalda Anka kuşu tarafından kendi içsel dönüşümünü yaşamış olan kahramanın yerüstü âlemine çıkarılmış olması, onun yeniden doğuşunu, hayata dönüşünü simgeler. Pek çok anlatı türünde yeraltına inme veya yeraltında bulunma olgunlaşma sembolü olarak kullanılmıştır. Pek çok evliya ve de âlim zatların yeraltında çile doldurarak "*gizli sırlara vakıf*" olduklarını, kemale erdiklerini onların menkıbevî hayatlarından bilmekteyiz. Bu noktadan hareketle yeraltına inen zatların ölerek/çile çekerek olgunlaşmasının ardından yeryüzüne çıkması, yani olgun insan olarak yeniden doğması şeklinde yorumlanabilir. Masal kahramanlarının yeraltına; kuyuya, mağaraya, vb. "balinanın karnı"nı simgeleyen mekânlara girişiyle başlayan serüveni, bu yerlerde verdikleri sınavların ardından bilincin aydınlığına ulaşmaları, yeryüzüne çıkmalarıyla son bulur.

Yer altına inme veya yer altında bulunma Türk anlatım ürünlerinde bir nevi olgunlaşma sembolü veya gizli sırlara vakıf olma ile eşitlenmiş olarak kullanılmaktadır.

Zümrüdüanka Kuşu masalındaki kuşun, Türk inançlarında tasvir edilen kartal ile de ortak noktalar taşıdığı söylenebilir. Roux'un, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde belirttiği gibi "*görkemli bir hayvan olan kartal sırasıyla yedi gün toprak altında, yedi gün göklerde yaşar; kemiklerini dokunulmaz hale gelecek biçimde düzenlemek için kahramanı yutar ve kanlı canlı olarak tekrar hayata iade eder" "kartalın Orta Asya'da, Asya'nın her yerinde var olan efsanevi kuşun benzeri oluşu, İran'daki simurg, Araplar'ın ruh'u, Hintlilerin garuda'sını andırması, bozkır iklimine iyi uyum göstermesi ve kendisinden sık olarak söz edilmesi efsanenin eski olduğunu düşündürmektedir"* (Roux, 1994: 150). Zümrüdüanka Kuşu masalındaki kuş da, tıpkı

Roux'un tasvir ettiği kartal gibi yer altında yaşar ve yeryüzüne de çıkabilir. (Sodzawıczny 2003: 50).

Yer üstü âlemi masallarda kısa bir zamanda bir yerden bir yere gitmek için kullanılan bir yer olmanın yanında yüceliklerin de makamıdır.

Gökler, özellikle çok tanrılı dinlerde, tanrıların mekânıdır. Eski Mısır ve Çin'de olduğu gibi: "*Buda'nın bir gün canı sıkılmış, gökteki mavi sarayından çıkmış; yeryüzüne inmiş.*" Eski Mısır inancında gökler, Güneş Tanrı Re'nin mekânıdır. Mekân olarak yer üstü, daima yüceliklerin atfedildiği yerler olarak düşünülmüştür. (Karaköse, 2003: 96)

Şamanizm'deki Gök Tanrı inancı da çok tanrılı dinlerdeki inanca benzemektedir. Türk yaradılış destanlarında yer altı ve yer üstü olmak üzere iki türlü dünyadan söz edilir. Yer altı, kötülüklerin tanrısı Erlik'in mekânıdır. Yeryüzü ise Tanrı'nın yaşadığı yerdir. Kötü ruhların yer altına kaçırarak götürdüğü kişiler, orada bu kötülüklerle mücadele ederler. Bu mücadeleyi daima iyiler kazanır.

Bu inançlara benzer şekilde; Augistinus, Tanrı Devleti adlı eserinde birbirine zıt iki çeşit devletten bahseder: "*İki devleti, iki sevgi kurmuştur. Yersel olanı, Tanrı'yı horlamaya varan benlik sevgisi; göksel olanı da, benliği horlamaya varan Tanrı sevgisi. İlki kendini yüceltir; ikincisi Tanrı'yı…Gökyüzü devleti, yeryüzünde durduğu sürece, kendisine yurttaş çağırmakta; yeryüzü barışını sağlayan ve sürdüren gelenek, yasa ve kurum ayrılıklarına aldırmaksızın, bunlar ne denli çeşitli olursa da, hep bir ve aynı olan yeryüzü barışını sağlamak amacına yöneldiklerini görerek, her dili konuşanlardan bir hac yolculuğu kurmaktır*." (Karaköse, 2003: 96)

Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda, kahramanın aşama kat ederek döndüğü mekân işte bu yücelikler makamıdır. Kahraman, mağaradan çıkıp genç kızı/içsel rehberini arar; onun istediği el değmemiş elli altını, elbiseyi ve ayakkabıyı yapıp Arap donuna girerek genç kızla karşılaşır. Kardeşlerini (gölgelerini) öldürdükten sonra, kızla evlenmesi, onun yeniden yeryüzüne doğuşunu temsil etmektedir.

Yer üstü âlemi, kahramanın sınavlar yolundaki başarısını tamamlayarak döndüğü bu yolculuktaki son mekânıdır.

Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması adlı eserdeki Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda devi takip eden üç kardeş bir mağaraya değil, kuyuya varırlar. Küçük kardeş kuyuya inip hem devi öldürür, hem de oradaki üç kızı yukarı

gönderir. Ağabeyleri, kızları yukarı çektikten sonra, küçük kardeşlerini kıskanarak kuyuda bırakırlar. En küçük kız, yukarı çıkmadan önce oğlana iki sihirli kıl ile bir altın tepsi vermiştir. Oğlan, iki kılı birbirine sürtünce koyunları çağırıp yeryüzüne çıkayım derken yanlışlıkla kara koyuna binip yeraltına iner. (Şimşek, 2001: 52). Bu masalın bir başka eş metni de **Elazığ Masalları** adlı eserde, Elma Ağacı (Günay, 1975:501) adıyla yer almaktadır.

Bu masalda dikkate değer bir unsur, kahramanın "kıllar" aracılığıyla koyunları çağırmasıdır. Mircea Eliade, **Şamanizm** adlı eserinde verdiği bilgilere göre, "*şamanlık seansında at, gerçekten ve resmen bulunmasa bile, yakılan kır at kılları ya da şamanın üstünde oturduğu beyaz bir kısrak postu aracılığıyla, simgesel olarak yer alır. At kılı yakmak şamanı öbür dünyaya götürecek olan sihirli hayvanı çağırmak demektir.*" (Eliade, 1999:511). Masal metninde, kahramanının kıllar aracığıyla kendisini yeryüzüne götürecek olan koyunları çağırması, Eliade'nin ifadesinde olduğu gibi şamanın yakılan kır at kılları vasıtasıyla simgesel anlamdaki yolculuğunun başlaması arasında bir ilgi olduğu düşünülebilir.

Kıllar aracılığıyla masal kahramanının yer değiştirme hadisesindeki bu mitolojik unsur, pek çok masal metninde karşımıza çıkmaktadır. Ağlayan Narla Gülen Ayva, Hayırsız Kız, Kara Köpek, Avcı Mehmet'in Oğlu ve Sırma Saç adlı masallar bu duruma örnek olarak verilebilir:

Ağlayan Narla Gülen Ayva adlı masalda bütün çocukları kız olan kadın, padişah olan kocasından korktuğu için son kızını erkek gibi büyütür. Erkek kılığındaki kızın sünnet zamanı gelince kız, beyaz bir atın yardımıyla kaçar. Beyaz at, kahramana sırtında birkaç kıl verir ve darda kaldığı vakit kılları birbirine "çal"dığı zaman geleceğini söyler. (Sakaoğlu, 2002: 311). Bu masalda, şamanizmde olduğu gibi beyaz atın kıllarını yakarak değil de, kahramanın, kılları birbirine sürterek kendisini alt dünyaya götürecek olan sihirli hayvanı çağırması söz konusudur.

Hayırsız Kız adlı masalda, kırkıncı odayı açmaması gerekirken bu yasağa riayet etmeyerek odayı açan kahramanın odada karşılaştığı at, kahramana birtakım sihirli nesneler verir ve kapıya değmeden oradan çıkmasını söyler. Kahraman, sihirli nesneleri yanına alır; ancak çıkarken kapıya değince uyuyan devi uyandırır. Dev çocuğun arkasından gider. At da, çocuğa darda kaldığında birbirine sürmesi için üç tüy verir ve

ortadan kaybolur. (Günay, 1975: 496). Bu masalda da kahraman, atın kıllarını birbirine sürterek erginlenme sürecindeki yardımcısını çağırmaktadır.

Kara Köpek adlı masalda ise, kahramana zor zamanında kendisini çağırması için iki kıl veren bir köpektir. Kahraman, iki kılı birbirine sürdüğü zaman Kara Köpek hemen oraya gelir. (Günay, 1975:464).

Avcı Mehmet'in Oğlu adlı masalda dev kahramana zor zamanında kendisini çağırması için kıl verir:

"*İlerde benim beş başlı bir kardeşim var, belki o bilir. Belki o alıp verir, biz bilemeyiz. Sen şu kılı al da dara gelince beni çağır*." (Sakaoğlu, 2002: 415).

Sırma Saç adlı masalda ise kahramana başı dara düştüğünde birbirine sürmesi için bir çift tüy veren karıncalardır. Padişahın kızına talip olan kahraman, zor şartlarla sınanır. Padişah:

"*Garannıh gecede gara hergin içinde darıynan çeltigi serperem, sen oni seçer çuvallarsan.' Oğlan ağlir sızlir,ben ne edim diye düşünirken ahlına garıncalar gelir. Haman tuylari çekir, bir süri garınca geir. Darıyi, çeltigi seçiller. Sabah açılir, sırma saçin babasi gelir. Şaşir galir*." (Seyidoğlu, 1975: 306).

Evrim Ölçer Özünel, masal kahramanlarının başı sıkıştıkları anda kendilerine genellikle kahramanın atı tarafından "armağan edilen üç kıl" sayesinde, kahramanın erginlenme aşamasındaki sınavlarını başarıyla verdiğini söyler. Ölçer'in de belirttiği gibi bu efsunlu kıllar, masal kahramanlarına sınavlar yolunda "Tanrı tarafından" verilen birer armağandır.

Kılların birbirine sürtülerek ak ve kara koyunun çağrılması hadisesi Artvin yöresi Ahıska Türklerindeki bir efsanede de geçmektedir:

"*Kahramanının gereksinim duyduğu zaman başvurduğu birisi ak, diğeri kara iki koçu vardır. Ak ve kara koçların kıllarını birbirine sürterek ak ve kara koçu yanına çağırabilmektedir. Kahraman kara koça binerek yerin yedi kat altına inebilmekte, ak koçun sırtına binerek de yerin üzerine çıkabilmektedir.*" (Kalafat, 2002:183)

İncelenen masal metinlerinde dikkati çeken bir nokta da, evrenin genel yapısında olduğu gibi evrenin her üç katının da Orta Asya Türklerinin inandıkları dünyanın izlerini taşımasıdır. Bu üç kattan biri olan yeryüzünün yapısı ve özellikleri ile eski Türk inançlarındaki yeryüzü dünyası arasındaki ortaklıklar göze çarpmaktadır. Masal metinlerinde, söz konusu dünyanın tasvirlerinden doğrudan söz edilmese de

yeryüzüyle ilgili ipuçları bu ortaklığı göstermektedir. Eski Türk inançlarında tasvir edilen yeryüzü, bütün evrenin merkezi sayılmaktadır. Eliade, evrenin üç katı arasındaki yolun, bir "delikten" geçtiğini söylemektedir. (Eliade, 1999: 291).

İncelenen masallarda yeryüzünün, evrenin merkezi olma düşüncesini yansıttığı görülmektedir. "Zümrüdüanka Kuşu" adlı masalda kahraman, kardeşleriyle birlikte devin memleketine varır. Orada, bir kuyu vardır ve bu kuyunun dibinden de kahraman, yeraltı dünyasına geçer. Kuyu, daha önce belirtildiği üzere, bilinç dışının simgesidir. (Campbell, 2000: 91).

Olumlu karakterlerin yaşadığı yeryüzünden, yer altı dünyasına geçişi sağlayan bir yol olan kuyu, Eliade'in evrenin üç katı arasındaki yolu birleştiren "delik" gibi düşünülebilir.

Kahramanı yeraltı dünyasına götüren kuyuya, "Şahmaran" adlı masalda da rastlanmaktadır. Hatta Eliade'in sözünü ettiği "delik" masal metninde bu şekilde ifadesini de bulmuştur. Barbara Walker'ın belirttiği gibi yılanların padişahı Şahmaran, hem Türkiye hem de İran masallarında sıkça rastlanan bir motiftir. (Walker, 1992: 345-49)

Şahmaran masalında kahramanın gittiği yer bir ormandır. Orman, kahramanın aşama geçireceği yerdir ve yüce ana arketipini simgeler. Kahraman, kuyudaki delikten indiği alt dünyada yılanların padişahı Şahmaran'la karşılaşır.

"*Yılanların, bütün dünya mitolojileride çeşitli özellikleriyle yer aldığını görmekteyiz. (...) Türk mitolojisinde ise yılan, her şeyden önce yer evreni, yerin sahibir. Onun için yılan ile eş anlamında kullanılan 'evren', aynı zamanda 'dünya' anlamını da ifade eder*." (Şimşek, 2006: 300).

Orman, kuyu ve daha sonra gittiği yer –alt dünya- kahramanın erginlendiği mekânlardır. Kahraman bir süre sonra Şahmaran'a yeryüzüne dönme isteğini bildirir. Lokman, yeryüzüne dönmek isteyince, Şahmaran:

" *Sen çıkarsan, benim burada olduğumu bilirler, sen söylersin*," demiş. (Şimşek, 2001:27). Lokman'ı, önce bırakmak istemezse de onun yalvarmalarına dayanamaz ve yerini kimseye söylememek şartıyla, annesinin yanına dönmesine izin verir. Kahraman, onu gördüğünü kimseye söylememek şartıyla dünyaya geri döner.

Daha önce de belirtildiği gibi yeraltına inme veya yeraltında bulunma (çile doldurma) bir anlamda olgunlaşma sembolü olarak kullanılmaktadır.

Lokman'ın, yer altı dünyasındaki olgunlaşma süreci, Şahmaran'ın gizli sırrını öğrenerek yeryüzüne dönmesiyle devam eder. Şahmaran, yılanların şahı pek çok anlatıya konu olduğu gibi insanlık tarihinde de önemli bir sembol olmuştur.

"*İnsanlık tarihinde, bütün halk efsanelerinde yılan, hazinelerin ve mezarların bekçisidir. Bazı gnostik tarikatlar, cennetin yılanına tapmışlar, çünkü bu yılan insanın kalbine, bilgiye olan susuzluğu koymuştur. Adı Ouroboros olan bu yılan, simyada da sembol olarak kullanılır. Yılanın gövdesinin siyah ve beyaz bölümlerden oluşması, tıpkı eski Süleyman Mabedi'nin döşemesi gibi, dünyada iyilik ve kötülüğün, ışık ve karanlığın bir arada bulunduğunu sembolize eder. Ouroboros, simyacılar tarafından ejderha simgesine dönüştürülmüştür. Derisinin açık ve koyu renklerden oluşması, kimyasal bir yoruma da yol açmıştır. Simya sürecinin ilk aşaması, çözüşmedir. Bu safhada ejderhanın (ya da civanın) öldürülmesi gerekir*. Onuncu yüzyıl el yazmasında, bu aşamada 'kendini feda etmek' olarak bahsedilmektedir." (Saltık, 2005:58).

Metinde; padişah, Şahmaran'ın etini yeyince iyileşecektir. Yani yılanların padişahı, bir başka padişahın hayatta kalması için tıpkı simyada olduğu gibi "*kendini feda etmek*" zorundadır.

Yılan, yüzyıllar boyunca korkuyla karışık saygı duyulan bir hayvan olarak belleklerde yer ederken, halk hekimliğinde yılan eti ve yılanın zehri şifa dağıtmıştır. Toprağın altında yaşayan yılan, toprağın sembolü olarak da kullanılmıştır. Toprak insanları beslerken hastaları iyileştirir, bitki ve ağaçların yetişmesine olanak verir. Eskiçağ insanlarının yılanı kutsal saymalarının bir nedeni de, yer altındaki ölü atalarının ruhlarıyla ilişki kurduğuna ya da onlarla bağlantıda olduğuna dair inanışlarıdır.

Bu bağlamda, padişahın hastalığının devasının yılanın eti olması tesadüfî olmadığı söylenebilir.

"*Eczacılığın, diş hekimliğinin ve tıp ilminin sombolü olan yılanın halk hekimliğinde önemli bir yerinin olduğunu görmekteyiz. Her şeyden önce hekimlerin piri Lokman Hekim'in, Şahmeran'ın etini yiyerek veya kaynatılmış suyunu içerek bu meziyeti kazanması sağlık yılan ilişkisini açkça ortaya koymaktadır. Ancak, yılanın hekimlikte sembol olması, hemen hemen bütün dünya ülkelerinde ortaktır. Tıp ile yılan arasındaki ilgininin kökeni çok eskilere gitmektedir. 'Tıp' kelimesinin orijini aldığı Teb (Mısır'ın en önemli sağlık merkezi) şehrinin totemi yılandır. daha çok 'saadet' sembolü kabul edilen yılan, özellikle birbirine sarılmış çift yılan amblemi, Orta Asya'dan göç*

eden Türklerle beraber Anadolu'daki şifahânelerin kapısında görülmeye başlamıştır. Selçuklular devrinde ise başta Çankırı'da bulunan darüşşifâ olmak üzere birçok hastane duvarında bu amblemler görülmeye başlamıştır. Hatta bu figürlerden dolayı darüşşifâlara 'Mâristan'da denilmektedir." (Şimşek, 2006: 302).

Eski çağlarda insanlar hastalıkların kötülük ve ceza olduğuna ve yer altından geldiğine inanırlardı. Padişahın hastalığının şifası yer altında yaşayan yılanın etinde gizli olması bu anlamda da dikkate değerdir. Ancak yılanın sadece kötülüğün simgesi olarak kullanılmadığını, iyilik ve kötülük olmak üzere iki zıtlığın simgesini bünyesinde barındırdığını görmekteyiz. Eski dönemlerde kale, han, saray gibi yapılardan içeriye kötülük, düşman, hastalık girmesini önleyen bir tılsım olarak kullanılmıştır. Eski çağlardan günümüze değin yılanla ilgili inanışlara bakıldığında yılanın; bazı inanışlarda sağlığın, bereketin, mutluluğun simgesiyken; bazılarında da kötülüğün, hastalığın işareti sayılmıştır. Yılanın sembolik anlamlarını Esma Şimşek, "*Türk Halk Kültüründe Yılan ve Bu Bağlamda 'Yılan Kale'ye Dair Anlatılanların Değerlendirilmesi*" adlı bildirisinde Yılanın Sembolik Anlamları'nı on dört alt başlık altında incelemiştir. Bunlar: "*Uğur, Bereket, Saadet, Sağlık, Koruyucu Ruh, Yaşama Gücü, Doğurganlık, Verimlilik, Ölümsüzlük Yeniden Canlanma, Sonsuzluk, İyi ve Kötü Kader, İnsanı Kötülüğe Sürükleyen Nefis, Cehennem, Dedikodu, .*" (Şimşek, 2006: 303).

Erginlenme sürecindeki kahramanın, bilinç dışının derinliklerinden, bilincin aydınlığına yükselirken aşama geçirdiği bir başka mekân da padişahın adamları tarafından çağrıldığı hamam olacaktır. Hamam; orman, kuyu ve yer altı diyarından sonra kahramanın erginlenme sürecini yaşadığı bir başka mekân, yüce ana arketipinin simgesidir. Padişahın adamları, hamamda Lokman'ın vücudunun pul pul oluşundan Şahmaran'ın yerini bildiğini anlarlar. Kahraman, sırrı öğrenerek çıktığı alt dünyadan, sırrı söylemeyeceğine dair söz vermiştir, ancak ölümle tehdit edilince başka çaresi de kalmaz. "*İnsan vücudunun hazlarından arınmadıkça kutsanması mümkün değildir. Kanatlı ve kanatsız ejderhanın kavgası ve Ourobouros, zıtlıkların mücadelesini sembolize etmektedir*" (Saltık, 2005: 58). Kahraman da âdeta yılan sembolizminde olduğu gibi, kendi benliğinde bu zıtlığı yaşamaktadır; bir yanda verdiği sözü tutmak isterken, diğer yandan da hayatta kalabilme muhasebesi içindedir.

Sır arketipinde, 'kişinin' psişesinin bir parçasını sanki bir büyü, siyah bir ağ gibi sarar ve 'kişi', sırrın asla açığa vurulmaması gerektiğine inanmaya özendirilir. Jung'un

dediği gibi, sır saklamak bizi bilinç dışından koparır. (Estés, 2004:422). Kahraman da, Şahmaran'ın yerini bildiğini sır olarak saklamak zorunda kalırken bilinç dışının derinliklerindeki yolculuğundan sapmıştır. Eğer insan kendisini rahatsız eden duygulardan arınmazsa olgunlaşamayacak, eksik kalacaktır. Ancak bu masaldaki sır arketipi, kahramanın bilinç dışındaki yolculuk serüveninde onu rahatsız eden bir olgu olmaktan çok, iyilik gördüğü bir varlığa karşı vefa borcudur.

Bu masalda dikkat çekici iki olgudan söz edilebilir. İlki, yılanın yeraltı dünyasında, yani Erlik'in dünyasında yaşamasına rağmen, masal kahramanına yardımcı olmasıdır. Diğer önemli bir nokta da, yılanın kanının iyileştirici güçlere sahip olmasıdır. Daha önce de belirtildiği üzere yılan hem iyiliğin, hem de kötülüğün yani iki zıt kavramın sembolüdür. Bu metinde görüldüğü üzere yılan iyilik ve iyileştiricilik olmak üzere iki unsurun simgesel ifadesi olmuştur. Padişahın adamlarına, Şahmaran'ın yerini gösteren Lokman'a, Şahmaran:

"*Hanı, habar vermeyecekdin?'*

'Mecbur galdım, beni keseceklerdi.'

'Sen bana kötülük yapdın amma, ben gene de sana iyilik yapacâm. Beni kesdikden sonra, zehirli tarafımı senin önüne goyacaklar, zehirsiz tarafımı da padişahın önüne goyacaklar. Sen, kimse görmeden tabakları çeviriver, zehirli taraf padişahın önüne gelsin, zehirsiz yerimi de sen yersin," demiş. (Şimşek 2001: 28).

Şahmaran'ın, bu tavrı "İyiliğe karşı iyilik her kişinin kârı, kötülüğe karşı iyilik er kişinin" atasözünü hatıra getirir.

İyi ve yardımcı karekter olarak karşımıza çıkan Şahmaran, iyileştirici özelliğini kahramanla paylaşarak onu bir anlamda ödüllendirir de.

Yılan hem hayatın, hem ölümün sembolü olarak kullanılır. Yılan daha çok "*Hayır ve şer ilminin ağacı" ile ilişkilendirilir ve kötü yönüyle ele alınmaktadır.*" (Guénon, 2001:64). Bu metinde yılan iyi özellikleri nedeniyle hayatın sembolü olarak kullanılmıştır.

Şah Meran'ın Yüzüğü adlı masalda da yılan, iyi özellikleriyle karşımıza çıkar. Söz konusu masallardaki yılanların yeraltında yaşamalarına rağmen "iyi" özellikleriyle ön plana çıkmaları diğer kültürlerin masallara yansıması olarak görülebilir. Yaşar Çoruhlu, "*eski Mısır ve Hint mitolojilerinde yılan, kutsal ve ilahi niteliklere sahip bir hayvandır.*" (Çoruhlu, 2006:164) derken yılanın bu olumlu özelliklerinin altını çizer.

Yunan mitolojisinde yılan mağarada yaşayan bir kahramandır. Atina'nın kurucusu Kekrops, bir mağarada kalır; belden yukarısıyla yarı erkek, yarı kadındır; belden aşağısı ise bir yılandır. Yılan, pek çok anlatıda altınların, hazinelerin koruyucusu görevindedir. Altın herkesin aradığı, ulaşmak istediği nesne olması bakımından değerli bir maddedir. Jung, Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri adlı eserinde bu durumua şöyle bir yorum getirir: " *...sanki yılanın kendisi büyük bir hazineymiş, sonsuz gücün kaynağıymış gibi bir durum ortaya çıkmaktadır*." (Jung, 1992: 156)

Yılanlarla ilgili metinlerde genel anlamda yapılacak bir değerlendirmede bu masallarda, hem farklı kültürlerin, hem de eski Türk inancından izler taşıdığı söylenebilir.

Elazığ'dan derlenen Şah Meranın Yüzüğü adlı masalda kahramanın iyiliğine iyilikle karşılık veren yılanlarla karşılaşırız.

Şah Meranın Yüzüğü adlı masalda kahramanın ölümden kurtardığı yılanla birlikte yılanın babası, Şah Meran'a ulaşmak için kuyuya inen kahramanın yolculuğu bu kuyuda başlayacaktır. Kahraman, bilinç dışına doğru yapacağı yolculukta yaptığı iyiliğin karşılığını bulurken, gölgeleriyle de mücadele eder. Çok fakir olmasına rağmen elindeki tek kuruşunu yılanı öldürmeye çalışan çocuklara vererek, yılanı ölümden kurtaran kahraman, alt dünyada yılanın babası Şah Meran'la karşılaşınca:

"*Yılanın babası soruyor:*

'Oğlum neredeydin?'

'Beni çocuklar yakaladı, öldürüyorlardı, bu adam beni kurtardı.'

Yılanın babası bu sefer o çocuğa soruyor:

'Oğlum benden ne dilersen dile.'

'Canının sağlığını.'

'Benim canımın sağlığının sana bir faydası yok. Dile benden sana dünyalığını vereyim.'

'Ben dünyalık istemem, o parmağındaki yüzük hoşuma gitti onu bana ver." (Günay, 1975: 471)

Atalar, "İyilik yap denize at, balık bilmezse, halik bilir" demişler. İnsanoğlu içinde sakladığı "gizli hazineye" rağmen zayıflıklarıyla yaratılmıştır. Hepimiz bir başkasına çeşitli nedenlerle gereksinim duyarız. Dinimiz, insanlarla yardımlaşmayı ve sevgiyle yaklaşmayı öğütlemiştir. Hz. Muhammed, "Komşusu açken tok yatan bizden

değildir." hadis-i şerifinde ifade ettiği üzere yardımlaşmak, insanlara iyilik yapmak dinimizin emridir. Başkalarına yardım ederek kişi kendisiyle gurur duyabilir, onların gözlerindeki sevgi ışıltılarını kendi gözlerinde de hissederek dünyaya daha farklı bakmaya başlayabilir.

Masal kahramanı, annesiyle paylaşacağı günlük erzağının parası olan "yirmi kuruş"u yılanı ölümden kurtarmak için, üstelikte annesiyle birlikte aç kalacaklarını bile bile çocuklara verirken bu dustur üzerine davranmıştır. Mükâfatını da erginlenme sürecinin başlangıcı olarak girdiği kuyuda, yani bilinç dışının derinliklerinde bulacaktır. Önce Şah Meran'ın yüzüğünü ister, ancak Şah Meran yüzüğü vermez. Oğlunun ısrarı üzerine Şah Meran yüzüğü kahramana hediye ederek onun gölge yanını tanımasına ve yaptığı iyilik karşılığında kahramanın sihirli bir objeye sahip olmasına sebep olacaktır. "*Kahramanlar yolculukları sırasında simgesel olarak gerçek benliklerini, bu armağını temsil eden bir hazine bulurlar*." (Pearson, 2003: 97). Masal kahramanı, fakirliğini kendisine dert edinip hayattan küsseydi, ya da elindeki bir günlük azığının parasını yılanı, köpeği, kediyi ve fareyi kurtarmak için harcamamış olsaydı belki de kuyuya/bilinç dışının karanlıklarına doğru inmesi, gerçek benliğini keşfetmesi mümkün olmayacaktı.

Kahraman ihtiyacı olduğu zaman yüzüğü yaladığında karşısına iki arap çıkar. Arap, renk itibariyle karayı çağrıştırır. Bilinçaltının karanlığı ile arabın teni arasında bir paralellik vardır. Kahraman, bilinçaltının karanlığındaki yolculuğunda bilincin aydınlığına giden yolda arabın rehberliğinde ilerler. Arap, masalın bu bölümünde kahramana yardımcı, olumlu özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Ancak anlatmaya bağlı metinlerden efsanelerimizde de karşımıza çıkan arabın daha çok olumsuz özellikler taşıdığını görmekteyiz. Trabzon/Maçka'da anlatılan arapla ilgili efsane şöyledir:

Özdemir ailesi, yeni bir ev yapmaya karar verir. Hızla evin yapımına başlanır. Evin dördüncü duvarına sıra gelmiştir. O zamanlar Rumlarla, Türkler bir arada yaşamaktadır. İnşaatın olduğu yere bir Rum gelir ve burada oturur.

"-Kalk oradan ezilirsin" derler, kalkmaz.

Çalışanlardan biri, kazayla elindeki taşı düşürür, Rum'u ezer. Bu ev yapılır, ama hiç kimseyi güldürmez. Eve, Arap musallat olur. Ev sahipleri, bazı günler evde yemeklerin yok olması, gece gürültü duyma vb. garip olaylarla karşılaşırlar.

Bunun üzerine, kurbanlık koyunu evin etrafında üç kere dolandırıp, keserler. Bu kurbandan evdekilere yedirmezler. Yine de bir faydası olmaz.

Arapla ilgili efsaneler yalnızca Anadolu'da değil, bir dönem Türk yurdu olan Balkanlarda da anlatılmaktadır. Esma Şimşek, "*Drina Köprüsü Üzerine Anlatılan Efsaneler*" adlı yazısında, Bosna'da "Arap"la ilgili efsanelerin anlatıldığını belirtir. (Şimşek, 1997: 261).

Arapla ilgili inanmalar günümüzde hâlâ yaşamaktadır. Karadeniz yöresinde özellikle Trabzon/Maçka'da arapla ilgili inanmalar dikkati çeker. Yörede, Arap'ın insan şeklinde de, hayvan şeklinde de görünebildiğine; bazılarının sadece insanoğluna görünüp korkuttuğuna; bazılarının da göründüğü kişiyi dövüp taşladığına inanılmaktadır. Arap'ın her yerde olabildiği genelde dikenliklerde göründüğü söylenmektedir. Arap'ın bu olumsuz özellikleri taşımasıyla "kara" renk arasında da paralellik olduğu söylenebilir. Olağanüstü varlıklarla ilgili olarak anlatılan efsanelerde karabasan, karavura kelimelerindeki "kara" ifadeleri dikkat çekicidir. Karanın daha çok olumsuz anlamları ifade etmesinin yanısıra olumlu anlamlar içerdiği de bilinmektedir. *Kara kelimesi bünyesinde çok çeşitli anlam ve ifadeleri barındırmaktadır. Bu sebeple Türkçe özel adlarda sıkça kullanılmıştır. Şahıs adları ve yer adları en fazla görüldüğü alandır.* (Karadoğan, 2004: 93). Kara Murat, Kara Oğlan, Karacaoğlan gibi isimlendirmelerde bu rengin olumlu anlamlar içerdiğini görmekteyiz. (Bilkan, 2001: 65).

Arap, masal metninde olağanüstü bir varlığa verilmiş isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

"*Bir dudağı yerde bir dudağı gökte Arap*", Türk masallarında olduğu gibi Arap masallarında da yer alan bir varlıktır. Binbir Gece Masalları'nın, Türk masalları üzerinde tesiri olduğu bilinmektedir. Türk masallarında karşımıza çıkan "arap"ın, Binbir Gece Masallarında "*ifrit*" adıyla masal metinlerinde yer aldığını görmekteyiz.

" *Binbir Gece Masallarında ifrit yerin dibine inen, duvara giren, dağlardan aşan, denizin dibine inen-çıkan, kişinin istediği her şeyi anında temin eden bir yaratıktır. İfrit, masalda genellikle kişinin elinde bulunan sihirli eşyalar vasıtasıyla ortaya çıkar. Yüzük, lamba v.s. gibi.*

Siyah derili ve çok korkunç olarak anlatılan bu karakter, masallarda isimleri belirsiz tipler için öldürücü bir düşman olduğu hâlde Türk masal kahramanlarının

zekâsı sayesinde onların yardımcısıdırlar. Bu karakter bir yardımcıdan ziyade masal kahramanlarının ihtiyacı olan şeyleri temin eden verici olarak karşımıza çıkar. Türk masallarında, bu bir dudağı yerde bir dudağı gökte Arap ile masal kahramanı çok kere susuz bir kuyu içinde karşılaşır[69].”

Kahramanın ne zaman bir ihtiyacı olsa bu sihirli yüzüğü yaladığında karşısına çıkan iki arap sayesinde bütün işleri yoluna girer...

Sihirli bir nesne olan “yüzük” sayesinde olağanüstü olayların yaşanması hadisesini mitolojik boyutta ele almanın doğru olacağı düşünülebilir. Türk kültür tarihinin şaheseri **Dede Korkut Kitabı**’nda yer alan Tepegöz hikâyesi, bu mitolojik unsurların dikkati çektiği bir hikâyedir. Çoban, alt dünyanın büyülü varlıklarından biri olan “peri kızı”yla bir suç işler. Bu “günah”ın bedeli ise ağır olacaktır. Çünkü dünyaya gelen varlık “günahın bedeli” olarak Oğuz iline musibet getirir. Peri anasının parmağına taktığı yüzük sayesinde Tepegöz’ün olağanüstülüğü daha farklı bir boyut kazanmış, ona artık kılıç işlemez, güç yetmez olmuştur.

“*Tepegözün peri anası gelip oğlunun parmağına bir yüzük geçirdi, oğul sana ok batmasın, tenini kılıç kesmesin dedi. Tepegöz Oğuz’dan çıktı, bir yüce dağ vardı. Yol kesti, adam aldı, büyük harami oldu. Üzerine bir kaç adam gönderdiler, ok attılar batmadı, kılıç vurdular kesmedi, mızrak sapladılar işlemedi*.” (Ergin, 1994:153)

Kocaman ağaçları kökünden söken canavar günde onlarca adam; yüz, iki yüz koyun yemeye başlayan Tepegöz, ona bu olağanüstülüğü veren yüzük/sihirli büyülü nesne sayesinde kavuşmuştur. Burada olduğu gibi yer altı ruhları bu yüzük sayesinde insanlar üzerinde etkin hâle gelirler. Ayrıca bir diğer mitolojik unsur çobanın, peri kızıyla karşılaştığı mekândır. Çoban, yer altı dünyasının büyülü varlığıyla çeşme başında karşılaşmıştır. Mekânın çeşme oluşu akla su kültünü getirmekle beraber, Tepegöz’ün varoluşu yer altı unsurlarıyla bağlantılıdır. Cin, peri gibi olağanüstü varlıklar, kendilerine daha çok yer altını mekân tutmuşlardır. Bu konuyla ilgili Türk coğrafyasında anlatılan çok sayıda efsane mevcuttur. Olayın sosyopsikolojik boyutu düşünüldüğünde viraneler, çeşme başları, değirmenler vb. tekin olmayan yerlerdir. Bu mekânlarda yer altı varlıklarının yaşadığına inanılır. Bu inanış efsanelerde de karşımıza çıkan bir durumdur. Masal metninde de arabın, kahramanın karşısına çıktığı yerin bir

[69]http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale

kuyu (/alt dünya-bilinç dışı) olduğu düşünülürse bu olayın mitolojik boyutunu gözler önüne serecektir.

Metinde bu büyülü yüzük sayesinde kahraman ve annesi isteklerine kavuşurlar. Acıktığında "*Bir tepsi dumanları üzerinde tüten yemek getiriyorlar*.", annesinin fakirlikten şikâyeti üzerine evin içini yiyeceklerle doldururlar, annesi için de kıyafet getirirler. Nefis doyrulmamışsa aza kanaat getirir mi? Bu büyülü nesneye sahip olmalarının ikinci gününde oğlu, annesinden padişahın kızını kendisine almasını ister. Annesi çaresiz, padişahın huzuruna iki kez çıkar, ancak padişah onu dilenci zannederek gönderir. Üçüncü gün oğlu annesine şöyle der:

"*Ana, bu sefer gidip istemezsen seni öldüreceğim. Git merdivenlerden çık, padişahın odasına gir, padişahın yanındaki koltuğa oturma, onun yanındakine oturma, daha alttakine otur. O senin neden geldiğini anlar.*

Kadıncağız korka korka gidiyor, padişahın huzuruna çıkıyor, oğlunun tarif ettiği koltuğa oturuyor. Padişah gülüyor, diyor ki:

'Peki, anladım, sen Allah'ın emriyle kızımı istemeye geldin. Kızımı oğluna veririm ama benim bir şartım var. Bu gece benim konağımın karşısına bir konak yapacaksınız, benim konak yaptığınız konağın gölgesinde kalacak" (Günay, 1975:472).

"*Alışageldiğimiz düşünceleri altüst eden karşıtlıkların temelinde, içsel yaşantılarımızı normal konuşma diliyle anlatma zorluğu yatar. Çünkü içsel yaşantılarımız, konuşma dilinin sınırlarını fazlasıyla aşar," diyor Suzuki*. (Geçtan, 2002: 5)

Kahramanın, annesinden padişahın kızını isterken sözle değil de davranışlarıyla bu isteğini dile getirmesini söylemesi günlük hayatımızda çokça başvurduğumuz beden diliyle iletişim kurma yöntemidir. Anlatmak istediklerimi her zaman doğrudan sözcükleri kullanarak yapmayız da, sembollerin yardımıyla iletişim kurma yoluna gideriz. "*Sembolün en önemli özelliği şudur: İçinde bulunduğumuz anın ve çevrenin esiri olmaktan bizi kurtarır ve daha önceden görmüş olduğumuz dış çevreyi ve o çevre içinde yer alan deneyimlerimizi istediğimiz zaman yeniden yaratma olanağını bize verirler.*" (Cüceloğlu, 1993:202).

Tıpkı günlük hayatımızda ifade etmekte güçlük çektiğimiz duygu ve düşüncelerimizi iletmek isterken beden dilimizi, sembolleri kullanmayı tercih ettiğimiz gibi kahraman da statüsü sebebiyle ulaşılması imkânsızmış gibi görünen padişahın

kızıyla evlenme talebini bildirirken annesinden bu isteğini sembolik dili kullanarak anlatmasını ister. "*Dille iletişimde kişilerin ne söyledikleri, dil-ötesi iletişimde nasıl söyledikleri önemlidir.*" (Dökmen, 2003: 27).

Kahramanın annesinin, padişahın yanındaki koltuğa değil de daha uzaktaki koltuğa oturarak meramını anlatabilmiş olması, kişilerarası iletişimde ortak bir anlamlar dünyası olduğuna işaret eder. "*Mekânların kullanılış şekli, dostluğun bir göstergesi.*" (Dökmen, 2003: 31) gibidir. Masalda kız isteme seramonisi, kahramanın annesi tarafından sembolik bir dille yapılırken bu bağı kurmak da temel amaçtır. Evlilik kurumu ile dostluk, akrabalık bağı da kurulmuş olacaktır. Sözlü kültür ürünleri arasında aile ve akrabalık ilişkilerini ifade eden çok sayıda atasözü ve deyim vardır.

"*Aile, kan bağlılığı, evlilik ve diğer yasal yollardan aralarında akrabalık ilişkisi bulunan ve çoğunlukla aynı evde yaşayan fertlerden oluşan, fertlerinin cinsel, psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarının karşılandığı, fertlerin topluma uyum ve katılımlarının* sağlandığı ve düzenlendiği temel bir toplumsal birimdir şeklinde tanımlanabilir". (DPT 1989: 3- 4) Kahraman, bu kuruma ilk adımı atmadan önce padişahın istediği ihtişamlı konağı bir gecede yaptırmak zorundadır. Padişah, damat adayını bir nevi sınava tabi tutmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere gerek ilkel topluluklarda yapılan geçiş törenlerindeki uygulamalar, gerekse bir ezoterik topluluğa kabul ediliş esnasında uygulanan sınavlar masallarda gördüğümüz sınavlarla benzerlikler göstermektedir. Ezoterik örgütlerde inisiyasyona tabi tutulan kişi, birtakım sınavlardan geçtikten sonra topluluğa kabul edilir. Bu sınavlar aslında erginlenme sürecindeki kişinin "*tinsel gelişim*"ini simgelemektedir. Kahraman da erginlenme sürecindeki sınavlarından birisiyle karşı karşıyadır. Kahraman, bir gecede yapılması mümkün olmayan konağı, sihirli yüzüğünden çıkan arap sayesinde yaptırır. Bilinçaltında gölgeleriyle yüzleşmiş olan kişi; hayatla barışık yaşayacak, kötü düşüncelerini bastırmak yerine onlarla yüzleştiğinden hayata daha aydınlık pencerelerden bakabilmeyi başaracaktır. Hayatımızı olumsuz etkileyen yönlerimizi fark edip onlarla barışmayı başardığımız anda, bu yönümüzü olumlu davranış ve düşüncelere dönüştürebiliriz. Kahramanın sihirli yüzüğünden çıkan iki arap, onun erginlenme sürecinde fark edip yüzleştiği gölgeleridir. En zor zamanlarında imdadına koşan arap/gölgelerin olumlu yanı, kahramanın hayatını istediği yönde değiştirecektir. "*Jung psikolojisinde, gölgeyi yaratan şey bir arketipi bastırmaktır. Eğer biz bir arketipin*

olumlu yanını ifade etmezsek, o bize olumsuz formuyla hükmedebilir." (Pearson, 2003: 75).

Kahramanın, padişahın kızıyla düğünü yapılırken, gelinin arkasından gelen sandıkta kızın sevgilisi saklıdır. Kahraman düğün sonrasındaki sabah ava gidince padişahın kızı sandıkta sakladığı sevgilisini ortaya çıkarır. Kadının, kahramanı bir arap ile aldatması kadının, kahramanın gölgesi olduğunun bir işaretidir. Aldatma/aldatılma insanoğlunun cennetten düşüşündeki temel sebeptir. Eğer yasaklanan bir şey varsa bu insanoğlunda merak duygusunu uyandırır ve yasağı çiğnemek ister. Cennetteki yasak meyveyi yiyen Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten, yeryüzüne gönderilişinin sebebi yasağa karşı direnememektir.

Aldatmanın özünde de yasağa karşı koyamama vardır. Günümüzde çok sık gündeme gelen bu konunun altında yatan psikolojik ihtiyaçlar, kişilerin eşlerinini aldatmalarına sebep olmaktadır.[70]

Masal metninde de padişah, kızına sormaksızın onu evlendirmiştir. Araba âşık olan kız, evlenmiş olmasına rağmen onunla ilişkisine devam etmektedir. Gönülsüz yapılan bu evlilikte eşi bu durumdan habersizdir. Bu metin, **Binbir Gece Masalları**

---

[70] Kadınların, eşlerini neden aldattıkları konusunda yapılmış olan araştırmalar, bizleri şu sonuçlara götürmektedir:
"*- Aile baskısıyla, gönülsüz evliliklerde.*
-Kalabalık aile ortamlarında eşiyle yeterince baş başa kalamama durumlarında.
-Pasif, güvensiz ve sorumluluk almayan erkekle evli olanlar. (Saygı kayboluyor.)
-Eleştiren, aşağılayan, fiziksel şiddete sık sık baş vuran koca.
-Sevgi ve saygı göstermeyen, özel günlere önem vermeyen koca.
- Aile çatışmalarında her halükârda ailesini tutan koca.
- Eşi tarafından aldatılmışsa.
-Kocanın sürekli alkol yada başka bağımlılık yapıcı madde kullanması, kumar,kahve ve kıskançlığın olması.
-Erkeğin uzun süre evden ayrı kalmaları askerlik, iş yaşamları gereği 6 ay,1 sene yurt dışında çalışanlar.
-Erkeğin başka kadınlara ilgi, sevgi gösterip eşine göstermemesi.
-Erkeğin öz bakımına dikkat etmemesi (Ağız kokusu, ter,tırnak kiri,iyi giyinmeme.)
-Erkeğin cinsellikte bencil davranması .
-Uzun süre baskı altında kalan kadının, ekonomik ve statü olarak yükselmesi durumlarında.
-Etrafında eşini, sevgilisini aldatan arkadaşların olması.
-Ruhsal hastalıklar döneminde (Depresyon, mani) Kişilik bozukluklarında.
-Kişiliği bozabilen beyin tümörü gibi fiziksel ve hormonal hastalıklar.(Aşırı östrojen hormonu salgılayan tümörler.)
-Gençliğinde karşı cinsle hiç flört etmemiş ve ilk flörtü veya aşkı eşi olan bayanların bir kısmı.
-Cinsel açıdan tatminsizlik, sürekli erkeğin eve geç gelmesi.
-Eşini aşırı kıskanması ve baskı altına alması."
http://www.aldatma.net

olarak bilinen ve kadınların sadakatsizliğini anlatan masalları içeren eseri akla getirmektedir.

Arap, kızdan eşinin sırrını öğrenmesini ister. Kız da, eşi ava giderken ona:

" *Sen ava gidip eğleniyorsun. Benim evin içinde canım sıkılıyor sen sırrını söyle bana, ben de onunla eğleneyim*." (Günay, 1975: 473).

Kadın, eşinin sırrını öğrenmeye çalışırken onu evde yalnız bırakmakla itham eder. Bu da yukarıda belirtildiği gibi kişinin, eşini aldatmasındaki bir gerekçedir aslında.

Avcılık; savaşçı ve fedakâr arketipinin, kadın ve erkekler arasındaki farklılıklarının temelinde yatan arka plân olarak gösterilebilir. "*Erkek kültürü savaşçı geleneğinden (avcı), kadın kültürü de fedakâr geleneğinden (toplayıcı) türemiştir. Bu kadim cinsiyet rolleri içinde, erkekler avlarını öldürmek üzere örgütlendiler*." (Pearson, 2003:133). Erkek; gücün, kuvvetin timsalidir. O, aileyi geçindirmekle sorumlu, hayat mücadelesi içinde aktif rol alması gereken asıl kişidir. Kadın ise, çocuklara bakmak, ev işlerini çekip çevirmekle sorumludur, yani fedakârdır. Her iki arketip de ihtiyaçların karşılanması için, hayat mücadelesi için gereklidir.

"*Avcı bilmeye çalışan, kendini içgüdüsel doğayla kaynaştırarak beslemeye uğraşan insanların psikolojik ögelerini de temsil eder*." (Estes, 2004:158)

Kahramanın ava gidişi onun kadim rolünü oynadığının bir göstergesidir. Ancak kadın, ev içindeki rolünü yerine getirmezken hem onu aldatmakta, hem de eşinin sırrını öğrenebilmek için yalan söylemektedir.

Kahraman uyurken yüzüğü parmağından çıkaran araptır. Arap, kahramanın gölgesidir. Uyku hadisesi daha önce de belirtildiği üzere insanın bilinçsiz hâlidir ve ölümle eş değer gibidir. Kahraman da dış dünyada olup bitenlerden habersiz olduğu için arabın büyülü nesneyi elinden aldığının farkında değildir. Uyandığında, yani bilinçli hâle geldiğinde annesiyle birlikte eski hayatına geri döndüğünü fark eder. Karşısında, yardım ettiği kedi ve köpek belirir. Neler olduğunu kahramandan öğrenerek ona yardım etmek için yola koyulurlar. Burada dikkati çeken nokta, kahramanın zor anında yardımına koşanların daha önce iyilik yaptığı hayvanlar olmasıdır. İnsanoğlu zaman zaman içinden çıkılamaz durumlarla karşı karşıya kalır. Kendisini çaresiz hissettiği bu hâl onun için elinin kolunun bağlandığı, güçsüz kaldığı bir zamandır. Tam da böyle anlarda kimi zaman karşımıza -ihtiyacımız olan her ne ise- çıkıverir. Jung, nedensel

bağlantıları tanımlamak için "*eşzamanlılık*" terimini kullanır. İhtiyaç duyulan bir nesnenin ya da bir kişinin o anda karşımıza çıkıvermesi asla tesadüf değildir. Metinde de, kahramanın ihtiyaç duyduğu anda hayvanların ona yardım etmek için kahramanın karşısında belirivermeleri eşzamanlılıkla açıklanabilir.

Bu karşılaşma esnasında sihirli nesneyi taşımak isteyen köpeğe diğer hayvanlar onun "nefsi"nin kötü olduğunu söyleyerek karşı çıkarlar. Öyle de olur, köpek yüzerken karaya çıkmak üzereyken balığı görünce havlar ve ağzında sakladığı yüzüğü düşürür. Köpek, sadakatin sembolü olmasına karşın, arkadaşlarının da dediği gibi nefsine yenik düşer. Nefis/ego hep ister ve isteklere sınır koymayı başaramaz. Erginlenme sürecini tamamlamamış birey, hep nefis mücadelesi içindedir. Tıpkı köpeğin yüzüğü ağzından düşüreceğini bile bile balığı gördüğü zaman havlamasında olduğu gibi nefis mücadelesinde insanoğlu iyiyle kötünün ayrımına varamadığı anlarda yanlışlar yolunda ilerler ve hataları ona bir şeyleri kaybettirir. Bu kaybedişler, insanın zaaflarına yenik düşmesi sonucu onu uçurumun eşiğine sürükler çoğu zaman. Aslolan hataları fark edip yanlışları düzeltmek ve onlardan ders alarak yolculuğa devam etmektir. " ... *gerçek uyanış olarak nitelendirilebilecek, düşünce rüyasından uyanarak öz varlığımızı ve bilincimizi olumsuz zihinden geri istemek, ona yeniden sahip çıkabilmektir*." (Gürbüz, 2008: 82). Böylece kişi, farkındalık boyutuna ulaşacaktır.

Sihirli nesnenin denize düşünce balık tarafından yutulması da oldukça manidardır. Yüzük denizde kaybolmamış, balık tarafından yutulmuştur; bu da daha kolay bulunmasını sağlayacaktır. Balık, simgesel anlamda balinanın karnını, denizin karanlıkları da bilinçaltını ifade eder. Tıpkı balığın denizin altından gelmesi gibi, kahramanın yolculuğu sırasında aradığı nesneyle karşılaşma anı da- bilinçli yaşamımızı değiştirmek üzere- bilinçaltının derinliklerinden gelir. (Pearson, 2003:200) Metinde, balıkçılar tarafından avlanan balığın ağzından sıçan tarafından çıkarılan yüzük, kahramanın sihirli nesnesine kavuşmasını sağlar. Yine yüzüğün içinden çıkan araplar kahramanın imdadına koşar. Arapların yardımıyla konak eski hâline gelir. Kahraman, padişahı konağa çağırarak kızının arapla aynı yatakta yattığını gösterir. Padişah kılıcını çekerek ikisinin de başını keser. Kahramanı arapla aldatan eşi, yani *gölge* yanı artık ortadan kalkmıştır. Gölgesiyle yüzleşen kahraman, ödül olarak padişahın küçük kızıyla evlenir. Böylece kahraman, ekmek parası kazanmak için çıktığı yolculukta yaptığı iyiliklerin karşılığında yol arkadaşları edinmiş, bu sayede kazandığı sihirli yüzük

sayesinde zengin olmuştur. Ama onu asıl mutlu eden kazandığı maddî nesneler değil, yolculuğu esnasında yaşamının sevinçle dolmasıdır. Kahramanın yolculuğu sırasında ona yardım eden yol arkadaşları da, simgesel olarak, onun içindeki -*yolculuğu sonucunda gerçekleşen- potansiyeli temsil ederler.* (Pearson, 2003:222).

Ayı Kulağı adlı masalda bir insanla, bir ayıdan dünyaya gelen Ayı Kulağı, yemeklerini yiyen ve kendilerine çömçe ile vuran devi takip eder. Dev, ağzında bir değirmen taşı bulunan kuyudan içeri girmiştir. Ayı Kulağı'nın arkadaşları kuyuya/balinanın karnına inemezken Ayı Kulağı bunu başarır.

"*Ayı Kulağı, o kanın izini tuta tuta gidiyor, bunlarda ardı sıra. Yemek orada kaldı. Gidiyor bir değirmenin taşının deliğinden külhan gibi duman çıktığını görüyor. Dev orayı geçmemiş, orada kalmış. Diyor ki:*

Taş Yoğuran, kardeş senin marifetin vardı, şu taşı kaldır, diyor.

Taş Yoğuran kardeş uğraşıyor, uğraşıyor taşı kaldıramıyor. Ayı Kulağı:

- İğ Eğiren kardeş, sen şunu kaldır at.

O da kaldıramıyor, Ayı Kulağı taşı tuttuğu gibi fırlatıyor. Bakıyor taşın altı bir kuyu, kuyudan külhan külü gibi duman çıkıyor. Ayı Kulağı:

- İğ Eğiren kardeş, senin marifetin vardı, haydi urgan yap.

İğ Eğiren gidip ağaçları getiriyor, eğirip urgan yapıyor. Ayı Kulağı urganı İğ Eğirenin beline bağlıyor, aşağı sarkıtıyor, biraz indirdikten sonra bağırmaya başlıyor:

-Yandım, yandım, çekin yukarı.

Hemen onu yukarı çekiyorlar, bu sefer Taş Yoğuran kardeşin beline ipi bağlıyorlar, onu da kuyuya sarkıtıyorlar. O da yarı yola gelince bağırıyor. Onu da yukarı çekiyorlar. Ayı Kulağı urganı beline bağlıyor, diyor ki:

Ben ne kadar yandım diye bağırsam da beni yukarıya çekmeyin.

Ayı Kulağını sarkıtıyorlar, yarı yola gelince yandım diye bağırıyorsa da yukarı çekmiyorlar, aşağıya indiriyorlar. Ayı Kulağı kuyunun dibinde biraz oturuyor. Aklı başına gelince, kuyunun lağımından bir odaya giriyor. Odada devle kocası yatıyorlarmış, bu fırsatını buluyor ikisinin de boyunlarını vuruyor." (Günay, 1975: 332).

Kuyunun içinde gezen Ayı Kulağı bir kazığa bağlanmış üç anahtar bulur. Bu üç anahtarın açtığı üç odada üç güzel kız bulur.

Küllü Fatma adlı masalda hain iki büyük kız, annelerini öldürmeye karar verirler. Bunun üzerine Küllü Fatma'yı çağıran anne "*benim etimden yeme*[71] ve kemiklerimi kör kuyuya at" diye tembihte bulunur. Ablaları, annelerinin etini pişirip yerler ancak küçük kız annesinin söylediği gibi yaparak yemez. Kız kardeşlerini, padişahın oğlunun kınasına gönderen Küllü Fatma, annesinin kemiklerini kör kuyuya atar ve kuyuya ikinci gelişinde kemiklerin hepsinin ev eşyası olduğunu görür.

Orada bir altını ayağına giyen Küllü Fatma da düğün evine gider, fakat dönüşünde sarayın havuzuna altın nalınlardan birini düşürür. Padişahın oğlu "…*bu altın nalın kimin ayağına olursa onu alacağım*" der. Altın nalın, Küllü Fatma'nın ayağına olur. (Alptekin, 2002: 248)

Bu masalda annesinin kemiklerini attığı kör kuyu, kahramanın bilinçaltına yaptığı yolculuğunun başlangıcı olur. Kuyu, daha önce de incelenen masallarda belirtildiği üzere balinanın karnını simgeler. Kahraman, annesinin kemiklerini attığı kör kuyuda, değişim ve dönüşüm geçiren kemikler sayesinde farklı bir hayatın kapılarını aralarken bu mekân kendi benliğinin izini süreceği simgesel yolculuğunun da başlangıç noktasını olur.

"Arketipsel simgecilikte kemikler, tahrip edilemez gücü temsil ederler. Kolaylıkla kendilerini teslim etmezler. Yapıları gereği yanmaları zor, ezilip toz hâline getirilmeleri neredeyse olanaksızdır." (Estes, 2004: 47) Estés, kemiklere dair masallar hakkında şöyle bir yorum yapar: "*... esas olarak psişedeki yok edilmesi zor olan şeye ilişkindir. Kemikler masallarda ruh-tinini temsil ederler. Sahip olduğumuz ve yok edilmesi zor olan tek şey ruhumuzdur. Ruh tininin yaralanabileceğini, ama onu öldürmenin neredeyse imkânsız olduğunu biliyoruz*." (Estes, 2004: 47)

Türklerin eski inançlarına göre, insan vücudunun bazı parçaları özel güçlere sahiptir. Bu tür güçleri olan beden parçaları arasında insanın kemikleri yer almaktadır. Şamanizm konusunu inceleyen araştırmacılar, "kemiklerden diriltme inancından söz ederler. Roux'un **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde konuyla ilgili olarak şunları söyler: "*kemikler, Şamanizm'in temel kavramını oluşturan tekrar doğuşa olanak*

[71] Şahmaran adlı masalda da, bu metinde olduğu gibi kahramanın benlik serüvenine yardımcı olan "etinden yememesi" gerektiğini vurgulayan kahramanlar vardır. Gerek yer altı, gerekse kuyu, karanlıklar âlemidir. Karanlık, her şeyi örter. Her iki kahraman da karanlıklar âleminde, gizli bir mekânda değişim geçirmiştir.

verdiğinden, ölünün yeryüzündeki devamlılığını ve kişiyi atalarına ve gelecek kuşaklara bağlaması dolayısıyla niteliği görünen bir güçle donatılmıştır." (Roux, 2002: 171)

Altay Türklerinde kemik, hayatın simgesi olarak kabul edilmektedir. Ruhun kemikler vesilesiyle yeniden hayat bulduğuna inanılmaktadır. (Roux, 1999: 146).

Şamanist Türkler, ölümsüz olan ruhun kanda ve kemikte olduğuna inanırlardı. Ölen insanın öbür dünyadaki hayatını devam ettirebilmesi için, vücudun olduğu gibi muhafaza edilmesine gayret gösterirlerdi. Avladıkları ya da kurban ettikleri hayvanların kemiklerini etlerinden ayırdıktan sonra, bu kemikleri kırmadan ve köpeklere vermeden saklarlardı[72]. (İnan, 1995:)

Anne öldürülmüş olsa da kemikler, yani ruh ölmemiştir. Anneye sadık olan evlat için annesinin kemiklerinin yiyecek ve giyecek eşyasına dönüşmesi aynı zamanda bir ödüldür. Ruh, her güzelliği sunar insana. Her zaman, insanoğlunun içindeki güzellikler, yani ruhundaki güzellikler yüzüne ve davranışlarına yansır. Ruh, insanı manevî yönden besleyen sonsuz bir kaynaktır. "*Ruha istediğiniz adı verin: İnsanın vahşiyle evliliği, gelecek umudu, fışkıran enerjisi, yaratıcı tutkusu, tarzı, yaptıkları, sevgili…*" (Estes, 2004: 260). Metinde de ruhu temsil eden annenin kemikleri, kahramanın bilinçaltına yolculuğunda ayağına giydiyi altın nalınlar olarak karşımıza çıkar. Altın nalınlar, kahramanın hayatını değiştirecek olan sembolik nesnelerdir. Altın nalınlarla çıktığı simgesel yolculuğunun başlangıcında kahraman, biraz tökezleyerek nalınların sarayın havuzuna düşmesine sebep olsa da annesinin yani "*Yaşlı Bilge*"nin, (benliğin) sesini dinlediği için "*uzak ülkedeki*" macerasını tamamlama yolunda ilerler.

Masalda, kahramanın benlik yolundaki macerasının sembolik nesnesi olan "*nalın*" Arapça bir sözcüktür. İki nal, iki çift ayakkabı anlamına gelen naleyn sözcüğünden türemiştir. Nalın, Anadolu'da özellikle gelinlik kızlara, damat evi tarafından armağan edilen hamamlık eşyaların başında gelir. (Bozyiğit, 1993:50)

"*İnsanlar eski çağlardan beri, iklim şartlarına ve sosyal durumlarına göre bot, çizme, çarık, mest, sandalet, nalın, takunya, terlik, çedik, potin, iskarpin gibi adlar verilen ayakkabılar kullanmışlardır. Kılık kıyafet ile moda, kültür, zevk ve ekonomik durum arasında sıkı bir münasebet vardır.*" (Aliş, 2003: 57)

---

[72] "*Kurban edilen hayvanın kemikleri kırılmaz, köpeklere verilmez, ateşte yakılır veya yere gömülür. Bazı özel ayinlerden sonra, kurban kemikleri kırılmadan ayrılır...Kemikler toplanıp "baydara" altına konulur ve çalı çırpı ile kaplanır.*" (İnan, 1995:)

Estés, **Kurtlarla Koşan Kadınlar** adlı eserinde nalın/ayakkabı ile ilgili şu değerlendirmeleri yapar: "*Nalın, ayakkabı simgesi psikolojik bir metafor olarak anlaşılabilir; üstünde durduğunuz şeyi-ayaklarımızı-korur ve savunur. Arketipsel simgecilikte ayaklar, hareketliliği ve özgürlüğü temsil eder. Bu anlamda, ayakları örtecek ayakkabılara sahip olmak, inançlarımızın kanıtlarına ve bu inançlara göre davranmak için gereken şeylere sahip olmak demektir. Bir kadın, psişik ayakkabılar olmadan keskinlik, duyarlılık, dikkat ve dayanıklılık gerektiren iç ya da dış koşullarla başa çıkamaz.*" (Estés, 2004:249- 250).

Nalınlar, yani "*Toplumsal açıdan, ayakkabılar bir kişilik tipini ötekinden ayırma ve tanımaya ilişkin bir mesaj yollar.*

…Ayakkabılar neye benzediğimize, hatta kimi zaman kim olmaya özendiğimize, olmayı denediğimiz personaya dair bir şeyler anlatır." (Estés, 2004:249- 250).

Altın nalınlar kahramanın bilinçaltına yaptığı yolculukta padişahın oğluyla karşılaşmasını ve küllerin içindeki hayatından, padişaha gelin olma şansını yakalamasını sağlayan bir vasıta olur. Değişen bu statü kahramanın altın nalınlarını kaybetmesi sonucu gerçekleşir. Bu durum da kıskanç ablaların hedefi olmasına yol açar.

Nalınların altından olması tesadüfî değildir. Altın, simgesel olarak kahramanın bir dönüşüm gerçekleştireceğinin habercisidir.

"*Altın üretme sanatı olan simyada amaç, fiziksel olarak çok miktarda altın üreterek değerini düşürmek, böylece insanlık için mistik simya ile elde edilen içsel altının kıymetini artırmaktır. Simya, gerçekte bir dönüşüm sanatıdır. Kirli olanı birçok süreçten geçirerek, arınmış ve mükemmel olana dönüştürmeyi amaçlar. Jung'a göre bir ortaçağ Hermetik felsefesi olan simya, tıpkı bireyleşme süreci gibi, insanoğlunu kendini gerçekleştirmeye götürür.*" (Saltık, 2005:17-18). İnsanî ve manevî bir düzleme aktarılan altın, ruha dönüşmüş bedensel bilinç ya da bedende yerleşmiş ruhtur. (Burckhard, 1987:145).

Altın nalınlar sayesinde kız, dönüşüm geçirerek tamlığa ulaşacaktır. "*Altın aynı zamanda ölümsüzlüğü simgeler; yani ölümsüzlük, güzelliğin gövdesi olan Tanrı'nın gizemli yaratıcı enerjisidir.*" (Campbell, 2000: 150).

Kahraman, henüz olgunlaşma sürecini tamamlamamıştır. Onun, saraya gelin gidecek olması kıskanç ablaların hedefi olmasına yol açar. Hain ablalar, kahramanı hamama götürüp sihirle kuşa çevirerek onun özgürlüğünü de elinden almış olacaklar.

Hamam, diğer masal metinlerinde de görüldüğü gibi balinanın karnını simgeler. Hain ablalar:

"*Seni evvela yıkayalım sen çık." demişler.*

"Pekeyi oldu." demiş.

Gızı yıkamışlar bir inne bir yanna sokmuşlar, bir inne bir yanna sokmuşlar uçurmuşlar, birisi de getmiş padişahın oğlunun garısı deyi yatağa yatmış." (Alptekin, 2002: 249- 250).

Hamam, masal kahramanlarının arınarak dönüşüm geçirdikleri bir mekân olması ve de balinanın karnını simgelemesi sebebiyle önemlidir. Kahraman, ablalarının/gölgelerinin ihaneti sonucu bu hamamda kuşa dönüşür. Bu dönüşüm aslında masal kahramanı için bir özgürlük yoludur. Kahramanların kuş şekline dönmesi efsanelerimizde de sıkça rastlanan bir durumdur.

Ayakkabılarla simgelenen özgürlüğü ve hareketliliği kısıtlanan kahraman artık savunmasızdır. Hain ablalar, yani kahramanın gölgeleri, onu kuş şekline çevirirken kahramanın ruhunu çökertmektedirler. Ancak, ruh ölmez çünkü alt dünyadaki "*Yaşlı Kadın*" tarafından korunmaktadır. Kahraman kuş şeklinde, padişahın oğlunun (animusunun) penceresine gelerek ablalarından birisinin yatağına yattığını görür ve ağlamaya başlar. Gözyaşları, insanların değişim sürecindeki önemli olan her neyse onu anımsatır ve ruhları kurtarır. Gözyaşları insanların olgunlaşma sürecinde acılarının, ıstıraplarının, pişmanlıklarının ifadesidir. Bir nevi arınma ve aşama evresinin üst basamağıdır.

Padişahın oğlu, penceresinin önünde gözyaşı döken kuşu görünce onu yakalamak gerektiğini, bu durumun pek de doğal olmadığını fark eder, gözyaşları bir "*çekim gücü*"dür ve bu güç sayesinde padişahın oğlu doğru olanı yapar. Kuşu yakalayıp kanadından bir tüy koparınca kuş insan haline döner. Bu dönüşümün sebebi kahramanın kuş şeklindeyken döktüğü gözyaşlarının bir lutfudur. Gözyaşı kendi içinde bir rehberdir, aynı zamanda kahramanın içsel yolculuğunda geldiği son noktadır. Karşılaştığı güçlüklerle baş edebilen kahraman, gözyaşlarıyla kendini animusuna tanıtmıştır. Bu "uzak ülkeden" bir ödülle geri dönecektir artık. Kahramanın ödülü evliliktir. Padişahın oğluyla evlenir ve hain ablalardan da kurtulur.

İğci Baba masalının kahramanın benlik serüveni, yasaklı kırkıncı odayı açınca başlar:

Metinde, yasağa riayet etmeyen kız, kırkıncı odayı açtığında "*ayın on dördü*" gibi bir yiğidin tavanda asılı olduğunu görür.

"*Gırgıncı odayı açıyor baksa ki tavanda bir oğlan asılı, ama daha canlı, gız oğlana deyor ki:*

'Seni buraya kim asdı?'

'O ehdiyar asdı.'

'Senin burda bir gurdulma çaren var mı?'

'Evet var.'

'Eee…nasıl olacak?" (Alptekin, 2002:222).

Kız, genci kurtarmak ister ve ona ne yapması gerektiğini sorar. Genç de, ihtiyarın sakalından bir tüy koparması gerektiğini söyler. Kız, gencin kendisine söylediğini yapınca, ihtiyar kırk günlük uykuya yatar. Kırk gün sonra uyanan İğci Baba, kız ve oğlanın olmadığını görünce onların köyüne gelir. Bütün köy ahalisinin başucuna kan şişesi koyarak köylüleri kırk günlük uykuya yatırır. İhtiyar, kızı dövmeye başlar, o sırada duvardan gelen ses kıza; "*oğlanın başucundaki şişeyi kır*" diye seslenir. Kız, oğlanın başucundaki şişeyi kırınca, oğlan uyanır, İğci Baba'yı yakalayıp ateşte yakar.

Masalda, dikkati çeken nokta, sakalından tüy koparılan ihtiyarın kırk günlük uykuya yatmasıdır. "*Uyku metaforu psişik bilinçsizlik haline işaret eder.*" (Estés, 2004: 171). Uykuya dalan ihtiyar çevresinde olup bitenlerden habersizdir. Uyku hâli bir anlamda ölüm gibidir. Mevlânâ; ölüm ile uyku arasında da bir benzerlik kurar. "Uyku ölümün kardeşidir." sözüne ait fikirlerini şöyle dile getirir:

"*Ey kardeş, çünkü 'Uyku, ölümün kardeşidir.' O kardeş, bu kardeşten belli olur*." (Mesnevî, V/3084).

Sabahleyin uykudan uyanmak da, mahşerde dirilmenin bir örneğidir:

"*Sûrun üfürülmesi Hakkın bir emridir. Onunla bütün halkın bedenleri yerden kalkar.*

Sabah uyanınca aklımız nasıl bedenimize geliyorsa, herkesin canı da öyle bedenine girer.

Uyku ve uyanıklık, akıllılar için ölümle mahşere iki şahittir.

Küçük haşr, büyük haşrın; küçük ölüm büyük ölümün örneğidir." (Mesnevî, V/l781-96)

Mevlana ölüm-uyku; mahşer-uyanıklık arasında bir benzerlik kurarak aslında bu âlemde ölüm ve diriliş hâlini sürekli yaşadığımıza dikkati çekerken kendimize çekidüzen vermemiz gerektiğini; bilincin aydınlığında yaşamanın önemini vurgular. "*Uykuyu yenmek, 'uyanık' kalmak insanlık durumunda bir dönüşüm, bu durumdan bir çıkış anlamına gelmektedir.*" (Eliade, 2003: 99). "*Kadim inisiye şairleri de uykuya 'ölümün kardeşi' demektedir… Bir unutkanlık perdesi uykuyu uyanıklıktan tıpkı doğumu ölümden ayırdığı gibi ayırmaktadır*" (Schure, 2005: 361). Eğer yaşantımızı bilinçsiz bir şekilde tüketirsek, uyanık olsak da uykuda gibi yaşamış oluruz.

Kırk gün uykuya yatma hadisesi tasavvufta halvete girecek dervişlerin "çile" kavramını hatıra getirmektedir. Aday, nefsini terbiye etmek için dünyevî arzulardan uzaklaşır. Böylece Tanrı yoluna insanî tüm zaaflardan, arzulardan arınmış olarak girecektir. Adayın kırk gün boyunca çilehanede geçirdiği zaman sürecinde konuşmaması, bir şey yiyip içmemesi yaşarken mezara girdiği anlamına gelir. Kırk günün sonunda arınmış olarak çilehaneden çıkan derviş hayata yeniden doğmuş gibi olacaktır. (Aça, 2004:11).

Kırk gün uykuya dalan ihtiyar uyandığında, bir anlamda ölümden sonra tekrar dirildiğinde, kız ve oğlanın kaçtığını anlar. Ancak ihtiyarın buradaki uyanıklığı uyku yani ölüm/bilinçsizlik hâlinden, uyanıklık yani bilinç hâline doğuşunu anlatmaktadır. Kızla, oğlanı yakalamak için gittiği köyde ihtiyar, uyuyan insanların başucuna kan şişesi koyarak tüm köy halkını uyutur. Oğlanın başucuna da kan şişesi koyarak onun da uyumasını sağlar. Yine aynı durum söz konusudur. İhtiyar, bu defa da kendisine yapıldığı gibi kişileri bilinçlerinden uzaklaştırarak istediğini yapacaktır. Ancak uyku hâli her zaman "psişik bilinçsizliği" simgelemez. Aynı zamanda yaratma ve yenilemeyi de simgelemektedir. "*Uyku yeniden doğumun simgesidir. Yaratılış mitlerinde, bir süreliğine bir dönüşüm meydana gelirken, ruhlar uyumaya giderler, çünkü uykuda yeniden yaratılırız, yenileniliriz*" (Estés, 2004:171). Nitekim şişenin kırılmasının ardından uyanan delikanlı, kızı ihtiyarın elinden kurtaracaktır.

Uyku ve yeniden doğuş dönüşümü, kahramanın uyanıklık hâli, artık onun bilinç ile bilinçaltı arasında bağ kurabilen, maddî değerlerin hapsi altında kaybettiği gerçek kişiliğini bulan bir kahraman olduğunu gösterir.

"*Eshab-Kehf hadisesi, Kur'an-ı Kerim'de ve diğer semavi kitaplarda Bas-ü badel mevt (Yeniden dirilme) inancının delilleri arasında gösterilir. Buna göre;*

Efsus ya da Yarpuz denilen bir şehirde, Dakyanus(Dakyus) adında bir zalim hükümdar halkı kendisine ve putlarına taptırırmış. Allah' ın varlığına ve birliğine inanan birkaç genç ise gizlice ibadet ederek bu zalimin buyruğu dışına çıkarlarmış. Bunu haber alan Dakyanus'tan kaçan gençler, kendileri gibi inançlı bir çobana rastlarlar. Çoban ve Kıtmir adındaki köpeği de onlara katılır. Çobanın bildiği ve yanında su olan bir mağaraya sığınan Eshab-Kehf burada uykuya dalarlar. Kralın vezirleri mağarayı bulurlar. Ancak korkularından içeri giremezler. Eshab-Kehf, buradan çıkamayıp helak olsunlar diyerek mağaranın ağzını ördürürler.

Eshab-Kehf, bir rivayete göre 309 sene bu vaziyette kalır. Uyandıklarında, acıktıklarından, içlerinden Yemliha' yı şehre ekmek almaya gönderirler.

Şehirde, Dakyanus zamanından kalma para ile alışveriş yapmak isteyen Yemliha'dan şüphelenen halk, onu mahkemeye çıkartır. Mahkemede hâlini anlatan Yemliha, delil için kalabalığı mağaranın olduğu yere getirir. Ancak, mağarada kendisini bekleyen arkadaşlarının korkabileceğinden, içeriye yalnız girip onlara durumu anlatacağını söyleyerek ayrılır ve sır olup gider. Bu olay, zalim Dakyanus'tan yüzyıllarca sene sonra Allah'a inanmakla beraber ahirette ve yeniden dirilmeye inanmayan halk için müthiş bir mucize olur. Devrin kralının dualarıda böylece kabul olmuş olur.[73]"

Burada anlatılanların insanları derinden etkilemesinin sebebi bu menkıbenin insanoğlunun "*bilinç dışındaki benzer süreçleri ifade ederek bunların bilinçle yeniden bütünleşmesini sağlamasıdır. İlk baştaki duruma dönülmesi, gençliğin tazeliğine yeniden kavuşulduğu anlamına gelir*." (Jung, 2003:67-68)

Kahramanlar, sınavlar yolunda ilerlerken kimi zaman yorgun düşerek mitolojik olarak ölürler ve daha sonra çok daha güçlenmiş bir şekilde yeniden dirilirler. Kimi zaman da Dede Korkut'ta Oğuz Uykusu'nda olduğu gibi "küçük ölüm" uykusuna dalarlar. Kimi zaman da kahramanla birlikte bu zaman dilimini yaşayan kahramana

---

[73] http://www.yediuyurlar.com/yazı
"*Hz. Hızır, Kur'ân'ın, yeniden doğuş gizemini anlatan, "Mağara" adındaki 18. Suresinde karşımıza çıkar. Mağara yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuktur.*
…Efsanenin farklı versiyonlarında delikanlıların sayısı bazen yedi, bazen de sekizdir. Kur'an-ı Kerim'de 18. Sûre'de başka versiyonlardan da söz edilir: (Kimileri): Üçtür, dördüncüleri köpekleridir, diyecekler(…)(Bir kısmı da): 'Yedidir, sekisizincileri köpekleridir,'(Ulmann, s. 242). Buna göre aralarında mutlaka bir köpek vardır." (Jung, 2002:67)

yardımcı olan atı ya da yardımcıları da bu uykuya yatabilmektedirler. Uykudan uyanış ise âdeta yeniden doğuş gibi hatta çok daha güçlenmiş olarak kahramanların mücadelerine devam ettikleri bir süreç olur.

Uykunun ölümü, uyanıklığın yeniden doğuşu simgelemesi tasavvufta da karşımıza çıkmaktadır. Kırk gün uykuya yatma hadisesi tasavvufta halvete girecek dervişlerin "çile" kavramını hatıra getirir. Aday, nefsini terbiye etmek için dünyevî arzulardan uzaklaşır. Böylece Tanrı yolunda insanî tüm zaaflardan, arzulardan arınmış olacaktır. Adayın kırk gün boyunca çilehânede geçirdiği zaman sürecinde konuşmaması, bir şey yiyip içmemesi yaşarken mezara girdiği anlamına gelir. Kırk günün sonunda arınmış olarak çilehaneden çıkan derviş, hayata yeniden doğmuş gibi olacaktır. (Aça, 2004:11).

Masallarda uykuya yatan kahramanların bazıları, uyandıklarında yeni bir bilinç hâline sahip olarak âdeta hayata yeniden doğarlar. **İğci Baba** masalında sakalından bir tüy koparılan ihtiyarın ve başına kan şisesi konulduktan sonra kırk gün kırk gece uykuya yatan köy ahalisiyle birlikte, genç kahramanın da bu simgesel ölüm hâlini yaşadığını görüyoruz. Kahramanın, gencin başucundaki şişeyi kırmasıyla bu bilinçsiz hâli de son bulacaktır.

Ebru Şenocak, **İbn Sinâ Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma** adlı doktora tezinde, İbn Sinâ hikâyelerindeki "ölüm" ve "can bulma" hadiselerini şöyle değerlendirir:

"*Ölüm, soğuk bir kavram olduğu için masallarda genellikle, ölüm güzelleştirilmeye çalışılır. Bunun için ölüm hâdisesi; kahramana gül koklatarak, elma yedirerek, kolundan sihirli bilezik çıkarılarak gerçekleştirilir. Ebu Ali Sînâ da padişâhı öldürmek için gül mevsimi olmadığı halde efsun ile zehirli bir gül ortaya çıkarır. Ebu'l Hâris, yanlışlıkla gülü koklar ve hayata veda eder.*

"İbn Sînâ" hikâyelerinde İbn Sînâ tarafından hazırlanan olağanüstü ilaç/yağ (âb-ı hayat), yedi şişeden oluşan bir hayat iksiridir. İbn Sînâ, bu kadar ilim ve hikmet sahibi iken diğer insanlar gibi hayata veda etmek istemez. Kendisini öğrencisine parça parça kestirdikten sonra üzerine can verici özelliği olan yedi şişelik ilacı kırkar gün ara ile dökmesini ister ve bu şekilde ölümsüzlüğü tatmayı amaçlar". (Şenocak, 2005:307).

"*Anadolu masallarında bazı insanların ruhu bir süpürge veya kılıçta bulunur. 'Cadı süpürgeyi yakıp veya kılıcı kınından çıkarınca o kişi ölür.' Kılıç kınına sokulunca adam yine dirilir.*" (Ögel, 1995:136).

Şişedeki kan, "canın/ruhun" simgesidir. Şamanizme göre kan, "kut"u, yani canı içinde barındırır. İğci Baba, köy ahalisinin başucuna kan şişesi koyarak onları uyutur. Ahalinin uyanışı ancak şişenin kırılmasıyla gerçekleşir. Yani şişedeki kan, bir anlamda dirilişi-canlanmayı simgeler. **Padişahın Oğlu ile Hizmetkârı** adlı masalda da taş kesilen Musa'nın dirilişi, bir damla kanla olur.

"*İnsanın şişede saklı olan sihirli sıvı ile canlanması unsuru masallarda, bazen sihirli ilaç bazen de devin canının veya kahramanın ruhunun şişede hapsedilmesi şeklinde geçer.*" (Şenocak, 2005:308)

"**Hoca**" adlı masalda, hoca ninni söyleyen bir kuş şekline girip padişahın oğlunu uyutur ve onun ruhunu bir şişenin içerisine kapatır. (Şimşek, 2001: 222). Azerî Türkleri arasında anlatılan "Hatemin Nağılı" adlı masalda hekim, başlarını keserek öldürdüğü hayvanları diriltmek için başlarını tekrar kopan yerlerine bırakır ve kitabından öğrenerek hazırladığı ilacı sürer. (Seyidov, 1985: 115-117).

Uyanıklıkla başlayan yeniden doğuş/diriliş sonrasında gencin, yok edicinin elinden kızı kurtarmasıyla çatışma hâli sona erer. Kız, gölgesiyle verdiği mücadelenin ardından animusuyla uzlaşarak yeni hayatına merhaba derken artık bilincin aydınlığına yükselmiş, erginlenmiştir.

Yasaklı oda pek çok masalda dikkati çeken bir motiftir. "2.2.2. Eşik" adlı bölümde de üzerinde ayrıntısıyla durulan bu konuyla ilgili olarak dikkati çeken masallardan biri de **Ateşkâr Oğlan** masalıdır.

Ateşkâr Oğlan masalında, kahramanın erginlenme süreci yasaklı kırkıncı odanın kapısını aralayınca başlar. Kahraman, merakını yenemeyip kırkıncı odanın kapısını açınca zincire vurulmuş Ateşkâr Oğlan'la karşılaşır. Ateşkâr Oğlan'ı serbest bırakan kahraman, nişanlısının bu canavar tarafından kaçırılmasına engel olamaz:

"*Kaleden inip bir ata atlıyor, yola revan oluyor. Gidiyor gidiyor, bir yerde bir güzel kale görüyor.*

"Altun kemerli hanım bey
Gümüş nalınlı hanım bey
Bu kalenin yolu

Nereden gider hey."

Diye bir türkü söylüyor. O kalede de meğer büyük bacısı oturuyormuş. Büyük bacısı bunu görünce koşuyor: "Vay geldiğin yollara kurban olayım." diye pencereden saçını uzatıyor, kardeşini yukarı çekiyor. Enişten gelince seni öldürür diye kardeşini dolaba saklıyor. Tilki padişahı avdan geliyor, diyor ki:

"Buradan insan kokusu geliyor, eğer büyük kardeşinse parça parça edeceğim, ortancılsa yakacağım, küçük kardeşinse öpüp başıma koyacağım." (Günay, 1975:302).

Kahraman, diğer iki kardeşinin yanına da türkü söyleyerek gider. İkinci eniştesi olan atmaca da, tilki padişahı gibi kahramana yardım edemeyeceğini söyler.

Masallar, manzum eserlerdir, ancak incelenen bazı masal metinlerinde bu masalda görüldüğü gibi mensur bölümlere de rastlanmaktadır. Bu da masalın şekil özelliklerinden biridir.

Kahramana, küçük kardeşinin eşi "şahin kuşu" yardım eder ve hepsi biraraya toplanarak Ateşkâr Oğlan'ın yerini "kerkenez"in bilebileceğini söylerler. Kerkenez, Ateşkâr Oğlan'ın yerini göstermeyi kabul eder ve zümrüdüankanın yardımıyla kahraman, nişanlısının yerini bulur. Ancak nişanlısı Ateşkâr Oğlan'ın elinden kurtulabilmesi için onun canının nerede olduğunu, "sırrını" bilmesi gerekmektedir. Kız, sırrı öğrenebilmek için Ateşkâr Oğlan'la epeyce uğraştıktan sonra onun sırrını öğrenir:

"*Karı, karı sen bana ağlıyorsun, bari tamını söyleyeyim, ama sakın bunu yapmayasın. Bizim dolapta bir çift at nalı vardır. O at nalının bir tekini suya atarsın, bir balık çıkar, o balığın karnını yararsın, bir kutu çıkar. O kutudan da bir çift ufak serçe kuşu çıkar. O kuşun boynunu çektin mi benim de boynum neredeysem çekilir atılır. O nalın tekini de suya attın mı benim atımın kardeşi sudan çıkar*." (Günay, 1975:304).

Sırrı öğrenen kız ve kahraman söylenenleri yapmaya çalışırken kuşlar elllerinden uçup gider.

Bu metinde de can-ruh bir başka canlının ruhuyla ilişkilidir.Masallarda can ve ruh arasındaki bağlantı üzerinde daha önce incelenen **Muradına Nail Olamayan Dilber** adlı masalda durulmuştu. Canın başka bir canlının canına bağlı olması hadisesi pek çok anlatıda karşımıza çıkar. Ruhlar, kimi zaman iki, kimi zaman da üç, yedi, kırk olarak görülür. Örneğin, Maaday Kara'daki iki bıldırcından biri düşman kahramanın,

diğeri ise atının ölüm ruhudur. Masalda ise, çift at nalıyla bağlantılı olan iki serçe Ateşkâr Oğlan ile onun atının kardeşinin ruhudur.

Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm** adlı eserinde, bu ruhları eş ruh olarak adlandırır ve şu bilgileri verir: "*Şamanizm'de her kam(şaman), kendisinin özel bir ruhu veya ruhları bulunduğuna inanır. Altaylı kamlar bu özel ruha tös (töz), Yakut oyunları 'ije kīl' (ana- hayvan) yahut 'emeget', Türkistan baksıları 'arvak' derler. Tös, emeget, arvak, ataların yahut büyük şamanlardan birinin koruyucu ruhudur. Yakutların tasavvurlarına göre "ije kīl" şamanın herhangi bir hayvanda tecessüm ettiği canıdır (oyūn kuta) ve bu hayvanın hayatıyla şamanın hayatı birbirine bağlıdır. "İje kīl" ölürse şaman da ölür. Bu "ije kīl" eş-ruhtur ki eski devirlerde yalnız kamlara mahsus olmayıp herkesin bir "ije kīl"i bulunduğu tasavvur edilmiştir*." (İnan, 1995: 81)

Metinde karşımıza çıkan "eş ruh" görüldüğü gibi şamanizm inancıyla doğrudan bağlantılıdır. Öldürülmesi hiç de kolay olmayan "Ateşkâr Oğlan"ın eş ruhlu oluşu, kahramanın gölgeleriyle verdiği mücadelelerin de ne kadar zor olduğunun ifadesidir.

Kahraman, Ateşkâr Oğlan'la mücadelesinde önce mağlup olur, kuşların yardımıyla tekrar dirilen kahraman, ikinci savaşında atın yardımıyla Ateşkâr Oğlan'ı/gölgesini öldürür ve böylece aşama kaydeder.

Kırkıncı oda yasağını çiğneyerek balinanın karnında erginlenme serüvenini yaşayan bir başka kahramana da Hırızmalı Güzel (Alptekin, 2002: 384) adlı masalda rastlamaktayız.

Bu masalda da yasaklanan bir oda vardır. Padişah, tüm odaların anahtarını verdiği hâlde, bir tanesinin anahtarını vermez. Oğlu büyüdüğünde bu odanın sırrını merak eder ve annesinden sırlı odanın anahtarını alır. Yıllarca açılmayan kapının ardında ne olduğunu merak eden kahraman bu odayı açıp içeriye, yani balinanın karnına girdiğinde babasının âşık olduğu Hırızmalı Güzel'in resmini görür ve ona âşık olur. Padişahın oğlu, içindeki merak duygusunun etkisiyle gerçeği görmek ister. Doğru psikolojik soruyu sorar ve kapının ardında ne olduğunu bulmaya çalışır. Bilinçlenmeye giden yolu seçen kahraman, doğru kararı verince sırrı öğrenmiş olur. Babasının isteyip de alamadığı Hırızmalı Güzel'in resmini görür ve ona âşık olur. Tayın da yardımıyla, âşık olduğu güzele ulaşır. İnsan, doğru kararı verince, bu onun hayatının doğru yönde akmasını sağlayacaktır. Masaldaki kahraman, doğru seçimi yapınca babasının ulaşamadığı kıza, kendisi ulaşır. Ulaşılmaz sanılan hedefler, doğru seçimi yapan

kahraman tarafından elde edilmiştir artık. "*Anahtar, istek duyulan yolu sezer, onu izle derinliklerde, sana yolu gösterecektir.*" (Karaköse, 2003:97) der Goethe, Faust'da. *Anahtar, bilinçlenmeye açılan kapının tılsımıdır. Bu büyü çözüldüğünde, yani insan kendi gücünün farkına vardığında doğru yolu bulacaktır. Anahtar güdülenmiş düşüncelerdir.*

Kapı simgesi; giriş ve çıkışların yapıldığı yer olduğu için insan hayatındaki dönüm noktasını temsil eder. Kapıdan çıkmak, bir daha dönmemek üzere sınır ve kural tanımayan gizemli bir maceraya atılmanın ilk hareketidir." (Karaköse, 2003:98) "*Kırkıncı oda yasağı"na riayet etmeyen masal kahramanları sırlı kapıları aralayarak hayatlarını değiştirecek maceranın başlangıcına ilk adımı atarak bilince yükseleceklerdir.*

Platon'un "mağara" örneğinde olduğu gibi, mağaradaki zincirleri kırmak, düşünmeye başlamaktır. "Karanlık mağara insan bedenidir veya şekil almamış, karanlık kalmış duyularla kavranan şu görünen âlemdir. Aydınlık ise, düşünce ile kavranan makuller âlemidir." (Karaköse, 2003:99)

Güzel Ahmet, kapıyı aralayarak yasak odaya girince gördüğü Hırızmalı Güzel'in resmi onun aklını başından alır ve düşer bayılır. Kendine geldiğinde ise kel olmuştur.

Hırızmalı Güzel, Güzel Ahmet'in animasıdır. "Anima/animus" genel anlamda kollektif bilinçaltıyla iletişim kurmamızı sağlayan arketiptir.

İnsanlar, yaşamları boyu "eş ruh"larını ararlar. Eğer kişi, birine ilk görüşte âşık olmuşsa bu zihindeki anima/animus arketipine uyan biri olduğu içindir. Güzel Ahmet'in ilk görüşte âşık olmasının sebebi de anima arketipiyle bağlantılıdır.

Masal metninde dikkati çeken bir diğer husus da, kahramanın bayılmasının ardından "kellenmesi"dir. Masallarda "kellik" daha çok Keloğlan tipiyle karşımıza çıkan bir kavramdır. Bilindiği üzere Keloğlan, Türk masallarında "*İşini bilen, aklını kullanan bir kişi konumundadır. O, gücün, otoritenin, baskının (padişahın) karşısında halkı temsil eden bir tiptir. Bir anlamda Keloğlan, "Arzu edilene ulaşma ve imkânsızı gerçekleştirme fonksiyonunu yerine getirme başarısını gösteren bir tiptir.*" (Bilkan, 2001: 82). Haksızlığa, adaletsizliğe, zorbaya, kötülüğe karşı mücadele eden bir Anadolu delikanlısıdır. Kötülüklerle ve güçlerle savaşan, şansını ve kurnazlığını ustaca birleştirerek, eline geçen fırsatlardan en iyi şekilde yararlanan biridir. O, yeri geldiğinde herkese meydan okuyup zoru başarır.

Daha çok "Düzmece Keloğlan"dan hareketle, kelliğin Tanrı kutunu sembolize ettiğini savunanlar da vardır. Ögel, dış etkilerin az olduğu Kuzey Türk masal ve destanlarında yiğitlerin büyük savaş ve yarışlara giderken atları ile birlikte kel olduklarını, böylece ilâhi bir güç kazandıklarını belirtir. (Ögel, 1995: 84). Eski Türk düşüncesine göre Tanrı, her şeyi yoktan var etmiştir. Onun bulunduğu yerde hiçbir şey yoktur. Çünkü onun hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Tanrı'nın, Dünya nizamını sağlaması için gönderdiği Türk hakanları da geldikleri kutlu yerden izler taşırlar. Kellik, bu izlerden biridir. (Ergun, 2005: 79). Onun için toplumu düzene sokmak isteyen hakanlar kılık değiştirerek Keloğlan/Tastarakay olurlar. Görevlerini tamamladıktan sonra tekrar eski hâllerine dönerler. Bu durum Altay destanlarında da ele alınmıştır. (Ergun, 2005:778- 84).

"*Tasavvufta, saçın kesret olduğu düşünülürse, saçtan kurtuluşun yani kelliğin arınmışlığa işaret olduğu ortaya çıkacaktır. Bu durum, kişiyi kötülüklerden arındıran ve dünyevi arzulardan uzaklaştıran bir özellik olarak kabul edilebilir. Diğer bir ifadeyle kellik, kalp temizliğinin dışa vurumudur*." (Şimşek, 2006: 65).

Masallardaki gerçek kahramanlar serüvene atılmaktan çekinmeyen ve "temiz kalpli" kişiler olduğu görülür. Güzel Ahmet'in, düşerek kelllenmesi, tasavvuftaki "arınma" hâli gibi düşünülürse, kahramanın benlik serüveninde aşama kaydettiği şeklinde yorumlanabilir.

Metinde, Güzel Ahmet'in, Hırızmalı Güzel'in resmini gördükten sonra bayılması -tıpkı halk hikâyelerindeki gibi- aşkın etkisiyle olmuştur.

Öylesine büyük bir güçtür ki aşk, âşık onulmaz yaralar alır, olağanüstü hâllere düçâr olur. Masal kahramanı da, böyle bir durumun içine düşmüştür. Öyle ki, âşık olduktan sonra, düşüp bayılmasının ardından kellenen kahramanın bu durumunun nedeni, babası tarafından anlaşılamaz bile. Vezirler, kahramana pek çok kız gösterirse de o, Hırızmalı Güzel'e olan âşkından dolayı hiçbirini istemez. Babasından habersiz, Kamber Tay adlı bir ata binen oğlan, tayın yardımıyla Hırızmalı Güzel'in konağının olduğu yere gider. Orada kızla karşılaşır:

"*Gız demiş ki:*

'Yine bir gelen oldu, kim bir bakayım.' diye açmışmış evin içine bir ay doğmuş, ondan keyri kapıyı açınca:

'Uzak yoldan geldim yorulmuşum,

Yorulmuş da burda galmışım,

Serimi sevdama sarmışsın,

Uyan yiğidim şimdi geldi yedi başlı devlerim." demiş.

Uyanıvermiş fotoğrafda gördüğü gız. Padişahın oğlu ordan hemen aşağıya enmiş:

'Uzak yoldan geldim yorulmuşum,

Yorulmuş da burda galmışım,

Serimi sevdama sarmışsın

Gelsin yedi başlı devlerin,

Görüşelim de dövüşelim.' demiş.

(...)

Bakmış devler geliyormuş, gız demiş ki:

'Şimdi bu oğlanı bunlar öldürecek, ben bu pencereyi örteyim.' Demiş." (Alptekin, 2002: 384- 385).

Masaldaki nazım bölümleri masalın şekil yapısı itibariyle oldukça dikkat çekicidir. Halk hikâyeleri manzum-mensur bölümlerden oluşurken, masallarda manzum bölümler pek görülmez.

Masal metninde, kahramanın babasının âşık olup da ulaşamadığı Hırızmalı Güzel'e ulaşması ve ardından babasıyla verdiği mücadele, psikanalitik teoride Odipus Kompleksi'ni hatırlatmaktadır. "*Freud'a göre her çocuk bu kompleksi az veya çok şiddetle kendi bilinç dışında yaşar*[74]." Görüldüğü üzere, kırkıncı oda yasağına riayet etmeyen kahraman, ilk eşiği geçerek ulaştığı yer olan balinanın karnında, yani bilinçaltının derinliklerinde, babası/gölgesiyle yüzleşecektir. Kahramanın, babasının ulaşamadığı güzele, kendisinin ulaşmış olması bilinçaltının derinliklerinde babaya karşı duyulan bu kıskançlık duygusuyla açıklanabilir. Bireyin çocukluk döneminde anne, babasıyla ilişkileri normalse, bilinçaltındaki bu kompleksi yenecek ve aynı cins ebeveynini benimseyecektir. Kişinin olgunlaşma sürecinde, tüm kötü duygulardan arınması gerektiği için, bilinçaltında yatan bu kompleksten de kurtulması şarttır[75].

[74] http://www.ailem.com
[75] http://www.ailem.com

(Bu duyguyu çocukluklarında yenememiş kişiler ise ileriki yaşantılarında çocukluk döneminin özelliklerine saplanıp kalacak, yetişkinlere özgü normal cinsel yaşamı sürdüremeyecekler, içsel çatışma ve bilinç dışı suçluluk duygusunu ömür boyu hissedeceklerdir.)

Kahramanın, babasının Hırızmalı Güzel'e olan sevdasından habersiz, aynı kadına âşık olması resadüfi olmasa gerek.

"*Mervyn Nicholson, Male Envy adlı eserinde, erkek kıskançlığının ve erkekler arasındaki hasedin, kökleri derinlere inmesine karşın, tartışılamaz bir tabu olduğunu söyler. Erkekler arasındaki haset ilişkisinin kuvvetli bir güç olduğunu söyleyen Nicholson'a göre bu durumun etkileri zor anlaşılır, karmakarışık ve derindir. Fakat bu durumun çıkış noktasının özünde basit olduğunu, erkeklerin birbirleriyle olan ilişkilerinde düşmanca davranmalarının nedeninin kültürün içindeki düşmanlıklardan kaynaklandığını vurgular.*

*Erkekler arasındaki kıskançlığa dayalı ilişkilerin bir kısmı kadınlar üzerinden gerçekleşmektedi*r." (Ölçer, 2003:75). Baba ve oğul arasında yaşanan savaşın temelinde bu kötü duygular yatmaktadır.

Kahraman, kızla konuştuktan sonra devlerin kendisine doğru geldiğini görür. Gamber tay, kahramana:

"*Yedi başlı devler gelir, sen gılıcı bir vurdun muydu, yiğit isen bir daa vur der, sen anam beni bir kere doğurdu dersen o ölür, bir daa sen cevap verirsen seni öldürür." demiş.*

Kahraman, atının söylediğini yapar ve yedi başlı devleri öldürür. Hırızmalı Güzel pencereyi açar ve:

"Ahmet, Güzel Ahmet'ciğim sakın topal devi öldürme! Beni senin elinden alırlar, topal dev bizim bekçimiz, ötekilerin tütünü mütünü hep sana galdı, sakın bunu öldürme ha, bu senin ağan." demiş.

Gız da onu deyince, oğlan der:

"Hırızmalı Gözel çevir hırızmanı senden güzel kim var?" demiş.

Bunlar da mendil olurmuş, küpe gibi ordan üç kere ok atmış.

'Gözel Ahmet senden güzel senden yiğit kimse yok.' demiş. Gapıyı açmışlar topal devi yokarı almışlar, oturmuşlar, durmuşlar neyse gene bir şey etmemiş." (Alptekin, 2002: 384- 385).

At, halk anlatmalarında oldukça önemli bir yere sahip olan yardımcı hayvanlardandır. Jung, **Dört Arketip** adlı eserinde, masallarda yardımcı hayvan motifine sıkça rastlanıldığını, bu hayvanların insanlar gibi konuştuklarını, insan gibi davrandıklarını, insanlardan daha üstün bilgi ve zekâya sahip olduklarını söyler. Jung, ruh arketipini bir hayvanla sembolleştirildiğini belirtir. Yardımcı hayvanların, masal kahramanlarının zor anlarında onlara ne yapacaklarını söylemesini, yardımsever yaşlı adamla karşılaşma sahnesine benzetir. (Jung, 2003:99- 100). Bu masalda da kahramanın atı; devlerin elinden kurtulması için yapması gerekenleri söyleyerek ona yardımcı olur. Jung'un da söylediği gibi bu yardımcı hayvan âdeta "*yaşlı bilge*" gibi kahramana zor anında yardımcı olur.

Masalın bu bölümünde insanın gölge yanının sembolü olan devlerin kötü özellikleriyle değil, aksine "topal dev"in iyi özelliklerle karşımıza çıktığını görüyoruz. "Topal dev" Hırızmalı Güzel'le, Güzel Ahmet'in "bekçisi"dir.

Keloğlan tipi pek çok masalda görülen bir masal kahramanıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi Güzel Ahmet'in, Keloğlan olarak masalda yer aldığını görüyoruz. Keloğlan ava giderken yolda bir kadına rastlar. Kadın, ona kızı kimsenin alamadığı söyler. Keloğlan, kimsenin alamadığı "bismilla" kapısının kızını "Bismillahirahmanirrahim" diyerek açar ve kızı almayı başarır. Kimsenin ulaşamadığı bu kıza ulaşmasını sağlayan her şeyin anahtarı besmelede gizlidir. Her işimize başlarken besmele çekmemiz bize pek çok kapıyı açar. Nitekim bu sır, besmele çeken Keloğlan'a "*ulaşılması imkânsız görünen güzeli*" alma fırsatı verir. Keloğlan, "*Bismilla gapısının gızı*"nı da alarak yola koyulur. Hırızmalı Güzel, remil atarak Güzel Ahmet'le birlikte, bir kişinin daha olduğunu anlar. Masalda yer alan remil konusu üzerinde durulacak olursa, fal ve falcılığın toplumumuzun asırlar boyu geçirdiği kültürel değişim süreci içinde değişmeyen bir yapıda ilgi gördüğü görülecektir. Falcılık, büyücülük gibi gelecekten haber vermede birtakım pratiklerin uygulanışı, eski inanç sistemimizin temellerinde de mevcuttu.

Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğindeki kimselerin, doğaüstü varlıklarla ilişki kurarak onların güçlerine sahip olmalarından, bu güçleri toplum adına kullanmalarından ve bu amaçla yapılan dinsel-büyüsel pratik ve törenlerden ibarettir. (Örnek, 1988:48). Şamanların en önemli görevlerinden birisi de gaipten, geleceğe yönelik haber vermeleridir.

"*Şamanlar, çeşitli merasim ve ayinlerde, kendilerinden geçerek ruhlarını gökyüzü ilâhının ve yeraltı Tanrısı'nın yanına yollarlar. Şamana geleceği bildiren Tanrı'nın genelde gökyüzünün hâkimi Ülgen olduğu görülmektedir. Sembolik olarak göğe yükselen şaman kendi ruhu ile Ülgen'i buluşturur. O, Ülgen'den havaların nasıl olacağı, insanların ne gibi tehlikelerle karşılaşacağı, ürünün verimi gibi konularda bilgi alır ve Ülgen'den aldığı bu bilgileri halka aktarır.*" (Yıldırım, 2004: 241).

Abdulkadir İnan'ın belirttiğine göre; Türklerde en meşhur falcılık Kırgız, Kazak, Yakut ve Altay şamanistlerinde "kürek kemiği"; Kırgız, Kazak ve Özbekler arasında da kırk bir tane taş veya nohutla bakılan "Kumalak" adlı fallardır. (İnan, 2000: 151- 157).

Görüldüğü gibi masal kahramanı Hırızmalı Güzel de Şamanlar gibi remil atmakta, olaylar hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Şamanların "kumalak" adını verdikleri fal çeşidi "remil atma"ya benzemektedir.

Remil, "*Arapça kum demektir….. Kum üzerine parmakla, kâğıt üzerine kalemle bir takım noktalar sıralamak, her iki nokta arasına çizgi çizmek sûretiyle vücûda getirilen şekle bakıp istikbâlden haber vermek ilmine ilm-i remil denilmektedir*." (Onay, 1992: 342).

Bu masalda hem eski Türk inancının kalıntısı olan "remil atma" pratiğine rastlarken, hem de İslâmî unsurların masalın bünyesinde önemli unsurlar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Masaldaki bu unsurlarda her iki inanışın da etkisi görülmekle birlikte, günlük hayatımızda da Şamanizm ile ilgili pek çok inanış, İslâm dininin değerlerine bürünerek varlığını sürdürmektedir.

Masal metninde, kahramanın erginlenme sürecindeki serüveninde, pek çok masalda karşımıza çıkan kuyu sembolüyle içselleştirilen kahramanın, babayla olan savaşı sonunda bilince yükselerek olgunluğa erişmesi ve de animasıyla bütünleşerek ödülle geri döndüğünü seyrederiz.

Kahraman, babasının evinin karşısına devlerin yardımıyla saray yaptırınca, Güzel Ahmet'in babası, oğlunun öldürülmesini ve gömleğinin kana batırılıp getirilmesini ister. Cellatlar da kıyamaz ve Güzel Ahmet'i bir zindana atarlar; bir kuşun kanına batırdıkları Güzel Ahmet'in gömleğini, babasına götürürler.

Bu bölümde de kahramanın babasıyla olan savaşının devam ettiğini görmekteyiz. Babayla oğulun mücadelesi ve babanın âşık olup da ulaşamadığı kızla

oğlunun evlenmiş olması, bunun yanı sıra oğlunun, evinin karşısına yaptırmış olduğu saray, oğlun babaya üstünlüğünün bir anlamda ispatıdır.

Babasının ölüm fermanı sonucu cellatlar tarafından kuyuya atılan kahramanın, bilinçaltının derinliklerinde erginlenme sürecini tamamlamak üzere olduğunu görürüz. Daha önce incelenen masallardan **Şahmaran** (Şimşek, 2001: 27), **Ayı Kulağı** (Günay, 1975: 332), **Allah'ın Belası** (Günay 1975: 382) ve **Zümrüdüanka Kuşu** (Alptekin, 2002: 292) masallarında "kuyu" metaforu üzerinde durulmuştu. Yine bu masalda da gözleri kör edilen kahramanın kuyuya bırakılması ile Hz. Yusuf kıssasına bir telmih yapılmış gibidir. Kur'an'da geçen ve İslâmî Türk Edebiyatı'nda sayıları otuzu aşan Yûsuf - Zelîhâ (Zü-leyhâ) adlı büyük mesnevilerin yazılmasına kaynaklık eden "kıssa" yanî "kıssaların en güzeli" olarak vasıflandırılan[76] (A'hsenü'l-kasas)'da; Yusuf peygemberle güzelliği, Züleyha'yla aşkı; hüzün ve ayrılık sembolü olan Yakup'la hüznü özdeşleştirilmiş"tir.

Yûsuf misali, kuyuya bırakılan Güzel Ahmet'in "hüzün yolculuğu" böylece başlamış olur. Bu yolculuğun müsebbibi "Hırızmalı Güzel'in güzelliğine olan âşkıdır.

"Çünkü aşk Allah'tır, her şeyin özünün özü yani. Yolculuk, bir kuyu metaforuyla anlatılır orada. Kahraman, o kuyuya düşünce, âşık olduğu o güzellik denen şeyin ne olduğunu keşfeder...

...

Evet, aşkta mustarip olanın gideceği yer kendini keşiftir. O zaman kendindeki aşkın menşeine dönmeye başlıyorsun. O kuyuya iniş, kendini deşifre etmeye giden bir yolculuktur[77]."

Kahramanlar için asıl ödül, ruhsal yönden gelişmiş olarak geri dönmektir. Aslında Jung'a göre gerek masal kahramanları, gerekse onları izlerken onlara paralel birer yaşantı geçiren masal izleyicileri ruhsal açıdan aşama kaydederler.

Bazı masallarda da balinanın karnı devlerin ülkesiyle simgelenir. Kendilerini çağıran sese kulak vererek buraya ulaşan masal kahramanları, serüvenlerinin sonunda aradıklarına, yani kendi benliklerine ulaşarak mutlu olurlar.

Gülmez Padişahı adlı masalda küçük kardeş dağ başındaki devler ülkesine vardığında balinanın karnına girmiş olur. Bu mekân, babasının aynasını çalan devlerin

[76] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale
[77] http://arsiv.zaman.com.tr/röportaj

ülkesidir. O, aynayı bulma uğruna çıktığı yolculukta bilinçaltının derinliklerinde benliğinin izini sürecektir.

Kahramanı serüvene çağıran sebep, babasının cinler padişahı tarafından çalınan aynasını geri almaktır. Padişahın, bilinç dışından uzak kalışı, onu bir anlamda hasta etmiştir. Bu hastalığın lekelediği ayna, cinler tarafından çalınınca padişah kendisini bilince yükseltecek kalp aynasından olmuştur.

Ayna öyle bir aynadır ki "bir bakdığında gan, bir bakdığında can görün"en âdeta sihirli bir yüzü vardır. Kan, insanoğlu için hayat kaynağıdır, yaşam onun varlığıyla sürdürülür. Kan, can veren, yaşamı var edendir. Canlılık, hayatın sürekliliği vücutta bulunan kanla mümkün olduğundan hayatımızın temel şartıdır. Bir bakışta can bir bakışta kan gösteren aynası çalınan padişahın elinden alınan aslında yaşam kaynağıdır. İnsanı hayata bağlayan öyle nesneler vardır ki, onları kaybettiğimizde dünyamızın yıkıldığını zannederiz. Çünkü elimizden gidenler bizim hayatta kalmamızı sağlayan yaşam desteklerimizdir. Çoğu zaman bu maddî bir nesne de değildir. Umutlarımızı kaybettiğimizde yıkılırız, çok değer verdiğimiz birini kaybettiğimizde hayatımız kararır, anlam yüklediğimiz her ne varsa hayata dair kaybedilenler, bizim yaşama amacımız olunca dünya yaşanır olmaktan çıkar ve eski kimliğimizi aniden kaybederiz. Fark edişlerle başlayan bilinç hâli, bizim yaşam kaynağımızı geri getirmek, hayata yeniden tutunabilmek için "arayışlar"ımızın da başlangıcı olur. Yeniden bulma arzusuyla çıktığımız çileli yolculukta hayat kaynağı geri getirilebilirse, eskiden olduğu gibi yeniden yüzümüz güler.

Metinde, padişahı hayata bağlayan ayna çalınmıştır; elinden giden bu nesne onun yaşama sevincidir âdeta, çünkü onu kaybettikten sonra yüzü gülmemektedir.

Daha önce incelenen metinlerde ayna üzerinde durulmuş olsa da, bu masalda aynanın imlediği anlam daha farklı olduğu için "ayna" ile ilgili ayrıntılı açıklamalara yer verilecektir.

Halk inançlarında ayna, baht açıklığıdır[78]. Padişahın, aynası elinden gidince "bahtı" değişir.

Kadim zamanlardan beri kalp ile ayna arasında bağ kuran insanoğlu, bu aynada kendi suret ve siretinin yansımasını bulur. Kalp aynaya yansır; yansıma ile kalpteki kızgınlık, öfke, kıskançlık, suçluluk, saldırganlık, korku, küskünlük gibi çeşitli olumsuz

[78] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

duygular, düşünceler, davranışlar varsa, ayna lekelenmiştir. Hayat, bakan göze göre vücut bulur. Olumsuz duygular kalbi kararttığı gibi beraberinde daha başka olumsuzlukları da getirecektir. Kalp aynasına bakıldığında görülen lekeler işte bu olumsuz duyguların kararttığı benliktir. Ego, bu duygulara teslim olunca hayatta mutluluğu yakalamak pek kolay olmayabilir. Çoğu zaman insan bu duyguları benimsemez ve bilinç dışına iter. Bilinç dışına itilen bu olumsuz duygular gölgeleri oluşturur. ("*Bireysel yanıyla gölge 'kişisel' karanlığı temsil eder, bilinçli varoluşumuz esnasında yok sayılan veya bastırılan ya da çok az yaşanan psişik içerikleri kişileştirir; kolektif yönüyle içimizdeki evrensel insanî karanlık yönü temsil eder.*") "Kalp arınıp temizlenince yaratılışın sırrına erecek, kendi bütünlük duygusuna vakıf olunacaktır. Kalp aynasındaki söz lekeleri, olumsuz duygular silinince kişi yeni bir hayata doğmuş gibi olur. Benlik, her şeyin olması gerektiği gibi "olduğunda" öfke yerine sevgiyi koyar. Yeniden doğuş; hâldeki ruh hâlinden, arzulanan ruh hâline yapılacak yolculukla, başka bir değişle bilinç dışındaki kaynaklara; erdemlere ve güçlere "açığa çıkmayı bekleyen hazinelere" erişmek, bunları bilince taşımakla olacaktır."

Bu hâle ulaşan insanoğluyla ilgili Kur'an-ı Kerim'de geçen âyetlerden birkaçı şöyledir:

"*O takva sahipleri, bollukta ve darlıkta nafaka verenler, kızdıklarında öfkelerini yutanlar ve insanların kusurlarını bağışlayanlardır. Allah, iyilik edenleri sever.*"(A.İmran-134)

"*Onlar, günahın büyüklerinden ve tüm igrençliklerinden uzak dururlar. Öfkelendikleri zamansa, affedenler onlar olur.*"(Şura-37)

"*Edebiyatta da ayna gönlü temsil eder. Aynanın arkasındaki görüntüyü almaya yarayan gümüş sır, rengi itibarıyla saflığı ifade eder. Sır, aynı zamanda gönle doğan ilham sırlarıdır. Herhangi bir rutubete(kalpteki kin, nefret gibi olumsuz duygular) maruz kalmadığı sürece paslanmaz, yani vasfını korur.*" (Karaköse, 2003: 97) .

Konuyla ilgili şu özlü sözleri de hatırlamakta fayda vardır:

"*Pehlivan güreşte başkasını yenen değil; öfkelendiğinde öfkesini yutandır.*"

"*Hiddet ve kin, hakîkatleri gören gözleri kör eder. Öfke, iyi düşünmeyi daraltır, yanıltır.*"(Hacı Bayram Veli)

"Ayna" imgesi divan şiirinde sık sık karşımıza çıkar. Şeyh Gâlib, kendi saflaşma serüvenini, aynasının parlaklık kazanarak görüntüleri yansıtabilir hâle gelmesiyle

imgeleştirir: "*Sâf kıl âyineni kâbil-i 'aks-i süver et/ Hele bir cem'-i havâs eyle de Gâlib nazar et (Gâlib, aynanı saf ederek suretleri aksettirebilir hâle getir; hele bir hislerini topla da bir bak…)*" (Şentürk, 1999: 620). Şeyh Gâlib'in bu dizeleri, Tasavvufî anlamda bir "saflaşma" olarak yorumlanabileceği gibi şiirin saflaşması olarak da yorumlanabilir.

"*Girîbânın aç ey mâh-i cihân bir sîne görsünler/ Nedir âyîne-i devrânda /(bir) âyîne görsünler (Ey cihanın ayı (gibi nurlu yüzlü güzel)! Yakanı aç da bir sine görsünler. Dünyada aynanın ne olduğunu görsünler.)" (Şentürk, 1999: 658). Tâcîzâde Câfer Çelebi ise daha da ileri gider. Onun şiirinde sevgilinin bedeni aynaya dönüşmekle kalmaz, aynı zamanda dünyanın bütününü yansıtır*[79]*: "Gün yüzün âyîne-i gîtî-nümâdur lâ-cerem/ Gösterür kılsam nazar mecmû'-i âlemden misâl (Şüphesiz senin güneş gibi yüzün bütün cihanı gösteren aynadır. Baksam bütün dünyadan örnekler gösterir.)*" (Şentürk, 1999: 124).

Neşati'nin bir beyitinde gönül ve ayna ilişkisini şöyle yansıtır: Gönül bir aynadır ki içinde saklı olan sevgiyi yansıtır sevilene: "*Dil ki hem ayine hem tuti-i sekkerhedir.*"

Ayna, Türk kültüründe hayatın aydınlık, huzurlu olması isteğini de simgeler. Anadolunun kimi yörelerinde gelin evden çıkarken arkasından ayna tutularak aydınlık bir hayatının olması isteği ifade edilir.

Ayna Murathan Mungan'ın dediği gibi "*öteki bendir ve büyük hayaller sunar. Beni değiştiren, benden bir tane daha yapan bir şey*"dir.

İskender Pala ise ayna ile tasavvufi bağlamda varlığımız arasındaki bağı şöyle anlatır: "*Ayna yokluktan kinaye. Aynanın bir varlığı yoktur. Ayna "ben" demez, "sen varsın"der. Allah'ın varlığı bir ayna, insan ona yansıdıkça Allah'ın güzelliğini görür. İnsan, Allah'ın gerçek varlığının tecellisini ayna gibi algılar. Kâinatın tüm güzellikleri Allah'ın okyanusundan sızan bir iğne ucu kadardır. İnsanların dünyadaki güzelliği buna benzer, ayna olarak yaratılmış bu suretlerimiz bir gün bitecek.*" Suretlere yansıyan Allah'ın güzelliğinin tecellisiyle hemhal olmuş sonsuz tükenişe mahkûm insanoğlunun gelip geçici dünya hayatındaki sınav mekânında, kimi zaman masal kahramanının aynasız kalışındaki mutsuzluğu gibi, insanoğlu zaman zaman "aslolan"dan uzak düşmekte ve mutsuzluk içinde başka arayışlar peşinde koşarken kendi bilinç dışından uzaklaştıkça sonsuzluk içinde kaybolup gitmektedir. Ayna kaybedildiğinde, benlik de kaybedilmiş olur. Padişahın aynasının çalınmasını simgesel düzlemde benliğinin

[79] http://www.littera.hacettepe.edu.tr/makale

çalınması olarak da okuyabiliriz. Masal kahramanının yeniden hayata dönebilmesi için kalp aynasına kavuşması şarttır. "*Bedenin aynaya dönüşmesi, onun beden olmaktan çıkması anlamına gelmektedir. Ancak, yok edilen bu beden, imgesel düzlemde yeniden kurulur.*"

Halk inançlarında ise ayna, baht açıklığıdır. Tüm Türk Dünyası'nda coşkuyla kutlanan Nevruz Bayramı hatırlandığında, Azerbaycan'daki "ilahir çerşenbe"ler akla gelmektedir. Nevruz'dan bir hafta önce yapılan merasimde söylenen mani ve Şehriyar'ın dizeleri bu halk inancına gönderme yapmaktadır.

Nevruz Bayramı'ndan önce kutlanan merasimlerden biri de "çerşenbeler[80]"dir. "*Od, yel, su ve torpag çerşenbesi*" adı verilen bugünler, Nevruz'un gelişinden dört hafta önce başlar. Her çarşamba (salı gününün akşamından itibaren), sırasıyla bunlardan biri, çeşitli merasimlerle kutlanır. Bunların en önemlisi, sonuncu ve Nevruz'a en yakın olan "*ilahir çerşenbe*"dir. Bu günde büyükçe bir ateş yakılır, üzerinden; "*Atıl-matıl çerşenbe/Bahtım açıl çerşenbe*" denilerek atlanır. M. Hüseyin Şehriyar halk arasında söylenen bu düzgüyü Haydar Babaya Selâm adlı şiirine şöyle dahil etmiştir:

Bakiçinin sözü sovu, kağızı
İneklerin bulaması, ağızı
Çerşenbenin girdekânı, mövizi
Gızlar deyer, "Atıl-matıl çerşenbe
Ayna tekin bahtım açıl çerşenbe

Görüldüğü üzere, "ayna" gerek halk inançları, edebî eserleri, gerekse psikolojide olsun üzerinde çok durulmuş ve çok söz söylenmiş bir semboldür. Masal metninde kahramanın yola çıkışının da sebebi olur:

Gülmez Padişahı adlı masalda, padişahın aynasının cinler tarafından çalındıktan sonra padişahın gülmeyişi, onun bilinç dışından uzak kalması nedeniyle iç huzursuzluğu duyduğunu ifade eder.

Padişahın, bilinç dışından uzak kalışı onu bir anlamda hasta etmiştir. Bu hastalığın lekelediği ayna, cinler tarafından çalınınca padişah kendisini bilince yükseltecek kalp aynasından olmuştur.

---

[80]Konuyla ilgili daha geniş bilgi almak için bakınız: Şimşek, Esma(2002), "*Azerbaycan Kültüründe 'İlahir Çerşenbeler' ve Eski Türk Dini ile Paralellikleri*", Türk Kültüründe Nevruz/V. Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri (15-16 Mart 2002, Diyarbakır), Ankara, s. 161-172.

"*Ayna aynı zamanda yansıyan imgenin alanının, dünyanın simgesidir. Orada tanrısallık kendi görkemini görmekten hoşnuttur ve bu hoşnutluğun kendisi dışavurum "yaratım" eylemine bir vesiledir*." (Campell, 2000:244-245)

Campell'in de dediği gibi ayna dünyanın da simgesi olmuştur. Dünyayı dışardan gözlemleyerek özümseyen gözün nazarında yaşanılan dünya, bazı düşünce sistemlerinde onu aynadan yansıyan bir hayalden ibaret olduğunu gösterir.

Kısacası ayna, insanın kendini tanımasını veya bulmasını sağlayan bir semboldür. Görülenin ötesinde her zaman gerçeği arar. Kahramanlar kendi iç dünyalarına açılan aydınlık yolu, ayna sembolizmiyle bulacak, gizil güçlere ulaşacaklardır.

"*Arzuladığımız her neyse onu gerçekleştirmemizi sağlayacak odak, beceri ve dürtüyü bulmamızı sağlayan "savaşçı" arketipinde gizlidir. Pek çok savaşçı arketipiyle ilgili öykülerde kahramanın bir dizi tehlikeli serüven geçirdiğini, ancak kahramanın asla vazgeçmediğini belirtir. Aksine bu zorluklar karşısında kahramanın güç ve mücadele sergiler*." (Pearson, 2003: 137) Masal kahramanı küçük kardeş de öyle yapar. Babasını tekrar hayata döndürecek onun yaşama kaynağı olan aynasını alabilmek için pes etmeden mücadele eder.

Kahraman, önce dev babasının söylediğini yaparak Dünya Güzeli'nin mekânına gider. Dünya Güzeli'nin mekânı cennetteki bir köşktür:

"İnsanoğlu ins min, cins min?" der.

'Elhamdülillah hem insim, hem cinsim Deniz Güzeli.'

'En aşşağı yum gözünü.'

Alıverir cennetin köşküne oturtturur bunu, cennetin içinde bir bina,..."

Kahramanın bilinçaltının derinliklerine/balinanın karnına yaptığı yolculuk devlerin ülkesine gideceği yolda önce cennet bahçesine uğramıştır. Bilinmeyen bu büyülü dünyada ona yardımcı olan, yol gösteren Dünya Güzeli kahramanın erginlenme sürecini kolaylaştıran yardımcı kahramanlardan biridir, aynı zamanda bu yolculukta kahramanın "içsel rehberidir." "*…bize yardım edecek olan rehber içimizde, takip etmemiz gereken yol da tam orada, ruhumuzun içindedir. Bu, bilgeliğin yaşlı bir adam, yaşlı bir kadın ya da masum ve sınırsız bir çocuk şeklindeki içsel görünümüdür*." (Lee, 2002: 10).

Gerçek yaşamda da arayış serüvenimizde bize yol gösteren, destek olan "yol arkadaşları"mız vardır. Onlara kulak verdiğimizde yolumuzun aydınlandığını, çoğu zaman amacımıza daha kolay ulaştığımızı görürüz.

Kahraman, Dünya Güzeli'ne orada bulunma sebebini anlatarak ondan yardım ister:

"*Bizim bir ah-ı zerimiz var bir bakdığında gan, bir bakdığında can görünürdü. Gan göründüğü vakit ölen çoğ olurdu, can göründüğü vakit dünyaya zürriyet çok gelirdi, aynanın içi böyle gösterirdi." der.*

"Pekey, bugün devler, cinler yedi gün uykusuna yatıyorlar, vardığın gibi istediğini alır gelirsin. Aman ayağına diken olur pulları batar, eğilip de çekeyim demiyeceksin." (Alptekin, 2002: 268).

Ayna, şamanların geleceğe dair bilgi sahibi olmalarında, törenlerde kullandıkları çok önemli bir nesnedir. Metinde de tıpkı şamanların "sihirli ayna"ları gibi padişahın aynası yaşam ve ölüme dair ne varsa kendisine bilgi vermektedir. Masal kahramanı bilinçaltının derinliklerinde kendi benliğinin izini sürereken Deniz Güzeli'nin söylediklerini yaparak padişah babasının cinler tarafından çalınan aynasını almaya gider ve onun söylediklerini yaparak cinlerin elinden aynayı alır.

Kahraman, devlerin şartını yerine getirmek için Deniz Güzeli'nin yardımıyla yola devam eder. Deniz Güzeli'nden aldığı sihirli at sayesinde Nemşehir Güzeli'nin mekânına ulaşır. At sihirli tükrüğü ile altının içine tükürünce altının sayısı artar ve kahraman zengin olur. Sihirli atın yardımıyla kimsenin alamadığı konağı da satın alır.

Atın, altının içine tükürmesi sonucu altının sayısının artması, bedenimizdeki şifa kaynağı olan tükrükle ilgili bazı gerçekleri de hatıra getirmektedir. Çok eski tarihlerde ilaç olarak kullanılan tükrük, çıban ve ağır yaralarda tercih edilen ve ilaç değeri taşıyan sıvı olması sebebiyle bedende gizli bir şifa kaynağıdır.

Ağza tükürülmesi sonucu yeni meziyetler kazanma **Avcı Ahmet** masalında da karşımıza çıkmaktadır, ancak bu hadise "Yüce Birey Arketipi" ile ilgili bölümde ayrıntısıyla değerlendireleceği için konuya bu bölümde yer verilmeyecektir.

Sihirli kır at, kahramanın ağzına tükürünce kahraman kız oluverir. Atın tükürüğü sayesinde kahraman hem zengin olur, "otuz iki çalgı"yı çalabilecek meziyete sahip olur, hem de cinsiyet değiştirir. Sihirli atın tükrüğü kahramanın hayatını oldukça değiştirir.

Sihirli tükrük sayesinde elde ettiği altınlarla altından bir hamam yaptırır. Bu sayede "Paralı Bezirgân" şehirde nam salar ve padişahın sofrasına konuk olur.

Daha çok halk hikâyelerinde karşımıza çıkan manzum parçaların da masal metninde yer aldığını görmekteyiz.

"*Gır at oğlanın ağzına tükürüverir, bunun üzerine oğlan otuz iki çalgıyı çalmaya başlar. Padişah dirsek keyfine gelip de söylemeye başladı mıydı:*

"Aslan garam gel garam

Fındıkları gır garam

Eller yerini bulmuş

Sen de benim ol garam."

……

Varırlar, otururlar, yerler içerler, ırakıyı zaten Paralı Bezirgân içmez. Ondan sonra adam padişahın hatırını gırmamak için bir yudum alır. O ırakı içerse zaten gaybeder. Meğerseme bir yudum alır gibi eder haydi bakalım:

"Aslan garam gel garam

Fındıkları gır garam

Eller yerini bulmuş

Sen de benim ol garam." (Alptekin, 2002: 272- 273).

Kahramanın bilinç dışından uzak olduğu dinimizce yasaklanmış olan içkiyi, (aslında kullanmadığı hâlde) nefsine yenik düşerek bir yudum aldıktan sonra sarhoş olmasından anlıyoruz. Dinimizce yasaklanan içki ile ilgili olarak peygamberimiz bu konuda şöyle buyuruyor: "*Çoğu sarhoş eden şeyin azı da haramdır*." (104) İçkinin pek çok zararları olduğu bilinen bir gerçektir.

Dinimizin alkollü içkileri yasaklamış olması, bizim iyiliğimiz içindir. Müslüman, içkinin her çeşidinden mutlaka sakınmalı, kendisini içmeye teşvik edenlere aldanmamalıdır.

Allah, Kur'an-ı Kerim'de içkinin kesinlikle haram olduğunu bildirmiş, (105) Peygamberimiz de "*İçkiden sakının, çünkü o, bütün pisliklerin anasıdır*." (106) buyurarak içkinin pek çok kötülüğün doğmasına sebep olduğunu duyurmuştur. İçkinin vucudu tahrip ederek birçok hastalıklara sebep olduğu bilinen bir gerçektir[81]."

[81] http://www.diyanet.gov.tr

Kahraman içki içtikten sonra kendinden geçerek şarkı söylemeye başlar. Bilinç dışından uzak olan kahraman, bilinçaltına yolculuğu esnasında günahlara dalarak erginlenme sürecini geciktirmektedir.

Sihirli atın ağzına tükürmesi sonucu kız olan kahraman, âşık olduğu Nemşehir Güzeli'yle beraber hamama girerler. Hamam, daha önce de belirtildiği üzere kahramanın arındığı mekândır. Sarhoş olup günah işleyen kahraman, dönüşüm geçirerek cinsiyet değiştirdikten sonra hamamda arınıp temizlenir. Bu kahraman için bilinçaltına yaptığı seyehatinde bir aşama katetmiş olduğu şeklinde değerlendirilebilir. Daha sonra devlerle mücadele eder, onları yenerek sihirli atın söylediği gibi yapar ve kılıcı devlerin elinden alır, cin padişahının kızını da alarak yoluna devam eder. Kahraman; kılıcı, aynayı, Nemşehir Güzeli ve cin padişahının kızını alıp Deniz Güzeli'nin yanına varır. Böylece bireyleşim sürecindeki savaşlarını gölgeleriyle yüzleşerek ve her savaşının sonunda arzuladığı nesne ya da kişiyi elde ederek bilinçaltındaki yolculuğuna devam eder. Ancak kahraman, bu yolculukta onu bekleyen tehlikelerden habersizdir. Kardeşleriyle karşılaşıp onlara yanındaki güzelleri veren kahraman buna rağmen kardeşlerinin ona ihanet etmesinden kurtulamaz. Kardeşleri, en güzel kızı kendisinin aldığını söylerler. Yolda ona tuzak kurarak onu kör ettikten sonra küçük kardeşlerini kuyuda bırakıp kendileri kızları alarak babalarının yanına giderler.

Bilindiği gibi kıskançlık insanoğlunu yanlışlara sürükleyen bir davranıştır. Bilinçli insan kendisinde olmayan bir nesneye, bir varlığa sahip olan başka bir insanı kıskanmak yerine ona ancak imrenek bakar. Bu duyguyla arzu ettiği şeye ulaşmak, onu elde etmek için gereken neyse, o yolda gayret gösterir. Bu da insanı çalışmaya, ümid etmeye yönlendireceği için bu süreçte zamanını olumsuz duygularla yanlışa saparak değil daha olumlu, daha mutlu bir şekilde geçirmesini sağlayacaktır.

Metindeki bu bölüm, incelenen diğer masallardaki kahramanın "kuyuya atılma" motifiyle benzerlik gösterir. Masalda kuyu sembolü, kıssaların en güzeli olarak değerlendirilen Hz.Yusuf kıssasını hatırlatmaktadır. (Daha önce incelenen metinlerde kuyuyla ilgili değerlendirmeler yapıldığından bu metinde konuya tekrar değinilmeyecektir.)

Kahramanın babası, Hz. Yusuf'un babası gibi hain çocuklarına oğlunu sorar. Onların sözlerine inanmaz ve "*fındık içinde elbise*" ister.

Babanın oğulları üzerindeki otoritesi bu imkânsız nesneyi bulduarak gerçeği öğrenme sınavında küçük oğluna kavuşmasında onun ümidi olur.

Kahramanının yeniden doğuşunu simgeleyen kuyu metaforu onun bilinçaltının derinliklerindeki son durağıdır. Önce kervancıların yardımıyla düştüğü kuyudan çıkar. Onun gözlerinin açılmasına vesile olacak çobana, rüyasında gördüklerini anlatarak kendisine uzatılan yardım eline tutunur.

Kahraman rüyasında, kartal kanı sürülünce gözlerinin açılacağını görmüştür. Çoban da bir kartal vurur ve kahramana getirir. Kartalın kanıyla gözleri açılan kahraman yeniden doğuşunun acı tecrübeleriyle olgunlaşarak bu serüvenindeki son durağı olan terzinin yanına çırak olur.

Rüyanın bir "çoban"a anlatılması daha önce incelenen metinlerden de hatırlanacağı üzere "*çoban kültü*"yle açıklanabilir. Çobanlar, birer "halk bilgeleri"dirler. Çobanın, rüyada görüldüğü şekilde kahramana yardımcı olması dikkati çeker. Sahih rüya olarak değerlendirebileceğimiz bu rüya, kahramanın başarıyla geçtiği bir sınavdır.

Kartal, Türk mitolojisinde önemli bir hayvandır. Şamanizm inancında "kartaldan türeme" inancı mevcuttur. Yakut Türklerinin efsanesinde şaman, kartaldan türemiştir:

"*Yakut Türklerinin inanışa göre şamanlar yeryüzüne bir kartal tarafından getirilirlerdi. Onlara göre, şaman olacak çocuğun ruhu, çocuk daha doğmadan bir kartal tarafından yenirdi. Bu ruhu yiyen kartal, bundan sonra güneşli bir bölgeye göç ederdi. Ortası büyük bir çayırlıkla kaplı olan bu bölgede güneşin ışıkları solmaz ve her zaman pırıl pırıl parlarmış... İneklerin ilk defa süte geldiği yerde yine bu çayırlık alan imiş. Tam bu çayırlığın ortasında ise kırmızı bir çam ile bir gürgen veya bir de kayın ağacı varmış. İşte kartal, bu ağaçların üzerine gelir ve yumurtasını bıraktıktan sonra gidermiş. Ağaçların altında da bir beşik bulunurmuş. Çocuk, yumurtadan çıkar çıkmaz bu beşiğin üzerine düşer ve büyümeğe başlarmış.*" (Ögel, 1993:595-596).

Buryatlara ait bir efsane ise şöyledir: *Başlangıçta sadece batıda tanrılar ve doğuda her türlü kötü ruhlar varmış. İnsanoğlu kötü ruhlardan kaynaklanan hastalıkların ve ölümün yer yüzüne geldiği ana kadar çok mutlu yaşamışlar. Tanrılar bu kötü duruma karşın insanlara bir şaman vermenin gerektiğine inanmışlar ki bu şaman, kötü ruhlardan kaynaklanan hastalıklara ve ölüme karşı insanların yanında savaşmak ve mücadele etmeliydi. Ve tanrılar kartalı gönderdi. Kartalın dışında alışılagelmiş bir kuşa karşı güven duyguları yoktu. Fakat insanlar kartalın dilinden anlamıyorlardı.*

Kartal tanrılara geri döndü. İnsanlarla anlaşabilmek için tanrılardan ya bir aracı ya bir şaman veya onların söz yeteneğini kendisine ödünç vermelerini istedi. Tanrılar onu bir emirle tekrar aşağıya gönderdiler, dünyaya indikten sonraki ilk karşılaştığı kadın bu konuyu mümkün kılacaktı. Yeryüzüne indiğinde bir ağacın altında uyur vaziyette bir kadın dikkatini çekti. Sonra bu kadınla birleşti. Bir zaman sonra bu kadın bir erkek çocuk dünyaya getirdi. Bu erkek çocuk ilk şaman olacaktı[82]."

Abdulkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm** adlı eserinde, eski Türklerde kısır kadınların çocuk vermesi için kartala başvurup yalvardığını, bundan sonra dünyaya gelen çocuğa da "hotoy törütteh" yani kartaldan türemiş denildiğini ifade eder. (İnan, 1995: 119).

Yakutların en yüksek ruhları taşıdığına inanılan bu hayvan, Gök Tanrı'nın timsali olarak ya da şaman ruhunu ifade etmek amacıyla Dünya Ağacı'nın tepesinde yer alır. Kartal aynı zamanda Türk mitolojisinde türeme simgesi, hükümdarlık timsali, koruyucu ruhun ve adaletin simgesidir. (Çoruhlu, 2006:137-138). Göze "kartal kanı" sürülmesi sonucu kahramanın görmeye başlaması, Çoruhlu'nun ve İnan'ın verdiği bilgilerden hareketle kartalın "koruyucu ruhun" simgesi olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Kahraman, kardeşlerinin aramaya çıktığı "*fındık içindeki elbise*"yi dikerek padişahın huzuruna çıkar. Tüm sınavlarından başarıyla çıkan kahraman, kardeşlerini de bağışlayıp olgunlaşma sürecini tamamlayarak hayatına devam eder.

Metinde dikkati çeken unsur son bölümde kahramanın kardeşlerinin kıskançlığı sonucu, kuyuya atılan kahramanın serüvenindeki hayat mücadelesiyle, Hz. Yusuf kıssası arasındaki benzerliklerdir. Bu benzerlikler mitosun, insan bilinçaltındaki derin izlerinin masal metnindeki birebir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kahramanın kuyudan çıkışı onun yeniden doğuşunu simgelemesinin yanı sıra, "*İyiliğe iyilik her kişinin kârı kötülüğe iyilik er kişinin*" atasözünü destekler doğrultuda affedici bir bilinçle kahramanın, kardeşlerini bağışlayarak yani gölgeleriyle yüzleşerek erginlenme sürecini tamamladığı görülmektedir.

[82]http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale

2.3.2. Masallar Diyarının Kızları / "Ayna Ayna, Ay mı Güzel, Ben mi Güzel?"

Masallarda kadın kahramanlar genellikle kötü üvey annenin, hain vezirin, kötü ruhlu imamın tuzağına düşmemek için savaş verir. Gölgelerle verilen bu savaşta galip gelen kahraman, sonunda ödülüne kavuşacaktır.

Yasakları çiğneyerek ya da iftiraya uğrayarak benlik serüvenine atılan masallar diyarının kadınları, bu mekânlarda erginlenme süreçlerini yaşarlar. Yasak odayı açarak gölgesiyle yüzleşen masal kahramanlarından biri de **Nardanesi** adlı masalda karşımıza çıkar.

Masalda, kahramanın üvey annesinin kilitli tuttuğu odayı açarak içeriye girmesiyle bilinçaltına yolculuğu başlayacaktır. Kız, yasaklı "kırkbirinci" odaya girince üvey annesinin sakladığı sihirli aynayı görür ve kendinden geçer. Aynanın sihri, üvey anne sorduğu zaman ona olan biteni haber vermesindedir. Üvey anne kızın sararıp solmasından şüphelenir ve gizli odasına girerek aynaya sorar:

"*Demiş ki, "Ayna ayna ay mı güzel sen mi güzel ben mi güzel?"*

Demiş ki, "Ne ay güzel, ne gün güzel, ne sen güzel, ne ben güzel, ah Nardanesi ah Nardanesi." (Seyidoğlu, 1975:259).

Pek çok masal metninde karşılaşılan kendi güzelliğiyle büyülenmiş üvey anne, narsist bir kişiliğin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Üvey annenin sıkça ayna karşısında güzelliğinin vurgulanmasını istemesi, üvey annenin narsist bir kişiliğe sahip olduğunu gösteriyor denilebilir. Üvey anne, aynı zamanda kahramanın gölge yanını simgelemektedir. Üvey annenin "*kendi değeriyle -yani güzelliğiyle- ilgili olarak aynaya başvurmasında, yalnızca kendini seven, öz sevgisi tarafından yutulacak derecede kendini seven "narcissus" teması yinelenir. Çocuğun büyümesiyle kendini en çok tehdit altında hisseden narsist ana-babadır, çünkü bu onların yaşlandığı anlamına gelir. Çocuk, bütünüyle bağımlı kaldığı sürece sanki ana-babanın parçasıdır, ana-babanın narsizmini tehdit etmez. Ama çocuk olgunlaşmaya başlayıp bağımsızlık kazanırsa o zaman böyle bir ana-babanın gözünde tehlike oluşturur.*" (Bettelheim, 1991: 60)

"*Kendini önemsemenin bir bölümü birincildir, çocuksu narsizmin kalıntısıdır; bir başka bölüm deneyimin doğruladığı tüm güçlülükten kaynaklanır; üçüncü bölüm ise nesne libidosunun tatmininden gelir.*" (Freud, 2007:44).

Bu metinde olduğu gibi, aynalarda güzelliklerini sorgulayan masal kahramanlarının aslında kişilik bozukluğu gösterdikleri söylenebilir. Yukarıda belirtildiği gibi psikolojide "narsisizm" olarak adlandırılan bu kişilik bozukluğunun mitolojide bir de efsanesi vardır:

"*Kendine âşık olanlara aldırmayıp, onları karşılıksız bırakan ve çok güzel bir peri kızı olan Ekho, bir gün avlanan bir avcı görür. Narkissos adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Ekho bu genç avcıya ilk görüşte âşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Ekho bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevdadan içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz yankılara dönüşür. Olimpos dağında oturan tanrılar bu duruma çok kızarlar ve Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Günlerden bir gün av izindeki Narkissos susamış ve bitkin bir şekilde bir nehir kenarına gelir. Buradan su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi yüzü ve vücudunun güzelliğini görür. O da daha önce farkedemediği bu güzellik karşısında âdeta büyülenir. Yerinden kalkamaz, kendine âşık olmuştur. O ana dek kimseyi sevmediği kadar sevmiştir kendi görüntüsünü. O şekilde orada ne su içebilir, ne de yemek yiyebilir, aynı Ekho gibi Narkissos ta günden güne erimeye başlar ve orada sadece kendini seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis çiçeklerine dönüşür. İşte "narsistik kişilik bozukluğu" olan kişiler de bu şekilde kendilerine âşık, hep önde olmak, en gözde olmak isteyen, başkalarının düşünce ya da isteklerine gereken ilgiyi gösteremeyen kişilerdir. Plan ve hedeflerine ulaşamadıklarında, gereken ilgiyi göremediklerinde aynı Narkissos gibi erirler, çökerler*[83]."

Bu mitolojik efsane, narsist kişilik bozukluğu sergileyen insanların başlarına gelecek felaketleri haber veririr âdeta.

Kendi güzelliğini aynada sorgulayan "üvey anne" motifinin pek çok masalda karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bruno Bettelheim "Pamuk Prenses" adlı makalesinde bu durumu irdelerken narsisizmin, çocuğun oluşumunun ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtir ve çocuğun özünden kopamamaya ilişkin bu tehlikeli durumu yavaş yavaş öğrenmesi gerektiğini vurgular. Metinde de üvey anne narsist kişiliğini sihirli aynada güzellik arayışıyla sorgularken, kızla ilgili bilgileri de bir şaman edasıyla bu aynadan öğrenir.

[83] http://www.psikiyatrist.net

Şamanların kullandıkları vasıtalardan birisi de sihirsel anlam taşıyan aynalarıdır. Aynanın, şamanın "dünyayı görmesine" yani dikkatini yoğunlaştırmasına", ruhların yerlerini belirlemesine ya da insanların ihtiyaçları üzerine düşünmesine vb. yaradığı söylenir. V. Diqszegi, Mançu-Tunguz dilinde "ayna" anlamına gelen panaptu teriminin, pana "ruh, tin" başka bir deyişle "hayalet veya gölge-ruh" sözcüğünden geldiğini göstermiştir. Kısacası ayna, gölge-ruhu içine alan bir kap veya yuvadır. Şaman, bu aynaya bakınca ölmüş kişinin ruhunu görmektedir. (Eliade, 1999:184-185). Metinde geçen sihirli ayna, şamanların "dünyayı görmesine" yarayan aynalarına benzemektedir. Üvey anne, kahramanla ilgili bilgileri hep bu aynadan öğrenir.

Nardanesi (Seyidoğlu, 1975:259) adlı masal, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması a**dlı eserde yer alan Nar Adlı Kız (Şimşek, 2001:159) ve **Elazığ Masalları** adlı eserdeki Üç Nar(Günay, 1975: 427) masallarıyla eş metindir.

Nar Adlı Kız masalında, kızın güzelliğini sorguladığı nesne "ayna" değil, "ay" ve "gün"dür:

"*Bu analığının da bir gızı varımış. Bu gız, her zaman dışarıya çıkarımış, aya:*

'Ay, sen mi güzelsin, ben mi güzelim? Dermiş. Ay da dermiş kine:

'Ne sen güzelsin, ne de ben güzelim. Devin evindâ Nar adlı gız güzel.' Derimiş.

Bu gız, bir gün de güne çıkıyor:

'Gün- diyor- sen mi güzelsin, ben mi güzelim?' Gün:

'Ne sen güzelsin, ne de ben güzelim. Devin evindâ Nar adlı gız güzel.' Diyor." (Şimşek, 2001:159-160)

Kızın, güzelliğini sorgularken sorduğu cismin ay oluşu, "Yakut Türklerinin bu motif ile ilgili olarak Sibirya'da Türkçe olarak anlattıkları" bir efsaneyi hatıra getirmektedir. Bu efsanede "aya yalvaran" bir kız vardır.

"*...Yakut Türklerinden bir zamanlar, öksüz ve yoksul bir kız varmış. Sıkıntı içinde yaşarmış. "aya yalvarmış" ve aydan yardım istemiş. Kız bir gün soğuk bir gecede suya giderken ay inmiş ve kızı alıp götürmüş. Bunun için dolunayda omzunda sırığı ve iki kovası ile görünürmüş. Ayda iki tane de çocuk doğurmuş*." (Ögel, 1995: 197).

Ayla konuşma başka kültürlerin mitolojilerinde de mevcuttur. "*Eski bir Amerikan geleneğine göre âdet sorunları olan kadınlar Ay ile konuşmaktadırlar*[84]."

[84] http://www.hormonlar.com/yazı

Yunan mitolojisinde Aphrodite bereket, ay, sevgi ve güzellik Tanrıçasıdır. Türk halkı, kadın güzelliğinden söz ederken "ay parçası", "ayın ondördü gibi güzel", deyimler kullanır. Masal tekerlemelerinde de "doğan aya sen doğma diyor..." şeklindeki formellerde de ay ve güzellik kavramı arasında doğrudan bir ilgi kurulabilir.

Masal metninde bulunan mitolojik unsurlardan biri de güneştir. Hunlarda, "*hem güneşe ve hem de aya ayrı saygı gösteriliyordu. (...) Türk düşüncesinde ve destanlarında 'güneş dişi, ay ise erkek' olarak rol alır*." (Ögel, 1995: 187).

İslâmiyetten önceki Türk inancında ay ve güneş, Gök Tanrı inancından dolayı kutsal sayılmıştır. "*Hun hükümdarı her sabah çadırından çıkınca güneşi, akşamları da ayı ululuyordu.*" (Tansuğ, 2007:35).

Metinde de kızın, güzelliğini aya ve güneşe sorması bu mitolojik unsurla ilişkilendirilebilir.

Aynaya bakarak geleceğin görülmesi motifi Aynı Kızı Seven Üç Kardeş adlı masalda da dikkati çeker. Aynı Kızı Seven Üç Kardeş adlı masalda, amcalarının isteği üzerine "uzak ülkede" yaptıkları seyehat sonucu sihirli eşyalar satın almış olan üç kardeş, geri döndüklerinde bu eşyaların sihrini denerler. Ortanca oğlanın sihirli aynası, amcalarının ölmek üzere olduğunu gösterir. (Şimşek, 2001: 256). Şamanın aynaya bakarak ölmüş kişinin ruhunu görmesi gibi, bu masalda da üç kardeş sihirli aynada amcalarının kızının ölmek üzere olduğunu görür. Nartanesi adlı masalda ise üvey anne konuşan aynasına bakarak dağ başına bıraktırdığı kızın yaşadığını öğrenir.

Elazığ Masalları adlı eserde yer alan **Üç Nar** adlı eş metinde, aynanın rolü biraz daha farklıdır. Aynanın asıl rölü görünen sureti yansıtmaktır, metinde de aynanın bu gerçeği yansıttığını görmekteyiz.

Ağacın başında padişahın oğlunu bekleyen "nar kız"ın güzelliği suya yansımaktadır. Olanlardan habersiz çirkin "gurbet kızı" da su almaya gelir:

"*Suya bakar, suyun içerisine bir şelve vurmuş, gurbet kızı o yana bakar bu yana bakar, hiç kimse yok. Der ki:*

'Demek ki bu benim şelvem. Ben güzel, kendim güzel. Ben bu çeşmede ne gezem.'

Testiyi kırar, eve gider, aynaya bakar. Hiç gurbet kızı güzel olur mu?'

...

'Buralarda benden başka kimse yok, ya ayna yanlış gösteriyor, bu benim şelvem." (Günay, 1975: 427)

Gurbet kızı, suya yansıyan suretin güzelliği karşısında büyülenir ve bu güzelliği kendisinin sanır. Bu büyülenme hâli kahramanın görüntüsünün güzelliğiyle ne kadar meşgul olduğunu aynadaki yansıyan gerçeğin farkına varamamasıyla açıklanabilir. Ancak ayna gerçeği yansıtır, gurbet kızının yüzüne yansıyan karanlık yanını...

"*Kim suya bakarsa, önce kendi yüzünü görecektir. Kendine giden her kimse kendisiyle yüzleşmeyi göze alacaktır. Ayna, samimiyetle ona bakanı gösterir; yani dünyaya asla göstermediğimiz çünkü personayla kapladığımız yüzümüzü, bir aktörün maskesini. Ancak ayna, maskenin ardına geçer ve gerçek yüzümüzü gösterir*[85]."

Bu metinde kahramanın suya yansıyan güzelliğini, çirkin "gurbet kızının" kendi yansıması zannetmesi ve ardından aynaya yansıyan gerçek yüzünü görünce düştüğü ikilem, âdeta Jung'un şu sözlerini ispatlar gibidir:

"*Ayna yalan söylemez*!"

Üvey annenin kilitli odasını gizlice açıp -konuşan aynayı- sırrını öğrenmesiyle Nardanesi'nin erginlenme süreci başlar. Kahraman, yasak olanı merak etmiş, açılmaması gereken kapıyı açmıştır. Yasağa uymamak, onun aşama geçireceği mekâna, ıssız bir ormana bırakılmasına sebep olur. Ormana, üvey annesi tarafından terk edilen kahraman, bir mağaraya girer. Orman ve mağara kahraman için bilinçlenme mekânlarıdır. Kahraman, buradan eski hâlinden farklı bir bakış açısı kazanarak çıkacaktır. Kahramanların aşama geçirmeleri, onların yaşadıkları acı dolu tecrübeler sonucu gerçekleşir.

Nardanesi adlı masalda, üvey annesinin iftirasına uğrayan kahraman, onun tarafından bir dağ başına bırakılır. "*Yalıtılmış bir mekân*" olan dağ başı, kahramanın arınması için aşama geçireceği bir yerdir. Onun kendisini güvende hissedebilmesi için bir "*ev içi*"ne ihtiyacı vardır.

Namuslarına iftira atılmış kızlar kendilerini koruyacak bir erkeğe ihtiyaç duyarlar. "…*kızların, ceza için bırakıldıkları yalıtılmış mekânlardaki arınma isteğini, ev içinde bir erkeğin himayesindeyken namuslu ve iffetli oluşlarıyla, ev dışına çıktıklarında "kötü kadın" damgası yemeleri ve ev dışındaki erkeğin kızın cinselliğine (bekâretine)*

[85] http://www.izinsizgosteri.net/makale

yönelik tehdidiyle karşılaşmaları arasındaki çelişkiyle ilişkilendirmek mümkündür." (Ölçer, 2003: 30).

Ölçer'e göre masallarda yalıtılmış mekânlara bırakılan kızların karşısına çıkan bu karakterler, iyi karakterler gibi görünse de hemen buldukları bu kızlarla evlenmek isterler. Kızların da kendilerini güvende hissedebilmek için bu teklifi reddetme şansı olmayacaktır. Eğer kız bu teklifi reddederse evlilik teklifi yapan erkek nazarında namussuz damgası da yeme ihtimali olduğunu da vurgular. Bu sebeple arınma sürecindeki kahraman, erkeğin bu teklifini reddetmeyi göze alamaz. (Ölçer, 2003: 28-29). Namuslarına iftira atılmış kızlar genellikle karşılarına çıkan bu "iyi özelliklere sahip" erkeklerle evlenmeyi tercih ederler.

Kahramanın aşama geçireceği ve yeniden doğacağı mekâna, ormana/balinanın karnına girişi, erginlenme sürecinde onu kırk haramilerle karşılaştırır. Orada, haramilerin evlerini siler, süpürür, yemeklerini pişirir. Kırk haramiler gelip de evi öyle bulunca şaşırırlar. Kızın yaptığını öğrenince ona kardeşleri gibi bakarlar.

Kırk haramiler, toplum tarafından kabul görmeyen, meşru sayılmayan kişilerdir. Kırk Haramiler dağları mekân tutmuş eşkıyalardır. Boratav, eşkıyaların destanlara türkülere günahlarından arınarak girdiklerini, çoğu zaman da sevimli yüzleriyle belirdiklerinden söz eder. Haramilerin "Nardanesi"ni kardeş edinmelerini onların masallarda duygusal yönleriyle ortaya çıkmalarına bağlar. Ölçer, Boratav'ın bu yorumunu bazı eşkiyalara duyulan sempatiyi dile getirme çabası olarak değerlendirirken Eric Hobsbawm'ın, Haydutlar adlı eserinde sözünü ettiği "soylu eşkıya" tanımı aracılığıyla sorgulanabileceğini söyleyerek Hobsbawm, soylu eşkıyanın niteliklerini dokuz noktada toplandığını belirtir: Eşkıya oluşunun nedeni ya bir haksızlığın kurbanı olması ya da halkın değil otoritenin suçlu bulduğu bir hareketi nedeniyle gördüğü zulümdür; haksızlıkları düzeltmeyi amaçlar; zenginden aldığını yoksula verir; kendini savunma ya da haklı öç alma dışında gerekçelerle adam öldürmez; hayatta kalırsa içinden çıktığı topluğa geri döner; halkın hayranlığını ve desteğini kazanmıştır; ölümünün nedeni genellikle ihanettir; halkın zihninde görünmez ve kurşun işlemez bir imgesi vardır; merkezi otoritenin değil yerel seçkinlerin ve zalimlerin düşmanıdır. (Ölçer, 2003:31- 32). Ancak Kırk Haramilerin bu dokuz özelliğe de sahip olduklarını gösteren ifadelerin tamamı metinde görülmemektedir.

Metinde, Kırk Haramilerin kahramanla karşılaşma anında söyledikleri, bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir:

"*Bu ney ola neyin nesi ola. İs midir cis midir, neyin nesidir? Allah'ını severse çıhsın, böyüg ise böyüg gardaşıma alırıh, yoh en küçüh ise dünya ahret bizim bacımız.*"

Bir de ordan Nardanesi çıhır ki, doğar aya ben doğaram, gırh gün örüg şaşları da bele salım salım salınır.

"*Eh sen bizim dünya ahret bacımızsan*." (Seyidoğlu, 1975:260).

Ölçer'in de belirttiği gibi Kırk Haramilerin bu bakışı, erkek egemen toplumlarda kadına -kendi evlerine sığınan biri olsa bile- kardeş olarak görmelerinin çok zor olduğunu göstermektedir. (Ölçer, 2003 32- 33).

Üvey ana, konuşan sihirli aynadan kızın yaşadığını haber alınca, zehirli sakız hazırlar ve onunla kızı öldürür:

Haramiler eve döndüklerinde kızı ölü bulunca, kıza altın bir tabut yaptırıp dağın başına bırakırlar. Bir kez daha dağ başına bırakılan kahraman *ölüm-yeniden doğum* sürecinde yarı ölüm hâli onun erginlenmesinde önemli bir aşamadır. Bu süreci yaşayan kahramanın kapalı mekânda yalnız kalması gereklidir ki, kahraman tabutun içinde "ruhsal arınma" sürecini gerçekleştirir.

Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı** adlı eserinde mezar ve köprü imgelerinin simgesel anlamlarını şu şekilde özetler: "*Kabir-ev, bir bakıma ölünün yeni 'beden'i olmaktadır. İnsan bir kez doğmakla tamamlanmış olmamaktadır; ruhani olarak bir ikinci kere daha doğması gerekmektedir; eksikli, ruşeym halinde bir durumdan, mükemmel erişkin durumuna geçmektedir. Tek kelimeyle denilebilir ki, insani varoluş tamamiyete bir dizi geçiş ayiniyle, sonuç olarak birbirini izleyen, erişkinler topluluğuna katılma ayinleriyle ulaşabilmektedir. Köprü ve dar kapı imgeleri tehlikeli geçiş düşüncesini uyarmakta ve bu nedenle erişkinler topluluğuna katılma ve gömme ayin ve efsanelerinde bol miktarda yer almaktadırlar.*" (Eliade, 1991:156-158)

Nardanesi'nin padişahın oğluyla evlenmeden önce, tabutun içinde geçirdiği yarı ölüm hâli ile Eliade'nin köprü ve ölüp yeniden dirilmeyle ilgili vurguladığı simgeler hatırlatmaktadır.

Padişahın oğlu, tabutun içindeki Nardanesi ile evlenmek isteyince derviş gelir, kızın ağzındaki zehirli sakızı çıkarır. Nardanesi'nin, üvey annesinin iftirası sonucu evden ayrılma süreciyle başlayan erginlenme süreci, Kırk Haramilerin himayesiyle

devam eder. Onların himayesi altındayken ölmesi animusuyla yani sonsuza dek mutlu olacağı "eş"iyle karşılaşma anına yeniden doğması için gereklidir. Ancak bu mutluluğu bölen yine kahramanın üvey annesi olur. Kızın yaşadığını sihirli aynasından haber alan ana gelir, sihirli bir dua okuyarak kızı kuş yapar ve onun yerine kendisi geçer. Padişahın oğlu kuşu tutunca büyü bozulur. Nardanesi tekrar insan olur. (Seyidoğlu, 1975:258)

Kuşa dönme pek çok masalda karşımıza çıkan bir motiftir[86]. Şekil değiştiren kahraman tanınmasa da erginlenme sürecinde geldiği son aşama onun animusuyla bütünleşme süreciyle son bulur. Metinde "sihirli bir dua" ile yani büyüyle kızın kuşa dönüşmesi masallarda sıkça rastlanan bir motiftir. "*Masallardaki büyü motifi, insanlığın bilinçaltında doğanın büyü ile nesnelleştirilebileceğine dair o eski kolektif inancın silinmeden kaldığının işaretidir.*" (Sancar, 1994: 8).

Kahramanı kadın olan ve Nardanesi'yle aynı kaderi paylaşan bir başka masal kahramanı da Helvacı Güzeli'dir. Helvacı Güzeli'nin de erginlenme sürecini başlatan olay "iftira"ya uğramasıdır.

Helvacı Güzeli (Şimşek, 2001:231) adlı masalda emanet edildiği imamın çirkin teklifini kabul etmeyen kahramanın, imamın oyuna gelerek cadı karısının sözüyle hamama gitmesi, onun erginlenme sürecini de başlatır. Daha önce de belirtildiği üzere hamam, yüce ana arketipini simgelediği gibi kahramanların dönüşüm, değişim geçirdiği, ya da bu sürecin başladığı mekândır. Hamamlar aynı zamanda balinanın karnını da simgeler. Hamam, pek çok masalda gördüğümüz gibi kahramanın erginlenme sürecinin başladığı, ya da erginlenme sürecini geçirdiği mekândır.

Üstelik kahramanın zor duruma düşmesinin nedeni toplum tarafından en güvenilir kişi olarak düşünülen kişiye, -imama- teslim edilmesinin ardından yaşanan süreçtir. Dikkati çeken bir diğer nokta da Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın[87] adlı

---

[86]" *Kızın kuşa dönüşmesi motifi tüm İran-Türk dünyasında çok iyi bilinen ve çok geniş zamanlara yayılmış bir mite aittir. Yalnızca Türkçede yaklaşık otuz modern versiyon vardır."* (Roux, 2005:336).

[87] **Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın adlı** masalda bir adam, karısına hacca giderken kendisini namahrame göstermemesini söyler. Bir gece yarısı çok yağmur, kar yağar; tipi olur. Bir atlı kapıya gelir, aç olduğunu geceyi orada geçirmek istediğini söyler. Kadın da, hizmetçiye adamı misafir odasına almasını ve yemek vermesini söyler. Adam sabah giderken yemek tabaklarının içine üç kıymetli taş bırakır. Kadın, misafir odasındaki yatakta namahrem yattığı ve kaplardan yemek yediği için, yatakları ve kapları ellemez, odaya girmez. Kocası hacdan döndüğünde misafir odasındakilerin ne olduğunu sorar. Kadın da anlatır. Kocası kadına kızar, kadının kollarını keser. Kadın kollarını kesen kocasından kendisini bir dağ başına bırakmasını ister, adam da kadını götürüp bir ormana bırakır. Kadın ormanda tek başına kalır ve Allah'a dua eder. Adamı Allah rızası için eve aldığını söyleyerek Allah'tan kollarını geri vermesini ister. Allah, kadının duasını kabul eder, kadının bir kolu altın, bir kolu gümüş olur. Sabah olunca onu bir kadın görür ve hiç çocuğu olmadığından kadını evlat edinir.

masalda da evden ayrılan erkek kahraman, bu masalda olduğu gibi kutsal görev olan Hacca gidişinin ardından, evde kalan kadına/eşine iftira eder.

Balinanın karnında/bilinçaltının derinliklerinde benliğinin izini süren masal kahramanı, cadı kadının oyununa gelerek yani gölgesine yenik düşerek imamla yüz yüze gelir. Bu metinde kızın erginlenme sürecini başlatan kişi "cadı karısı" olmuştur. Cadı, arketipsel simgecilikte "*bilincin ilk baştaki durumudur ve bilinç dışının karşısında zayıf ve bağımlı bir bilincin bulunduğu psişik bir durumu işaret eder*." (Jung, 2003:)

Arketipsel sembolizmde bağımlı bilinci simgeleyen cadı karısı, pek çok masalda bu isimle ya da "cangoloz karısı" adıyla karşımıza çıkmaktadır. Naki Tezel'e göre de "cadı karıları" masallarda en çok görülen tiplerdendir: "*Bunlar hemen daima kötülük yapmak için yaratılmışlardır. Başlıca silahları büyüdür. Küplerine binip veya arkalarına sihirli hırkalarını geçirip bir yıllık yolu bir anda aşarlar, kendilerine torbalarla verilecek altınlar karşılığında yapamayacakları kötülük yoktur. Tatlı dil dökmek, güler yüz göstermek pek kolaylıkla becerecekleri işlerdendir.*" (Tezel, 1985:55) der.

Kahraman, zayıflıklarının farkında değildir ve cadının sözüne kanar. Kızın oyuna getirilerek çağrıldığı mekân olan hamam, pek çok masalda gördüğümüz gibi kahramanın erginlenme sürecinin başladığı, ya da erginlenme sürecini geçirdiği mekândır. Kahraman, imamdan kurtulmak için aklını kullanır ve onu ikna edip sabunladıktan sonra bir çubukla döverek oradan uzaklaşır. İmam, kızın kendisine teslim olmaması üzerine, babasına mektup yazarak kızlarının kötü yolda olduğunu söyler.

Bu masalda da dikkati çeken husus, iffetini koruyan kadın kahramanın iftiraya uğraması sonucu aşama geçirmesidir. Babası tarafından namusunun temizlenmesi için kardeşini öldürmekle görevlendirilen ağabey, kardeşini dinleyince suçsuz olduğunu anlar ve ondan evden gitmesini ister:

"*Gızın gardaşı, gene geri köye gelmiş. Bacısına demiş ki:*

'Bacım, böyle böyle.'

'Yok gardaşım, öyle bişe yok.' Demiş gız.

'Bacım, sen bu evden gaç. Sırtında köyna de çıkart, bana ver.' Demiş oğlan.

Padişahın oğlu bu kadını pencerenin önünde görür, çok beğenir. Padişahın oğluna gelin götürürler. (Günay, 1975: 290).

Oğlan, bacısının köynani almış. Bu bir davşan vurmuş, köynani davşan ganına belemiş, babasına götürmüş." (Şimşek, 2001:232).

Ataerkil toplumlarda namus ve iffet kavramı kadın ve kızlar üzerinde ev reisinin sorumluluğunda korunması gerekli bir unsurdur. Metinde görüldüğü gibi iffetine gölge düşüren kadın kahraman ölümle cezalandırılır. Bu durum kahramanın erginlenme sürecinde verdiği zorlu sınavlardan biridir. "*Tseëlon, Kadınlık Maskeleri adlı çalışmasında, "iffet kavramının özünde bakire olma zorunluluğunun önemli bir yer tuttuğunu söyler.*" (Ölçer, 2003:23). İlber Ortaylı da, Osmanlı Toplumunda Aile adlı incelemesinde, Osmanlı toplumunda farklı dinlerde de olsalar namus ve iffet kavramlarının yayılma alanına paralel olarak, hemen her bölgede aynı oranda geçerliliğini koruduğunu aktarır. (Ölçer, 2003:15-17).

Kızın "*ev içinde*" güvende olacağı, namusuna zarar gelmeyeceği düşüncesiyle baba, kızını imama teslim ederek gitmiştir. Kahramanın evden ayrılışıyla, yani bu güvenli ortamdan çıkarak "*kamusal mekâna*" ayak basması onun serüvenin de başlangıcı olur. Ev içinin, kız için güvenli oluşu babanın hacca giderken imama söylediği şu sözlerle ifadelendirilmiştir:

"*Gızı içeriden çıkartma (harçlığını da bol bol vermişler gızın), pencereden gonuş, gızın isdâni getir çarşıdan. Biz gelenâdar, sahip ol gıza,*" demiş. (Şimşek, 2001: 231).

Toplum tarafından saygı gören, güvenilen ve topluma örnek kişilerden birisi olan imam, metinde bu duruma zıt karakter çizmektedir. Dinine büyük bir aşkla bağlı olan Türk toplumu, bu dinin öğretici ve temsilcisi durumundaki imamlarına da değer verir ve onlara sonsuz bir güven duyar. Ancak insanoğlu zaafları ve eksikleriyle bir bütündür. Erginlenmemiş kişi zaaflarının farkına varamaz ve bu kişi imam bile olsa yanlışlara sapabilir. Bu gerçeği dillendiren bir de atasözümüz vardır: "*İmamın dediğini yap yaptığını yapma*"…

Bizlere güvenilir dost yüzünü gösterip sonra da kötülük yapan, yani sakladığı gizli benliğini ortaya çıkaran insanlarla günlük hayatımızda karşılaşırız. Olgunluğa erişmemiş, gölgeleriyle yüzleşmemiş insanlar, gölge yanlarını tanıyıp onların olumlu yönlerini kullanamadıklarından çevrelerine ve kendilerine kötülük yapmaya devam edeceklerdir. Nitekim kahramanın babası, geri döndüğünde bu oyuna kanar ve kızının namusuna leke sürüldüğüne inanır. Babası, oğlunu göndererek bacısını öldürüp kanlı

gömleğini kendisine getirmesini ister. Oğlan, bacısına kıyamayıp gömleğini bir tavşan kanına bulayarak babasına götürür. Kızdan da oradan uzaklaşmasını ister. Kız, kaçarak bir ormana gider ve orada bir ağaç başında saklanır. Onun olgunlaşma aşamasındaki ödülü avdan dönen padişahın oğluyla kaşılaşması olacaktır. İncelenen masal metinlerindeki mitin *ayrılış-sınav-dönüş* ritminde, evden ayrılan kahramanın gittiği uzak ülkede verdiği savaşlar sonunda geriye ödülle dönmesi söz konusudur. Ödül, genellikle hayatının devamını birlikte geçireceği kadın ya da erkekle bütünleşmesiyle/evlilikle son bulur. Ancak bu metinde "ödül" yani kahramanın "doğru adam"ı bulması, sınavlar yolunda gerçekleşir. Kahraman böylece bir aşama daha kat etmiş, evinin kadını olmuş, sonra da üç erkek evlada kavuşmuştur.

Metinde, namus düşmanı olan yalnızca imam değildir. Anne, babasını görmek için üç çoçuğuyla birlikte baba ocağına gitmek için yola koyulan kahraman, yolda emanet edildiği başvezirin tacizine uğrar. Başvezire kendisini teslim etmeyen kahraman, onun tarafından çocuklarını öldürmekle tehdit edilir. Buna rağmen namusunu koruyan kadın, iki çocuğunun öldürülmesine boyun eğer. Bir anne için bu zorlu sınav destanlarımızda da dikkati çeker. Kahramanın bu boyun eğişi, **Dede Korkut Destanı**'ndaki, Şökli Melik'e teslim olmayarak namusunu koruyan ve oğlu Uruz'un canıyla, namusu arasında tercih yapmak zorunda bırakılan Burla Hatun'un erginlenme sürecini hatırlatır.

Vezirin elinden kurtularak ormanın derinliklerinde yani bilinçaltının karanlıklarında vezirden(gölgesinden) kaçan kahraman, yolda bir çobana rastlar. Masal dünyasında "*yalıtılmış mekân*"larda benliğinin izini süren masal kahramanları, yolculukları sırasında kimi zaman kendilerine yardım eden, yol gösteren bir çobana rastlarlar. Çobanlar, "*Doğal yaşamın içerisinden gelen çobanlar, kökensel mirasa ait değerlerin en saf biçimde taşıyıcılarıdır*." (Özher, 2007: 84) Çoban bir anlamda kahramanın kurtarıcısı olur. Çünkü ondan aldığı kıyafet ve koyun derisi sayesinde kılık değiştirerek Keloğlan olacaktır. Yeni kimliğiyle yola revan olan kahraman, artık erkek kimliğindeki görüntüsüyle hayat mücadelesine başlar.

Masalın sonunda Keloğlan kılığında helvacının yanında çırak olarak çalışırken kocası ve vezir bir akşam onlara misafir olur. Helvacı Güzeli bir hikâye ile başından geçenleri birbir mecliste anlatır ve gerçekler herkes tarafından öğrenilir. Kahraman da başındaki deriyi çıkartarak gerçek kimliğine döner.

Bu masalın eş metni, **Erzurum Masalları** adlı eserde Hain Vezir adıyla yer almaktadır. Pek çok varyantı bulunan[88] "Helvacı Güzeli" adlı masal ile "Sarı Kız" efsanesi arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir "Namusuna iftira edilen kız" motifi hem masalda, hem de efsanede ortaktır. Söz konusu efsane şöyle anlatılmaktadır: *Güre köyünde güzeller güzeli bir kız babasıyla birlikte yaşamaktadır. Babası hacca gidince onu elde edemeyen köylüler iftirada bulunurlar. Babası kızını cezalandırmak için kazlanyla birlikte dağa götürür ve orada bırakıp geri döner. Sonunda gerçeği öğrenen babası dağa, kızının yanına gelir. Sankız, babasına abdest alması için hem denizden tuzlu su, hem de parmağıyla yerden tatlı su bulunca babası, kızının erdiğini anlar. Kız ise köye dönmeye razı olmayarak beddua eder: "Ben orada iftiraya uğradım. Oranın erkekleri gür, kadınları dul olsun*." *der. İftiraya uğradığı yere de Güre köyü kurulur. Babası çaresiz, köye dönerken kayalıklardan düşer ve ölür. Sankız, kazlanyla dağda yaşamaya devam eder. Köylüler, susuz kaldıkları bir gün Sankız'a yalvarırlar. Sankız da "Ak çay!" diyerek çayı akıtır ve oranın da adı Akçay olur*. (Duymaz, 2007: 93).

Bu efsane metnindeki "namusuna iftira edilen kız" motifi pek çok masalın da ortak konusu olarak karşımıza çıkar.

Diğer taraftan, Helvacı Güzeli masalının konusuyla, namusu uğruna her şeyinden vazgeçen kadın kahramanın mücadelesini anlatan **Dede Korkut Hikâyeleri**'nden "*Salur Kazanın Evinin Yağmalanması Boyu*" hikâyesinin konusundaki ortaklık göze çarpmaktadır. Müslüman Türk toplumunda kadın, namusunu tehdit eden unsurlara boyun eğmeden karşı koymak durumundadır. Masallara, halk hikâyelerine, efsanelere konu olan namusu için kendini feda eden fedakâr kadınlar, Türk kadınının simgesi olarak dikkati çekerler. Dede Korkut Hikâyeleri'nde sözü edilen hikâyede geçen olay kısaca şöyledir:

---

[88] "*Helvacı Güzeli masalı; Ankara, Develi, Kastamonu, Eskişehir, Kayseri, Sarıkamış, Tekirdağ, İstanbul, Amasya, Erzurum, İzmir, Bursa, Bitlis, Bayburt, Gümüşhane, Kars, Sivas, Çarıkın, Trabzon, Giresun, Kırşehir, Niğde, Zonguldak, Tokat gibi şehirlerimizde ve bugün Tuna Nehri altında kalan Adakale'de derlenmiş ve yayımlanmıştır. Masal, ülkemiz dışında Fransa, İtalya, İspanya, Almanya, Romanya, Macaristan, Rusya, Arabistan, Hindistan, Portoriko, Dominik Cumhuriyeti, Yunanistan, Danimarka, Çekoslavakya gibi ülkelerde de anlatılmaktadır. Ayrıca Azerbaycan'da anlatılan "Alı Han Peri" adlı hikâye de Helvacı Güzeli masalının bir varyantı olması sebebiyle aynı motife sahiptir*." (Duymaz, 2007: 93).

Salur Kazan'ın evi yağmalanıp annesi, çocuğu ve karısı düşmanlar tarafından kaçırılır ve Burla Hatun taciz edilmek istenir. Böyle bir durumda Burla Hatun yanındaki kırk cariyesiyle iş birliği yapar ve kendisini belli etmez. Bunun üzerine düşmanlar; kadını, oğlunu öldürmekle tehdit ederler; Burla Hatun, oğlunun yanına gidip durumu anlatır. Oğlanın, annesine söylediği şu sözler, namus kavramının Türk kültürü içindeki önemini bir kez daha vurgulamak bakımından önemlidir: "*Sakın kadın ana, benim üzerime gelmeyesin! Benim için ağlamayasın. Ko, beni, kadın ana çengele vursunlar! Ko, etimden çeksinler, kara kavurma etsinler! Kırk bey kızının önüne iletsinler! Onlar bir yidiğinde sen iki yi! Kâfirler bilmesinler, duymasınlar da sası dinli kâfirin döşeğine varmayasın! Sağrağını sürmeyesin! Atam Kazan namusunu sımayasın lekelemeyesin sakın*." (Ergin, 1989: 6-7)

Her iki anlatmada da namuslarını koruma uğruna kadınların zorlukları göğüslemelerindeki mücadele benzerdir. Helvacı Güzeli (Sakaoğlu, 2002:445) masalında, kocasının kendisini emanet ettiği vezirin sarkıntılık etmesi sonucunda, çocuklarının öldürülmesine engel olamayan Helvacı Güzeli'nin kaderiyle, Burla Hatun'un kaderi benzerlik göstermektedir.

Müezzin (Günay, 1975: 296) adlı masal da, **Helvacı Güzeli** masalındaki gibi emanete ihanet eden müezzin, kahramanın erginlenme sürecini başlatan kişidir. Kahramanın iki büyük ablası gibi müezzine teslim olmayışı, ancak daha sonra müezzinin sözüne kanan ablalarıyla birlikte hamama gidişi, kahramanın bilinçaltındaki yolculuğunun başladığını gösterir. Bu masalda da, tıpkı Helvacı Güzeli masalında olduğu gibi aklını kullanarak müezzinin elinden kurtulan kahraman evine geri döner. Ablalarının ihanetine uğrayan kahraman, evine gelen müezzini sarhoş eder ve ondan kendisini kurtarır. Namusuna leke gelmeden bu sınavdan başarıyla çıkan kahraman, babası tarafından ödüllendirilir. Uzak memleketten dönen baba, bahçeye diktiği üç gülün ikisinin kuruduğunu, küçük kızın gülünün serpilip dal budak saldığını görünce küçük kızının doğru yoldan ayrılmadığını anlar.

Gül, pek çok masalda kullanılan bir semboldür. Bu masal ile Helvacı Güzeli masalındaki motifler ortaktır.

Benzer bir konunun işlendiği bir diğer masal da **Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın** adlı masaldır. Bu masaldaki kahraman, Helvacı Güzeli ve Müezzin ve

Congalaz Karısı adlı masallardaki erginlenme sürecini yaşayan kahramanlar gibi bâkire bir genç kız değil, evli bir kadındır ve eşi tarafından iftiraya uğrar.

Masaldaki kadın kahramanın erginlenme süreci de kocası tarafından iftiraya uğramasıyla başlar. Hacca giden kocasının yasağına uymayıp yolda kalmış bir yabancı erkeği evinde misafir ettiği için haksız yere suçlanan kadın, kocası tarafından kolları kesilince eşinden, kendisini kimsenin göremeyeceği bir dağ başına bırakmasını ister.

Bu masalda kocası tarafından iftiraya uğrayan masal kahramanı evden ayrılmayı kendisi ister ve böylece bir dağ başına bırakılır.

Daha önce de belirtildiği gibi dağlar balinanın karnını simgeler. Kahraman, arınma ve yeniden doğma sürecinin başlaması için kendi isteğiyle bırakıldığı bu ıssız mekânda kendi içine döner ve Allah'a, kollarını geri vermesi için dua eder. Çünkü eşinin verdiği bu cezayı hak etmemiştir ve yaptığı tek şey Allah rızası için bir iyiliktir. Allah, kulunun duasını kabul eder ve kadına bir altın, bir gümüş kol verir. "*Psişenin alt dünyası*"nda erginlenme sürecindeki kadının artık elleri vardır.

İnsanoğlu elleriyle iyilik yapar. Darda kalmışa uzanan yardım eli, aciz birinin karnını doyurması için verilen sadaka daima bu ellerle yapılır. "Veren el, alan elden üstündür." atasözü de bu durumun altını çizer. Böylece sevap hanesine bir iyilik daha kaydeden insanoğlu hem cimrilik gibi kötü huylardan arınmış olacak hem de olgun insan olma yolunda aşama kaydetmiş olacaktır.

Elller, âdeta insanoğlunun bahtının göstergesidir. Ellerdeki çizgiler onun kader çizgileri gibidir. Bu sebepten olacaktır ki "*el falı*" uzun asırlar boyunca birbirinden çok uzak mesafelerde yaşayan pek çok milletin merak konusu olmuş ve asırlar boyu rağbet görmüştür.

Metinde, elleri kesilen kadına Tanrı tarafından bahşedilen -çok daha kıymetli- altın ve gümüş kollar, onun yapmış olduğu iyilik karşılığında bir ödül gibidir.

Estés, masal kahramanın kesilen kollarıyla ilgili farklı yaklaşımlarda bulunur ve şunları söyler:

"*Üstdünyada el simgesi nasıl başkalarını hisseden duyusal bir radar anlamı taşıyorsa, altdünyanın simgesel eli de karanlıkta ve zamanların içinden görme yeteneği taşır.*

Kayıp parçaları gümüş, altın ya da tahta uzuvlarla değiştirme fikrinin, çağlar içinden gelen çok uzun bir tarihi vardır. Avrupa'nın ve kutup bölgelerinin masallarında

gümüş işçiliği cinlerin, elflerin sanatıdır. Psikolojik terimlerle dile getirildiklerinde, bunların, psişenin derinliklerinde yaşayan ve değerli fikirler için orayı kazan tinin temel yönleri oldukları görülür. Bu yaratıklar küçük psikopomplardır, yani ruhsal güçlerle insanoğulları arasında yolculuk eden habercilerdir. Gümüş (ve altın) eller verilmesi, tin ellerinin -iyileştirici dokunuş, karanlıkta görme yeteneği, fiziksel duyumlar yoluyla güçlü bilgilere sahip olma yeteneği gibi- becerileriyle donanmaktadır. Bu psişik eller onun altdünyanın gizemlerini daha iyi kavramasını sağlayacak, işini bitirip tekrar yukarı çıktığında ise armağan olarak saklanacaktır. Böylece, başının üstündeki bir taçla değil, ama kollarının ucundaki gümüş ellerle taçlandırılmış ve altdünyanın kraliçesi olarak taç giyinmiştir". (Estés 2004: 474-475)

Kahraman, pencerenin önündeyken onu, padişahın oğlu görür ve beğenir; daha sonra annesinden istetir. Kahramanın geçirdiği olgunlaşma süreci tamamlanmıştır artık ve padişahın oğluyla evlenerek yeni hayat serüveni başlar.

Karalar Giyen Adam adlı masalda ise, padişahın bir sepete binerek mekân değiştirmesi söz konusudur.

Padişahın yanına karalar giyen bir adam gelir. Padişah, adama niçin karalar giydiğini sorduğunda, adam bayılır. "*Karalar giydiğimin sebebini öğrenmek istersen filân şehre gelesin*" diyen adam, o bölgeden ayrılır. Karalar giyen adam, padişahı virane bir yere götürür ve bunun sebebini öğrenebilmesi için bir sepete bindirir.

Karalar Giyen Adam adlı masalda, karalar giyen adamın neden kara giydiğini öğrenmek için gittiği virane yerde bir sepete binerek vardığı bahçelik bağlık mekân, balinanın karnını simgelemektedir:

"*Adam selenin üsdüne çıkdığı zaman sele yerinden deprenmiş, gıpırdamış. Hökümdar seleye yapışmış, sele gakmış yerinden ve o veranelikden uçmuş. Uça uça üç şerefeli bir minarenin yandan geçerken hemen gendini minarenin şerefesine gendini atmış. O şerefede yatırkana gece bir guş gelmiş dünemiş. Guşağı ile gendi ayağını guşun ayağına bağlamış.*

Guş ordan sabahdan uçtuğu zaman gözel bir bağçalığa enmiş. Bakmış ki o gözel bağçede heç kimse yok. Bağçadaki ağacın birinin başına çıkmış derkene gırk gız gelmiş. Masaları gurmuşlar, bir düğün, bir cümbüş yapmışlar." (Alptekin, 2002: 421)

Padişahın gittiği bahçe, onun erginlenme sürecini yaşayacağı yerdir.

Bu masalda padişahın, karalar giyen adamın neden bu şekilde giyindiğini anlamak istemesi üzerine başlayan macerası, onun bu maceranın sonunda bilme hâline ulaşmasıyla son bulur. Sihirli sepete binerek farklı bir mekâna giden kahraman, oradan farklı bir bakış açısı kazanarak geri döner.

Masallarda renkler oldukça önemlidir. Bu masal metninde kahramanı "bilme" hâline taşıyan kara rengin anlamını öğrenmektir. Bunu anlayabilmek için bilmediği bir mekâna, sihirli bir bahçeye gider. "*Kara taşıdığı anlam itibariyle sadece siyah değildir. Kara bir kuvvenin simgesidir. Bu kuvve kararlılığı, tavizsizliği, amansızlığı, cezalandırıcılığı: politik değil, dobra dobur olmayı simgeliyordu*." (Kalafat, 2002: 33).

"*Siyah, eski değerlerin çözülmesini simgeler. Siyah, çamurun doğurgan olanın, fikirlerin ekildiği temel maddenin rengidir. Ancak, siyah ölümün de rengidir, ışığın kararmasının da. Siyahın üçüncü bir yüzü daha vardır. Kahramanın üstünde durduğu dünyalar-arasındaki-dünyaya eşlik eden renktir, çünkü siyah, inişin rengidir. Siyah daha önce bilmediğimiz bir şeyi hemen bileceğimize dair bir vaattir*." (Estés, 2004:119).

"*Renk simgesi olarak kara, yeryüzü, karalık olarak bilinir. Kara mutlu, büyük, ulu, yüksek anlamları ile de açıklanır. Yağız yer kavramı Türklerde yeryüzünü değil, yeraltını göstermektedir. Kara toprak alttadır. Karasular yeraltındadır. Türklerin onu Yirlig/ Erlik/ İrlig / Erlig, yani yeraltında olan oraya ait olan şeklinde tasavvur etmeleri daha mantıklı ve yerinde bir yaklaşımdır. Erlik ve Er/ İrlik Han da aynı anlamda bir unvandır. Yerin altına ait han anlamını taşımaktadır*[89]."

Kara renk, pek çok masalda dikkati çeken bir semboldür. **Zümrüdüanka Kuşu** masalında siyah koyun, yeraltı âlemini; beyaz koyun da yeryüzü âlemini sembolize eder. Ak "*aklın dilidir, bilinç düzeyi*"dir. Kara ise bilinçaltının sembolüdür. Kahraman, bireyleşim sürecini tamamlamak üzere ise ak olan sembole (koyun, koç vb.) yönelir ve bilincin düzeyine varır. Ancak henüz tam olarak gölgelerini bilinçaltında yok edememişse macera devam edecek, kahraman karayla sembolleştirilen nesneye yönelerek bilinçaltının derinliklerindeki mücadelesine devam edecektir.

Türk mitolojisinde "ak" renginin özel bir önemi vardır. "*Ak"lık, yani beyazlık Altay şamanizminde de ilahilere mahsus bir renk olarak görülür. Aslında ak sözünün anlamı, temizlik, paklık manasında kullanılırdı. Fakat bu söz hayvan için kullanıldığında ise, durum değişmekte ve renk anlamını almakta idi*." (Ögel, 1993: 570).

[89] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

Görüldüğü üzere Altay şamanizminde de aklık masal metninde olduğu gibi aynı zamanda bir hayvan için de kullanılmaktaydı.

Zümrüdüanka Kuşu masalında yanlışlıkla siyah koyuna binerek yeraltı âlemine inen kahraman, orada devlerle/gölgeleriyle mücadele eder. Kahramanın bilinç dışının karanlığından, bilince ulaştığı mekân ise yeryüzü âlemidir. **Ağlayan Nar ile Gülen Ayva** (Alptekin, 2002:449) adlı masalda kahramana yardımcı olan kara renkli bir attır.

Karalar giyen adamın neden kara giyindiğini anlamak isteyen padişahın macerası "yağız yer", yeraltına değil de gökyüzüne doğru olmuştur. Her ne kadar, kahraman sihirli sepetle yolculuğunu gökyüzüne doğru yapıyor görünse de, mekân değiştirerek altdünyaya- bilince ulaşma yolundaki seyehatini gerçekleştirmektedir. Nitekim vardığı mekân sihirli bir bahçedir.

"*Tırmanma veya yükselme mutlak gerçeğe giden yolu simgelemektedir" (Eliade, 1992: 33). Şamanın göğe çıkışını, aydınlıklar âlemine olan yolculuğunu temsil eden ağaca tırmanma hâdisesi, kahramanların da yeraltı dünyasından, bilinci bularak huzura kavuşmalarını anımsatır*." (Şenocak, 2005: 263).

Kahraman, bilinçaltının karanlıklarından bu mekânda olgunluğa erişerek bu yolculuğunun sonunda ödülle geri dönecektir.

Kara renkle simgelenen "*daha önce bilmediğimiz bir şeyi hemen bileceğimize dair verilen vaat*"in, karalar giyen adam tarafından verilmesi ve bunun gerçekleşmesi de bu anlamda hayli manidardır. Kahramanın "uzak ülkede"ki macerası; hem büyülü sepet vasıtasıyla yer değiştirerek yeni bir iç görü kazanması, hem de maceranın sonunda kara elbise giyerek daha önce bilmediği bilgiye ulaşmasıyla son bulur.

Sabır göstermek, dayanmak insan için hayat yolunda olgunlaşma sürecindeki önemli aşamalardan biridir. Sabır göstererek olayların sonucunu beklemek, kötü duygulardan kaçınmak insan ruhu için önemli devadır. Kahraman, bilme hâline ulaşma yolunda kırk kıza tahammül göstermesiyle sınavlar yolunda başarı kazanmıştır. Nefsi yenmek ve şehvetten kaçınarak sabır göstermek insanoğlu için en zor sınavlardan biridir. Masalda, padişahın kırk kıza tahammül göstermesi, onun balinanın karnında verdiği erginlenme sınavıdır:

"Benim tahammülüm galmadı." Demiş padişah.

"*Gızın hangisini isdersen o çadır gurulsun." Otuz dokuz gıza dayanabilen padişah, gırgıncı gızla evlenmeye garar verir. Zaten gız otuz dokuz gişiye dayananla evleneceğini önceden bildirmiş*.[90]" (Alptekin, 2002:421- 422)

Kadın, anne olma sıfatıyla Allah katında cennetle müjdelenmiş bir varlık olması açısından çok kıymetlidir. Kadın, yuvasının da sadakat sembolüdür. Aynı zamanda kadın, erkek için şehevî arzuları uyandıran bir varlık olma niteliklerini de taşır bedeninde. Padişahın, otuz dokuz kıza dayanması, onun sabrının denendiği bir sınavdır. Bir erkeğin şehevî manada güzel bir kadına tahammül göstermesi onun için bir aşama katettiği anlamına da gelebilir. Çünkü insanoğlu zayıflıklarının farkına vardığı ve onunla/gölgesiyle bilinçli bir şekilde yüzleştiğininde tam anlamıyla mutluluğu yaşayacaktır.

Congalaz Karısı adlı masalda kahramanın eşiği geçerek erginlenme sürecinin başladığı mekân, ateş aramak için gittiği Congalaz Karısı'nın kulübesidir. Kulübe, bilinçaltının simgesidir "*erginlenme töreninin zaman dışı kutsal mekânıdır. Bir varmış, bir yokmuş sözleri, zaman dışı bir mekâna gidileceğini açıklayan ilk uyarıdır*[91]." Ancak bilinçaltının derinliklerinde ilerleyen kahraman daha aşama geçirmemiş olduğundan safdillilikle cadı kadına aldanır ve bu aldanışın ardından simgesel ölüm süreci başlar.

Cadı karısının evinden ateş alan kızın belindeki iplik tekerinin boşalması ile cadı karısı ipi takip ederek eve kadar gelir. Cadı karısı kıza; "*Parmağına altın yüzük takacağım*."deyince kız parmağını anahtarlıktan uzatır. Bunun üzerine cadı karısı kızın parmağını ısırır ve kız bayılır. Kızı baygın gören kardeşleri; "*Bu bizim namusumuzu lekeledi*." diyerek onu öldürmek üzere dağa götürürler. Küçük erkek kardeş kız kardeşini öldürmeye kıyamaz, kardeşinin gömleğini çıkararak bir kuş öldürüp kanına bular. Bir çoban, kızı dağda bulur ve onu beyaz bir devenin üzerine bindirir. Onu, oğlu ile evlendirir. Bir çocuğu olan kadın ağabeylerine kendisini tanıtmak maksadıyla türkü söyler. Bunun üzerine durumu öğrenen kardeşler, cadı karısını öldürürler. (Alptekin, 2002:443)

"*Masallardaki olağanüstü varlıklar, sembolik kavramlarla ifade edilen gizli güçler, insanların iradesini ele geçiren kara iyeleri, gölgeleri ifade etmektedir. Kişinin*

---

[90] O sırada karalar giyen adam karşısına çıkıverir. Kendisinin de sepetin içinde olduğunu fark eder. Karalar giyen adam, padişaha siyah elbise getirir ve elbiseyi padişaha verir. Padişaha, o güne kadar kırk kıza hiç kimsenin tahammül edemediğini söyler.Padişah, daha sonra siyah elbiseyi giyerek memleketine döner. (Alptekin, 2002:421-422).

[91] http://www.hermetics.org

bu varlıklar tarafından ele geçirilmesi veya onlardan korunulması Şamanizm döneminde sihir, büyü vb. gibi uygulamalarla yapılırken İslâmiyet'in kabulüyle birlikte yerini inanç, bilinçaltını sık sık ziyaret etme, günah korkusu, dua vb. gibi değerlere bırakmıştır." (Şenocak, 2005: 264)

İp, eşiği ya da güneş kapısını temsil etmektedir.(Camphell, 2000:150). Burada ip, yeri göğe bağlayan "yolun" simgesidir. "*Türkçe-Tatarca'da bağ, baj, boj, hem büyücülük'ü hem de "bağ, ip"i ifade etmektedir; Yunanca'da kartadeo "sıkıca bağlamak" kadar "bir düğüm atarak büyüyle bağlamak" anlamına da gelmektedir. Bütün bu etimolojiler, bağlama eyleminin esas olarak sihirsel olduğunu kanıtlamaktadır…. Hayatın bizzat kendisi bir "dokuma" (bazen kozmik boyutlarda sihirsel bir doku, mâyâ) veya ölümlülerin her birini tutan bir ipliktir.*" (Eliade, 1992: 121-123).

"*İp ve ağ kötü ruhları kovmanın diğer bir vâsıtasıdır. Onlar sihirli iplerle veya ağlarla bağlanabilir. Nitekim kement ve ağ, mitolojide Tanrı silahlarıdır. Bağlamak tabiri, sihir alanına katmak, büyülemek mânâsına geldiği gibi çözmek, sihirden kurtarmak anlamına da gelir.*" (Sarıkçıoğlu, 2002: 96).

"Hayat İpi", birçok ülkede insanın kaderini simgelemektedir. (Saltık, 2005: 31)

Kahramanın belindeki ip, Congalaz karısıyla(kötü ruh/gölge) karşılaşmasını, yani gölgesiyle yüzleşmesini sağlar. Bu karşılaşma, kahramanın eşiği geçmesi için bir adım atmasına vesiledir.

Yasak kapıyı yabancıya açan erginlenme yolundaki kahraman, "yok edici"yi tespit edip onunla baş ettiği zaman olgunlaşacaktır. Kahraman henüz bu eşiği geçemediğinden, cadının tuzağına düşer ve onun söylediğini yaparak altın yüzüğü parmağına takmasına izin verir.

"*Altın(aşınmayan metal) ölümsüzlüğü simgeler; yani ölümsüzlük, güzelliğin gövdesi olan Tanrı'nın gizemli yaratıcı enerjisidir.*" (Campell, 2000:150) Ölümsüzlüğün sembolü olan altın yüzüğü parmağına takarken cadı, kızın parmağını ısırır ve kız bayılır. Böylece simgesel ölüm hâli kahramanın erginlenmesindeki bir başka sınav yolunu açar. Simgesel anlatımda, her ölümün yeni bir doğumun habercisi olduğu düşünülebilir.

Ölüm, bir son değil; yeni ve ebedî bir başlangıcın müjdesidir. Simgesel anlamda ölüm hâlini yaşayan masal kahramanları, uyanışlarında yeni bir başlangıca "merhaba" derler.

Ağabeyleri tarafından baygın bulunan kız, ağabeylerinin iftirasına uğrar:

"*Güccük oğlana demişler ki:*

"Bunu götür bir yere atıver veya kes gel, bunu ne edersen et, bu bize mutlaka bir namus etti, ondan sana seslenmiyor."

Güccük oğlan bu gızı götürmüş, bir yere eletmiş. Fakat orada gızı kesememiş, öldürememiş. Bacısının gömleğini çıkarmış, bir guş öldürmüş ona belemiş gelmiş getmiş.

"Öldürdüm işde de ganlı gömleği." (Alptekin, 2002: 444).

Daha önce incelenen pek çok masalda karşımıza çıkan ve bize Hz.Yusuf kıssasını hatırlatan "kanlı gömlek" motifi, bu masalda da dikkati çeken mitolojik bir unsurdur.

Kızı, dağ başındaki arınma sürecinde mitolojik bir karakter olan "çoban[92]" bularak onu beyaz bir deveye bindirir. Çobanın sorularına, boğazındaki yüzük sebebiyle cevap veremeyen kız, çobanın arkasına vurması sonucu yüzük boğazından çıkınca konuşmaya başlar ve başından geçenleri ona anlatır. Çoban, kızı evine götürür ve oğluyla evlendirir.

Bu metnin iftiraya uğrayan kızın dağ başındaki arınma sürecinden sonra gelişen bölümleri: kurtarıcıyla/çobanla karşılaşma, "ev içine sığınma" ve evlilikle kadınlığa geçiş sürecindeki olgunlaşma aşaması, incelenen pek çok masaldaki geçişlerin aynı döngüde yaşandığını göstermektedir.

Dağ, kahramanın alt dünyaya, yani psişesindeki alt dünyaya giden kapıdan geçerek yeni bir bakış açısı kazanacağı mekândır. Dağa bırakılan kahraman, bir çoban tarafından bulunur. Çoban, kızı oğluyla evlendirir ve kızın bu evlilikten bir çocuğu olur. "*Bebek, simgesel küçük hayattır. İnsanlarda gömülü yatan tanrısal şeylerin simgesidir.*" Estés; bebeğin, kadınların içsel bilgeliğinin, içsel aklının, içsel bilincinin simgesi olduğunu söyler. (Estés, 2004:103- 104).

---

[92] "*Çoban; koruyan, kollayan, saklayan, yönlendiren, sırrı olan yöneten anlamında anlaşılmıştır. Bütün müminler ve özellikle peygamberler için yaratılmışlar yaratanın emanetleridir. Onların görevi sadece insanat ile sınırlı değildir. Hayvanat, nebatat ve cemadat ile de ilgili sorumlulukları vardır. Bu noktada peygamberlik ile çobanlık arasında görev alanı içeriği bakımından ciddi bir yakınlık vardır. Birçok çoban mucize göstermişken birçok evliya da aynı zamanda çobandır."(*Kalafat, 2008:71).

Kahramanın bebeği büyür. Diğer bir söyleyişle, bilinçlenme yolunda emin adımlarla ilerlemeye başlar.

Annesi, oğluna dayılarına söylemesi için bir türkü öğretir. Masallarda çok sık rastlanmayan bu manzum bölüm, pek çok halk hikâyesinde olduğu gibi çocuk da annesinin öğrettiği bu manzumeyle kendisini dayılarına tanıtır:

"*Yedi gardaşın yeğeniyim*

Ak devenin göbeğiyim

Sandal gadının bebeğiyim." (Alptekin, 2002: 445).

Kahraman, çocuğun dayıları tarafından tanınmasıyla kardeşlerine kavuşur ve bir anlamda, çocuğunun/bilincinin sayesinde tamlığa ulaşır.

Bazı masalllarda da erginlenme sürecideki sınav, kahramanın aktif bir şekilde mücadelesi şeklinde değil de, sabrının sınanmasıyla gerçekleşir. Masala ad olan bu sınavın kadın kahramanı, sükut ve sabırla "*kırk gün bir ölünün başını bekle*"yecektir:

Sabır Taşı adlı masalda kahramanın yüce dağ başındaki sarayda kapıdan içeriye girmesi balinanın karnına girişini simgeler. Gölgesinden kaçan kahraman, bu mekâna girmiş olur ve de hiç kimse bu kapıyı açamaz. Kahramanın buradaki kaderi, kırk gün bir ölünün başını beklemektir.

Bu konağın, sihirli bir mekân olduğunu görmekteyiz. Kahraman, içeriye girer girmez konağın kapısı kapanır ve kahraman bir daha dışarıya çıkamaz. Kız, tek başına bir evde yatakta yatan ölüyü otuz dokuz gün sallar; sıkılmamak için de dışardan geçen bir çingene kızını içeriye alır:

"*Bakmış bir mıtırıp göçü gediyormuş. Bir mendil altın almış(hazinesi varmış adamın) yolculara demiş ki:*

"Emmi dayı ben burda yalnızım, bana yoldaş olun. Şu gızınızı bana verin. Şu bir mendil altını da size vereyim." demiş.

Gabul etmişler, gız galmış. O gız yeni gelen gıza demiş ki:

"Biraz da sen salla, ben usandım sallayı sallayı." demiş.

Mıtırıp gızı başlamış sallamaya. O gün de gırgıncı gün ya. Oğlan uyanıvermiş ve:

"Vay gırk gündür sen min beni sallayan?"demiş.

Gakmış, gucaklaşmış, öpüşmüş ve onunla evlenmiş. Esas gız ise hizmetçi olmuş. O mıtırıp gızı da evin hanımı olmuş." (Alptekin, 2002 : 429).

Bu masalda dikkati çeken nokta, kahramanın kaderini değiştiren bu sihirli mekânda kaçtığı gölgesiyle yüzleşmesi hadisesidir. Haberci kuşun "*kırk gün ölü bekleyeceksin*" sözü üzerine yollara düşen kahraman, gölgesiyle yüzleşmek yerine ondan kaçmaya başlar. Bu metinde kahramana kaderi hakkında bilgi vererek onu serüvene çağıran "haberci kuş"lar ile "Altaylılardaki 'haberci ruhlar' arasında bir ilgi olduğu düşünülebilir." (Sodzawıczny, 2003:46).

Roux, Altaylılarda; kuşlarla, haberci ruhlar arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar: "*Altaylılar kuşların göklere yükselmesiyle ilgili yeteneklerini oldukça yaygın kullanırlar. Kendi kozmik yolculuklarını kolaylaştırmak için cinlerin ve ruhların bazı önemli kuşlara benzetilen yapılarını göz önünde tutmak yeterlidir.*" (Roux, 2002:149).

Kahraman, bu haber üzerine bu hadiseyi yaşamamak için bulunduğu mekânı terk eder. Ancak bu kaçış, kahramanın bireyleşim sürecindeki yolculuğunun da başlangıcı olur. Sihirli beldede, gölgesiyle yüz yüze gelen kahraman onu tanır ve ona tahammül etmeyi öğrenir. Otuz dokuz gün beklediği yeşil örtüler içindeki ölü, onun gölge yanıdır.

Ölünün yeşil örtüler içinde oluşu kültürümüzdeki ölü ile ilgili âdetlerin bir yansımasıdır. Başında beklediği adamın ölüm hâli olgunlaşma sürecindeki doğum-ölüm ve yeniden doğum sürecindeki ölüm sürecidir. Ölü, kırkıncı gün bu erginlenme sürecindeki döngüyü tamamlayarak hayata yeniden doğar.

Kahramanın, ölüyü kırk gün değil de otuz dokuz gün sallayıp sonra da sıkılarak onu çingene kızına bırakması gölgesinden kaçtığını gösterir. Eğer kırk gün sallamaya devam etmiş olsaydı, kırkıncı gün canlanan oğlan, çingene kızıyla değil; onunla evlenmiş olacaktı. Kırk gün çile çeken derviş misali, sıkıntılara sabretmek, onları metanetle karşılamak insanoğlunun mutluluğa ulaşmasındaki en önemli faktörlerdendir. Zorluklar karşısında sabretmek herkesin başaramadığı bir güç ister, ancak sabreden her zaman ödülle mükâfatlandırılır. Günlük yaşantımızda söylediğimiz "Sabreden derviş, muradına ermiş.", "Sabır acıdır, meyvesi tatlıdır." , "Sabrın sonu selamettir.", "Sabreyle işine, hayır gelsin başına." atasözleri bu durumu oldukça iyi açıklamaktadır. Kırk gün çile çeken derviş misali, sabrı bilmek, zorluklara tahammül göstermek erdemine sahip olmak gerekir.

Yaşamda kendini bekleyen her türlü zorluk karşısında kişinin sabır göstererek gereken şekliyle davranması, Tanrı'ya olan sonsuz tevekküllle gönülden bağlılığı aslında imtihan olan insanoğlunun kendine güvenmesi ve kendi tercihlerine teslim

olmasıdır. Bilgeliğe ulaşan kişi aslolanı fark etmiş ve her şeyin olumlu bir sonucu olduğu gerçeğini keşfetmiştir. Mutasavvıf İbrahim Hakkı Erzurumi'nin sözleri işte bu gerçeğin altını çizer:

Hak şerleri hayreyler,
Zannetme ki gayreyler.
Arif anı seyreyler,
Mevla görelim neyler,
Neylerse güzel eyler..

Çingene kızı masala tesadüfen sokulmuş bir karakter değildir. Çingenenin karalığıyla, gölgenin kötü yönü arasında bir ilgi kurulabilir. Kahraman, gölgesiyle yüzleşmediğinden mutluluğu yakalayamaz. Bu mutsuzluğu paylaşacak bir "sabırtaşı" ister oğlandan:

"*Ağa bana bir sabır daşı getir, eğer unudursan yollaran gara duman bürüsün*."

Avradın dediğini almış, avrad da kötü, çirkin bir çingeneymiş. Gız da çok gözelmiş. Ondan sonra oğlanın yolunu bir gara duman bürümüş. Hemen gızın dediği aklına gelmiş ve sabır daşını almış. Oğlan sabır daşını alıp yola çıkınca kör duman kalkmış. Gelmiş gıza sabır daşını vermiş." (Alptekin, 2002:430).

Nitekim, sabredemediği için animusuyla birleşemeyen kahraman derdini bir "sabırtaşı"na anlatır. O kadar sıkıntıyla doludur ki, başından geçenleri anlatırken oğlan olanları bir bir işitir. Böylece gerçekler su yüzüne çıkınca kahraman animusuna kavuşarak gölge yanıyla yüzleşmiş olur[93]

Bu masalın bir eş metni **Elazığ Masalları** adlı eserde Kırk Gün Ölü Bekleyen Kız (Günay, 1975:447) adıyla, **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar** adlı eserde de Uyuyan Delikanlı (Seyidoğlu, 1975:214) adıyla yer almaktadır.

İncelenen pek çok masal metninde, balinanın karnıyla simgelenen mekânlar arasında olağanüstü varlıkların yaşadığı "büyülü bahçeler" de vardır:

---

[93] Bu masal metninin tahlilini, **Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi** adlı yüksek lisans tezinde farklı bir bakış açısıyla Evrim Ölçer şöyle değerlendirmiştir:
"*Bu masalın, simgesel bir anlatımla çok eşliliğe bir başkaldırıyı anlattığını söylemek mümkündür. Burada kızın sabırla ölü bir adamın başında kırk gün beklemesi, henüz olgunlaşmasını tamamlamamış bir erkeğin olgunlaşmasını bekleyen bir ilk eşin durumunu anımsatmaktadır. Adamın ölü olması erginleme için gereken yarı ölüm halini düşündürür. Adam, olgunlaşmasını tamamlayacakken çingene kızın ortaya çıkıp iktidarı ele geçirmesi de, ikinci eşlerin ev içine girdiğinde diğer kadının durumunu anlatır. Kendi iktidarını hiçe sayarak eve bir başka kadının gelmesi ve iktidar sahibi olması karşısında ilk eşin geçirmesi gereken dönem, sabredip susmak ekseninde gelişen bir erginleme sürecidir. Bu durumda söz konusu masalın hem kadın hem de erkek kahramanın erginleme serüvenini anlattığı söylenebilir."* (Ölçer, 2003: 90)

İnci Mercan Dağı adlı masalda da, kahramanın erginlenme sürecini yaşadığı mekân bir dağ başında vardığı peri kızlarının olduğu bahçedir. Balinanın karnını simgeleyen bu büyülü bahçede, kahraman bireyleşim sürecini tamamlayacaktır. Bu bahçede güvercin kılığında dolaşan peri kızları, derilerinden çıkıp çok güzel birer kız olduktan sonra havuzda yıkanmaya başlarlar. Bunlar yıkanırken, adam gizlice yanlarına varıp bunlardan birisinin derisini saklar. Diğer iki kız güvercin olup gider, üçüncüsü orada kalır. Kızın bütün yalvarmalarına rağmen adam deriyi/tüyü vermez ve bunu evine götürüp onunla evlenir. Derisini de yaptırmış olduğu binanın temeline saklar. Nikâhtan sonra peri kızı, temeldeki derisini alıp tekrar güvercin hâline girerek uçup gider. Adam yine tek başına kalır. (Şimşek, 2001: 199)

Güvercin kılığında dolaşan peri kızları, ruhu temsil etmektedir. "*Güvercin, eski Hindistan'da ölüm ve ruhların kuşuydu; Roma'da aşk kuşuydu. Çinde ise sadakat ve uzun ömrün simgesidir.*" (Eberhard, 2000: 134).

Güvercinler uysal, insanlar tarafından eğitilebilen varlıklar olması açısından masalda ruhu simgelemesi ilginçtir. Güvercinlerin uysallığı, onlara yaklaşarak eğiten insanlar tarafından bilinen bir özelliğidir. Gökyüzünün bu saf ve nâzenin yaratıkları masalda ruh simgesi olarak kullanılmıştır. Eğitilen güvercinler, kendilerini bekleyen tehlikelerden habersizdirler çoğu zaman. Ruh da onun gibidir. Olağandışı bir durum algıladığında kaçmaz. Masalda güvercin kılığındaki peri kızları da adamın niyetinden, zarar verme olasılığından habersizdirler. Deri de böyle zamanlarda çalınır. Peri kızının arınma anında, yani gölde yıkanırken derisinin çalınması onun bu arınmayı gerçekleştirmesi için daha aşama kaydetmesi gerektiğini gösterir.

Bireyleşme sürecinde kişinin başına gelecek olan bu hırsızlık olayı; kişinin safdillikten, başkalarının amaçlarıyla ilgili içgörülerinin zayıf olmasından, gelecekte neler olabileceğini öngörmedeki deneyimsizlikten kaynaklanır. Bu şekilde soyguna uğrayan kişi deneyimsizdir ve bir tür psişik uyuklama hâlindedir. Bu durum, hırsızlığa uğrayan kişi için gizemli bir arketipsel fırsat yaratır. Masaldaki derisi çalınan peri kızı gibi, yaşam içinde "derisi çalınan" kadınlar için masaldaki arketipsel öz son derece önemlidir.

Bu masaldaki "deri" bir duygu hâlinin ve bir oluş hâlinin temsilcisi olan nesneden başka bir şey değildir. Çok uzun süre ruh-evinden uzak kalan her kadın, kaçınılmaz olarak yorulur. Sonra benlik ve ruh duygusunu canlandırmak, derinleri

gören ve okyanussal bilgilerine yeniden kavuşmak için tekrar derisini aramaya çıkar. Gidiş ve dönüşlerden meydana gelen bu büyük döngü, kadınların içgüdüsel doğasının içinde yankısını bulur ve kız çocukluğu, ergenlik, genç erişkinlikten başlayarak sevgililiğe, anneliğe, oradan ustalığa, bilgelik sahibi yaşlı bir kadın olmaya ve daha sonrasına kadar hayatları boyunca bütün kadınların yaratılışında varlığını korur.

…Çok önemli olan bu ruh derisini elde tutmanın tek yolu, değeri ve kullanım biçimleri konusunda sahip olduğumuz eski ve kusursuz bir saflığa sahip bilinci yeniden kazanmaktır. Eğer döngülerimize, evi terk etme ve ona geri dönme çağrısına dikkat etmezsek, bu büyük hırsızlıkla gelecekte bilinçli bir şekilde başa çıkabiliriz.

"*Ruh derisi" hırsızlığı, doğru deri içinde olmayan ilişkiler yüzünden ortaya çıkabilir ve bazı ilişkiler ise tamamen zehirlidir. Bu ilişkilerle başa çıkmak irade ve kuvvet ister, ama bu yapılabilir; özellikle de "masaldaki gibi" evden gelen çağrıyla, kişinin dolaysız bilgeliğinin tam ve ulaşılabilir olduğu öz benliğe geri çağıran sesle uyanılırsa*." (Estés, 2004:297- 300) .

Masalda, güvercin kılığındaki peri kızı derisini yitirdiği sırada bahçenin -altdünyanın -havuzunuda yıkanmaktadır ve kendisini bekleyen tehlikeden habersizdir. Kahraman, bilinçli bir hâle gelene kadar bireyleşmenin bu evresinden geçmek durumundadır.

"*Hayvan derisi simgesi, (insanlar da dâhil), hayvanlarda –tüylerin diken diken olmasının- şeylerin hem görülmesine hem de hissedilmesine karşı bir tepki olduğunu görürüz. Posttaki kılların dikleşmesi, yaratıkta 'ürperti' doğurur ve kuşkuyu, dikkati ve diğer koruyucu özellikleri ortaya çıkarır. İnuitler arasında hem kürkün hem de tüylü derinin çok uzaklarda olup bitenleri görme yeteneğine sahip olduğuna inanılır ve bir şamanın bir sürü kürk ve tüylü deri giymesinin nedeni de budur. Böylece şaman, gizleri daha iyi görebileceği yüzlerce göze sahip olur. "Güvercin" derisi sadece sıcaklık verdiği için değil, sahip olduğu görü yeteneği sayesinde bir erken uyarı sistemi sağladığı için de ruhun simgesidir. Postunu yitirmek, korunma araçlarını, sıcaklığını, erken uyarı sistemini, içgüdüsel bakışını yitirmektir. Psikolojik olarak postsuz olmak, bir kadının gerçekten istediklerinin değil, yapması gerektiğini düşündüğü şeylerin peşinden koşmasına neden olur*." (Estés, 2004:302) .

Peri kızı postunu çalan adamdan postunu geri isterken, ruhunu istemektedir. Hiç farkında olmadan çalınan ruhu olmadan yaşaması çok zordur. Adam, onun bu

yakarışlarına aldırmaksızın peri kızını, mekânından zorla koparark kendi evine götürür. Altdünyanın büyülü bahçesinden ruhu çalınarak koparılan peri kızı, "ruh hırsızı"yla ömrünü geçirmek istemez. Adam ise peri kızının postunu yeni yaptırdığı evin temeline saklayarak onun ruhunu daha da derinlere gömer.

"Güvercin" derisini çalan "yalnız adamın", bir kadının psişesinin "ego"sunu temsil ettiğini düşünelim. Ego, en genel anlamıyla 'ben' derken kastettiğimiz, her türlü ruhsal-bedensel olayın merkezi olarak düşündüğümüz bilinçli varlığımız olduğuna göre, kadının egosu, onun erginlenme sürecindeki olgunlaşma aşamalarını geçirmesini sağlayan bilinç hâli olduğunu söyleyebiliriz.

Peri kızlarının güvercin kılığına bürünmeleri ve daha sonra tekrar eski hâllerine dönmeleri; kısacası "şekil değiştirme" hadisesi pek çok anlatıda karşımıza çıkan bir motiftir.

Emine Gürsoy Naskali "Türk Destanlarında Metamorfoz: Kel Olma, Saçlanma ve Cinsiyet Değişimi" adlı makalesinde, "*Türk mitolojisinde şekil değiştirme hadisesinin derin ve geniş bir konu olduğunu söyler. Şekil değiştirme hadiselerinde insanın yerine insan olarak ancak farklı bir insan görünümüne girmesi söz konusu olabileceği gibi insanın hayvan şekline veya gökyüzü cismine dönüşmesi de mümkündür*." (Naskali, 2004:474) der. İncelenen masalda söz konusu şekil değişikliği, aslında bir peri kızı olan olağanüstü bir varlığın güvercin donuna girmesi şeklindedir.

Kültürümüzde, menakıbnamelerde velilerin don değiştirerek güvercin donuna girdiği görülmektedir. Bu menâkıbnamelerden Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli'de don değiştirme şöyle anlatılır: *"Hacı Bektaş, Ahmet Yesevi tarafından icâzetle Rum'a halife gönderildiğinde bir güvercin şeklinde Sulucakarahöyük'e inmiş ve bir taşın üzerine konmuştur. Onun güvercin donunda Rum'a gelmekte olduğunu kerametle keşfeden Rum Erenleri, kendisini buraya sokmamak için Hacı Doğrul(Tuğrul)'u alıcı bir doğan kuşu donunda karşı göndermişlerdir. Bunu gören Hacı Bektaş, tekrar insan kılığına Hacı Doğrul'u perişan etmiştir*." (Ocak, 2000:198- 199)

"*Bektaşiler, Uygurların bu eski dönüşümünü İslâmiyet'e uydurmak ve onunla bağdaştırmak istiyorlardı. Nitekim Bektaşi şairi Abdal Musa, Hacı Bektaş-ı Veli'nin güvercin şekline girmesini mutasavvıfların "devir" nazariyesiyle şöyle açıklamaya çalışıyordu:*

"Ali oldum, Âdem oldum bahane

Güvercin donunda geldim cihane!..”

Halk arasında güvercin cennetteki huri kızları olduğuna da inanılır.” (Artun, 1996: 25- 26).

Bu masaldaki “ruhun çalınması” motifi, Melikşah[94] (Sakaoğlu, 2002:397) adlı masalda da görülmektedir.

Her iki metinde de kahramanlar, alt dünyanın büyülü varlıklarına gönüllerini kaptırıp ardından onların “ruh derileri”ni çalarlar.

Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı kitabında, pek çok ülkede değişik şekillerde anlatılan fakat temel yapısı hiç değişmeyen ve de bütün Altay toplumlarında da bilinen bir kuğu gölünün veya kaz gölünün hikâyesinden söz eder.

Roux, bu hikâyenin efsane, masal şeklinde bütün dünyada bilindiğini vurgularken temanın kuzey kökenli olduğunu, ancak Türk kökenli olduğu konusunda kesin bir kanıt olmadığını da ifade eder. İncelenen **İnci Mercan Dağı** ve ortak motifler içeren **Melikşah** ve **Hoca** adlı masal metinleriyle, sözü edilen anlatı arasındaki benzerlikler oldukça dikkat çekicidir.

Roux, bu anlatıyı şu şekilde özetlemektedir: “*Bir erkek, bir gölün kenarına gelir ve genç kadınların elbiselerini kıyıda bırakarak çıplak olarak denize girdiklerini görür. Oyun olsun diye içlerinden birisinin elbiselerini gizlice alır. Hırsızlığın kurbanı olan kadın dışındaki kadınların hepsi birden kuğu veya peri kızı şeklinde uçuşur. Erkek geride kalan kurbanı yakalar ve onunla evlenir. Kız ona bir oğlan verir. Sonradan, belki de kaybettiği saf genç kızlık [dişi kuş] elbiselerini bulduğunda kaçmayı başarır*.” (Roux, 2002:208)

Yukarıda sözü edilen masal metinleriyle, bu anlatı arasındaki benzerlikler insanlığın eski mirası, ortak belleği olan arketiplerle açıklanabilir.

---

[94] **Melikşah** adlı masalda kahraman, kendisine yasaklanan *kırkbirinci* odayı açınca burada bir *bahçe*yle karşılaşır. “İçinde güller ve ileride bir havuz… Melikşah, bahçede biraz gezindikten sonra gül ağacının dibinde yatar. O sırada üç kuş gelip havuzun kenarına konar, silkinip üçü de üç kız olur. Bu kızların adları da Şad-bânu, Kamer-bânu, Şemse-bânu imiş. En küçükleri olan Şemse-bânu’ya Melikşah vurulur. Kızlar havuzda yıkandıktan sonra yine kuş olup ‘pırrr’ diye uçup giderler.” Kahraman, bu peri kızını bir yıl bekler. Bir yılın sonunda daha önce onu gördüğü yere gider ve gül ağacının dibinde peri kızlarının gelişlerini bekler. Kızlar derilerini çıkarıp bir kenara koyar ve yıkanmaya başlarlar. Melikşah, Şemse-bânu’nun kılıfını gizlice alır ve gömleğinin içine saklar. Kızlar, Melikşah’a kılıfı vermesi için yalvarırlarsa da, Melikşah kızın derisini geri vermez. Melikşah, babasından kendisinin sarayı gibi kuş kemiğinden bir saray yaptırmasını ister. Babası sarayı yaptırırken, Melikşah da tunçtan bir çekmece yaptırıp peri kızının derisini o çekmeceye koyar, çekmeceyi de kız bir daha almasın diye temele koydurur. Sarayın yapımı biter, düğün başlar. Kız, derisinin temele gömülü olduğunu anlayınca, elini sokup temelden derisini çıkarır ve giyinerek kuş olup uçup gider.

Hoca adlı masalda ise dinî motifler dikkati çeker:

Hoca adlı masalda da altdünyada/ "yedi gat yerin dibi"nde yaşayan kahramanın bilinçlenme serüveninde karşılaştığı üç güvercin aslında üç güzel kızdır.

"*Varmış ahırlığa. Ahırlığın da şöyle bir deliği varmış. O delikten eğilmiş, öteki odayı gözetliyormuş. Gözetlerken, öteki güvercinler(üç güvercin) gelmişler. Üçü de gabıklarından çıkmışlar, dünya güzeli insan olmuşlar. Abdeslerini almış, herkes kendi odalarına çekilmişler. Bu oğlan varmış, anakdar deliğinden bakmış hepsine ki; herkes odasında, kitabını açmış, öyle Gur'an'ını okuyor*." (Şimşek, 2002:89).

Masal metinleri incelenirken kuşa dönüşme hadisesine sıkça rastlanmıştır. Özellikle de bu metinlerde, yukarıdaki masal metninde görüldüğü gibi "güvercin kılığı"na giren masal kahramanlarının bu şekilde gerçek kimliklerini gizlediklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra, kör olan gözleri iyileştirecek tılsımın çoğu zaman "güvercin kanı" olması da dikkati çeken bir başka unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Masallarda olsun, efsanelerde olsun kuşlardan, özellikle de "güvercin"lerden bu kadar sıklıkla söz edilmesinin mitolojik kökenlerinin yanı sıra güvercinlerle ilgili dinî inançların rolünün olduğu da söylenebilir:

İslâm dininde güvercin günahsız bir varlık olarak bilinir. Hz. Muhammed, Sevr Dağı'ndaki mağarada saklanırken mağara girişindeki ağacın üstünde bir çift güvercin yuva yapar, yumurta bırakırlar. Müşrikler mağaradan kuşkulanmazlar. Güvercinler bu şekilde kurtarıcı rolünde olurlar. Müslümanlar saygı ve sevgiden ötürü, güvercinlerin Kâbe üzerine konmadıklarına, hatta güvercinlerin Kâbe'nin üstünden uçmadıklarına inanırlar. Bu sebepten güvercinlerin, İslâm tapınaklarına yuva yapmalarına yardım edilir. (Büyük Larousse, VIII, 4878).

Verbitskiy'nin Altay'da derlediği Tufan efsanesinde Nuh peygamber, güvercine dua eder: "*Nuh peygamber gemiden inmeden önce sırayla önce kuzgun, karga ve saksağanı gönderir. Bunlar dönmezler. Daha sonra güvercini gönderir. Nuh, daha önce gönderdiği kuşların ne yaptıklarını sorar. Güvercin, onların leşe konup gagaladıklarını söylediğinde, Nuh peygamber: "Onlar kıyamete kadar leş ile geçinsinler, sen benim sadık hizmetçim oldun, kıyamete kadar evlatlarımla beraber yaşa*." der. (İnan, 1995: 22).

Verilen bu örneklerden hareketle denilebilir ki güvercinin kutsal bir varlık olması sebebiyle masal metinlerinde genellikle her derde şifa olan bir yardımcı, zor

durumdaki kahramanın dönüşerek güvercin olması sonucu, onu düştüğü kötü durumdan çıkmasına vesile olan bir varlık olduğu söylenebilir.

Hoca adlı masalda "üç güvercin"in kılıflarından soyunup "üç güzel kız"a dönüşmesi, ardından abdest alıp namaz kılmaları ve Kur'an okumaları yukarıda sözü edilen duruma paralel bir gerçeği vurgulamaktadır denilebilir.

Masalları yaratan halk muhayyilesi ona kendi inançları doğrultusunda şekil vermektedir. Nitekim, bu masalda dinî unsurlar oldukça dikkat çekicidir.

Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalın çok sayıda eş metni vardır. Bu metinler; **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserde, Gül Senem; üç varyantı da **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar** adlı eserde Muradına Ermeyen Dilber ve Muradına Nail Olmayan Dilber; **Elazığ Masalları** adlı eserde, Bacılar adlarıyla yer almaktadır.

Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda, balinanın karnını simgeleyen mekân, periler tarafından kendisine üstün meziyetler verilmiş kahramanın bırakıldığı dağ başındaki ormandır. Padişahın oğlu, dünya güzeliyle evlenmek isteyince vezirin kızı bu durumu çekemez ve kızın gözlerini çıkararak onu bir dağ başındaki ormana bırakır. Gözleri çıkarılan kızı ormanda bir oduncu bulur. Oduncu, kızın gözlerinden dökülen inci ve mercanları, kız gülünce açan gülleri satarak zengin olur. Oduncunun kızının yerine geçen vezirin kızında, padişahın oğlu bu izleri bulamaz. Vezirin kızı bileziği koluna takınca, dünya güzeli ölü gibi olur. Kız, oduncu babasından çeşmenin başına türbe yaptırıp, içine de köşk yaptırarak başından geçenleri yazdırmasını söyler. Padişahın oğlu bunu duyunca orayı ziyaret eder ve aradığı kızın o kişi olduğunu düşünür. Kız, padişahın oğlu gelince hamile kalır ve bir oğlu olur. Büyüyen çocuğun eline iki gül veren kadın, onu babasının sarayına gönderir. Babasının sarayında üvey annesinin kolundan bileziği alır ve geriye döner. Kadın bileziği takınca tekrar dirilir.

Bu masalda gözleri çıkarılan kızın ormanda oduncu tarafından kurtarılarak bir süre oduncuyla yaşaması, kahramanın bireyleşim sürecinin başladığı zorlu sınavlardan ilkidir. Orman, kahramanın erginlenme mekânıdır. Onun serüveninin başlangıç noktasıdır. Orman, erginlenme aşamasında kahramanın gizemli bilinç dışına giden yolu bulmayı öğrendiği ve sınavlarını vererek "uzak ülkeden" olgunlaşarak döndüğü mekândır. Dağ, bilinç dışının simgesidir. Mitoslarda dağ bazen, daha sonraki düzeye çıkmadan önce erişilmesi gereken ustalık düzeyini betimleyen bir simge olarak anlaşılır.

Dağın en aşağıdaki kısmı, yani yamaçlar, genellikle bilinçlenmeye yönelik güçlü isteği temsil eder. Yamaçlarda ortaya çıkan her şey, bilincin olgunlaşmasıyla ilgili görülür. Dağın orta kısmı genellikle sürecin dikleşen kısmı, daha alt düzeylerde öğrenilen bilgiyi test eden kısım olarak düşünülür. Yüksek dağlar, yoğunlaşmış bilgiyi temsil eder; orada hava incedir, görevin peşini bırakmamak dayanıklılık ve kararlılık gerektirir. Dağın doruğu, en temel bilgelikle karşılaşmayı temsil eder. (Jacobi, 2002:)

Masallarda kahramanların aşama geçirdiği yüce ana arketipini simgeleyen dağlarla, Şamanist inançlar arasında da bağlantı kurulabilir.

"*Bu yerler aynı zamanda hayatın başlayıp bittiği bir merkez konumundadır ki bu yönüyle; kozmik bölgelerin yani gök, yer/yer altının bir eksen üzerinde birleştiği noktadır. Kozmik dağın zirvesi hem dünyanın en yüksek noktası, hem de dünyanın göbeği, yaratılışın başladığı yerdir.*" (Eliade, 1994:31)

İnan, Şamanizm'de dağın kutsiyetini şu sözlerle ifade eder: "*Şaman dualarında açıkça anlaşılıyor ki şamanistler dağ ruhları bulunduğunu tasavvur etmekle beraber doğrudan doğruya dağın kendisine de ibadet ediyorlar, onu canlı ve her şeyi duyan bir varlık tanırlar.*" (İnan, 1995: 51).

Eliade, Şamanizm adlı eserinde, dünyanın merkezi olarak kabul edilen dağı, "Kozmik Dağ" olarak nitelerken, bazı Sibirya halkları, bu "*Kozmik Dağ"ın üç ya da dört, bazıları ise yedi kattan oluştuğunu düşündüğünü belirtir. Bunun yanı sıra "şaman olacak kişi de sırra-erme hastalığı sırasında rüyasında böyle bir Kozmik Dağa tırmanır ve daha sonra esrimeli yolculuklarında da aynı dağı ziyaret eder. Bu dağa tırmanmak her zaman 'dünyanın ortasına' yolculuk anlamına gelir.*" (Eiade, 1994:298, 302). Eliade; dağlara, şamanlar ve asıl kahramanların tırmanabileceğini söylerken, şaman ile "asıl" kahraman arasındaki ortaklığa vurgu yapar. Şamanlarla, masal kahramanlarının dağlara yaptıkları bu yolculukta çeşitli sınavlardan geçtikten sonra onların "farklı bir bilinç" hâliyle geri dönmeleriyle son bulur. Bu sebeple, masallardaki dağ kültünü eski inançların bir yansıması olarak okumak da mümkündür denilebilir.

Öte taraftan, Jung ise dağın büyüklüğü ve yüksekliğinin yetişkin kişiliği imlediğini; dağın, yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil ettiğini, bu nedenle psikolojide genellikle "*Kendilik*" anlamına geldiğini söyler. (Jung, 2002: 89). Nitekim kahramanın bireyleşim süreci hep bu mekânda geçer. Oduncu tarafından bu mekânda bulunur, yine burada yaptırdığı türbede padişahın oğlu tarafından görülür. Kahramanın

güçlerini yeniden kazanması için vezirin kızıyla karşılaşması şarttır. Aksi hâlde kahramanın erginlenmesi mümkün olmayacaktır. Bu şekilde gölgesiyle yüzleşen kahramanın yolculuğu devam eder.

"Günlük hayatta insanların verdiği her mücadele, her meydan okuma tırmanılacak bir dağdır." (Pearson, 2003: 52).

Erginlenme sürecinde insanın bilinç dışında dağlar vardır. Önemli olan kişinin kendi benliğine giden kapıları aralayabilmesi ve bu sayede yenilenmek amacıyla dağlara çıkmayı başarmasıdır. Kişi içinden çıkamadığı, ne yapacağını bilmediği durumlarda dağa çıkmalıdır. Hakkında pek bir şey bilinmeyen arayışlar insanı kendine çektiğinde, bu yeni bir hayatı yaratır ve ruhu geliştirir. Bilinmeyen dağa tırmanmakla, kişi olgunluk sürecinde başarıya ulaşır.

Masal kahramanlarının dağ başında yaşadıkları zorluklar, *kendiliğ*e giden yolda verdikleri sınavdır.

Dağ başında oduncu tarafından bulunan kız bu aşamlardan birer birer geçecektir. Oldukça olağanüstü meziyetlere sahip olan kahraman, bu meziyetleriyle oduncuya da fayda sağlar. Kahramanın gözyaşları onun yaratıcı gücünü, arınmasının simgeler. Kadınlar yaradılışları nedeniyle duygusal ve hassas varlıklardır. Kadının bu duygusallığı pek çok sebepten gözyaşına dönüşüverir aniden...Gözyaşları acının, tükenişin, kendisiyle yüzleşmenin, bilgiye ve rahatlamaya duyulan arzuya yol açan duygunun ifadesidir. Gözyaşları kimi zaman yürekten istenenler için akıtılır, Tanrıya bir yakarıştır; kimi zaman da yüreği yakanların ardından süzülür gözlerden. Bazen de mutluluğun verdiği coşkuyla akar damla damla... Güzelliğini çekemeyen vezirin kızı tarafından gözleri çıkarılarak ormana bırakılan kahramanın gözlerinden akan sadece gözyaşı değil, inci ve mercan taneleridir. Kahramanın erginlenme aşaması, dağ başına bırakılması ve akıttığı gözyaşlarıyla başlar. Onu kurtaran oduncu, gözyaşlarını-inci mercan tanelerini - satarak zengin olur. Suçsuz kahramanın arınmasını simgeleyen gözyaşları, inci ve mercan tanelerine dönüşerek birer ödül olur.

Kahramanın bireyleşim sürecindeki ikinci sınavı vezirin kızının, yani gölgesinin, bileziği koluna takmasıyla ölüm hâlini yaşamasıdır. Bu durum kahramanın geçtiği ikinci sınavdır. Ölüm, simgesel anlamda kahramanın aşama geçirdiğinin işaret eder. Çünkü oğlunun, vezirin kızından bileziği alarak annesine getirmesiyle kahraman tekrar hayata

döner. Bu ikinci başlangıç, kahramanın tüm engelleri aşarak yeni bir hayata merhaba demesini sağlamıştır.

Pek çok masalda (**Kara Dirhem Hokkası, İyilik Et de Suya At Balık Bilmezse Halik Bilir, Nartanesi, Sabır Taşı, Padişahın Oğlu ile Hizmetkârı**) dikkati çeken "ölüp-dirilme" motifi bu metinde de önemli bir unsurdur.

Ruhun geçici olarak bedeni terk etmesi hadisesi Şamanizm'de ve evliya menkabelerinde karşılaşılan bir husustur. Şamanizm'de, Tanrı Bay Ülgen'e kurban sunalacağı zaman, gerek kurban edilecek atın, gerekse kurban sunan kişinin ruhu bedenlerini terk eder ve gidip Bay Ülgen'le konuşur. Yine geleceğe dair haber sorulduğunda veya hastalık tedavisinde Şaman'ın ruhu bedenini terk eder ve çeşitli yerleri dolaşır, ruhlarla görüşür, yahut iyileştireceği hastanın ruhunu bularak tekrar bedenine dönmesini sağlar. Daha sonra da "Şaman"ın ruhu bedenine döner ve olup bitenleri çevresindekilere anlatır.

Bileziği/kutu kolundan çıkarılan kahramanın ölüm hâli ve daha sonra dirilmesi, yukarıda sözü edilen "ölüp-dirilme" hadisesini hatırlatır. Bu bağlamda, incelenen masalllarda karşımıza çıkan "ölüp-dirilme" hadisesinin temelinde bu dinî ve kültürel unsurların yattığı söylenebilir.

"*...ölüm sorusu tinin doğa ile olan ilişkisi sorununu kapsar. Ölümle birlikte kişi doğa ile sonsuza dek birleşir; yaşamda ise çok sayıda daha düşük düzeyde birleşmeler söz konusudur. Ormandaki her yürüyüş bir dereceye kadar doğa ile birleşme ve dolayısıyla bir okyanus deneyimidir. Normal uyku da benliğin terk edilişi olarak doğaya bir tür okyanussal geri dönüştür. Benliğin erimesini içeren, tinin bütün bu ifadeleri, aynı zamanda doğa ile bir birleşme ve bir tür ölümdürler. Doğa ile olan ilişkinin bu kadar önemli olmasının ve bu ilişkinin tinin kendisi ile ilgili bütün yönleri kapsamasının nedeni budur.*

(.....)

Ormanda yapılan tinsel bir yürüyüşte, kişinin kendi varlığı evrenle birleşirken ölümle ilgili bir öge sezilir; uykuda benlik yavaşça terk edilirken bir ölüm ortaya çıkar. Özdeyişlerde söylendiği gibi bunlar bir tür küçük ölümler, akabinde uyanışın geldiği ölümlerdir."(Kovel, 1994: 127-128).

Kahramanın, padişahın oğlundan bir çocuk sahibi olması, onun aynı zamanda kurtuluşunun da müjdecisidir.

Kahramanın alt dünyada padişahın oğlunun ziyaretinin ardından hamile kalması ve bu çocuğun büyüyüp annesinin *hayat/ölüm/hayat* döngüsündeki tekrar hayata dönmesi sürecindeki rolü oldukça dikkate değerdir.

Bu masaldaki doğum olayının kökeninde, eski Türk inancının izlerini görüldüğü de söylenebilir. Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde ruhun hayat verme özelliğiyle ilgili şu bilgileri verir: "*Bir kadının gebe kalması için esas olan husus bir ruhun bedenine girmesidir. Altay düşüncesinde ruh, yaşayan her şeye "hayat veren, genellikle görünmeyen bir kuvvet anlamına gelmektedir. Ruh, bağlı olan bedenden uzakta olsa bile onunla ayrılmaz ilişkiler içindedir.*" (Roux, 2002:165-177).

Bu noktada, kahramanının, padişahın oğlu yanına gelince hamile kalması hadisesini, yukarıda bahsi geçen gebe kalma ve ruh ile ilgili inançların yansıması olarak düşünülebilir.

Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde ruh ilgili bilgileri verirken, "kut" kavramından da söz eder.. Roux, "kut"u *"canlı varlıklara var olan özel bir kuvvet, bir tür hayat dayanağı gibi bir nesne olabilir.*

(...) kut'un yaşam için gereken bir şey olduğu, ama yalnızca tek bir defa verilmediği anlaşılmaktadır." (Roux, 2002:166-167). Roux, "kut"un, göksel kökenli olduğunu ifade eder. Roux'un tespit ettiği "kut" kavramının, incelenen masallardan Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda dikkati çeker. Bu masalda, yeni doğan kız çocuğuna periler, bazı yetenekler verir. Masalın devamında vezirin kızı, kahramanın bileziğini kendi koluna takınca kız ölür. Ne var ki, kızı seven şehzade, dağlarda gezerken kızın türbesine ulaşır ve onun yüzüne bakar sadece, ardından bir çocukları olur. Çoçuk, annenin yeniden dirilişinin anahtarı olan bileziği, üvey annenin kolundan alarak annesinin alt dünyadaki ölüm halini sona erdirir. Bilinçli benlik, bilgeliği keşfetmiştir artık, içindeki diğer benle bütünleşmeyi başarmış ve kahraman "sonsuz yolculuğu"ndaki sona ulaşmıştır böylece.

Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda söz konusu "bilezik"in gerçekte kızın Roux'un sözünü ettiği "kut"u temsil ettiği düşünülebilir. (Sodzawıczny 2003:63-64) Kahramanın kolundaki bilezik "kut-bilezik"in, kızın yaşamını sürdürmesini sağlayan bir güç verdiği söylenebilir. "Bilezik" kızın kolunda olduğu sürece kız yaşar, aksi takdirde ölür. Bu bağlamda, kahramanının "bilezik"i, Roux'un tasvir ettiği "kut" olduğu düşünülürse, masaldaki bu motifi Şamanizm inançlarıyla bağdaştırmak mümkün

olabilir. Nitekim, Şamanizm'de canın bir başka cana bağlı oluşu Tele üt Türklerinde vardır. "*Tele üt Türklerinde geyik şamanın ikinci ruhudur, geyik ölünce şaman da ölür.*[95]"

Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde "hâkim-tinler"den de söz etmektedir. Ona göre, *" 'hâkim tinler' bedende veya onun dışında yaşarlar ve insan ruhu gerektiğinde bir önlem olarak beden dışında bir yerde saklanabilir. Ancak beden var olduğu sürece ruh, bedenden çok uzakta olduğu durumlarda bile onunla ayrılmaz ilişkiler içindedir ve her an tekrar geri gelebilir.*" (Roux, 2002:165).

İncelenen masal metinlerinden "kut"u temsil eden çeşitli nesneler vardır. Örneğin; **Nar Adlı Kız** masalında "kut"u temsil eden nesne sihirli bir boncuktur. Üvey anne, üvey kızı gülerken ağzına bir sihirli boncuk atarak onun ölmesine sebep olur. Kızın hayata dönüşü ise bir çocuğun, boğazındaki sihirli boncuğu çıkarmasıyla gerçekleşir. (Şimşek, 2001:159).

Daha önce de vurgulandığı üzere çeşme, hamam gibi mekânlar kahramanın erginlendiği yerlerdir ve yüce ana arketipini simgeler. Bu metinde kahraman, babasından çeşmenin başında bir türbe yaptırmasını istemekter. Kahramanın, ikinci hayata yeniden doğacağı yer olan bu çeşmenin başındaki türbe/ kabir -ev üzerinde daha önce durulmuştur.

"*İnsanların toprak tarafından doğrulması evrensel yaygınlığa sahip bir inançtır (Âdem'in topraktan yaratılması inancı). En genel anlamıyla, toprak insanoğlunun kozmik anası olarak değerlendirilir. Ana ve doğum kavramlarında olduğu gibi, ölüm ve mezar kavramları da, toprakla bütünleşmektedir. Bu nedenle, ölüm ve ikinci doğum simgeciliğinde baş rolü toprak oynamaktadır.*[96]"

Kahramanın simgesel ölümüyle birlikte türbesinde geçirdiği süreç, onun ikinci hayata doğumunu simgeler. Bu noktada arkaik insanın toprakla, rahmi birbirine benzettiği ve ona sığındığı da hatırlanmalıdır.

Kahramanın, türbesini dağdaki bir çeşme başında yapılmasını istemesi ise bir arınmanın gerçekleşeceğinin habercisidir adeta. Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş** adlı eserinde, suyun arınmayı simgelediğini ifade eder. Suyla gelen arınmanın bütün dinlerde ve mitolojilerdeki ortak simgeciliğinin arınma olduğuna dikkati çeker. Eliade, "*suda, her şey 'erir' her biçim 'parçalanır', her 'geçmiş' tarih olur.*" (Eliade,

[95] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale
[96] http/hermetics.org

2003:201). der. Su; dişil özelliği simgelerken, doğurganlığı ve ana rahminini de temsil eder.

Söz konusu masaldaki şehzade, dağda avcılık yaparken dağın arkasında değil, dağın tam tepesine ulaştığında istediği sevgiyi bulmuştur. Kızın türbesinin dağın tepesinde olması da dikkat çekici bir noktadır. Ocak, **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri** adlı eserinde, dağ tepelerinde bulunan yatırlardan büyük kısmı, gerçek yatırlar olmayıp bölgedeki dağ kültünün bir evliyânın şahsında sembolleştirilmesinden ibaret olduğunu belirtir. (Ocak, 2002:121). Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda, dağın tepesinde bir türbenin bulunması, Ocak'ın ifade ettiği gibi dağın kutsallaştırmasının bir sembolü olarak düşünülebilir. *Masallarda dağın kutsallığından ya da öneminden doğrudan söz edilmemektedir. Bu kutsallık, dağın kahramanın yolculuklarını gerçekleştirilmesinde oynadığı rolden anlaşılmaktadır. Ne var ki bu önem, insan kahramanlar ile insan-dışı kahramanların oturdukları bölgeler arasında dağın sınır oluşturmasından ibaret değildir. Kahramanların yolunda, tıpkı şamanınkinde olduğu gibi dağ, yeryüzü ile gökleri birleştiren ve sadece seçilmiş insanlar tarafından çıkılabilecek bir çeşit "deneme" olarak yorumlanabilir*. (Sodzawıczny, 2003: 77).

Kahraman sonunda, gölgesiyle yüzleşmiş, vezirin kızının (gölgesinin) gerçek yüzü ortaya çıkmıştır. Kahraman, padişahın oğluna başından geçenleri tek tek anlatır. Bu erginlenme aşamasının sonunda Muradına Nail Olmayan Dilber, padişahın oğluyla evlenerek animusuyla bütünleşir. (Alptekin, 2002: 332)

Bu masalda olduğu gibi dağ başına, ormana bırakılan kahramanın erginlenmesi çok sayıda masalda görülmektedir.

Nar Adlı Kız masalında üvey annesi tarafında ağzına sihirli boncuk atılınca ölen kızı, dev karısı bir dağ başına bırakır. (Şimşek, 2001:159). Yusufcuk adlı masalda; baba, zalim üvey annenin yüzünden çocuklarını ormanda bir çuvalın içerisine hapseder. Çocukların, babaları bir ağaca kabak asar, kendisi de oradan ayrılarak tekrar evine gelir. Çocuklar bir gün sonra çuvaldan çıkarlar ve babalarının kendilerini kandırdığını anlarlar. (Alptekin, 2002: 465) **Nar Tanesi** adlı masalda, karısı ölen adam, kızı ile beraber yaşarken komşusunun evindeki kızı kışkırtması üzerine baba ile komşu kadın evlenirler. Fakat çok geçmeden zalim üvey anne kızı hor görmeye başlar. Kızını odun dağında bırakan zalim baba, tekrar evine döner. (Alptekin 2002: 284) **Congalaz Karısı**

adlı masalda, ailelerinin namusunu lekelediğini düşünen ağabeyler, kız kardeşlerini dağ başına bırakırlar. (Alptekin, 2002: 443) **Nartanesi** adlı masalda, Beyoğlu'ndan hamile kalan kadının çocuğunu, zalim üvey annenin kışkırtmasıyla kızın babası keser. Kanlı bıçağı da kızının cebine koyar. Çocuğu kadının kestiğine hükmederek kadının gözü çıkarılır ve dağ başına bırakılır. (Alptekin, 2002:284). **Hani ya Bacımın Ayağı** adlı masalda, üvey analığın yemek vermediği çocuklar analarından kalan ineği emerek karınlarını doyururlar. Bunu fark eden analık, ineği kestirir ve babalarını, çocukları dağa bırakması için zorlar. (Sakaoğlu, 2002:378).

Bazı masallarda da kahramanlar çeşitli sebeplerle dağ başına giderek orada erginlenme sürecini yaşarlar. Yukarıda dağların kutsiyetiyle ilgili ayrıntılı şekilde bilgi verilmişti. Dağ başı Allah'a yakın olunan mekân, zirve olarak düşünülebilir. Yüksek tepelerin Tanrı'ya yakın olduğu inancından dolayı Türk mitolojisinde konuyla ilgili çok sayıda efsane mevcuttur[97]:

Efsanelerin yanı sıra masallarda da bu inanca rastlanmıştır. İncelenen metinlerden örnek verilecek olursa; **Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş** adlı masaldaki iftiraya uğrayan kadın kahramanın bırakıldığı dağ başında, kadın Tanrı'ya dua eder ve duası kabul olur.

Dağın eski Türk inanç sisteminde kutsiyet yüklenmiş olması, pek çok anlatıda "dağ kültü"yle karşılaşmamızın bir sebebi olabilir. İncelenen çok sayıda masal metninde de bu izler dikkati çekmektedir.

Çocuğun Rüyası adlı masalda çocuğun biri rüyasını, annesine ve öğretmenine anlatmak ister, fakat onlar "hayrola" demedikleri için rüyasını onlara anlatmaz ve dağa

---

[97] ***"Kao-ı Türkleri****nin bir efsanesine göre kağan kızını Tanrı ile evlendirmek isteyince, kızını yüksek bir dağa emanet eder. Efsaneye göre Tanrı erkek* ***kurt*** *donuna girerek kız ile evlenir, bu evlilikte* ***Tölös Türkleri*** *çoğalırlar. Kurt ve dağ bağlantılı türeyiş mahiyetli benzeri bir efsane de* ***Gök Türkler****e aittir. Kök Türklerdeki dağları ve mağaraları kutsal bulma inancı, onların atalarını korudukları için buradan gelmektedir. Kök Türkler dünyanın dayağı olarak tasavvur ettikleri ulu dağlara* ***Kadir Kan*** *adını verirlerdi. Bu dağların dünyanın direkleri olduğu inancı İslami kaynaklarda da yer almaktadır. Bir* ***Uygur Türk*** *efsanesine göre, Uygurlar gökten dağ üzerine inen kutsal bir ışıktan meydana gelmişti. Bu tür efsanelerin bir tezahürü olarak, Altaylarda yaşamakta olan* ***Beltır Türkleri****nde ayinler dağ tepelerinde yapılır, dağ iyesi ve ata ruhlarına kurbanlar burada kesilir. Altay Türklerinde Altay Dağlarına '****Kayın Babamız'*** *denilmesi, anne tarafından soylarının bu dağdan gelmiş olduğu inancından kaynaklanmaktadır.* ***Altay Kişi****, sıkıntılarından kurtulmak ve muhtemel sıkıntılara karşı korunmak için, Tunceli'nin Alevi inançlı Müslüman* ***Zazaları****nda Düzgün Baba dağında olduğu gibi,* ***Altın Dağ****a dönüp dua etmektedir.* ***Hun Türkleri****nden itibaren Türklerin kurbanlarını yüksek dağların tepesinde kestiklerini biliyoruz. Türk mitolojisine göre* ***Demir Dağı*** *dünyanın merkezinde ve yedi katlıdır. Yer iyeleri kapsamında düşünülen* ***Dağ İyesi****,* ***Dağ kültü'****nün oluşmasını hazırlarken, inanç sisteminde her boy veya tayfanın bir kutsal dağı, bir kutsal hayvanı ve bir de kutsal ağacı vardı. Bu dağlar özel kutsiyet kazanıyor ve ata muamelesi görüyordu*. http://www.yasarkalafat.info/makale

gider. Dağa giden çocuk, çobanla karşılaşır. (Alptekin, 2002: 256). **Sır Saklamayan Padişah Kızı** adlı masalda dev karısının isteği üzerine kuş tüylerini getirmek için dağa giden padişah kızı, orada kocasının kuşlara yalvarması sayesinde çuvallarını doldurur. (Sakaoğlu, 2002:318). **Köpekle Evlenen Kız** adlı masalda, bir kız sihirle bağlandığı için delirmiştir. Kahraman kız, bir dağda âşığının yaptığı sihri bozar ve kızı akıllandırır. (Sakaoğlu, 2002:324). **Devleri Korkutan Bilâl Ağa** adlı masalın kahramanı Bilâl Ağa, evinden kovulur. Gittiği yer devlerin dağıdır. Fakat onlara cesur görünür ve onlarla birlikte o dağda bir müddet daha yaşar. (Sakaoğlu, 2002:373) **Korkak Deli** adlı masaldaki kahramanı, devler dağa odun getirmesi için gönderirler. İmkânsız bir şey teklif ederek devlerin gözünü korkutur ve oduna devleri gönderir. (Sakaoğlu, 2002:375). **Şemşırak Taşları** adlı masalda, şemşırak taşlarını getirmeye giden üç şehzadenin en küçüğü bir dağın tepesine ulaşır. Orada karşılaştığı Hızır o taşları nasıl elde edebileceğini ona anlatır. O da anlatıldığı üzere hareket eder. (Sakaoğlu, 2002:405). **Çoban Ahmet** adlı masalda hamile karısına et istemek için dağlara çıkan adam, çoban Ahmet ile karşılaşır. Sadece bir dua için koyununu fakire veren Ahmet, hamile kadının "padişah olasın" duasına nail olur. Gerçekten de masalın sonunda Çoban Ahmet padişah olur. (Sakaoğlu, 2002:422).

Görüldüğü üzere pek çok masalda kahramanlar çeşitli sebeplerle dağ başına giderek orada erginlenme sürecini yaşarlar. Yukarıda dağların kutsiyetiyle ilgili ayrıntılı şekilde bilgi verilmişti. Dağ başı Allah'a yakın olunan mekân, zirve nokta olarak düşünülebilir. İncelenen metinlerden bu duruma örnek verilecek olursa; Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş adlı masaldaki iftiraya uğrayan kadın kahramanın bırakıldığı dağ başında, Tanrı'ya duası kabul olur.

Bacı Bacı Can Bacı adlı masalda da kahramanın aşama geçireceği yer dağ başıdır. Dağ başında kardeşlerden küçüğü susayınca yoldaki "at izi"nden su içmek ister:

"*İçme, at izi var, at olursun."*

Biraz gidiyorlar, kız keçi izi görüyor: "Kardeşim, keçi izi var, keçi olursun, o sudan içme." diyor. Biraz daha gidiyorlar, geyik olan sudan oğlan içiyor. Bir geyik oluyor. Kız da güzelmiş: "Eğil kavağım eğil."diyor. Kavak eğiliyor, kız üzerine çıkıyor. Geyik kardeşi de otluyor, gelip o ağacın altında yatıyor." (Günay, 1975: 335).

Geyiğin ayak izinde birikmiş sudan içen küçük kardeşin, geyiğe dönüşmesi motifi, efsanelerimizde ve mitolojimizde yer alan geyikle ilgili anlatmaları hatırlatmaktadır.

Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm** adlı eserinde, Anadolu Türkmen dervişlerinden söz ederken, Orhan Gazi'nin çağdaşı olan Geyikli Baba'nın geyiklerle beraber yürüdüğünü ve geyiklere bindiğini ifade eder. "*Geyikli Baba'nın geyiğe binerek gezmesi hakkındaki menkıbe, Altaylı kamların okudukları dualarda 'bindiğim hayvan geyik-sığın' sözlerini hatırlatmaktadır*." (İnan, 1995:83).

Ahmet Yaşar Ocak da, **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri** adlı eserinde, menkıbelerin bazılarında geyiğin önemli bir yer tuttuğunu belirtir. Ocak, örnek olarak verdiği Hacım Sultan, Gaybî Beğ ile Abdal Musa ve Sultan Şucâuddîn'e ait menkıbelerde ortak bir nokta, "*geyik şekline girmiş velîlerin*" yol göstericilikleridir. Özellikle Abdal Musa ve Sultan Şucâuddîn'de geyikler, kendilerini avlamak isteyenleri mistik yola götüren bir kılavuz rolündedirler. (...) Anadolu'da teşekkül eden lâdinî destânî roman, efsane ve masallarda da aynı motif kuvvetle yer etmiştir. Meselâ Battal Gazi'nin babası Hüseyin Gazi'nin avda bir geyiğe rastlanması, bunu takip ede ede bir kaleye gelmesi ve burada başından geçenler hikâye edilir. (Ocak, 2002:208, 213).

Geyik, erkeksi yaratıcılık ve dölleme gücünü temsil ediyor.(...) Geyik aynı zamanda savaş, avcılık ve hileyle özdeşleşmiş. (Owusu 2004:245). Çin kültüründe ise geyik zenginliğin, uzun ömrün simgesidir. (Eberhard, 2000:124).

"*Geyik, Türk mitolojisinin, kökleri mezolitik devre kadar inen en eski simgelerinden biridir. Gök ve yer unsurlarına bağlı olarak diğer bir çok hayvanla benzer özellikler gösterir*." (Çoruhlu, 2002: 142). Hayvan-Ata'ları temsil eden üç tip elbiseden biri de geyiktir. (Ögel, 1993: 36). Şaman elbisesinde geyiği simgeleyen bir parça olduğu gibi, şamanın en önemli aksesuarı olan davul üzerinde de geyik resmi bulunurdu. (İnan, 1998: 447).

Geyik; zerafetin, çevikliğin, hassasiyetin sembolüdür. Geyiğin; ince, zarif bir vücuda sahip olması ve ürkekliği sebebiyle edebiyatta sevgilinin özellikleri anlatılırken geyik, benzetme unsuru olarak karşımıza çıkar. Geyik, ürkek bir hayvan olduğu için insandan kaçar, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır; tenha yerlerde yaşar. Geyiği avlayanın iflah olmadığı, bedduası avcının soyuna da etki ettiğine, avlanmış geyiğin gittiği evin tarümar olduğuna dair halk arasında inanışlar mevcuttur. Geyik,

tıpkı Bozkurt gibi mukaddes sayılan bir hayvandır. "*Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahî bir varlıktır. Tanrı'nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahî yaratıktır*[98]."

Geyik motifi, Türk folklorunda önemli bir yere sahiptir. Türkistan'da, Kerkük'de, Erbil'de ve yurdumuzdaki birçok türbede geyik kemiği olduğu bilinir. Yurdumuzun bazı bölgelerinde geyik boynuzu binalara nazarlık olarak ve ocak başlarına bereket için takılır. Şaman davulunun çemberi geyik, nadiren at derisi ile kaplanırdı. Altay Türklerinde geyik, yer ruhu olarak bilinir. Orta Asya Türklerine göre geyik yalçın kayalarda bir görünüp bir kaybolan hayvandır. Ala geyik yeryüzünün ruhudur. Yakut Türklerinde kulağına küpe takılan geyik, Tanrıya adanmıştır. Şamanizm'de geyik ilahın, Şamanların şekil değiştirmiş şeklidir. Bu sembol beyaz renkli geyik olarak algılanır. Şaman giysisinde geyikten parçalar olur. Şaman, duman renkli yaşlı bir geyiğe binerek sonsuzluğa ulaşır[99].

"*Göktürk Hakanının sevgilisi de Deniz İlahesi olan bir dişi geyiktir. Denizi geçmese bile, denizden çıkmış olarak karaya gelmekteydi*." (Ögel, 1992: 576). Metinde küçük kardeşin su içince geyiğe dönüşmesiyle, Göktürk hakanının sevgilisinin denizden çıkan dişi bir geyik olması arasında bir ilgi kurulabilir. Su; dişi olanı, doğurganlığı simgeler aynı zamanda.

Cengiz Han'ın ilk atasının Gök-Kurt ile Kızıl (ak) geyik olduğu rivayeti vardır. Geyik, ilk Türkçe yazılı belge olan Orhun kitabelerinde Bilge Kağan, abidesinin batı cephesinde "*baga sıgun ötser (ança) sakınur men...*" (dağda yabani geyik gürlese öylece mateme gark oluyorum) şeklinde geçer. Oğuz Kağan Destanı'nda ise, Oğuz Kağan milletin başına bela olan canavarı öldürmek için ağaca geyik bağlamıştır. Uygurlarda geyik, bir inanç aracı olmaktan çok, avcılık aracı olarak yer alır.

Geyik, Dede Korkut Hikayeleri'nde de önemli yer tutar. Kimi zaman yol gösterir, iyilik yapar, kimi zaman da insanları tuzağa düşüren bir kimliğe bürünür.

Geyik, halk hikâyelerinde ve mesnevilerde de geçmektedir. "Hamza ve Geyik" adlı XII.-XIV yüzyıllarda yazılmış anonim bir tefsirde geyikle ilgili mucizevî bir hadise nakledilmektedir. Bu olay, şu şekilde anlatılmaktadır:

---

[98] http://www.hbektas.gazi.edu.tr/makale

[99] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

"*Hamza, Hz. Muhammed'in akrabası olduğu için müşrikler ona dokunmaya cesaret edemiyorlarmış. Bir gün Hamza'nın ava çıkmasını fırsat bilen müşrikler, Hz. Muhammed'e saldırarak onu yaralamışlar. Avda bir geyiğin peşine takılan Hamza'ya geyik lisana gelerek şöyle der: "Hamza! Beni niçin takip ediyorsun? Senin evinde sana ağır bir iş var." Bu söz üzerine geyiği takip etmekten vazgeçerek geri dönen Hamza, Hz. Peygamber'in başına gelenleri görünce, geyiğin konuşmasını Hz. Muhammed'in bir mucizesi olarak değerlendirerek Müslüman olur."*

Bir başka mucizevi olay da, Hz. Muhammedin'in geyikle konuşmasıdır:

"Hz. Peygamber bir gün sahrada idi. Ansızın: (Dur ya Rasul) diye bir nida işitti. O tarafa baktı. Gördü ki bir ârâbi avladığı geyiği sımsıkı bağlamış, kendi de uykuya varmış. Sesin geyikten geldiğini anlayarak: (Hâcetin nedir?) diye sordu. Geyik de: (Benim bu dağda iki küçük yavrum var; henüz küçük olduklarından otlayamazlar. Bana kefil ol, beni salıver; yavrularımı beş saat emzireyim ve onları ot yanına götüreyim; sonra tekrar döneyim.) dedi. Bu sırada ârâbî uyandı ve Peygamber'e (Hiç vahşi hayvan dönüp gelir mi? Eğer sen kefil olursan bırakırım. Fakat gelmezse seni öldürürüm) dedi. Peygamber tebessüm ederek: (Eğer gelirse sen de müslüman olur musun?) diye mukabele etti.

Geyiği salıverdiler. Geyik henüz dört saat olmadan döndü. Ârâbî de imana gelerek geyiği salıverdi." (Levend, 1984: 136-137).

"*Geyik motifinin Türk tasavvuf edebiyatında da önemli bir yeri olduğunu görmekteyiz. Kaygusuz Abdal (Alâiyeli Gaybî)'ın, Abdal Musa'nın dergâhına intisabı bir geyik olayına bağlıdır. Yaraladığı geyiğin bir kulübeye girdiğini gören Gaybî, onu yakalamak için kulübeye gelmiş, karşısına çıkan Abdal Musa'dan geyiği istemiş. Abdal Musa, koltuğunun altında vücuduna saplı olan oku göstermiş. Gaybî, yaraladığı geyiğin aslında geyik donuna bürünmüş olan Abdal Musa olduğunu anlar. Bu olay üzerine Gaybî hemen Abdal Musa'ya bağlanır.*

Bir diğer tasavvufi hikaye de, halk arasında çok okunup sevilen Muhammediye'de geçer. Bu hikayede geyiğin yol göstericiliği üzerinde durulur. Hz. Muhammed'in torunu Muhammed Hanefi, avlamak istediği geyiğin peşinden giderek yeraltı dünyasında eşi Mine Hatun'u bulur. Bu hikâye Ergenekon Destanı'nın İslâmi havaya uydurulmuş şekli gibidir[100]."

[100] http://www.hbektas.gazi.edu.tr/makale

"*Geyik, menakıbnameler de kimi zaman kılavuzluk görevi üstlenir. Tezkere-i Saltuk Buğra Han'da geyiğin Hz. Hızır'a dönüşmesi sonucu Satuk Buğra Han'a rehberliği söz konusudur. Saltuk Buğra Han daha müslüman olmadan önce arkadaşlarıyla beraber ava çıkar. Av sırasında birdenbire yalnız başına bir geyik görür ve onun peşinden gider. Onu yakalamak için gittiğinde tam onu vuracakken geyik birdenbire Hızır Aleyhisselam'a dönüşür ve der ki: "Sen Müslüman olacaksın ve bunu da gidip Samanoğollarından bilmem kimden öğreneceksin". Yani orada Saltuk Buğra Han'ı İslamiyet'e yönlendiren, kılavuzluk eden bir motif olarak görülüyor. Bu Anadolu'daki menkıbelerde de vardır mesela Abdal Musa, Kaygusuz Abdal*[101]."

Geyik, yine efsanelerimizde daha çok evliyalarla birlikte görülür. Pek çok efsanemizde, geyiğe dini bir özellik kazandırılarak geyik; velilerin, ermişlerin yardımcısı sayılmıştır. Velilerin, geyik şekline girebildikleri de bilinmektedir. Abdal Musa ise geyik donuna girdiği (Ögel, 1993:29-36) rivayet edilir.

Görüldüğü gibi geyik, Türk kültür hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Destandan, halk hikâyesine, masaldan, mesneviye pek çok anlatmada yer alan geyik motifi, mitolojik kökleriyle Türklerin kutsal saydığı bir hayvandır.

Masal metninde de bu kutlu hayvan şekline bürünmüş "kardeş", kahramanın biricik kurtarıcısı olur: Kavağın üzerindeki kızı padişah beğenince onu bulunduğu yerden indirmek ister. Ancak ağacın her kesilişinin ardından, geyik kardeş gelip ağacı yalar ve kavak eski hâline döner. Bunun üzerine padişah, cadı kadını çağırtır:

"*Padişah çaresiz kalıyor. Eskiden cadı kadınlar varmış, küpe binerlermiş, bir cadı karı buldurtuyor. Cadı karı, bir kırık teş bir kırık tas , bir de kırık kazan alıp kızın olduğu yere gidiyor, kazanı ocağın üstüne koyuyor, gözü görmez gibi yapıyor, suyu koyuyor, su dökülüyor, ocağı yakıyor, ateş sönüyor, esvabı yıkıyor, yere atıyor. Kız yukarıdan bağırıyor:*

'Nene, nene öyle yıkama, böyle düz koy, şöyle yıka.'

'Kurban, nerdesin? Gözüm görmüyor, biraz gel de sen yıka.'

Kız: 'Eğil kavağım eğil.' Diyor. Kavak eğiliyor, kız iniyor, neneye çamaşır yıkamayı gösterirken, nene: 'Kızım burda bir küp var, bak ne güzel.' Diyor. Kız eğiliyor küpe bakarken, cadı karı kızı küpe bindiriyor, doğru padişahın odasına indiriyor."

[101]http://www.turkleronline.com/söyleşi

Metinde, iyi karakter olarak karşımıza çıkan "cadı karı", masallarda olduğu kadar efsanelerde de yer alır. Trabzon ve çevresinde anlatılan "Kırım Cazıları" ve onun etrafında oluşmuş inanmalarda cazılar daha çok kötü yanlarıyla karşımıza çıkmaktadır.[102]

"Gurbet kızı" tarafından kandırılarak suya atılan kahramanın kurtuluşu geyiğe dönüşen kardeşi sayesinde olacaktır. Geyik öldürülmeden havuz başına gidip şiir şeklinde bacısına seslenir. Bacısı da ona cevap vererek nerede olduğunu bildirir:

"*...Akşam oluyor, geyik geliyor: 'Bu enişte*m *ayağı, bu yad ayağı, bu enişte*m *ayağı, bu yad ayağı.*" diyor." (Günay, 1975:336).

Kahramanın yerine geçerek padişahın eşi olan gurbet kızı, geyikten kurtulmak amacıyla türlü hileler yaparak geyiğin kesilmesine neden olur. Geyik öldürülmeden havuz başına gidip şiir şeklinde bacısına seslenir. Bacısı da ona cevap vererek nerede olduğunu bildirir:

"*Kırk kazan kuruluyor, kırk bıçak böleniyor, bu geyiği kessinler, padişahın hanımı yesin diye. Geyik havuza gitmek için eniştesinden müsaade alıyor. Havuza gidip diyor ki:*

"Bacı bacı can bacı.

Kolları mercan bacı

---

[102] *"Kırım Cazıları" Kırım'a gider, insanların yüreklerini koparır, kavanoza koyup getirirler. Daha sonra, çoluk çocuk toplanıp yerler.*

Kırım Cazılarından bir kız, insanoğluyla evlenir. Bir süre sonra bu kız, yemek yememeğe başlar, canı yürek yemek ister.

"-Ey gidi annemin yemekleri, ey gidi annemin yemekleri" der.

Eşi de dayanamaz karısını alarak, annesine götürür. Adam;

"-Bakalım annenin yemekleri nasıldır?"der.

Yerler, içerler, adam uyuduktan sonra kız ile annesi evin gizli bölmesine girerler. Fakat, adam onları izlemektedir. Birde bakar ki, anne ve kız kavanozun içinden et parçalarını çıkartıp yemekteler. Bir süre sonra ışıkları söndürürler, kapıya yöneldiklerinde:

"-Püsdi handa" derler.

Aniden ikisi de kaybolur. Adam onları arar, bulamaz. Gizli bölmeye girdiğinde, kavanozdaki et parçalarının, insan yüreği olduğunu görür. Odadan çıkar, eşinin dönmesini bekler. Kadın sabaha yakın gelir. Eşine; her şeyi gördüğünü, bunların ne anlama geldiğini sorar. Kadın da kendisinin Kırım Cazısı olduğunu, akşam olduğu zaman deniz kıyısına çekilmiş olan kayıklara binip, "Püsdi handa" diyerek Kırım'a gittiklerini söyler. Orada, insanların yüreklerini toplayıp, geri döndüklerini anlatır. Adam tüm bu olanlar karşısında hayrete düşer, eşinden boşanır. Evine gelip, ailesine başından geçenleri anlatır.(Işık, 1998:100).

Yedi kazan kuruldu

Yedi bıçak bilendi

Boğazına dilendi."

Havuzdan kız da diyor ki:

"Kardeş kardeş, can kardeş,

Göbeği fincan kardeş

Yedi kazan kırılsın

Yedi bıçak kör olsun."

Dönüp geliyor, kazanlar hazırlanıyor, bu geyik eniştesine: "Bir daha gideyim." Diyor. Padişah da bu geyiği takip ediyor, gizli gizli gidiyor, bakıyor bu geyik havuza sesleniyor:

"Bacı bacı, can bacı,

Kolları mercan bacı,

Yedi kazan kuruldu,

Yedi bıçak bilendi,

Boğazıma dilendi."

Havuzdan bir ses geliyor, diyor ki;

"Kardeş, kardeş can kardeş,

Göbeği fincan kardeş,

Alabalık yutuptur

Şah Muhammet kucağımda uyuptur." (Günay 1975:336 -337).

Masal metinlerinde şiirle karşılık verme motifi çok sık rastlanmasa da, halk hikâyelerinde bu motif daha sık karşımıza çıkmaktadır. **Arzu ile Kamber Hikâyesi**'nde, kahramanların birbirlerine şiirle kendilerini tanıttıklarını ve birbirlerini işaretle tanıdıklarını görmekteyiz. "*Arzu'nun bileziğinde 'Arzu-Kamber' yazılıdır. Arzu, kaybolan bileziğinde, 'Arzu-Kamber yazılı olduğunu şiirle belirtir*." (Şimşek, 1987: 151)

Toplumdan dışlanma problemi, çok eski bir sorundur. Birçok masal ve mit, toplumun dışına atılma teması etrafında gelişir. Masal kahramanları, genellikle kendi dışlarında gelişen olaylar nedeniyle dağ başına, ormana terk edilerek toplumdan soyutlanırlar. Toplumdan soyutlanma bir anlamda "hak yoluna kendini adayan sâlik"

misali, kahramanın kendi içine dönmesi ve benlik arayışında kendisiyle yüzleşmesi fırsatı verir.

Bazı masallarda da balinanın karnı devlerin ülkesiyle simgelenir. Kendilerini çağıran sese kulak vererek buraya ulaşan masal kahramanları, serüvenlerinin sonunda aradıklarına, yani kendi benliklerine ulaşarak mutlu olurlar.

2.3.3. Sözsüz İletişim

Bazı masallarda kişilerarası iletişimin sözle değil, çeşitli nesnelerle sağlandığı dikkat çekmiştir. Bu nesnelerle birbirleriyle anlaşan masal kahramanları, gerçek yaşamda sıklıkla başvurduğumuz "sözsüz iletişim"in temsilleridir.

Ceylan Yüreği adlı masalda kahramanın eşiği geçtiği yer padişahın bahçesidir. Kahraman bu bahçede bireyleşim sürecini geçirecektir. Önce bu bahçede bahçivan olarak ilk eşiği geçer. Daha sonra da bu bahçede yaşadığı olaylar onun olgunlaşma sürecini gerçekleştirmesini sağlar. Padişah, iki büyük kızı, hanımı ve bahçenin asıl bahçivanı düğüne giderler. Bahçeyi de Keloğlan'a bırakırlar. Keloğlan, bahçenin bakımını başaramaz ve bahçede yalnızca üç tane gül kalır:

"*…Bu bahçada üç çeyiz gül galır. Evvelki yeşillik, bahçanın içinde hiçbir şey yok. Hemen güccük gız bakar ki, çok güzel bir oğlan.*

"Bu oğlan beni alsa alırım, alayım ben bunu, ıkbala Allah azarsa ben alayım." (Alptekin, 2002: 310).

Padişahın kızının kendisine âşık olmasıyla kahramanın hayatı da değişecektir. Metnin bu bölümünde geçen "üç gül" simgesel anlamda padişahın üç kızını temsil etmektedir.

Padişah ve yakınları düğünden döndükten sonra Keloğlan, padişahın huzuruna çıkar:

"*…üç gül goparır, buna teslim eder, o da oraya gor. Getirirler hâkimi, müdeyyimi, albay, yarbayı hepsi toplanır. Herkes toplandıktan keyri Keloğlan masanın üzdüne gülleri goyverir.*

Sol vezir, sağ vezir derler ki:

"Padişahım bu güller ne olacak bilir misin, ne olacak bu gadar padişahlık yapdın, haydi bilin bakalım. Efendim gızlarınız goca isdiyor senden. Üç gızın goca

isdiyor, bak domurcuk şey güccük gızın, ha öyle açılmış ortanca gızın, en esaslı açılmış böyük gızın."(Alptekin, 2002: 311).

Anadolu insanı isteklerini, dileklerini doğrudan dile getirmek yerine asırlar boyunca dolaylı anlatımı kullanmıştır. Bunu yaparken de çoğu zaman çeşitli semboller ve nesneler kullanmayı tercih etmiştir. Ahmet Cihan, "*Geleneksel Toplumsal Yapıda Gençlerin Evlenme İsteklerini Sembol ve İşaretler Kullanarak İfade Etme Eğilimleri*" adlı makalesinde kırsal kesimde geleneksel sosyo-kültürel yapının korunduğunu belirtirken buralarda yaşayan bireylerin duygu ve düşüncelerini karşı cinse ve aile bireylerine ifade ederken çeşitli semboller kullandıklarını ifade etmiştir.

Bu makalede, genç kızların ailelerine evlenmek istediklerini şu şekillerde ifade ettikleri belirtilmiştir:

"*Eksik kaşık getirme: Sadece sevdiğim aklımda, evlenmek istiyorum; tabak ve benzeri şeyleri kırma, anneye karşı gelme; normalden fazla bakım yapma; erkeğin annesine sürekli yardıma gitme; sık sık çeşmeye gitme, çeşmede uzun süre kalma, boş yere su harcama; ekmek tandırında sohbet; düğün ve davetlerde bekârlığa işaret eden eşarp tak(mak)*" (Cihan, 2005: 565-566).

Masal metninde de padişahın kızları, evlenme isteklerini babalarına doğrudan değil de "üç tane gül" le ifade etmektedir. En büyük kızın sembolü en olgun güldür, bu da kızın evlilik için yaşının geçmekte olduğunu göstermektedir. Babaya verilen örtülü mesaj kızlarını evlendir, yoksa "evde kalabilirler!". Toplumun, evlilik çağına gelmiş olan kızların evlendirilmesinden yana bir tavır sergilediğini bilmekteyiz. Metinde de vurgulanan bu gerçeğin sembolik olarak ifade edilmesidir.

Sembol dilinin benzer şekilde kullanıldığı bir başka masal metni de **Tuz Kadar Sevgi** masalıdır. Babalarına evlenme isteklerini sembol diliyle anlatmak isteyen üç kız kardeş, padişah babalarına durumlarını ifade edecek şekilde seçtikleri üç karpuz gönderirler:

"*Haydi bakalım.' Deyip kalkarlar. Elini eline, eteğini beline sekerek, dökerek, ökçeleri büzüklerine değerek bağa girerler. Üç tane karpuz alırlar. Büyük kız öyle bir karpuz alır ki içi hiç yenecek halde değil, ortanca kızın karpuzundan da birer dilim ancak alınır. Küçük kız ise öyle bir karpuz alır ki tam kıvamına gelmiş, yenecek bir zamanda. Eve gelince büyük kız karpuzunu altın tabağın üstüne koyar, yanına da altın çatal ve altın bıçakları hazırlar, padişaha gönderir.*

(...)

'Dur padişahım, hele karpuzu yeme.'

'Ne olacak çocuklar karpuz göndermişler. Biz de yedik.'

'Yok, o değil.'

'Ya?'

'Bak büyük kızının ere gidecek zamanı geçti; ortancası da aha, işte geçti geçecek, bir gecelik hâli var; küçük kızının da tam ere gidecek zamanı." (Sakaoğlu, 2002: 468).

Padişah, kızlarının bu örtük mesajını anlamaz, ta ki veziri "karpuzlar"ın ne anlama geldiğini açıklayana kadar... Karpuzların kıvamı, kızların evlilik çağlarının gelip geçtiğini anlatmaktadır. (Dökmen, 1994: 196) Dolaylı anlatım (örtük/psikolojik mesaj), özellikle de ayıp ya da çirkin durumların ifadelendirilmesinde günlük konuşma dilinde sıkça baş vurulan bir iletişim biçimidir. Büyüğe karşı saygısı, örf ve âdetlerine olan bağlılığından dolayı tıpkı masal metinlerinde olduğu gibi Türk insanı özellikle konu "evlilik" olduğunda bu isteğini doğrudan ifade etmez.

Naharcı ile Oğlu masalında ise sözsüz iletişim bir "dünür taşı"yla sembolleştirilmiştir:

"*Zabânan, eşşek sıpası nahara getmiş. Memmed Emmi de düğür getmiş. O zamanda da, her gızı olan evin gapısında, bir "dünür daşı" olurumuş. Gız isdemeye gedenner, varırlar o daşın üsdüne otururlarımış. Bu Bey, adama bir dolu gönderirimiş (gayve, çay, falan, neyise), bunu içdimiyidi:*

"Yokarı buyur", derimiş.

"Allah'ın emri, ben gızını isdemeye geldim." demesine lüzum yoğumuş üsul böyleyimiş." (Şimşek, 2002:96).

Sırma Saç adlı masalda da söz konusu sözsüz ileşimde "dünürcü taşı", ona oturan kahramanın dili olur:

"*Padişahın oğli balıhların padişahının dedihlerini edereh sırma saçın memleketine gidir. Sırma saçın babasına heber gidir ki 'Düğürçü daşına birisi oturmuş, gızın isdir*." (Seyidoğlu, 1975:306).

"Dünür taşı"yla kahramanın isteğini belirttiği bir başka masal da **Değirmenci ile Tilki** masalıdır. Metinde tilkinin, padişahın kızını değirmenciye isterken yaptığı hileler de dikkat çekicidir. Bilindiği gibi tilki, kurnazlığın, hilenin simgesidir. (Çoruhlu, 2006:

162). Bu sebeple kişilerin kurnaz olduklarını anlatmak için genellikle "tilki gibi", "o ne tilkidir" gibi ifadeler kullanılır:

"*Gardaş, sen bir tilkisin, ben bir değirmençi. Bize kim gız verici?'*

Dilki:

'Ben, sana padişahın gızını bitirecâm,' diyor.

'Aman gardaş, padişahın gızını bize kim verir?' diyor.

'Sınamak bir şey değil ya. Ben bir dünür gedecâm,' diyor.

Bu dilki, bir gün gediyor, varıyor padişahın gapısına. Padişahın gapısında da iki tene daş varımış. Biri 'dünür daşı'ymış öteki de 'isdek daşı'yımış. Dilki varıyor, 'isdek daşı'nın üsdüne oturuyor. Padişah diyor ki:

'Çağırın bakiyim, şu dilki biyâyi. İsdâ neyise, onu yerine getirin,' diyor.

Uşaklar, bunun yanına varıyorlar:

'Buyur dilkim.' Diyorlar. Dilki:

'Vallâ padişahım, biraz altınımız varıdı, onu ölçecâk da sizin şiniğinizi isdiyom,' diyor.

'Verin,' diyor padişah.

Şiniği, bu dilkinin guyruğuna bağlıyorlar. Dilki, alıp geliyor. Biraz beriye gelişin, şiniğin arkasına bir tene altın yapışdırıyor, eletiyor geri teslim ediyor.'

Sabahısı gün oluyor, gene varıyor padişahın yanına, 'isdek daşı'nın üsdüne oturuyor. Çağırıyor padişah bunu yanına. Diyor ki:

'Vallâ, dün vakdımız olmadı, yetişdiremedik. Biraz da gümüşümüz varıdı da, onu ölçecâk da, şiniğin için geldim,' diyor.

Şiniği gene götüryor. Bu sefer de arkasına bir gümüş yapışdırıp getiriyor. Avrat gızına diyor ki:

'Görüyon mu gızım, meğer bunnar na gadara zenginlerimiş. Bir gün altın ölçdüler, bir gün gümüş ölçdüler,' diyor.

Devliğisi gün oluyor, gene varıyor dilki, 'dünür daşı'nın üsdüne oturuyor." (Şimşek, 2001: 12-13).

Tilki, kurnazlığı sayesinde padişahın kızını, değirmenciye almayı başarır. Zengin olmadıkları hâlde, hileyle padişaha kendilerini varlıklı gösterir. "*İslâmiyette tilki daha ziyade yalancılığın, hilekârlığın, korkaklığın ve kurnazlığın simgesi olmuştur. Mahzen-i*

Esrar, Kelile ve Dimne gibi çeşitli eserlerde alegori olarak kullanımları söz konusudur." (Çoruhlu, 2006: 163).

Tilkinin isteklerini belirtirken "isdek daşı"na, kızı isteyeceği zaman da "dünürcü daşı"na oturması yukarıda incelenen masallardaki gibi sözsüz iletişime bir örnek olarak verilebilir.

Masallarda kahramanlar eşlerini seçerken çeşitli yöntemlere başvururlar. Bunlardan birisi de "ok atmak"tır. Masallarda kahramanın talihini belirlemek üzere ok atması, sıkça rastlanan bir motiftir. Bu eylemle, eski geleneklerde oktan kehaneti öğrenme eylemi arasında benzerlikler olduğu söylenebilir. Dede Korkut Kitabı'nda "*39 genç kızın her biri kendi olumlu kaderlerine doğru bir ok fırlattı. ... Kaşgarlı yaklaşık yüz yıl sonra ok'un herhangi bir şeyi kadere göre bölmeye yaradığını söyleyecektir*." (Roux, 2001:90). Masal metinlerinde de kahramanlar kaderlerini okla öğrenirler.

Kurbağa ile Padişahın Oğlu masalında kahramanlar, evlenecekleri kızları belirlerken ok atarlar:

"*Bir padişahın üç tene oğlu varımış. Bunun üçü de yetişmiş, evlenme çağları gelmiş. Padişah oğlanlarına demiş ki:*

"Oğlum, okunuzu atın, kimin evine düşerse, onun gızını size aliyim," demiş.

Böyük oğlan okunu atmış, varmış böyük vezirin evine düşmüş. Ortancıl oğlan atmış, o da ortancıl vezirin evine düşmüş. Güççük oğlan atmış, ok fırlamış, getmiş varmış bir göle saplanmış."

(...)Varmış ki oku bir göle saplanmış. Ordan, anca bir gurbağa sıçıramış, dışarı çıkmış, gölün içinden bir ses gelmiş, demiş ki:

"Oğlum, senin gısmetin bu, sen bunu al götür."

Oğlan, gurbağayı göynuna goymuş." (Şimşek, 2001:77).

Ceylan Yüreği adlı masalda ise kızların evlenecekleri kişiyi öğrenmeleri ok atarak değil de, elma atarak olacaktır. Elma, daha önce de belirtildiği üzere doğurganlığın sembolüdür.

"*Böyük gız bir atar sol vezirin oğluna almayı vurur ve o nasibini alır. Bir de sağ vezirin oğluna atar, onu da alır. Hindi gelelim güccük gıza: güccük gız gattiyen atmaz. Bunun üzerine sağ vezir der ki:*

"Belki bir yerde meraklısı vardır, bahçede filân adam varsa çağıralım gelelim, bu da onun nasibidir belki."

Gederler Keloğlan'ı çağırırlar:

"Haydi, padişah seni çağırıyor. Varsa kin, baksa kin, ne bakacaksın?"

"Haydi, bir geç bakalım." Keloğlan bir gaçar güccük gız da vurur alır." (Alptekin, 2002:311).

Küçük kız böylece âşık olduğu Keloğlan'a kavuşur, ancak babası bir bahçivana gönül veren kızını evlatlıktan reddeder.

Masallar diyarı insanoğlunun erişmek istediği hedefleri, umutları, hayallerini gerçekleştirdiği mekânlardır. İnsanoğlu hayal eder ve hayallerini gerçeğe dönüştürmek üzere bu dünyadaki yaşam mücadelesini verir. Bu mücadele elbette çok kolay olmayacaktır. Zorlu yaşam koşulları, insanların önüne çıkardığı bir yığın engellerle kendini gösterir. Kişiye düşen bu savaşın galibi olarak çıkmak ve hedefe ulaşarak mutluluğu yakalamaktır. Masal kahramanları da öyle yapar… Fakir delikanlı engelleri aşıp gün gelir padişahın sarayına damat olur...

Türk toplumunda batılı anlamda burjuvazi yoktur. Masallarda da toplumun bu yapısı dikkati çeken bir noktadır. Masalların kahramanlarından sıradan birisi olan yoksul delikanlı Keloğlan; aklıyla, kurnazlığıyla, zaman zaman da iyilikseverliğiyle edindiği olağanüstü güçlere sahip dostları aracılığıyla padişahın bütün koşullarını yerine getirerek onun kızıyla evlenebilir veya yoksul; ama akıllı, güzel bir kız, yine benzer yollarla şehzadeyle evlenip saraya gelin olabilir.

Masal metninde de kahramana, bahçesine bahçivan olduğu padişahın kızıyla evlenmek nasip olur. Böylece kahraman aşama geçirmiş ve animasıyla bütünleşmiştir. Ancak vermesi gereken bir sınav daha vardır. Kahramanın, padişah babanın gönlünü fethetmesi de gerekmektedir

Padişahın gözleri kör olunca, gözlerinin açılması için gereken "ceylanın ciğeriyle yüreği"ni Keloğlan bulup getirince, padişah onu affeder ve tahtını da ona bırakır. Böylece Keloğlan bireyleşim sürecini tamamlamış olur. Masal metinlerinde kahramanların tahtla ödüllendirilmesi "olgunlaşma"nın simgesidir denilebilir.

"*Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceranın yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir.*" (Campbell, 2000:225). Masal kahramanlarının sınavlar yolunda verdikleri mücadelelerin ardından geri "dönüş"lerinde genellikle

evlilikle ödüllendirildikleri dikkati çekmiştir. Dönüş artık farklı bir "benlik"le olmaktadır, tamamlanan masal kahramanları böylece "muratlarına erer"ler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN TÜRK MASALLARININ İNCELENMESİ

3.1. İç/Tüm Benliğin Toplumsal Görüntüsü: Yüce Birey Arketipi

"*Yüce Birey, iç benliğin gözle görünür sembolü olup iç ve dış dünya ile irtibatını kontrollü bir şekilde kurabilen, hatalarının farkında olup düzeltme eğilimi gösteren bireyleşmiş insandır.*" (Şimşek; Şenocak, 2009:112). Jung'a göre iç benlik, "*her şeyi düzenleyen, kişiliğin ve ruhsal bütünlüğün merkezcil noktasıdır. İç benlik arketipi kavramsal düzlemde "kendisi olma" mesajını iletir."* (Gökeri, 1979:23). Kişinin bireyleşim sürecini tamamlayabilmesi iç benlik ile arasındaki uzlaşmaya bağlıdır. Neumann'a göre iç benlik arketipinin bir yansıması olan yüce birey arketipinde grubun ruhsal ortaklığının bilinç dışı bütünlüğü algılanır. Grubun tümünde varlığını hissettiren ruhsal ortaklığın biliç dışı yaratıcı gücü yani iç/tüm benlik, Yüce Birey'de biçim bulur. (Gökeri, 1979: 75)."

"*İç benlik ruhsal yapının hem çekirdeği hem bütünüdür. Benlik bu bütünlük içinde bilinç yöresinin aktörü olarak belirirken tüm gelişmeyi yönetip olası kılan ise iç benliktir. Olgunluğun, erdemliliğin kaynağıdır iç benlik. Erdemli ihtiyar kadın, büyücü, toprak ana, aşk ya da doğa tanrıçası, erdemli ihtiyar adam, ermiş bir dede, doğanın ruhu da tanrı gibi görünebilir.*" (Gökeri, 1979: 23-24).

"*Çağrı reddedilmemiş olanlar için kahramanın yolculuğunun ilk karşılaşması, maceracıya, aşacağı ejder güçlere karşı tılsımlar sağlayan, koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek) olandır*." (Campbell, 2000:84).

"Bireyleşim sürecinin gerçekleşebilmesi için kişinin iç benliğine dönmesi, onunla ilinti kurması gerekmektedir. Böylece iç benlik ile olan iletişimini başlatıp akışına yardımcı olur.

Naumann, tarihsel süre içinde yüce birey, grup ve üye ilintilerini inceleyerek evrim katmanlarını saptamıştır. En ilkel evresinde yüce birey, sadece arketipsel izdüşümün edilgen bir taşıyıcısıdır; arketipin nitelikleri ve yüce bireyin kişiliği ve bilinci arasında hiçbir ilişki yoktur. Buna örnek olarak, Neumann tanrıların yerine kurban edilen insanları gösterir. Mitoslarda parçalanıp gömülen ve böylece gücü(manası) bu kişiler paylaşılan tanrıların yerini alır. Seçilmeleri de "batıl itikatlar"

olarak saydığımız farklı işaretlerle olurdu. Doğuştan vücudunda bir leke olan kişiler güzelliğiyle Ana Tanrıça'yı memnun edeceği sanılan gençler ya da albinolardan seçilirmiş bu kurbanlar.

Biraz daha gelişmiş evresinde yüce bireyin doğrudan doğruya tanrıların habercisi, bilinmezin sesi olarak kabul edildiğini görüyoruz. Ancak bu evrede yine yüce birey yaptığı işin bilincinde değildir; getirdiği sırların anlamını da bilmez, yorumunu da yapamaz. Neumann, insanlık tarihinde bunun çok rastlanan bir olgu olduğuna işaret eder. Örneğin; Şamanlık'ın kökeninde bu yatar. İlkel kabilelerdeki doktor-sihirbazlar, peygamberler ve hatta deliler bile eskiden bu kategoriye girerdi. Öyle ki kabilede gizli güçlerden ses getirebilecek bir deli yoksa birini delirterek o role koyarlarmış. Bu figürlerin ortak yanı bilinç dışı güçlerinin tutsağı olmalarıdır.

Yüce Birey'in gerçek yüceliğini bulması daha sonraki gelişim evresinde başlar. Bu evrede yüce bireyin, yaratıcı ve olağanüstü güçlü bir kişilik kazandığını görülür. Artık yüce birey, sadece üzerine izdüşürülmüş edilgen bir figür değil, kendi yetenekleri ve yüceliğiyle bilinç ve bilinç dışı arasında bağ kurabilen üstün bir kişidir. Bilinç dışını algılayıp kontrolü altına alabilecek ve yansıtabilecek güce sahiptir. Birey de, bireyleşim sürecinde, iç benliğin izdüşümü olduğu için, erdemine ve yardımına gereksinme duyarak yüce bireye döndüğünde, onun sayesinde "öbür belde" ile ilinti kurar. Bir başka deyişle kendi iç dünyasını tanımaya başlar."(Gökeri, 1979: 76-78).

"*Yüce Birey, toplumun değerlerinin kişiler düzlemindeki temsilcisidir*." (Kanter, 2005: 133). Toplumu oluşturan fertlerin aksayan yanlarını düzeltebilmesi için çoğu zaman bir yönlendirene, lidere, bir akıl hocasına ihtiyaç duyulur. Masal metinlerinde de bu "tam"lığa ulaşmış kahraman yüce birey arketipi çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilmektedir.

Masal kahramanlarına, serüvenlerinde yardım eden birtakım olağanüstü varlıklar vardır. Peri kızları, hayvanlar, cinler, devler yardımcı insan karekterlerinin dışındaki varlıklardandır. Bu varlıklar insan özellikleri gösteren ve kahramanın yolculuğunda ona yardım eden karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Konuyla ilgili P. Naili Boratav "*Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat*" adlı makalesinde şunları söyler:

"*Devler, canavarlar, cinler, periler, yırtıcılıkları, abartılmış boyları bosları, sık sık şekil değiştirme yeteneklerinin dışında, insancıl bir düzeye indirgenmişlerdir. İnsanlar gibi, iki ahlaksal kategori gösterir: İyi ve kötü. İnsanlarla olan ilişkilerinde de*

her şey insan toplumlarındaki gibidir. Hepsi insan dilinden konuşur. Devler, canavarlar aile hayatı sürdürürler, kimileri çiftçilik yapar, kimileri avcılıkla geçinir.

Bu insanüstü varlıkların dünyasında hüküm süren hukuksal, ahlaksal, duygusal kurallar, insanların dünyasındakilerden farklı değildir." (Boratav, 1991: 277)

Bu karakterler Boratav'ın yaptığı "iyi" ve "kötü" ayrımının yanı sıra "yeryüzü" ve "yer altı" ayrımıyla da tanımlanabilirler. İstisnaları olmakla beraber, yeryüzünde yaşayan karakterlerin çoğu "iyi", yeraltında yaşayanların büyük bir çoğunluğu "kötü" olarak nitelenebilir. Kimi karakterler, kahramana yardımcı olurken, kimileri de kahramanın yolculuğunu zorlaştırmaya çalışırlar.

Bu noktada dikkati çeken bir unsur vardır. "*Kahramanı gök âlemine götüren devlerin, cinlerin kendileri oraya dahil olamıyorlar. Mitolojik inanca göre yaratıcı, kut verici yukarı dünyaya, yeraltı kötü ruhlarının gitmesini yasaklamıştır. Masal kahramanları türlü şekillerde ya yeraltı dünya sahibinin, ya da gök sakinleri iyi ruhların manevi oğludur.*" (Bayat, 1998:158).

3.1.1. Devlerle Dost Olmak

Masalların dünyasında mitolojik bir unsur olarak yer alan devler, kimi zaman asıl kahramanlarla dost olurlar. Bu da aslında insanın bilinçaltında bastırdığı duygu ve düşüncelerinin bilinçle yüzleşmesi, artık bastırılan düşüncelerin tanınması ve onların ilkel gücünden güç kazanılmasıdır. Yani, insan ruhunun olgunluk aşamasında ulaştığı son noktadır. **Hayırsız Kız** adlı masal, bu durumu verilecek güzel bir örnektir:

Bu masalda, kör devin evladı olan kahraman, devin gözlerini ayının elinden alınca devin yardımı sayesinde aşama kaydedecektir. Önce devin verdiği kırk odanın anahtarı sayesinde onu, gölgesiyle/kötü devle yüzleştirir, sonra darda kaldığı bir anda yine babası olan devden yardım ister:

"*...Kır ata biniyor, şimşek gibi o devin evine gidiyor. Deve diyor ki:*

"Baba geldim."

"Hoş geldin oğlum, sefa geldin."

"Misafirliğe geldim."

Bir gün duruyor, ikinci gün diyor ki:

"Baba bana ceylan sütü lâzım, çok darda kaldım."

"Oğlum bir tosun kes, ceylan sütünü doldur, ama iki gün daha kal da öyle git." (Günay, 1975: 496-501).

Kahraman, dev babasının verdiği aslan ve kaplan sayesinde, eşini kötülüklerden koruyor.

Ağlayan Narla Gülen Ayva adlı masalda ise dev karşı güçtür. Bu metinde, yılda bir defa gelip ülkenin padişahını yiyen bir dev vardır. Kahramanın bu devi alt etmesine yardımcı olan ise bir kır attır:

"*Bu gece devin gelme zamanı, padişahın kapısı açık bırakılır. Bir yıl daha kimseye dokunmaz.'*

'Peki bu devi öldüremiyor musunuz?'

'Öldüremiyoruz.'

Akşam olup da herkes evlerine çekilince kız, dev gelmeden evvel, kılları birbirine sürter, at gelir:

'Ya at, bu memleketin böyle bir usulü varmış. Ben bu devi öldürebilir miyim?'

'Öldürebilirsin Şehzadem.'

'Bana bir kılıç getir öyleyse. Ama, bir vuruşta devi ikiye biçsin.'

At gidip bir kılıç getirir, Şehzadeyi tembihler:

'Aman şehzadem seni göreyim, sakın bir daha vurma. Bir daha vurursan dev canlanır, bir daha öldüremezsin. O sana: 'Yiğitsen bir daha vur' der, sakın vurma. De ki: 'Ben anamdan bir kere doğdum." (Sakaoğlu, 2002:312-323).

Yüce birey arketipinin "at"la simgelendiği pek çok masal metni göze çarpmaktadır. Türk milletinin kadim yaşantısı gözönüne alındığında atlı-göç eden yaşam biçimi içinde atın rolü oldukça fazladır. Bu noktada dikkati çeken unsurun, atın anlatılarda olumlu özelliklerle ve de kahramana yardımcı görev üstlenmesi, yüce birey arketipini simgelemesinin tesadüfi olmadığı söylenebilir.

Gülmez Padişahı adlı masalda kahramana yardımcı olan kahramanın dev anası ve dev babasıdır. Masallarda daha çok olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkan devler, bu masalda iyi/ yardımcı karekterler olarak görünürler. Kahramanın babasının, çalınan aynasını bulması için ona yardım ederler:

…

"*Eee… annem ağlamadıktan sonra ne bilsin? Pekey neye geldin?"*

"Bizim bir aynamız vardı, babamın gülmediğinin esvabı bu aynayı gaybetmiş. Bu aynaya bir bakdığında gan, bir bakdığında can görünürmüş. Yalnız şimdi bu aynayı cin padişahları çalmış, ne yapacaksın çalmış, bunu aramaya geldim."

"Aaa… biz bunun için Deniz Güzeli'ne müracaat ederiz, varırsın bir gaya var, gayanın üsdüne çıkarsın, yatıverirsin, uzanıverirsin, o seni görür, bunun üzerine denizden bir güzel çıkar, denizin beri tarafından bahçesinden, çıkdıkdan keyri üç dört goyunu yayılır orda, yayılırka gayanın dibinden tüben dedin miydi o seni görür ve goyunnar arkasına düşüverir gider. Bir annesi var onun der. İnsanoğlu, in min, cin min necisin der, hem inim hem cinim dersin der. Seslenmemelik yapma der." (Alptekin, 2002:268- 269)

Kahraman önce devlerle anlaşır, yani gölgelerini tanıyarak böylece gölge yönlerini kendi yararına kullanmayı başarır. Dev anne ve babasının sözlerine kulak veren kahraman, bu sayede çıktığı zorlu yolculuktaki diğer desteklerine de kavuşur. Gülmez Padişahı masalında devlerin yanı sıra Deniz Güzeli ve "gır at" yüce birey simgesi olarak kullanılmıştır. Metinde önce Deniz Güzeli'nin yardımıyla küçük oğlan devler ve cinlerin elinden aynayı alır. Daha sonra yasak olan gülü koparınca, devleri ve cinleri uyandırır. Bu hadise, tıpkı yasak çiğneyen insanların, günah işleyerek, içlerindeki kirliliği ortaya atması, bastırılmış duyguların görünür kılınarak insanları çirkinleştirmesine benzer bir durumu akla getirmekte; hata yapan insanların bundan arınmadıkça yani tövbe etmedikçe, her hatasında batağa saplanması gibi anlamlar taşımaktadır. Nitekim yasak gülün koparılmasıyla uyuyan devler ve cinler uyanıyor. İçimizdeki düşmanların, en küçük hatamızı kollayıp, fırsatını bulunca hemen bizi kötülüğün pençesine alarak günahlar içinde boğulmamıza sebep olması gibi...

Cinler, padişahın küçük oğlunu yakalarlar ve devin kılıcını getirirse onu serbest bırakacaklarını söylerler. Deniz Güzeli'nin yardımıyla kahraman, devin kılıcını alır ve geri döner. Ancak kahraman, kılıcın kancasına basınca bütün devler başına toplanır. Bunun üzerine devler, kahramandan Nemşehir Güzeli'nin kızını getirirse kılıcı verebileceklerini söylerler. Deniz Güzeli, ona bir de sihirli at ve kılıç verir. Sihirli at, kahramanın arzu ettiği kişilere (Nemşehir Güzeli) ve nesnelere kavuşmasında ona yardım eder:

"(…..)

At bu sefer der ki

'Ne ağlan yiğit?

At dile geliyor söyleyor gayrı:

'Ne ağlamayım atım, ben ağlamayım da kimler ağlasın, yalnız ben bu ağacın başına çıksam seni böcüler yiycek, ben seni gücün çıkardım devlerin yanından.'

'Pekey öyleyse çek pazvandımı, beni bi sula.'

Oğlan sulamış varmış:

'Neyse bin üsdüme, yum gözünü.'

Yumsa ki hemen iki sahatın içerisinde Nemşehir Güzeli'nin çarşısına varır, gasabanın ucuna. Varır bir hamam yaparlar ikisi de girerler. Sabah olduktan sonra ne bakacaksın, şimdi oğlan çarşıya gider, çarşıdan gelir:

'Al bakalım, cebine bir altın gat bakalım, altın gat doldur iki cebine.'

İki cebine altın dolduran oğlanın cebine gır at tükürür.

'Bundan sonra tükünecek deyi heç gorkma, ebedi gorkma, buranın lokantası neresidir dersen, çıkar bir patazını atıver çocuğun birine, buranın çarşısı gayfesi neresidir dersen çıkar bir patazını atıver, öyle yaparken beraber lokantaya gir. Çokcala lokantanın içinde olur Nemşehir Güzeli'nin babası. O orada rakı içmeye başlar." (Alptekin, 2002: 270)

Sihirli atın tükürdüğü altınlar çoğalınca kahraman zengin olur, 'gır at'ın yardımıyla kimsenin alamadığı konağın sahibi olur, atının ağzına tükürmesiyle padişahın huzurunda otuz iki çalgıyı çalmaya başlar. Yine atının kahramanın ağzına tükürmesiyle, kahraman cinsiyet değiştirir. Nemşehir Güzeliyle birlikte kır atın üzerine binerek mekân değiştiren kahraman devlerin ülkesinde kızın elinden alınacağından korkar:

"*Nemşehir Güzeli, şimdi devler seni benim elimden alacak, atı ne yapacağız?"*

Bunun üzerine at der ki:

'Yatır vadini, götür vadini dersin.'

At bu şekilde oğlana tembih ediyor ve ilave ediyor.

'Getir vadini, götür vadini, hökmünü de al eline, hökmüde dersen devlerin gılıcı da senin olur.'

Daha sonra bir yere varmışlar, oturmuşlar gır at der ki:

'Yiğit bize beş dagga müsaade ver, hurayı bir dolaşayım geleyim, bize beş dagga müsaade ver.'

'Azadsın gır at.'

'Yiğidin tükürdüğü tükmük yalanmaz, yalnız başına birçok felaketler gelecek, amma Allah gurtarsın seni. Allah işini rast getirsin, hep ben intizar yapmayım sana.'

Ondan sonra gır at ortadan gaybolur…". (Alptekin, 2002: 274)

Arketipsel simgecilikte "*konuşan ve bilen hayvanlar(mucizevi olduğu için) bilinç dışı ruhu temsil eder.*" (Jung, 2003:103) Kır at, kahramana daha sonra yaşayacağı ihaneti de haber vererek onun tehlikeler karşısında daha bilinçli olması konusunda bir uyarıda bulunmuş olsa da, kahraman tam olarak erginlenmemiş olduğundan hem kendisine yol gösteren atını istemeyerek onu serbest bırakır, hem de bu uyarıyı dikkate almadığından kardeşlerinin ihanetine uğrayacaktır.

Çoğu zaman bir hata yapmak üzere olduğumuzda içimizdeki rehber bize bunu yapmamamız konusunda uyarıda bulunur. Bizler içimizden gelen bu sesin çağrısına uyduğumuzda doğru yoldan giderek mutluluğa ulaşırız. Tam olarak olgunlaşamamışsak yanlışlara dalar, hayatın dikenli yollarında düşe kalka yol yordam ararız. Oysa bizi başarıya, mutluluğa götürecek 'içsel rehber' içimizdedir ve bize yapmamız gerekenleri, doğru olanın ne olduğunu gösterir. Bilinçli bir insanın davranışı bu sese kulak vermek olacaktır. Kişi, zaman zaman kendisini sorgulayarak, bilinç ve bilinç dışı arasında bağ kurabilir, bunu başarabildiği vakit biliç dışını kontrol altına alabildiğini gösterir.

Masal kahramanları kimi zaman bu rehberler öncülüğünde bireyleşim süreçlerini tamamlarken, bu masaldaki kahramanın yaptığı gibi kimi zaman da rehberi dinlemeyerek acı tecrübeler yaşamaya devam ederler.

Gülükân adlı masalda ise topal bir dev, yüce birey arketipinin simgesi olarak kullanılmıştır. Kahramana, Gülükân çiçeğini ve Gülükân'ı nasıl ele geçirebileceğini anlatmıştır. Fakat önce kahramanın devlerle anlaşması, yani gölgelerini tanıması gerekmektedir:

"*Bu yolu takip et, karşına bir davar komu gelir, komun önünde bir dut ağacı vardır. Atını dut ağacına bağla. Babam orda yatıyordur, anam da ekmek yapıyordur. Sağ memesini sol omuzuna, sol memesini de sağ omuzuna atmıştır. Atını bağlar bağlamaz memelerine sarıl her birinden birer yudum em. Haydi git*"

Topal devin dediklerini yapan oğlan, devlerin anasının evladı olur ve devlerin anası ona bir yüzük verir ki kırk oğlu, bu oğlana karışmayıp yardım etsinler. Burada da devlerin annesi hem yüce anayı hem de yüce bireyi sembolize eder.

"*Benim bacım filan dağda, bacım eylensin diye gülükân çiçeğini getirmeye gidiyorum."*

'Evladım, gel bu sevdadan vazgeç, senin bacın cadı şerrine rastgelmiş. Başına bir kaza gelir.'

'Peki git, bizden bu kadar, git de belanı bul.'

Oğlan biraz gitmiş, dev anasının yazığı gelmiş, tutup parmağından yüzüğünü çıkarıp bu oğlanın parmağına takmış, demiş ki:

'O yanda benim kırk tane daha oğlum var. Onlar da gülükân çiçeğini bekliyorlar, biz de bekliyoruz, topal dev de bekliyor. Kırk oğlum birbirleriyle boğuşup oynuyorlar. Onlar seni telef etmek isterler. Sen yüzüğünü gösterirsin, büyük oğlum yüzüğü tanır, sana gülükân çiçeğinin tarifesini verir." (Günay, 1975: 489).

Gülükân masalında devlerin anasının verdiği yüzüğü tanıyan devin büyük oğlu, oğlana Gülükân çiçeğinin nerede olduğunu anlatır:

"*Yol, şu iki dağın arasından geçer, Bismillahirrahmanirrahim dersin. O iki dağın arasından geçtinse kurtuldun demektir. Gülükân çiçeği güne karşıdır. Bir dal koparır, atının terkisine koyarsın, gene Bismillahirrahmanirrahim der, o iki dağın arasından geçersin, benden bu kadar.*" (Günay, 1975: 489).

Masalda karşımıza çıkan dini motifler de dikkat çekicidir. Metnin bu bölümü, bir şey yapmadan önce işe "Bismillahirrahmanirrahim"diyerek başlanması gerektiği mesajı da veririr. Devler, kahramanın zorlu yolculuğunda karşısına pek çok engel çıkacağını haber verirken bu güçlükleri yenmesine yardım ederek ilahi bir güce dayanması gerektiğini de hatırlatır. Hayat serüveninde ulaşmak istenilen hedeflere doğru giderken aşılması çok zor sorunlarla karşılaşıldığında insanlar kimi zaman kendilerini boşlukta bulurlar. Bu boşluk duygusu veya güçlüklerle başa çıkamama hâli, insanın yaşam enerjisini tüketir. Yaşam enerjisi tükenen insan hayatın güzelliklerinden faydalanamaz, önüne açılan kapıları, kendisine sunulan fırsatları değerlendiremez. Hayatın zorlukları, insanın tükenişini hızlandırırken erginlenme yolundaki insana bu güçlükleri aşmada ona yardım edecek yollar da gösterir. Bu yollar insandan insana değişse de çoğu zaman birdir ve onu görmek ve bu çağrıya kulak vermek "ulaşılmaz arzu nesnesi"nin

arayışında olan kahramana sunulmuş bir armağandır. İlâhi olana sarılma ve ondan güç alma, bir büyükten alınacak nasihatler, vs. Masalda, elde edilmesi çok güç olan "gülükân çiçeği"ni aramak ve onu elde etmek masal karahramanın arzusudur. Arzu, doğaldır, periyodiktir ve kaçınılmazdır. Şiddetli arzu, özlem ise normal arzumuz doyrulmadığında ortaya çıkar. Bilinçli insanlar arzuları tarafından kontrol edilir duruma düşmekten kendilerini sakınırlar. (Walsh-Vaughan, 2001: 244). Fakat masal kahramanı henüz tam benliğe ulaşmamıştır. Bu sebeple arzusu öylesine kuvvetlidir ki kahraman, onu bu yoldan döndürmek isteyen devlerin uyarılarına kulak asmaz. Çünkü elde edilecek nesne her an karşılaşabileceği, kolaylıkla ulaşabileceği bir nesne değildir. Bu yüzden kahraman söylenenlere kulak asmazsa bedelini ağır ödeyebilir ve bu yolculuktan eli boş dönebilir. "*Benlik, tıpkı ateşteki pervane gibi arzunun yok eden gücünde kaybolur.*" (Sayar, 2004: 173). Ego kendi varlığını güç, para, bilgi, karşı cins gibi bir başka varlıkta veya nesnelerde var eder. Güce, paraya, bilgiye, karşı cinse sahip olduğunda değerinin olacağını düşünür. Ona göre çok şeye sahip olanlar mutlu, huzurlu ve saygındır. Tam benliğe ulaşmış olan insan ise sahip olmak yerine olmak kavramını ilke edinir. Onun için seven biri olmak, güvenilir olmak, bilgili olmak, topluma yararlı olmak vazgeçilmez değerlerdir[103]. Çünkü bilir ki tüm kâinatın bir tek sahibi vardır ve dönüş yine onadır.

İnsanoğlunun mal, mülk, sahiplik duygusunda boğulan egosu ona yanlışlar yaptırır, yaradılışının asıl gayesini unutturur. Konuyla ilgili Kur'an-ı Kerim'de yer alan ayetlerden birkaçı şöyledir:

"*O ki, malı biriktirip durmadan sayandır. O ki, malı onu mutlaka ölümsüz kılacak sanır."(Hûmeze-3)*

"Göklerin ve yerin hükümranlığı Allah'ındır. Dönüş de O'nadır."(Nûr-42)

Kahraman Gülükân'ın kendisini, bacısına getirebilemek için sırasıyla topal deve, devin annesine ve kırk devin yanına gider. Yine kırk devin en büyüğü Gülükân'ı nasıl elde edeceğini anlatır. (Günay, 1975: 488).

Gülükân masalında *yüce birey arketipi*nin simgesi devlerdir. Gölgenin simgesi olan devlerin aynı zamanda yüce birey arketipini simgelemesi; insan eğer gölgelerini

[103] http://www.sufizmveinsan.com

tanırsa, gölgelerinin ilkel gücünü de yanına alarak "doğru yolu" rahatlıkla bulabileceğini gösterdiği şeklinde yorumlanabilir.

Devlerin yüce birey arketipini simgelediği bir başka masal da **Avcı Mehmet'in Oğlu** adlı masaldır. Bu masalda yüce birey arketipini simgeleyen üç devdir:

"*Oğlan yola koyulur, epey gittikten sonra ileride yedi başlı deve rastlar. Elinde demirden yapılmış elmalar, top gibi, birini atıp birini tutuyor. Bu hemen selâm verip sağ yanına geçer.*

'Selâm vermeseydin bu kurşunları kafana vuracaktım.'

'Sen de benim selâmımı almayaydın bu kılıçla kelleni kesmiştim.'

'Nereden gelip nereye gidiyorsun?'

'Ben Avcı Mehmet'in oğluyum.' der demez dev bunu kuçtu, sevdi:

'Avcı Mehmet benim dostumdu, nereden geliyorsun?'

'Böyle böyle, bir Dünya Güzeli varmış, onu almaya gidiyorum.'

Dev bir ayağını oraya basar, öbür ayağını da öteye basar ki oğlanı Dünya Güzelinin olduğu yere bırakıp gelir. Bu da oğlana yardıma çağırması için kıl verir. Oğlan oralarda biraz biraz gezindikten sonra kızın anasına babasına gidip kızlarını ister. Derler ki:

'Kızımızı sana veririz. Ama, bizim vaadimiz var, o vadimizi edersen kızımızı sana veririz, yoksa yok." (Sakaoğlu, 2002:415).

Kahramanın "yedi başlı" deve selâm vermesi, insanın gölgelerinden kaçmadan, onu kabullenmesi ve onunla yüz yüze gelmesi bir dosta selâm verir gibi onu kabullenip tanıması şeklinde yorumlanabilir. Devin "Yedi başlı" olması gölgenin ne kadar yıkıcı bir güce sahip olduğunu simgeler. Eğer kişi bu güçlü yıkıcı gücünün esiri olursa olgunlaşma sürecinde başarısız olur, mutluluğu yakalayamaz.

Metinde kahramanla devin konuşmaları bu durumu simgesel ifadelerle açıkça anlatmaktadır. Kahraman, eğer yedi başlı deve/gölgesine selâm vermeseydi dev onu kurşunlamış olacaktı, yani onun enerjisini yok ederek tam benliğe ulaşmasına engel olacaktı. Kahramansa tersi bir davranış göstererek deve, yani gölgesine selâm verek onu tanıdığını ifade eder. Selâmının alınması ise devle uzlaşma içinde olduğunun bir göstergesidir. Artık gölgesinin gücünden yararlanarak aşama kaydedecektir kahraman. Dev onun gölgesi değil, ona rehberlik eden yüce birey arketipinin simgesi olmuştur.

Çocuğun Rüyası adlı masalda da yedi kardeş devler ve iki arap kahramanın sınavlar yolundaki yardımcıları, yüce birey arketipinin simgeleridir:

Kahramanın sınavı padişahın istediği zor bulunan nesnelerin getirilmesi ve yapılması zor olan işlerin yapılmasıdır. Bunlar; şehrin içerisinin inci mercanla döşetilmesi, yedi devin kız kardeşinin getirilmesidir. Masal kahramanı; padişahın kızı, devin kız kardeşi ve arapların sayesinde başarıyı elde ederek isteğine kavuşur.

Masaldaki yüce birey arketipi araplardır. Araplar kendilerine emredileni yapmaya hazırdır:

"*Hemen gızda da bir ayna varmış. Aynayı atıverdi miydi iki arap şöyle dinelirlermiş.*

'Emret abla, bu evi yakalım mı, yapalım mı?'

'Hayır heç yıkman ve yapman, şu sokağın içini inci mercanla döşeyin sabaa gadar.'

Böylece padişahın istediği olur ve şehrin içerisi inci mercanla döşenir. Ancak ikinci bir şartı daha vardır padişahın, devin kız kardeşini ister...

Kahraman, daha sonra da yedi devle yüzleşir:

"Biri bir gucağına alır, ötekine atar:

'*Hoş geldin gardaşım, hoş geldin gardaşım*.'

Hepsi böyle bir yere gomadan alma gibi. Zaten devlerin yanda insan olmasına sevinirlermiş, bu oğlanı gezdirirler, sevinirler bunlar. Gayrı devler yatmışlar, gızla oğlanı bir odaya yatırmışlar, gendileri de ayrı odaya yatmışlar. Bir gün gene ava gidip gelirlerkene demişler ki:

'*Gardaşımızı da biz ava götüreceğiz.'*

'Hayır o yorgun, böyle bir iki gün gedin gelin, sonra dinlendiğinde bunu da götürün.'

'Olur." (Alptekin, 2002: 259).

Devler önce çocuğu yemek isterlerse de araya giren devlerin kız kardeşi bunu önler. Gölgeleriyle uzlaşan kahraman onlarla dost olarak yoluna devam eder.

3.1.2. Avcının ve Çeşitli Hayvanların Rehberliği

İncelenen metinlerde yüce birey arketipinin simgesi kimi zaman bir avcı, kimi zamanda at, tavşan gibi hayvanlar olmaktadır.

Hayat Otu adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi, ormanda yaşayan bir avcıdır. Amcalarının gazabından kurtarmak için babaları tarafından ormana bırakılan çocukları bir avcı bulur, onları yirmi yaşlarına kadar büyütür ve onlara avcılığı öğretir.

Avcı, babanın bilinç dışı temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Baba, çocuğunu koruyup kollayan, onun barınması, büyümesi için gereken şartları sağlayan otoritedir. Ancak masallarda baba, kimi zaman zalim üvey annenin egemenliğine girdiği için çocuklarını "dağ başına", "ormana" bırakmak zorunda kalır. Bu masalda ise otorite unsuru "baba", zalim amcalardan çocuklarını kurtarmak için onları ormana bırakır. Bu aşamada kahramanların imdadına yetişen "*kurtarıcı erkek figürü avcı*" ortaya çıkar. Babanın bilinç dışı temsilcisi olan avcı, babanın yapması gerekenleri yapar ve çocukları büyütür.

"*Avcı figürünün, bir çok etkisiz baba figürüne karşılık uygun bir imge olarak benimsenivermesi bu figürle ilgili güçlü ve koruyucu baba figürü çağrışımları yüzünden olmalıdır. Bilinç dışında avcı bir koruma simgesi olarak görülür. Bu bağlamda, hiçbir çocuğun tam olarak kurtulamadığı hayvan fobilerini düşünmek gerekir. Düşlerinde ve hayallerinde çocuk, korku ve suçluluğun yaratıkları olan kızgın hayvanlar tarafından tehdit ve takip edilir. Bu korkutucu hayvanları ancak ana-baba-avcının kaçırabileceğini, onları kapısından sürekli uzak tutabileceğini duyumsar. Daha derin düzeyde bu figür, insandaki hayvansal, toplum dışı, şiddet içeren eğilimlerin dizginlenmesini temsil eder. İnsanın kötü yanları olarak görülen şeyleri, aradığı, izini bulduğu ve yendiği için avcı bizi, kendimizde ve başkalarında bulunan şiddet duygularının tehliklerinden koruyabilen ve koruyan en büyük koruyucu figürdür.*" (Bettelheim, 1991: 62).

Metinde de avcı, çocukların kendi babalarının başaramadığı koruyuculuk görevini hakkıyla yerine getirir ve onları büyütürken kendilerini nasıl koruyacaklarını "avcılığı" öğreterek gösterir.

Avcılık, Pearson'a göre *savaşçı arketipi*nin arka plânını oluşturur. Çünkü insanoğlu varolduğu günden itibaren karnını doyurabilmek için doğayla mücadele içine girmiştir. Bu mücadele yıllar sonra sadece şekil değiştirmiştir. Günümüzde "avcılığın"

karşılığı bir işe sahip olmak, o işte mükemmeli yakalamaya çalışmak, işini kaybetmemek gibi unsurları bünyesinde barındırmaktadır. (Pearson, 2003:132-133).

Kahraman, adeta bir savaşçı misali kimsenin baş edemediği devle mücadele eder ve devi ortadan kaldırır. Ancak daha sonra vezir tarafından başı kesilerek öldürülür. Kahramanın yeniden hayat bulmasında ona yardımcı olan metindeki diğer "yüce birey" arketipi tavşandır. Tavşanın bulduğu hayat otu sayesinde kahraman yeniden hayat bulur:

"...Aralarında konuşurlarken tavşan :

'Sıkıntı edilecek bir durum yoktur bunda, felan yerde bir hayat otu vardır. Ben gider hayat otunu getiririm. Hayat otunu onun kesik yerine sürünce biiznillah eskisi gibi olur.'

Tavşan kaybolur, sıçraya sıçraya gidip hayat otunu bulup getirir. Otu sürünce çocuk eskisi gibi canlanır, ayağa kalkar." (Sakaoğlu, 2002:432).

Kahramanın, tavşanın bulduğu hayat otuyla yeniden yaşama dönmesi onun ölüm-yaşam döngüsünde kat ettiği bir aşamadır.

Ağabeyi tarafından öldürülen kahraman ikinci kez ölüm hâlini yaşar. Yine kahramanın imdadına koşan yüce birey arketipini simgeyen tavşan olur:

"*Yahu, ben ne yaptım? Kardeşim beni taşlıktan kurtardı da ben onun kafasını kestim.'*

Tavşan der ki:

'Üzülme, onun kolayı var.' Hemen gidip hayat otunu bulur getirir. Kesilen yerlere sürer. Kardeşi eskisi gibi olur." (Sakaoğlu, 2002:435-436).

Tavşan, Türk inanış ve mitolojisinde yer alan bir hayvandır. Tavşan, Türk mitolojisinde daha çok bir av hayvanı olarak dikkati çeker. Masal metninde mesleği avcılık olan kahramana, tavşanın yardım etmesi bu anlamda tesadüfi olmasa gerektir. Tavşan, masalların yanı sıra efsanelere de konu olmuş bir hayvandır.Yüce birey arketipini simgeleyen tavşan, bir Moğol efsanesinde şöyle yer alır:

"*Tatarlar ulaşılmaz çok yüksek bir dağın ardında yaşıyorlardı. Bir gün bir tavşanın peşinden koşarken tavşan bunları büyük bir şatoya götürdü. Kapının üzerinde alaca baykuş ötüyordu. Şatoda kimsenin olmadığını düşündüler. Şatoya girdiler ve şato bir ovaya açıldığı için geçidi buldular. Bundan sonra Tatarlar, tavşanlara ve alaca baykuşlara büyük bir saygı gösterirler*." (Roux, 2005:140). Bu efsanede de tavşan "yüce birey" arketipini simgeler. Bir milletin özgürlüğüne kavuşması, onlara yol

gösteren tavşan sayesinde olmuştur. Bu efsanenin Ergenekon Destanı'yla benzerliği oldukça dikkat çekicidir. Ancak yüce birey arketipini simgeleyen "tavşan" yerini, **Ergenekon Destanı**'nda **Bozkurt**'a bırakmıştır. Ergenekon'dan çıkmak isteyen Türk Milleti gök yeleli bir Bozkurt'un rehberliğinde özgürlüğüne kavuşur. Bu destanda "yüce birey" arketipi Bozkurt'tur.

Satuk Buğra Han'la ilgili bir efsanede de "tavşan" yüce birey arketipini simgeler:

"*Buğra Han, pek çok mucize sonucunda doğmuştur (deprem, çok sayıda su kaynağının fışkırması, bahçelerin ve çayırların çiçek açması). İslam dinine geçeceğini öncesinden bilen kâhinler onu öldürmek ister. Onu, annesi kurtarır. Oniki yaşına geldiğinde kırk arkadaşıyla ava gider. Buğra Han, bir tavşanı kovalarken kaybolur. Tavşan yaşlı bir bilge adama dönüşür ve ona İslam dinine geçmesini önerir. O sıralarda Kaşgar prensi Harun Buğra Han'dır. Bu han, annesiyle beş yıl önce evlenen amcasıdır ve Satuk Buğra'yı atalarının dinine dönmeye zorlar. Amcası birden mucize sonucu ölür(toprak yutar) ve Satuk han olur.*" (Roux, 2005:334).

Şaman ayinlerinde tavşan yardımcı ruh olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Gilyak şamanına(seans sırasında) kurt, deniklözayısı, baykuş, rengeyiği ve tavşan yardım eder*." (Roux, 2005:239).

Yakutlarda tavşanın kuraklığın habercisi olduğuna inanılır. (Roux, 2005:80). Tavşan, Oniki Hayvanlı Takvim'de de yer alır. Masal, efsane ve inanmalarda tavşana hep olumlu özellikler yüklenmişken Türk inanışlarında bazı bölgelerde tavşan uğursuz sayılmıştır. "*Yolda belli hayvanlarla karşılaşmak iyiye işaretken başka bir hayvan kötüye işarettir. (...) İç Anadolu'nun Sivas ve Tokat illerinde, yolcunun önüne tavşan çıkması kötüye işarettir, kurt çıkmasıysa iyiye işarettir."* (Roux, 2005:76).

Yukarıda verilen bilgiler ışığında denilebilir ki; tavşan incelenen masal metninde olduğu gibi efsanelerde de yüce birey arketipini simgeler.

Hayırsız Kız adlı masalda yüce birey arketipini simgeleyen yine bir "kır at"tır. Kırkıncı odada karşılaştığı "kır at" kahramana devle/gölgesiyle yaptığı zorlu mücadelede yardım eder. Tıpkı "Gülmez Padişahı" adlı masalda olduğu gibi, kahraman "kır at"ın "*kapıya değmeden kendisini çıkar*"ması hâlinde ona yardımcı olacağını söyler, ancak bu uyarıya uymayan kahraman kapıya değince uyuyan devi uyandırmış olur. Kahramanın yardımcısı, aynı zamanda yüce birey arketipinin sembolü "kır at",

kahramana hem devin elinden kurtulması için yol gösterir, ona yardım eder; hem de padişahın gözlerinin açılması için "süt aramaya" giderken onu da babasının yanına götürür.

Bu masal metnindeki arketipleri hem *bireyleşme süreci*, hem de *tasavvuf* bağlamında ele alacak olursak şunları söyleyebiliriz:

Kahramana yardım eden "kır at"; "kendiliği (ya da benlik)/kişilik gelişiminin aşamalarını temsil eder". Tasavvufta ise bunun karşılığı "nefs"tir ve "nefs-i hayvani"ye işaret eder. "*Tehlikeli bir yılan, sıcakta kızmış bir deve veya yabani bir at nefsi betimlemek için başvurulan metaforlar arasındadır.*" *Aslolan bu 'içimizdeki hayvan'a onu öldürmek ya da ortadan kaldırmak amacıyla değil; onu ıslah etmek, enerjisini ruhi/manevi büyümeye yönlendirmek amacıyla yaklaşırlar. Gelişimin özellikle ilk evrelerinde kişi arzu, dürtü ve eğilimlerinin sürekli farkında olmalıdır. Bu enerjilerinin farkına varmak ve 'içteki hayvan'ın gücünü yönlendirmek, yolcuya Hakikat Yolu'nda daha ileri gitme imkanını verir.*" (Sayar, 2004:16).

İnsanın içindeki kötü düşünceleri yönlendirebilmesi onu aslolana ulaştıracaktır. "*Sûfilerîn 'gerçek zikr unutmaktır; Allah'tan başkasını unuttuğun zaman O'nu zikretmiş olursun*." (Gürbüz, 2008: 85).

Tasavvuftaki Hakikat Yolcusu'nun[104] insanı kamile ulaşma aşamaları ile erginlenme sürecine giren kişinin tam benliğe ulaşma aşamaları arasındaki benzerlik mutlak olan gerçeğe işaret eder. Her iki süreçte de insan makrokozmosun bir parçası, mikrokozmostur.[105] Kendi içindeki gerçek ise "*bir arketipal nitelik olan Tanrı'dır ve bireyin bilinç dışındadır*." (Bahadır, 2007: 123). "*Arketipal Tanrı içeriği ise, Tanrı'nın psişedeki varlığından başka bir şey değildir ve bu içerik sembolik olarak ifade edilebilmektedir."* (Gürses, 2007:91). Jung'un bu görüşü Tanrı'nın insanın bilincine en yakın noktasında, hem de kolektif bilinç dışının en derin yerinde olması insanın bu yolculuğunun asıl sebebinin ne olması gerektiğini de açıkça göstermektedir. Bilinçaltına yapılan yoculuk işte bu "öze/cevhere" ulaşma arzusudur. Gürses, bilincimizi ve bilinç

---

[104] "*Günübirlik toplumsal hayattan beslenen başat bir ego, içsel sesi kolaylıkla boğup evrensel bir benliğe ulaşma, insan-ı kâmil olma yolculuğundan ibarettir ve bu yoldan alıkoyan zihinsel bloklar, engeller ve örtüler aşıldığında, kişi kâinatın aynası olacaktır. Psikokozmoloji çerçevesi içinde tasavvuf bir yeniden doğuş, kişinin doğallığını yeniden kazanması, otomasyondan bir çıkış ve yaratıcı bir görüş için bir vasıtadır. Çok gerçekli bir dünyada mutlak gerçeğin, Hakikat'in kişinin kendi içinde bir kazı işlemiyle açığa çıkarılmasıdır*." Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bakınız: Kemal Sayar (2004), **Sufi Psikolojisi**, İstanbul.

[105] Sufilere göre insan bir âlem-i sâgir'dir, mikrokozmostur, zübde-i âlem'dir. (Sayar, 2004:13)

dışımızı hep yanımızda taşıdığımız için onun içerikleri olan arketipleri(ayan-ı sabite) dolayısıyla Tanrı arketipini de hep yanımızda taşıyoruz der ve Kur'an-ı Kerim'deki "*O bize şahdamarımızdan daha yakındır*"(Kaf, 50/16) ayetinin bu çerçeveden yorumlanabileceğini söyler. (Gürses, 2007: 95).

Aşama arketipinde kahramanın "*ayrılma-aşama-dönüş*" döngüsü, bireyleşme sürecinde "*egonun kendilikle özdeşliği-egonun kendilikle uzaklaşması-egonun kendilikle tekrar birleşmesi*" şeklinde kendini göstermektedir ve bu aynı zamanda dinî bir süreçtir. Tanrı arketipi ve kendilik arketipi birliğin ve tekliğin sembolleridir ve bu yüzden psişik bütünlüğün sembolleri olarak birbirinden ayrılamazlar. İnsanın kişiliğini olumlu manada çok fazla değiştiren "*bireyleşmenin dinî bir süreç olduğu söylenebilir*." Jung, Tanrı arketipi ile kendilik arketipinin deneysel olarak birbirinden ayrılamayacağını söyler. Bireyleşme sürecini tamamlayan kişideki değişim/dönüşümle kişi kendi özüne kavuştuğu gibi dinlerin belirlediği ideal hedeflere de kendiliğinden sahip olur. (Gürses, 2007: 90-91).

Masal kahramanlarının ayrılma-aşama-dönüş sürecininde yaşadıklarıyla "Salik"in "çile"li ölüm-yeniden doğum sürecindeki paralellikler gözönünde bulundurulduğunda, masalların da tasavvufi bir okumayla çözümlenebileceği dikkatlerden kaçmamaktadır. Ancak tasavvuf son derece geniş kapsamlı bir konu olduğundan, masal metinlerinin bu bağlamda yorumlanması ayrı bir çalışma konusu olabileceği düşünülmüş, bu sebeple çalışmada tasavvufî bakışla geniş çaplı değerlendirmeler yapılmamıştır.

Hayırsız Kız adlı masalda, tam benliğe ulaşma yolundaki masal kahramanına yol gösteren "Kır at", onun içinde ıslah ettiği "*hayvani yön*"üdür. Bu enerji kahramanı yönlendirirken "*kapıya değme!", "uyuyan devi uyandırma*" uyarısında bulunur. Ancak kahraman, bu yanını tam olarak terbiye edememiş olmalıdır ki "kır at", kahramana bu uyarıları yapar. "*Uyuyan devin uyanması*" gölgeyle, yani kişinin kendi olumsuz yanıyla yaptığı mücadelenin bir simgesidir. Her insanın kaçtığı, gün ışığına çıkarmadığı "uyuyan" bu gölge yanı, onun yaşam enerjisini olumsuz yönde tüketir. Devle yüzleşip onunla mücadele eden kahraman, sonunda tam benliğe ulaşır.

İnsan Yiyen Kız adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi, masallarda çok sık rastlanmayan hayvanlardan "aslan ve kaplan"dır. (**Üç Nar** adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi Hz. Hızır, kahramana yol gösterirken, arslan ve kaplanın tuttuğu

yolları göstererek o yollardan gitmemesini öğütler. Bu metinde aslan ve kaplan kahramanın gölge yanıdır.). "*Arslanlar, Türk dünyasında ve ardından yayıldıkları Moğol dünyasında geniş bir yer tutarlar*." (Roux, 2005:331). Dede Korkut Destanı'nında arslan motifine sıkça rastlanmaktadır.

Ögel, Türklerin yolbars dedikleri bir cins kaplanla ilgili bilgi verirken, yolbarsın yiğide akıl veren özelliğinden bahseder. "*...Yolbars, yiğide akıl veriyor: 'Dev seni öldürecek. Ancak 'Tanrı yazmazsa, seni öldüremez', diyor. Kur'an'ı başına koyuyor. Dev yiğidi görünce, 'sen benim damadımsın', diyor ve ona gül veriyor...*" (Ögel, 1995:536). Arslan ve kaplan kutlu hayvanlar olarak kabul edilir. (Ögel, 1995:536).

Bu anlatmada da görüldüğü gibi kaplan, kahramana yardım eden, yol gösteren bir rol üstlenmiştir.

"*Kaplan, her kozmik döngünün sonuna doğru devreye giren çözücü ve yıkıcı güçtür. Kaplan kişinin uysallaştırması gereken güçtür*." (Burckhard, 1997:82).

Masal kahramanı, saklı benliğindeki bu kaba gücüyle yüzleşerek onu kabul etmiş ve onun gücünden yararlanarak tam benliğe ulaşmıştır:

Gözleri olmayan bir devin oğulluğu olan bu çocuk, arslan ve kaplanın yardımıyla başka bir devdeki gözleri getirir ve analığı görmeye başlar.

"*Bu sırada aslanla kaplan başlarlar boğuşmaya, oğlanın anası aslanla kaplanı açıp salıverir. Hayvanlar oğlanın yanına geldiği zaman oğlan bunlara emir verir:*

'Sakın öldürmeyin, biraz eziyet yapın."

Hayvanın biri bir taraftan, öbürü bir taraftan devin yanına varırlar, oğlan da yanlarına gelir.

'Dev annemin gözleri nerede? Onları çabuk ver.'

'Dur dur söyleyeceğim." (Sakaoğlu, 2002:360).

Yüce birey arketipinin simgesi olan arslan ve kaplan bir kez daha kahramana yardım eder.

Aslan gücün, kuvvetin sembolüdür. Bu sembole evliya menkabelerinde de sıkça rastlanır. Güç sembolü olan aslan, metinde de bu özelliği öne çıkacak şekilde geçmektedir. Kahramanın atını yiyen kardeşinin, kendisini de yiyeceğini anlayınca hile ile "atlattığı" kardeşini, imdadına yetişen arslan ve kaplanına parçalatır.

Bu metinde dikkati çeken nokta kaplanla simgelenen kişinin "hırçın güç"ü, yine kahraman tarafından engellenmektedir. Bu güç bağlanarak dizginlenmiş ve gerektiği

zaman salıverilmiştir. Yani insan, kendisinin olumsuz yanlarını tanır ve onu ne zaman, nasıl kullanacağını bilirse tıpkı masal kahramanı gibi sonunda mutluluğu yakalar. Bu noktadan hareketle kaplan metaforu "*gerçekte manevî insanın, modern dünyanın yıkıcı eğilimleri karşısında aldığı tavır*" olduğu düşünülebilir. (Burckhard, 1997:82)

Masalda dikkati çeken bir nokta da masala verilen addır. "İnsan yeme", eylemi (antropofaji) masallarda çok sık karşımıza çıkan bir hadise olmamakla birlikte, bu eylemin temelinde yatan sebep insan psikolojisiyle ilgilidir:

"*Antropofoji eylemi, ister insan psikolojisinin derinliklerinde yatan seksüel sorunların dışavurumu olarak, isterse de seksüel eylemlerde ve bunun bir sıra dışı göstergesi olarak insanın kendi türünün etine duyduğu açlıkta duyguların bir karmaşası, olumsuz etkisi olarak, isterse de sadistik güdülerin ya da insanın derinliklerinde gizli olan insan yeme eyleminde ansızın kendini gösteren o bilinmez primitif yamyam güdülerin bir dışavurumu olarak değerlendirilsin Freud'un öncülüğünde gelişen psikanaliz kuramı 'insan eti yeme', 'hemcinsinin bedenini yeme' eylemini bir tür psikolojik özdeşleşme olarak görmektedir. Sigmund Freud, Antropofoji eylemi hususunda şunları söylemektedir: 'insan eti yeme esnasında bir kişinin bedeninden parçalar ve uzuvlar yenirken, yenilen kişinin sahip olduğu özelliklere de sahip olunacağı düşünülür."* (Sarı-Ercan, 2008: 54).

"*İnsan yeme eylemini gerçekleştiren kabileler, bağlı kaldıkları ritüeller ve ayinler doğrultusunda Freud'un belirttiği gibi öldürülen kişinin ruhunu kendi bedenine ekleme payesiyle insan yem eylemini gerçekleştirmektedirler. Bu eylem esnasında öldürülen düşmansa onun kahramanlığını kendi bedeninde hapsedip muhafaza etme; yani karşı tarafın gücünü kazanma, dost ise ölen kişiyi kurda, kuşa, böceklere yedirtmemektense onu kendi bedeninde muhafaza edip ebedî kılma amacı yatar*." (Sarı-Ercan, 2008: 55).

Daha önce incelenen **Küllü Fatma** adlı masalda, hain iki büyük kız, annelerini kesip yemeye karar verirler. Bunun üzerine en küçük kızı olan Küllü Fatma'yı çağıran anne "*benim etimden yeme ve kemiklerimi kör kuyuya at*" diye tembihte bulunur. Ablaları, annelerinin etini pişirip yerler ancak küçük kız annesinin söylediği gibi yaparak yemez. (Alptekin, 2002: 249- 250).

Kız çocuk için anne önemli bir modeldir. Anneye olan bağımlılık kız çocukta erkek çocuktan daha fazla öne çıkar. Bu sebeple kız çocuk anneyle karşı duyduğu

sevgiyi kimseyle bölüşmek istemez. Metinde geçen iki büyük kızın annelerini yemelerinin nedeni anneye karşı duyulan "*nevrotik sevgiden*" ileri gelmektedir. İki büyük kız, annelerinin etini yiyerek "*aktif bir özdeşleşme*" gerçekleştirirler. Böylece iki büyük kız, annelerine duydukları aşırı bağımlılık hâlini, onu yemeye kadar vardırır. Sonuçta, kızlar "nevrotik sevgi"nin içinde yok etme hadisesiyle arzulanan anneyi kendilerine mal etmiş olurlar.

"*Ruhun yeni bir parçası olan ben, gelişerek yoksunlukların ve soyutlanmanın doğum sonrası yaşamına ikili bir istekle karşı koyma görevini üstlenir. İki istekten biri, ikili birliği yeniden ele geçirmektir. Bunu, sevginin temel işlevi diye nitelendirebiliriz. Karşıt doğrultudaki öbür istek de, yoksunlukların kaynağı olan dış dünyayı ve bu dünyadaki objeleri yadsımayla açığa vurur kendini. Yadsıma, sevginin tersi olan nefrete de dönüşebilir. Her iki eğilim de, ta başından beri ambivalent karaktere sahip ben'den alır kökenini. Dolayısıyla ben'den kaynaklanan sevgi de ambivalent karakter taşır ve iki ayrı özdeşleşmenin aracılığıyla gerçeklik planında boy gösterir. Bunlardan biri aktif özdeşleşmedir ve arzulanan objeyi kendine mal etmeyi amaçlar...(seni o kadar çok seviyorum ki, yerim seni).*" (Graber, 1996: 119).

İki, büyük kızın annelerini yemeleri hem "*aktif bir özdeşleşme*", hem de bilinçaltında yatan anne karnına geri dönüşle doğumla başlamış olan "*ikili birliği yeniden ele geçirme*" isteğinin doyurulmasıdır diyebiliriz.

Sırma Saç adlı masalda da karıncalar ve balık padişahı yüce birey arketipini simgeler. Keloğlan, padişahın oğlundan "*sırma saçın sahibini*" ister:

"*...Etme eyleme diyirler, 'O diyara giden bir daha gelmez ölür.' Ne diyirlerse söz annadamirlar. Padişahın oğli bir tabur esgerinen çıhir gidir. Keloğlan diyir ki, 'Sırma saçi bene gırg günde getirdin getirdin, getirmedin boynuni vurdururam. Padişahın oğli yolda su basmış bir garınca yuvasini gurtarir. Garıncalar dile gelirler. Diyirler ki, 'İnsanoğli dile bizden ne dilersen?'. Oğlan diyir ki 'Canınızın sağlığını.' Garıncalar buna bir çift tuy verirler ki, 'Başın dara gelende bu tuyları çeh biz yetişirih.' Oğlan tuylari alir, yola revan olir, gidir. Cidir ele bir deryaya raslir ki, ne bülim nası derya. Balıhların padişahı herse gelmiş gendini suya atmış. Padişahın oğli emir verir balığı suya atirlar. Balıh çıhir, cannanir. Cannandığı kimin gafasini sudan çıhardir, diyir ki, 'Sen sırma saça gidersen, ordan dönmek zordur, sene üş şey diyecegem diyne. Evvel emirde yolda bir adama rasliyacahsan, fırında ehmeg bişir, o yiyir gene diyir ki*

acam oni al götür. İkincisi yolda gene ayahlarına degirman daşi tahmış, goşan adama rasgelecehsen, oni da al götür. Ondan sora gene rasgele sırma saşli gız verirler, sakgın alma. Essahıni, sırma saçin babasının minderinin altındaki gapıdan gir, bulursan." (Seyidoğlu, 1975:306).

Kahramanın, yolda yuvasını su basmış karıncaları kurtarması sonucu karıncaların dile gelmesi hadisesi dikkat çeken bir noktadır. Bu hadise "İyilik yap denize at, balık bilmezse halık bilir." atasözünü hatırlatmaktadır. İnsanoğlu bu dünyada yaptığı iyiliklerin mükafatını mutlaka görür. Nitekim, masal kahramanı karıncaların dile gelip darda kaldığında ona yardım edecek sihirli tüyleri vermesi sonucu bu ödüle hemen kavuşur.

Bahaeddin Ögel, atlı ve hayvancı bir toplum olan Türklerde balık ve balıkçılığa ilginin az olduğunu belirtirken destan ve özellikle masallarında sıkça geçtiğini belirtir. Ayrıca "balık donu"na girme motifinden de bahseder. (Ögel, 1995:534).

Balık, Çin kültüründe bolluğun ve zenginliğin simgesidir. "*Bir çocuk ve bir balığı birlikte tasvir eden bir resim, 'Yüksek makamlara erişecek oğullarınız bol olsun.' anlamını taşır.*" (Eberhard, 2000:52). Metinde yüce birey arketipini simgeleyen balık, aynı zamanda bilinçaltının da simgesidir. Balığın verdiği öğütler sayesinde, kahraman bireyleşim sürecini tamamlarken aynı zamanda da padişahın oğlu olarak sarayda sırma saçlı kızla zenginlik, bolluk içinde bir yaşamla ödüllendirilir.

Ağlayan Nar ile Gülen Ayva adlı masalda[106] yüce birey arketipi "siyah at"tır. At "*mitolojide eril ilkeyi temsil eder*". (Eberhard, 2000: 42). At, Türk mitolojisinde

[106] **Ağlayan Nar ile Gülen Ayva** (Alptekin, 2002:449) adlı masalda, bir padişahın oğlu olmaz, karısı bu defa da oğlan doğurmazsa padişah hanımını da, doğan çocuğu da kesecektir. Anne, kız doğurmasına rağmen erkek çocuğu doğurduğunu söyler. Sünnet zamanı gelince kız siyah bir ata binerek kaçar. Kız, vardığı ülkenin padişahının kızını kendisine ister. Padişah da kızının isteklerini bildirir. Padişahın isteklerini kız, sihirli atın yardımıyla teker teker yerine getirir. Bu masalda kahramana yardım eden kara renkli bir attır. Kahraman, kendisini her zorluktan kurtaran bu kara renkli at sayesinde olgunlaşma aşamasındaki sınavlarını başarıyla tamamlar. Kara renk, bu masalda erginlenme aşamasındaki kadın kahramanın alt dünyadaki yolculuğunu simgeler. Alt dünyada devlerle verdiği mücadele sırasında yine kara renkli atın yardımıyla, devlerin bütün sihirli eşyalarını aldığı için devler kıza beddua eder ve kız, oğlana dönüşür. Padişahın kızı; oğlandan, peri padişahının bahçesinde bulunan ağlayan nar ile gülen ayvanın getirilmesini ister. Siyah atın yardımıyla oğlan yolda sihirli kamçı, şapka ve düdüğü hile ile alır. Sihirli şapkayı giyen oğlan perilerin haberi olmadan ağlayan nar ile gülen ayvayı alır ve siyah ata binerek geriye döner. Bu vaadin yerine gelmesi ile oğlan ve kız evlenirler. Sihirli şapkayı giyen kahramanın görünmez oluşu sayesinde ulaşılması imkânsız nesneleri elde etmesini sağlar. Böylece erginlenme aşamasındaki kahramanın, ruhsal bakımdan iç görüye ulaşarak farklı bir bakış açısıyla yeniden doğmasını sağlamıştır. Masalda dikkati çeken bir diğer husus da kız olarak dünyaya gelen kahramanın, daha sonra erkeğe dönüşmesidir.

kutsal sayılan bir hayvandır. Türk milleti bir "at kültü" meydana getirmiş, atı ayinlerde kurban edip merasim ve şölenlerde yemişlerdir.

Türk kültüründe bu denli öneme sahip olan at, masal metinlerinde daha çok kahramana yardım eden bir görev üstlenir ve ona sınavlar yolunda ne yapması gerektiğini söyler. Masallarda kahramana yardım eden hayvanlar, insan gibi konuşur. Kahramanların hayvanlarla (veya cansız varlıklarla) konuşmasının bilinçaltı bir fonksiyon olduğunu ileri süren Jung, bilinçaltı deneyleri sonucunda böyle bir algılamanın gerçekleşeceğini ifade eder. Bu durumu karmaşa hâliyle ifade ederken karmaşayı da benliğin dışa vurumu, dış dünyayla münasebeti olarak tanımlamıştır: "*Egemen bir karmaşanın etkinliği altında bulunan kişiler, yaşamlarında karşılaştıkları yeni verileri, bunları egemenliğe alan karmaşa doğrultusunda algılarlar ve anlarlar; kısaca özne, sürekli olarak karmaşanın değişikliklerine uyarak yaşar... Bu durumdaki birinin, doğal nesnelere kişilik verme eğilimi vardır... İlkeller bu inanç sonucu, bulundukları çevrenin canlı olduğuna ve çevresel dünyalarında var olan her şeyin az çok konuştuğuna inanırlar. Coşku duydukları bir sorunla karşılaştıklarında, akşam oldumu ormana giderler, kendilerini yanıtlayan ağaçlarla konuşurlar. Üstelik ormanda ağaçlardan birinin ilkelden şu ya da bu adağı yerine getirmesini istediği de olur ve ilkel buna zorunludur. Ayrıca tüm hayvanlar konuşabilirler ve insanlara benzer biçimde kavrayış yetilerine sahiptirler. Bunda şaşılacak yan yok; ilkelin dışa yansıtılmış ruhu, yani kendisini çevreleyen nesne veya canlıda biçimlenmiş bir ruhu olduğundan, söz konusu inanış bunun yankısıdır sonuçta. Bizler de ruhsal verilerimizi dış dünyaya yansıtırız; dünyamız her zaman cancı(animist) bir dünyadır. Fazla belirgin ve tarafımızdan iyi algılanır olmasa da öyledir.*" (Jung, 1982: 163-165).

Masalda, sünnet vakti gelen kız kahraman, padişah[107] babası tarafından kız olduğu anlaşılmasın diye "siyah at"ın yardımıyla başka bir memlekete gider. Gittiği yer

---

[107] "***Padişah**, alt dünya psişesindeki akıl verici yaratıktır. Kral(padişah) alt dünyadaki bilgi hazinesini temsil eder. İçsel bilgiyi dış dünyaya götürüp uygulamaya sokma yeteneğini anlatır. Ana kraliçenin/ koca karının oğludur. Onun gibi ve muhtemelen onun öncülüğünü izleyerek psişenin hayati süreçlerinin çeşitli mekanizmalarına –bilincin iflasına, ölümüne ve geri dönüşüne- katılır. Masalın sonlarında kayıp kraliçesini(eşini) arayarak dolaşırken, onu uygar bir padişahtan vahşi bir padişaha çevirecek olan bir tür dönüşüme uğrar. Kraliçesini bulur ve böylece yeniden doğar. Psişik açıdan bu, daha çok şey öğrendikçe psişenin eski merkezi tutumlarının ölmesi demektir. Eski tutumlar bir kadının(/erkeğin) hayatındaki neredeyse her şeyle ilgili yeni ya da yenilenmiş bakış açılarıyla değiştirilir. Bu anlamda kral/padişah bir kadının(ya da erkeğin) psişesindeki egemen tutum ve kuralların yenilenmesini temsil eder.*" (Estés, 2004: 466)

kahramanın erginlenme sürecini geçireceği başka alt dünyalara da açılan kapı, farklı bir memlekettir:

"*…siyah at bunu aldığı gibi götürmüş, başka bir memlekete eletmiş. Bu gız bir lokantacıya hizmetci olmuş. Orda durarkana, gralın sarayına bir dev gelmiş. Sarayda ne var ne yoğsa yer içer varır gedermiş. Üzerine birçok defa hücum etmişler, çare bulamamışlar.*"

Siyah at, kahramana en zor zamanlarında yardım eder. Kahramana başı dara düştüğünde kendisini çağırması için tüy verir. Kahraman, padişahın kızını isteyince padişah da:

"Gıza bir şey söyleyeyim." demiş. Gız da ona demiş ki:

'Yedi devlerin önünde altın tepsi üzerinde davşan gaçar tazı seyidir eğlencesi vardır onu getirirsen seni alırım.'

'Pekey.' demiş.

Gızın yanna gelen de peri padişahının oğluymuş, o gızı öğretmiş, biz bunu yedi devlerin bahçesine gönderirsek, devler bunu yer, gene bana galırsın. Bu eğlenceyi isde. Babası da gıza ikramiye vermek için gıza ısrar etmiş.

Bunun üzerine gız atın tütüğünü tütüzdürmüş, siyah at gelmiş. Gız ata demiş ki:

'Yav ben bir gızım amma, gız bildiğin gibi değil, gız çok gözel.'

'Pekey, öyleyse gedelim.'

Gız binmiş yağız ata, devlerin mağarasının ağzına gelmiş. At demiş ki:

'Devlerin gözü açığsa girme, yumuk ise içeriye gir, orda oynayıp durur, altın tepsi üzerinde, al çık. Çık, ben mağaranın ağzında hazırım, benim üsdüme bindin mi gederiz, gorkma!" (Alptekin, 2002: 450)

Siyah at, kahramanın devlerle[108]/gölgeleriyle mücadelesinde ona her seferinde yardımcı olur. Siyah atın sayesinde devlerin elinden tepsiyi alır, kızın isteği üzerine devlerin aynasını da alır. At, kahramana:

"*Devler uyuyorsa, bir su bardağı var, su bardağını al, darak var, darağı al, kirbit gutusunu al, içerdeki eşyaların hepsini al çık.*"

[108] "Dev, sınırlı kişiliğinin gölgesiyle lütuf kaynağını kapatmıştır; enkernasyon(dünya kurtarıcıları), bu türden bir ego bilincinden tamamen bağımsız olarak yasanın dolaysız bir dışavurumudur. Devasa bir ölçekte kahramanca yaşamı gerçekleştirir-kahraman görevlerini yerine getirir, canavarı katleder.- fakat hepsi de, basit bir düşünceyle de başarılabilecek olanı sırf göze açık kılmak için yapılan bir çabanın özgürlüğüyledir." (Camphell, 2000:391)

Gız içeri varmış, kibrit gutusunu almış, sabın galıbını almış, su bardağını almış, içerdeki eşyaları toplamış. Ata yetişir yetişmez devlerin haberi olmuş:

Devler, gızın ardından seyitmişler; ardından at demiş ki:

'At darağı.'

Darağı attı mıydı her taraf ilan oynamaz orman olmuş. Ormanın içinden çıkacağız deyi seyirdirkene, o yanna bu yanna şaşarkan at epey ilerlemiş. Fakat, biraz sonra gene devler yetişmişler. At demiş ki:

"At, su bardağını."

Su bardağını attı mıydı her taraf deniz olmuş.

Denizin içerisinde gızın arkasından devler şöyle beddua etmişler:

"Allah müstehakını versin, bizim sihirli eşyalarımızı hep topladın, gız isen oğlan, oğlan isen gız ol."

Siyah at, yani yüce birey arketipi, kahramana gölgeleriyle verdiği mücadelede neler yapması gerektiğini söyler. Gölgelerinden kaçan kahraman, siyah atın sayesinde onların olumsuz yanlarından kurtulur. Devlerle/gölgeleriyle savaşında kahramanın siyah atın yardımıyla etrafa attığı sihirli nesneler vasıtasıyla gölgeleriyle yüzleşerek onun bilinçaltının derinliklerindeki serüveninde bilincin aydınlığına çıkaracaktır. Bu noktada dikkati çeken unsur, siyah atın/yüce bireyin kahramanı yönlendirmesiyle, kahramanın bilinçli seçimler yapmasını sağlamasıdır. Günlük yaşamda tehlikeler, ya da kötü durumlar karşısında insanın neler yapması gerektiğini bilmediği anlarda bilinçli tercihler yapması onu mutluluğa götürecektir. Tercihlerimizin bizim beklentilerimizi karşılayıp karşılayamayacağını iyi idrak etmek ve kararlarımızı bu doğrultuda vermek daimi mutluluğumuz için gereklidir. Kahraman da siyah atı dinleyerek devlerden kurtulur, üstelik onların bedduası sonucu "erkek" olur. Beddua, insanoğlu için kimi zaman kötü sonuçlar doğuran, dinimizce de yasaklanmış bir kavramdır. Devlerin bedduası kahraman için olumsuz değil, olumlu bir durum olarak tezahür eder. Çünkü kahramanı yolculuğa çıkartan sebep babasının, onun kız olduğunu bilmeyişidir. Kahraman, devlerin bedduasıyla erkek olunca böylece babasının isteği de yerine gelmiş olur.

Kahraman, devlerin bedduasıyla erkek olunca, padişahın kızını alabilmek için verdiği sınavlarda da başarıya ulaşınca peri padişahının oğlu şöyle der:

"*Peri padişahının bahçasında gülen ayva ile ağlayan nar var bunu da getirirsen öyle alırım de. Bizim asgerlere tembih et ederim ben, yakalarlar bunu orda mahvederler, biz yakayı gurtarırız bundan*." (Alptekin, 2002:451).

Yine yüce bireyin/atın yardımıyla, hem de zekâsını kullanan kahraman, gülen ayvayla ağlayan narı da elde eder.

"*Ağlayan Narla Gülen Ayva*" motifi Türk kültüründe önemli bir mitolojik unsur olan ağacı vurgular. Ağaç kültü, Türk kültüründe köklü ve yerleşmiş bir unsurdur. Türk mitolojisinde kayın, çam, ardıç, çınar gibi ağaçlar kutsal sayılan ağaçlar arasında yer alır. Masal metninde geçen ağacın özelliği ise bu ağacın *balinanın karnı*nı temsil eden sihirli ülkeye ait oluşudur. Onun yeryüzüne getirilişi kahramanın çeşitli aşamalardan geçmesinden sonra olmuştur. Olağanüstü özellikler taşıyan "Ağlayan Narla Gülen Ayva"nın, kutlu ağaçları temsil ettiği söylenebilir. (Sakaoğlu, 2006:265).

Narın sembolik anlamları, mitolojideki yeri, farklı kültür ve dinlerdeki yeri üzerinde yukarıda ayrıntılı bir şekilde durulmuştu. Ağlamak ve gülmek eylemleri *zıt*lığı içerir. Masaldaki bu zıtlıklar, zıtlıklar üzerine kurulu gerçek yaşamın yansıması olarak düşünülebilir.

Masala ismini veren bu mitolojik meyve, kahramanın yola çıkış serüveninin asıl sebebi olmasından dolayı "kutsal" meyveyle de ilişkilendirilebilir. Cennet, insanoğlu için ebedî mutlulukla ödüllendirileceği mekân, bu âlemde önüne koyduğu ulaşılması gereken hedeftir. Bilinçli insan, ebedî olanı, geçici olanla değişmez ve hiç bir engel onu hedefinden saptıramaz. Böylece kişi asıl hedefine ulaşmaya çalışır. Bu hedef, o an için çok uzak gibi görünse de vereceği sınavlar sonunda bilir ki "ödül" onu beklemektedir. Masal kahramanı da mücadeleden vazgeçmez. "Ağlayan narla gülen ayva"yı bulursa hedefine ulaşacak ve sonunda tam benliğe kavuşup, mutlu olacaktır.

Masal kahramanı bu uğurda yoluna devam ederken yolda üç kardeşin bir kese külah, bir düdük için kavga ettiklerini görür. At, oğlana:

"İn de gavgayı hallet." demiş.

Oğlan attan enmiş:

"Ne gavganız?"

"Babam bir derviş idi, bir posdu, bir külahı, bir gamçısı galdı. Bunu sen alacaksın, ben alacağım belişemedik, bunun için gavga ederiz."

"Ben bir ok atayım, oku hanginiz evvel getirirse post onun, bir daa atayım hanginiz getirirse gamçı onun, bir daa atayım onu getirene de külahı vereyim."

"Tamam." demişler.

Bu sefer at demiş ki:

"Bunlar getdi miydi bunları at benim üsdüme gaç."

Hemen onlar ok atılan yere gettiler miydi, binmiş ata peri memleketine varmışlar.

At burda demiş ki:

"Keçe külahı gey başına." (Alptekin, 2002: 452).

Kahramanın, kavga eden kardeşleri ayırırken zekâsını kullanıp onları ok atarak şanslarına razı olmasını sağlaması ve yüce bireyin yardımıyla da görünmez olup ağlayan narla gülen ayvayı alması, onun bilinçaltının derinliklerinden bilince yükselişini sağlar.

Alt dünyadaki bilgi hazinesinin simgesi olan padişah, (kendisini öldüreceğinden korkmasından dolayı) kahramanın maceraya atılmasındaki sebeptir. Kahraman, böylece sınavlar yolundaki yolculuğunda eski bilinç halinden, yeni bilinç hâline ulaşır. Bu öyle bir yenilenme hâlidir ki, kızken erkeğe dönüşen kahraman, padişaha söylenen yalanın âdete gerçeğe dönüşmesiyle sonuçlanır. Kahraman, eski hâlinden yeni hâline dönüşümüyle yeniden doğar ve padişahın kızıyla evlenerek mükâfatını elde eder.

3.1.3. Hızır, Derviş ya da Pirin Rehberliği

Masalların gerçekle olan bağı ile eski Türk inancı arasındaki ilişki, incelenen masal metinlerinde göze çarpan önemli bir unsurdur.

Halk arasında yaygın menkıbelerde bilinen şahıslar, menkıbe türüne yakın masal anlatılarında da görülmektedir. Max Lüthi'nin "*Masalın; Efsane, Menkıbe, Mit, Fabl ve Fıkra Gibi Türlerden Farkı*" adlı makalesinde belirttiği gibi "*artık kendilerine inanılmayan efsane ve menkıbeler kitaplarda yaşamaya devam ederken, masal bir durumda kendini yenileyerek günlük hayatta yaşamını sürdürür*" (Lüthi, 1995:67).

Ahmet Yaşar Ocak, **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri** adlı kitapta Otman Baba, Hacı Bektaş gibi gelecekten haber veren dervişlerin örneklerini vermektedir (Ocak, 2002:150-51). Bununla birlikte gelecekten haber vermek şamanın temel görevleri arasında yer almaktadır. (Ocak, 2002:150). Şaman, geleceği fal bakmak yoluyla öğrenebildiği gibi başka yollar da kullanır. Örneğin Ocak, "*şamanın ruhunun*

geçici olarak bedeninden ayrılıp gizli âlemlerde dolaşmak sûretiyle gayb bilgilerini alması, öteki de, göğe yükselerek Tanrı'nın yanına gidip gelecekte olup bitecekleri bizzat ondan öğrendiğini" (Ocak, 2002:153) belirtmektedir[109]. Bu noktadan hareketle masal kahramanlarının rüya boyunca geleceği öğrenmesinin, Şamanizm inancının bir kalıntısı olduğu söylenebilir.

Türk kültürünün temelleri arasında Şamanizm yattığı için, bu inançtan kalan ögelere incelenen masallarda rastlamak mümkündür. (Bu konu üzerine hazırlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri de mevcuttur. Bkz.: Türkan, Kadriye (2008), **Türk Dünyası Masal Geleneğinde Şamanistik Unsurlar**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi; Yıldırım, Nilüfer (2004), **Anadolu Masallarında Şamanizm İzleri**, Fırat Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Sodzawiczny, Magdalena, (2003), **Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri**, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)

Masallar diyarının hemen hemen bütün alanlarında Şamanizm'in izlerinin varlığı gözlenmiştir. İlk olarak, masalı oluşturan asıl kahramanın yolculuğu, şamanın yaptığı yolculuğun etkisini taşımaktadır. Masal kahramanının özellikleri ve yolu aşmanın zorunlu kıldığı yetenekleri göz önünde bulundurularak, kahramanla, şaman arasındaki ortak noktalar dikkati çekmektedir.

Göze çarpan bir diğer nokta da, masal kahramanının gördüğü rüya aracılığıyla yolculuğa çıkma çağrısı almasıdır. Bunların devamında, "ak sakallı derviş" olarak adlandırılmış yardımcı kahramanın, şamana özgü bazı yeteneklere sahip olduğu söylenebilir.

Şamanların en önemli özelliklerinin başında insanlara yardım etmeleri gelmektedir. Şamanların bu özellikleriyle, İslâmiyet'in kabulünden sonra ortaya çıkan manevî şahsiyetler arasında benzerlikler vardır.

Şamanlarla, yüce birey arketipini simgeleyen "hızır, ak sakallı ihtiyar, derviş, vb." manevî şahsiyetler arasındaki ilişkiyi Bahaeddin Ögel şu şekilde ifade eder:

---

[109] "*Şamanizm'e bağlı boylarda şamanlar "ak şaman" ve "kara şaman" olmak üzere iki türlüdür. Ak şamanlar şaman cübbesi ve külâhı taşımazlar, davul kullanmazlar. Kötü ruhlara ve karanlık Tanrılara âyin yapmazlar, kanlı kurbanlar vermekten sakınırlar. Kara şamanların hilâfına olarak ancak gündüzleri aydınlık ruhlar şerefine kansız kurban âyin ve törenleri yaparlar.(...) Ak kamlar halk tarafından çok sayıldıkları hâlde kara kamlar kadar iş görmezler. Âyin yaptırmak için halk daha ziyade kara kamlara müracaat eder.Şamanistler daha ziyade karanlık dünyası tanrılarından korkarlar, kara kam vasıtasıyla onların kötülüklerinden korunmaya çalışırlar."*(İnan, 1995:83-84).

"*İslâmiyeti kabul eden Türklerde Şamanizmin en önemli izleri ilk dervişlerin istedikleri zaman bir hayvan veya kuş şekline girebilmeleridir. Mesela, "Geyikli Baba" bu dervişler geyiğe binerler ve tepelerinde geyik boynuzları bulunan şapkalar taşırlardı. Bu dervişler yalnızca rahip veya sihirbaz mahiyetindeki insanlar değil, peşlerine taktıkları on binlerce Türk'ü, iskân ettirip yerleştiren lider idiler.*

...En eski ve orjinal şaman elbiseleri kuş veya hayvan şekillerini taklit etme sureti ile yapılan elbiselerdi. Bunu giyen şaman hem kendi atasını, hem de istediği zaman o kuşun şekline girebileceğini göstermek istiyordu." (Ögel, 1993: 29).

Bu sözü edilen özellikler **Gençlikte mi Kocalıkta mı?** adlı masalda görülmektedir:

Taşeli Masalları adlı eserde yer alan Gençlikte mi Kocalıkta mı? adlı masalda padişaha, rüyasında ak saçlı bir ihtiyar, başına bir bela geleceğini, bunu gençlikte mi yoksa kocalıkta mı istediğini sorar. (Alptekin, 2002:262)

Masal metinlerinde yüce birey sembolü derviş ve hızırın yanı sıra zor durumda kaldığında kahramanın imdadına yetişen, ona yol gösteren bilge şahsiyetler vardır. Bu kişiler, kimi zaman kahramanların başlarına geleceği önceden bildirirler. Bu durumu Bergson şöyle ifade eder: "*Maddi kainatın geleceği, şuurlu bir varlığın geleceği ile her ne kadar aynı zamanda iseler de, birbirleriyle hiçbir benzerlikleri yoktur... İlerde vaki olacak bir şuur olgusunun tayininden bahis olunduğu zaman, bu olgu ne kadar az derin olursa olsun, eşya gibi statik bir halde değil, dinamik bir halde ilerlemeler olarak göz önüne alınmak ister. Kısacası, derin psişik olgular bölgesinde, önceden görme ile görme ve hareket etme arasında ayrılabilir bir hareket yoktur.*" (Bergson, 1997: 181).

Masallarda, kahramanların geleceğine dair bilgiler veren, onlara zor anlarında yardım eden manevi şahsiyetler arasında peygamber olarak da bilinen Hz. Hızır da vardır.

"*Hızır, Türk halk inançlarına göre ölmezlik sırrına ermiş bir kişidir. İslâm geleneklerinde yer alan, Kur'an'ın bazı ayetlerinde anılan Hızır ile ilgili inanışların üç ana kaynağı vardır: Gılgamış Destanı, İskender Efsanesi, İlyas ile Haham Yeşna Bin Levi hakkındaki Yahudi efsanesi.*

Tasavvufta Hızır bir velî sayılır. Sofilere göre her dönmenin bir Hızır'ı vardır. Her Nakıb-ül Evliya, Hızır'dır. Hava, deniz ve dünyanın bütün gölgeleri onun buyruğu altındadır. Denizde, Tanrı'nın halifesi, karada vekilidir.

Hızır, İsrafil ile konuştuktan sonra yeryüzünde Tanrı'nın gerçek dinini korumak için ölmezliğe erişmiştir. Hz. Muhammed ile konuşmuş, Kadisiye Savaşı'nda bulunmuştur. Kudüs'te oturur, her Cuma Mekke, Medine ve Küba'da Cebel-i Zeytun'da namaz kılar." (Meydan Larousse, 1971: 829).

Arketipsel sembolizmde ise; mağarada, yani karanlıkta dünyaya geldiği söylenen Hızır, *Öz-Ben*'in ifadesidir (Jung, 1993: 205). Hz. Hızır'ın, Türk halk inançlarında önemli bir yeri vardır. Masal metinleri incelenirken bu konuya tekrar değinileceği için burada kısaca bilgi vermenin yeterli olduğu düşünülmüştür.

Yüce birey sembolü bilge kahramanların, erginlenme yolundaki kahramana gelecekte yaşayacaklarını önceden bildirmesi onun geleceği ön görebilme yetisiyle ilgilidir. **Gençlikte mi Kocalıkta mı?** masalındaki "ak saçlı ihtiyar"ın kahramana dair söyledikleri bu duruma bir örnek olarak verilebilir.

Nar Tanesi adlı masalda çocuğu olmayan zengin adamın birinin, dervişin verdiği elma ile bir kızı dünyaya gelir. Zamanı gelince derviş gelir kızın adını Nartanesi koyar. (Seyidoğlu, 1975: 258).

Derviş, masal kahramanının yolculuğu sırasında kahramana yardım eden karakterlerden biridir. Derviş/yaşlı bilge adam arketipsel sembolizmde –bütünlüğün sembolü- psişik gelişimin en yüksek hedefini, özbeni temsil eden simgelerden biridir. (Jacobi, 2002:136). "*Masallardaki yaşlı adam sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık da bunun için gereken büyülü tılsımı, yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir.*"(Jung, 2003:89).

Dervişin öğütleri sayesinde kahramanlar, verilen görevleri yerine getirebilmek için gereken bilgi ya da yeteneği kazanırlar. Tamlığa ulaşmış kişiyi simgeleyen manevî kimliğe sahip dervişler, kahramanların bireyleşme sürecinde yolunu aydınlatan ışık olurlar:

Kuşlar Padişahının Kızı adlı masalda kör olan padişahın gözünün ilâcı, atının ayak basmadığı yerden getirilecek olan bir avuç topraktır. Padişahın üç oğlundan ikisi gider, fakat eli boş dönerler. En küçük oğlan giderken önüne bir derviş çıkar; ancak babasının küheylan atı ile giderse o toprağı getirebileceğini söyler. (Şimşek, 2001: 60). **Limon Kız** adlı masalda padişahın oğluna, bir derviş istediği kızı nasıl bulabileceğini

anlatır. **Bengiboz** adlı masalda gözleri kör olan padişahın gözlerinin açılması için gereken toprağı nasıl elde edileceğini, padişahın küçük oğlunun rüyasına giren derviş öğretir (Seyidoğlu, 1975:). **Yılan Bey** adlı masalda padişahın yılan doğuran hanımının doğumuna üvey annesi tarafından gönderilen kız, rüyasında dervişin verdiği öğütler sayesinde sultanı kurtarır. (Seyidoğlu, 1975:) **Padişahın Kırk Oğlu** adlı masalda kahraman yolda rastladığı dervişten sihirli bir şapka alır. Kralın evini öğrenen Kırklar küçüğü Erişkin Ahmet, dervişin verdiği şapkayı giyerek kralın kızının yatak odasına girer. (Alptekin, 2002: 401) **Dünya Güzeli** adlı masalda bir derviş, Dünya Güzeli'ni aramaya giden kahramana yol gösterir. (Alptekin, 2002:423) **Vezirin Üç Kızı** ve **Padişahın Oğlu** adlı masalda denizden çıkan çocukları bir ineğin beslediğini duyan hain teyzeleri, onları ortadan kaldırabilmek için çeşitli yollara başvururlar. Fakat kahraman, bir dervişin yardımı ile bu engellemeleri aşar. (Alptekin, 2002: 435).

Dervişin yardımcı olduğu bir diğer durum da, çocuksuz çiftlerin çocuk sahibi olmasıdır. Masallarda sıklıkla karşımıza çıkan bu durumla, Şaman'ın gaipten haber verme özelliği arasında bir bağ kurulabilir. Masal metinlerinde dervişin, çocuksuz çiftlerin çocuk sahibi olmasında onlara üretkenliğin sembolü olan "elma"yı vermesi sıklıkla karşılaşılan bir motiftir. "*Özellikle destan ve halk hikâyelerinde neslin devamı için Hz. Hızır tarafından verilen elma 'zürriyet motifi' olarak kabul edilir*." (Şimşek, 1996: 207) Aşağıdaki masallar bu hadiseye örnek olarak verilebilir:

Mayıl ile Âb-ı Güneş adlı masalda yedi yıldır çocukları olmayan padişah ile vezirinin, bir ihtiyarın verdiği elma sayesinde birer evlatları dünyaya gelir. Elmanın kabuklarını yiyen kısrağın ise bir tayı olur. İhtiyar, çocuklara kendisinin ad vereceğini, kendisi gelmeden herhangi bir isim koymamalarını daha önceden tembihlemiştir. (Şimşek, 2001: 236). **Üç Turunçlar** adlı masalda dervişin verdiği bir elma ile padişahın bir oğlu dünyaya gelir.(Seyidoğlu, 1975:) **Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım** adlı masalda çocuk hasretiyle yanıp tutuşan padişahla, veziri otururlarken bir derviş gelir ve onlara birer elma verir. Elmayı yiyen padişahın bir kızı, vezirin de bir oğlu dünyaya gelir. (Sakaoğlu, 2002:356). **Serencâm** adlı masalda lalası ile tebdil gezen Sultan Murat'a, derviş kılığına girmiş olan Hızır çocuğu olması için bir elma verir. (Seyidoğlu, 1975:) **Topal Leylek** adlı masalda çocuğu olmayan bir padişahın dervişin verdiği elma ile karısı hamile kalır. (Seyidoğlu, 1975:) **Tasa Kuşu** adlı masalda çocuğu olmayan bir padişahın, dervişin verdiği elma ile bir kızı dünyaya gelir.

(Seyidoğlu, 1975:232) **Nar Tanesi**-2 masalında zengin birinin, dervişin verdiği elma ile bir kızı olur.(Seyidoğlu, 1975: 258). **Melikşah** adlı masalda çocuğu olmayan padişah tebdil gezerken, dervişin verdiği elma ile bir oğlu dünyaya gelir. (Seyidoğlu, 1975: ;Sakaoğlu, 2002:397) **Şah İsmail** adlı masalda çocuğu olmayan padişaha derviş elma verir ve elmayı karısı ile kendisinin yemesini tavsiye eder. Zamanı gelince kadının bir oğlu, kısrağın da bir tayı olur. Derviş, coçuğun adını Şah İsmail, atın adını da Düldül koyar. (Alptekin, 2002: 446) **Aslan Mehmet** adlı masalda bir dervişin verdiği elma ile padişah çocuk sahibi olur ve çocuğun adını derviş, Aslan Ahmet koyar. (Alptekin, 2002: 233). Çocuğu olmayan bir padişaha bir derviş iki elma verir. Elmalardan birini hanımıyla kendisinin, diğerini de atının yemesini söyler. Derviş, kendisi gelinceye kadar çocuğa isim konmamasını ister. Padişah, dervişin dediğini yapar, vakti gelince kendisinin bir oğlu, atının da erkek tayı olur. (Günay, 1975: 341). **Nartanesi** adlı masalda vurgulanmak istenen ise dervişin elmayı vermesidir.

Bazı masallarda verilen elma vasıtasıyla kız çocuğunun dünyaya gelir: (Nar Tanesi-2 ve Tasa Kuşu; Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım masalları) (...) Elma erkek çocuk sembolüdür, murattır.

Üç Nar adlı masalda, çocuğu olmayan bir derviş suda ezip içmesi için bir kâğıt verir. Padişahın bir oğlu olur. (Günay, 1975: 425). Bu masalın, diğer masallardan farkı, dervişin çocuk sahibi olmak isteyenlere verdiği elma değil, bir kâğıt olmasıdır.

Bazı masallarda da çocuğu olmayanların dua sonucu çocuk sahibi oldukları görülür. Bu masallarda yukarıda bahsi geçen masallarda olduğu gibi derviş motifi yoktur. **Kabak Kız** adlı masalda hiç çocukları olmayan çoban ile karısı dua ederler ve kabak şeklinde bir çocukları dünyaya gelir. Kabak kız aslında çok güzel bir peri kızıdır. (Şimşek, 2001: 73) Çocuğu olmayan bir sığır çobanı, mağarada dua ederken taşların arasından bir "eşek sıpası" çıkıp Allah tarafından gönderildiğini ve kendisine evlat olacağını söyler. "**Eşek Sıpası**" aslında peri padişahının yakışıklı oğludur. (Şimşek, 2001: 94). **Ahmet Ağa** adlı masalda, Allah'tan çocuk isteyen Ahmet Ağaya; Allah, yılan şeklinde bir çocuk verir. (Günay, 1975:399).

Dua sonucu çocuk sahibi olma hadisesinde, kahramanların dünyaya gelen çocuklarının önce farklı suretlerde görünmesi, dikkati çeken bir noktadır.

Arketipsel simgecilikte ise derviş, yaşlı bilge adam, yani yüce bireydir. Çocuğu olmayan adama yardımcı olarak onun bir çocuk sahibi olmasını sağlayacak yolu

göstermiştir. Üstün Dökmen, **Küçük Şeyler** adlı eserinde masal kahramanlarının iki şekilde başarıya ulaştıklarını söyler. Birincisi, bazı kahramanlar kendi akıllarına güvenmezler, ihtiyar bilgelerin sözünü dinlerler, gerekirse dövüşürler ve sonuçta mutluluğa kavuşurlar. Bu kahramanların ihtiyar bilgelerin sözlerini sorgulamadan uygulayan suflörlü, dürüst kahramanlar olduğunu söyleyerek konuya farklı bir yaklaşımda bulunur. (Dökmen, 2006:125). Dökmen'in "ihtiyar bilgeler"e dair bu yorumu, yüce birey arketipini simgeleyen manevi kimliğe sahip zatları çok da ön plana çıkarmak istememiş gibi yorumlansa da, erginlenme sürecindeki "bütünlüğü" yakalayamamış kahramanın yolculuğunda ona yol gösterecek, akıl verecek, aklını kullanması gerektiğini vurgulayacak bir rehbere ihtiyacı mutlaka olacaktır.

"Yaşlı bilge"ler bazı masallarda kahramanlara sadece akıl vermekle kalmaz, kimi zaman onların yaşamlarını da kurtarır. **Nar Tanesi** adlı masal, bu hadiseye örnek olarak verilebilir.

Metinde, yüce birey arketipini simgeleyen derviş, kahramanın dünyaya gelişinde rol oynamasının yanı sıra, kahramanın bireyleşim sürecini yaşarken bir kez daha karşısına çıkarak hayatının dönüm noktasında onu yeniden yaşama bağlar. Üvey anne tarafından zehirli sakızla öldürülen Nar Tanesi, "*devrüş baba*"nın, kahramanın ağzındaki zehirli sakızı çıkarmasıyla kahraman yeniden dirilir.

Şah İsmail adlı masalda da, çocuğu olmayan padişaha yardımcı olan derviş, yüce birey arketipinin simgesidir :

"*Derviş, padişaha iki tane elma verdi, dedi ki:*

'Bu elmalardan birini soy, sultan hanımla beraber yeyin. Birini de atına yedir. Yalnız ben gelinceye kadar çocuğa ad koymayacaksın.'

Padişah sultan hanımla beraber gece elmayı yedi, öbürünü de atına yedirdi. Bu sultan hanım hamile kaldı, günü tamamlanınca bir erkek evlat doğurdu, atın da bir erkek tayı oldu. (Günay, 1975:341).

Oğlana, adını derviş koyar ve sırtını sıvazlayıp dua eder. Oğlan Gülizar'a âşık olur. Şah İsmail de peşinden giderken ihtiyar bir adam yardım eder, yol gösterir:

"*Bu yoldan bir ayda gidilir, bu yoldan üç günde gidilir, bu yoldan bir günde gidilir, ama dönülmez.*" (Günay, 1975:343)

Metinde yüce birey arketipi dervişle simgelenmiştir. Pek çok menkıbe, destan, fıkra, masal ve deyime konu olan dervişler, asırlar boyunca sosyal ve dinî hayatın

önemli bir parçası olarak varlıklarını sürdürmüşlerdi. Bugün de İslâm ülkelerinde değişik derviş tiplerine rastlanmaktadır. (İslâm Ansiklopedisi, c. 9, s. 118)

Bilindiği üzere "*dervişlik çok zor bir yoldur. Bu zorluk hakkıyla bilinseydi, kimse dervişliğe talip olmazdı. Yûnus Emre, "Sen derviş olamazsın" diye başlayan şiirinde bu hususu güzel bir şekilde dile getirmiştir. Bu tür fedakâr ve idealist dervişler, Anadolu ve Rumeli'nin fethinde ve İslâmlaştırılmasında önemli hizmetler ifa etmişlerdir.*" (Barkan, 1942:279-353)

Bazı masallarda da yol gösteren rehber "ak sakallı ihtiyar"dır. Türk Milleti'nin kutsal değerlerine verdiği önem, Türk Milleti'nin hayata bakışını yansıtan önemli bir unsurdur. Bu bakış milletin muhayyilesinin ürünü olan efsanlerde, masallarda yansımasını bulur. "Her geceyi kadir, her geleni Hızır bil." atasözünü hayatının düsturu yapan bu millet, zor anında karşısına çıkan "ihtiyar"ı Hızır gibi görecek ve yolculuğunda karşısına çıkan bu rehbere kulak kesilecektir. Zülfü Mavi masalının kahramanı da öyle yapar:

Zülfü Mavi adlı masalda kahraman, Zülfü Mavi'yi aramaya çıkar. Bu arayışı sırasında ihtiyar bir adamla karşılaşır:

"*Az gider, epeyce bir yol gider. Nereye gideceğini de bilmez. Yolun üzerinde bir ihtiyar adam görür, ihtiyar sorar:*

'Oğlum, nereye gidiyorsun?

'Nereye gideyim, Zülfü Mavi'ye gidiyorum.'

'Oğlum gençliğine yazıktır. Zülfü Mavi'ye gidenlerin hiçbiri geri dönmedi, sen de dönmezsin.'

'Ne edeyim, babam, öleceğimi bilsem gene gideceğim.'

'Oğlum bu yandan gideceksin. Zülfü Mavi bu dağın ardındadır. Orada bir büyük bahçe vardır. Bahçenin dört köşesinde hep taş kesilmiş insanlar vardır, korkma. Duvarın arkasında durur, Zülfü Mavi, ben seni yaratan diye bağırırsın, o ses verene kadar sen taş kesilirsin, ama korkma."(Günay, 1975:363-364).

Üç Dokumacı adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi ermiş bir kızdır. Masal metinlerinde sıkça rastlanan evliya, derviş gibi manevi karakterler genellikle erkek kahramanlar olarak karşımıza çıkarken bu metinde "ermiş kız" olarak görülmektedir. Ermiş kız, padişahın idamına karar verdiği genci kurtarır. (Sakaoğlu, 2002:347).

Bilindiği üzere İslâm büyükleri arasında hanım evliyalar [110]da vardır. Hanım evliyalar arasında Rabia Hatun, Âişe Binti Câfer-i Sâdık, Amine-i Remliyye, Bîbî Cemâl Hâtun, Bîbî Hacere Hanım, Cevhere Berâsiyye vb. sayılabilir. Metinde yer alan yüce birey arketipinin simgesi olan "ermiş kız" motifi, müslüman Türk milletinin İslâmi hayatının bir tezahürü olarak masal metninde yansımasını bulmuştur denilebilir.

İyilikle Kötülük adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi "Hızır"dır. Hızır, -yukarıda da belirtildiği gibi- masallarda tıpkı derviş gibi darda kalan kahramana yardım eden şahsiyet olarak karşımıza çıkar. Metinde, Kötülük'ün gözlerini kör ettiği İyilik'in imdadına koşan Hızırlar, onun benlik arayışı serüvenindeki yardımcılarıdır. Daha önce de belirtildiği üzere Hızır, öz-benin ifadesidir. Hızırlar, kahramana ilk olarak gözlerinin nasıl açılacağını öğretirler. "Yaşlı adam, hangi yolların hedefe götürdüğünü de bilir ve bunları kahramana gösterir. Karşılaşacağı tehlikeler konusunda onu uyarır ve bunlarla baş etmenin yollarını anlatır. Kimi zaman da eleştirel yargılarda bulunduğu görülür." (Jung, 2003:89).

"*Bunlar ellerini galdırıp dua etmişler, ağaç bir sallanmış yerinden, ağaç sallandıktan sonra demişler ki:*

"Ağaçtan bir dal gopar."

Ağaçtan bir dal gopardıktan sonra:

"Gözün birine sür."

Dalı gözünün birisine sürmüş, gözü açılmış. Tekrar bir daha goparmasını söylemişler, bir dal daha goparmışlar, o bir gözüne sürünce, o bir gözü de açılmış. Ardından da Hızırlar oğlana şu vaatte bulunmuşlar:

"*Burdan gedeceksin filan yerdeki ovada fakir bir çiftçi var. Bu fakir çiftçi üç günnük yerden gelip buraya gedip geliyor. Bu fakir çiftçiye akşama gadar yardım edeceksin, ondan keyri bu çiftçinin köyüne vardığında buraya yedi yıldır yağmur yağmadığını göreceksin. Camiye gideceksin, sabah namazından sonra köylüyü toplayıp dua edeceksin, daha sonra yağmur yağacak. Köyün içme suyu üç günnük yoldan gelir, onu da her zaman vermezler. Bazı köylüler susuzluktan helak olup gediyorlar. Köyün ortasında bir taş var, köylüyü toplatıp bu daşı galdırtacaksın, altından su çıkacak, köylü bu suya nazır olacak. O vaadini söyledikten sonra, sana bir vaat teklif ederlerse köyün*

[110] Daha geniş bilgi için bakınız: Kalafat , Yaşar (2006), "Anadolu'da Ulu Kadın Kişiler ve Halk İnançları", **Yörtürk, Fikir Kültür ve Sanat Dergisi**, Ocak-Şubat ,Sayı 66, s.3-14

güney tarafında üç tane daş var, bu daşların arasında yedi tane gazan var. İçerisi altın dolu, burayı işleyeceksin."

Hızır'ın bütün söylediklerini yapan kahraman, serüveninde aşama kaydederek bilinçaltının karanlıklarından kurtularak öz-bene ulaşır. "*Hızır yalnızca yüce bilgeliği değil, bilgelik olmasına rağmen insan aklının eremeyeceği davranışları da temsil eder*." (Jung, 2003:71).

Hz. Hızır'la ilgili çok sayıda masal mevcuttur. Hz. Hızır yalnızca masallarda değil, diğer halk anlatmalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Sarıtıraş adlı masalda; kahramanın, bir balık tarafından yardım görmesi Hz. Musa'nın, Hızır'ı bulma yolculuğunda yemek üzere olduğu balığın canlanarak denize atlaması ve ardından o bölgede Hz. Musa'nın, Hz. Hızır'ı bulması hadisesini hatırlatır.

Masal özetle şöyledir:

"*Padişahın oğlu, babasının gözüne derman olacak balığı bulduktan sonra, öldürmeye kıyamayıp onu tekrar denize atar. Padişah, oğluna kızıp bunu evden kovunca yolda 'Sarıtıraş' adında birisi oğlana arkadaş olur. Başka bir memlekete giden oğlan,orada 'Sarıtıraş'ın yardımıyla iki defa padişahın dilsiz kızını konuşturarak onunla evlenmeye hak kazanır. Oğlan evlenince kızın odasına önce 'Sarıtıraş' girer. İki arkadaş, yolda ayrılacakları vakit malları paylaşırlar. 'Sarıtıraş', kızı ortadan kesmek için elini kaldırınca kız korkar, o sırada ağzından bir şey düşer. Bu düşenler yılan yavrusudur. 'Sarıtıraş', denizin kenarına gelince oğlana dönüp 'Sen benim hayatımı bir defa kurtardın, buna karşılık ben de senin hayatını üç defa kurtardım.' der. Son olarak 'Sarıtıraş', kızın odasına girdiğinde, onun sevgilisi olan bir ejderhayı öldürmüştür. 'Sarıtıraş': 'Hak bilmezse hâlık, denizdeki sarı balık' diyerek kendisini suya atar. Bu, oğlanın öldürmeye kıyamadığı pullu balıktır.*"(Şimşek, 2001: 42-48).

Metinde dikkati çeken nokta babasının görmeyen gözlerinin açılmasını sağlayacak balığın ölümüne kıyamayan kahramanın, bu balık tarafından üç kez ölümden kurtarılmasıdır. Ancak balık, kahraman tarafından suya atıldıktan sonra dönüşüm yaşamış ve bir insana dönüşmüştür. Balık, kahramana insan kimliğiyle yardım ederken erginlenme aşamasındaki kahramanın bundan haberi yoktur. Kahraman, her seferinde onun sayesinde ölümden döner. Yaptığı iyiliğin karşılığını fazlasıyla gören kahramana yardım eden balık, adeta zor durumda insanların imdadına yetişen Hızır gibidir. Denilebilir ki, kahramana önce çok güzel gelen evleneceği kız, balığın yardımı olmasa,

belki de ölümüne sebep olacak bir kişidir. Bu durum tıpkı Hz. Hızır kıssasındaki insana iyiymiş gibi görünen, ama aslında ona büyük zararlar verecek olan insanları/olayları hatırlatmaktadır. Masal metninde geçen olaylara bu noktadan bakıldığında, metnin mitolojik unsurlar içerdiği söylenebilir. "Sarıtıraş" kahramanın yardımcısı, yüce birey arketipidir.

Balığın insan kılığına girerek kahramana yardım etmesi hayvan iyelerini de hatırlatmaktadır. "*…orman iyesi değişik varlıkların kılığına girebilmektedir. Bazen hayvan, bazen de insan olarak görünürler*." (Özdemir, 1986: 14). Pek çok kültürde dağ ve orman iyeleri orada yaşayan hayvanların da sahibi olduğuna inanılır. (Özdemir, 1986: 9). Bazı topluluklarda her hayvan cinsinin ayrı bir iyesi olduğuna inanılır. Bu bağlamda, deniz ve göllerde yaşayan hayvanların da bir iyesi olduğu düşünülürse metindeki "Sarıtıraş" adlı balığın bir iye olduğu söylenebilir. Nitekim, şaman davulu üzerinde su iyelerini temsil eden iki balık yer alır.

Kuş Başı adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi Hz. Hızır ve bir kuştur. Darda kalan masal kahramanlarına kimi zaman hayvanların yardım ettiği görülür. Bu kahramanlar, yüce bireyin arketipinin simgesidir. Masallarda yüce birey her zaman insan olarak değil de, hayvan karakterle de simgeleştirir.

"*Bunun gözlerini oyup büke atarlar. Bu oğlan bükte oturup derdine yanarken bir kuş yaklaşıp dile gelir:*

'Ey insanoğlu, dilden anlasan da benim dediklerimi yapsan. Gözlerin cebinde, yanına bir telek bırakacağım. Gözlerini cebinden çıkartıp yerine koyup besmele çekerek teleği gözlerine sürsen gözlerin iyi olacak.'

Bunları anlayan oğlan kuşun dediği gibi yapar, gözleri görmeye başlar. Oradan çıkıp tekrar dünya güzelinin yanına doğru yola çıkar. Yolda bir "Ah" çeker. Hemen Hızır gelip sorar:

'Oğlum bu halin nedir?'

'Ne olacak böyle böyle bir hale düştüm. Gözlerimi de oydular, ondan da kurtuldum.'

'Peki şu üzümleri al. Kara üzümleri yiyenlerin kafalarında hep boynuz çıkacak, ak üzümleri yeyince de eski şekillerine dönerler. Belki böylece kurtulabilirsin."

(...)

'Bir "Ah" çekince yine Hızır yetişir:

'Oğlum, yine ne oldu?'

'Böyle böyle oldu, beni denize iteledi, bu hallere düştüm.'

'Yahu, ben senden ne çekeceğim daha. Orada iki çubuk var, onları al. Birini insana vurup 'çüş' dedin mi 'eşek' olur; öbürünü de eşeğe vurursan 'adam' olur. Git, Dünya Güzelini eşek et de dolandır, yoksa sana çok işler yapacak."(Sakaoğlu, 2002:389-390).

"*Kuş, millî kültürün unsurlarından olan ana dilin, masalın ve türkünün arketipsel simgesidir. Kolektif bilinç dışına ait bu değerleri bilmek, kişinin bireyleşim sürecini tamamlanmasını sağlayacaktır*[111]." Kahraman, kuşun/yüce bireyin sözüne kulak asmasaydı erginlenme yolundaki serüvenine devam edemeyecekti. Yüce birey, kahramanı karanlıklardan kurtaracak sırrı da vermiş, onu her anlamda aydınlatmıştır.

Masalda, kahramanın görmeyen gözleri, kuşun söylediği gibi "*telek sür*"ülünce açılır. Bu motif daha önce de kısaca açıklandığı üzere masallarda sıkça geçmektedir. Görmeyen gözlere çeşitli nesnelerin sürülmesi halk hekimliğinde çeşitli pratiklerle karşımıza çıkmaktadır.

Ali Berat Alptekin "*Türk Masal ve Halk Hikâyelerinde Görmeyen Gözün Tedavi Edilmesi Motifi Üzerine*" adlı çalışmasında Türk masal ve halk hikâyelerinde tespit ettiği tedavi şekillerini şu şekilde sıralar:

a) Toprakla tedavi b) Su (ab-ı hayat) ile tedavi c) Ağaç dalıyla (yaprağı) tedavi ç) Otla (çayır, çimen) tedavi d) Kuş tüyünün görmeyen göze sürülmesiyle tedavi e) Kanla tedavi f) Dua edilmesi sonucu tedavi g) Hayvan ürünlerinin yenilmesi, içilmesi veya bir hayvan tarafından yalanma üzerine tedavi ğ) Denizden çıkarılan iki özel balığın göze sarılmasıyla tedavi h) Peri kızlarının yaptığı ilacın göze sürülmesiyle tedavi.

Alptekin, belirtilen tedavi şekillerinde dinî unsurların yanında, mitolojik bazı hususlarda (toprak, su, ot, ağaç dalı, tüy, kan, vb.) görmeyen gözün açılmasında etkili olduğunu ifade eder. (Alptekin, 2009: 18) İncelenen masal metinlerinde yukarıda sıralanan tedavi şekillerinin hemen hepsine rastlanmış olup **Kuş Başı** adlı bu masal metnindeki tedavi şeklinin temelinin mitolojik kökenli olduğu dikkat çekmektedir. Halk hekimliğinde de göz ağrısına uygulanan tedavi şekilleriyle masal metinlerinde karşımıza çıkan tedavi şekilleri arasında paralellik gözden kaçmamaktadır. "*Halk hekimliğinde*

[111] http://www.yesevi.edu.tr/makale

gözü ağıran bir kişinin gözüne kırmızı boya sürülür. Kız çocuğu emziren kadının sütü ile boya karıştırılarak göze damlatılır. Göze, elma ezmesi konur[112].”

Pek çok masal metninde kahramanın ya da babasının veya bir başka kişinin gözleri görmemektedir. Metinlerde bu unsura sıklıkla rastlanmasının sebebi, kahramanın değişim geçirmesi, çoğu zaman maceraya çağrılması için başlıca sebebi oluşturur. Kahramanın kendisinin gözleri görmüyorsa bu durum onun kendi içine dönmesine vesile olur. Bu hadise onun içsel büyümesi için biricik fırsattır. Kemal Abdullah, **Gizli Dede Korkut** adlı eserinde, kahramanın kör olması durumuna şöyle bir yorum getirir: “ *Zâhiri körlük; dahili görmeye, geleceği meydana gelmeden önce görmeye dönüşür. Kâhinlerin, falcıların ve şamanların çoğunun kör olması bu bakımdan hiç de tesadüfi değildir.*

(...) Böylece biz zahirî körlüğü, karanlığın içe açılan ve geleceğe yönelen ışıkla ikame edilme metamorfozunu bütünüyle eski mitik sistemin ve mitin evrensel kurallarından birisi olarak kabul edebiliriz.” der. (Abdullah, 1997: 178-179).

Bu bağlamda incelenen masal metinlerinde sıkça karşımıza çıkan, “kahramanın gözünün kör olma” hadisesini “mitin evrensel kuralı[113]”, arketiplerle açıklanabileceği söylenebilir.

Kuş Başı adlı bu metinde kahramanın görmeyen gözlerinin açılmasına yardım eden ise bir başka mitolojik unsur “kuş”tur.

Metinde diğer yüce birey arketipinin simgesi Hz. Hızır, kahraman “*Ah*” çektiğinde hemen karşısına çıkar ve onu bulunduğu zor durumdan kurtaracak yolları gösterir. Halk arasında Hızır’la ilgili inanmalarda, deyim ve atasözlerinde Hızır’ın yardımcı, kurtarıcı vasıflarına işaret edilmektedir. “Yetiş ya Hızır”, “Kul bunalmayınca Hızır yetişmez” “Hızır yardımcınız olsun” deyimleri asırlardır darda kalanın, zorda olanın umut çığlığı olarak söylenegelmektedir.

Güneşle Ayın Haracı adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi yine Hz. Hızır’dır:

“*Bu delikanlı yola çıkmış, az gitmiş uz gitmiş...İki yol ağzına gelmiş ki orada bir ihtiyar var, buna:*

‘Oğlum, der, nereye gidiyorsun?’

---

[112] http://www.avsarobasi.com

[113] *Çeşitli sebeplerle kör olma hâline Köroğlu Destanı’nda da rastlanmaktadır. Yunan mitolojisinde kör Tiresi, kör Ödip, kör Polifem bu nitelikteki tiplerdir*. (Abdullah, 1997: 178).

'Padişah beni ay ile güneşin haracını almaya yolladı.'

'Eyvah, padişah seni çetine koşmuş, ay ile günün haracı bulunur mu?'

Bu ihtiyar Hızır'mış, bunu sırtına bindirip bir mağaranın kapısında gözlerini açtırır. Bunu günün doğduğu mağaranın kapısına bırakıp der ki:

'İçeri girince yanacaksın, ne kadar zor olursa olsun, yana yana gireceksin.'

Delikanlı içeri girer, yandıkça daha da içerilere gider. İçerden bir ses gelir[114]*:*

'Hey padişah! Kendine gel, yazılan yazı bozulmaz. Yoksa tahtını tacını başına yıkarım.'

Delikanlı oradan çıkıp yine Hızır'ın yardımıyla yol ayrımına gelir. Hızır orada ona bir name verir. Delikanlı üçüncü günü padişahın masasına nameyi bırakır:

'Ne oldu, ben sana kırk gün demiştim, sen üç günde geri geldin?İstediğiniz nameyi getirdim, buyurun.'

Padişah nameyi açıp okur, kendine gelir:

'Hakikaten de yazılan yazı bozulmazmış." (Sakaoğlu, 2002:334-335).

Bu masalda alın yazısının insanoğlunun müdahalesiyle değişmeyeceği mesajı verilirken bu mesaj, dinî bir ismin kimliğinde simgelenen Hz. Hızır'ın/yüce bireyin rehberliğinde verilir. Bu İslami gerçek, her müslümanın kalben inandığı ve tasdik ettiği bir gerçektir. Masal metninde ise, bu inanca ters düşen bir durum söz konusudur.

Küçük kızını vermek istemediği delikanlı ile karşılaşan padişah onu, ölümünü emreden bir nameyle cellatlara yollar. Delikanlı sarayın bahçesinde uyuyunca kız yazıyı değiştirir ve evlenirler. Padişah bu duruma karşı çıkar ve kahramandan yapılması zor bir işle görevlendirir; güneşle ayın haracını getirecektir kahraman. Bu oldukça zor bir sınavdır, nitekim Hz. Hızır da *'Eyvah, padişah seni çetine koşmuş, ay ile günün haracı bulunur mu?*'diyerek bu işin ne kadar zor olduğunu vurgular. Bunu başardığı takdirde kahraman, animasına kavuşarak tam benliğe ulaşmış olacaktır. "*Bazı Tantra tekniklerinde ayın ve güneşin 'birleşmesinden' söz edilir, yani iki kutupluluğun*

[114] "*Mağara içindeki gizemli sesin kahramana, kaderi hakkında bilgi vermesi, Polonya'da, Wavel Tepesi ile ilgili anlatılan efsanede de dikkati çeker: Prens Kasimir, Wavel üzerindeki kraliyet sarayının konumunu etkileyen tepeyle ve oradaki mağaraları merak eder ve oraya gitmeye karar verir. Prens, birçok uzun galerilere açılan bir mağaranın girişini keşfeder. Burası Wavel'in içlerine kadar ulaşmaktadır. Prens, geniş bir yer altı boşluğuna ulaştığında orada etrafa aydınlık yayan bir taş fark eder. Taşın düz yüzeyine eliyle dokunduğunda,* ***gizemli bir ses duydu****. Bu ses, ona "****bugünün ve bu anın onun kader kitabında yazılı olduğunu****" beyan etti." Zamanı geldiğinde kraliyet sarayını Wavel'in üzerinde yükseltmesini ve Krakau'yu kendi baş şehri olarak seçmesini" buyurdu. Gerçekten de yer altı boşluğundaki deneyim, Kasimir'in kararlarında ve geleceğinde belirli olacaktır*." (Ritter, 2006:56).

aşılması, ezeli birlikle bütünleşme. Bu yeniden bütünleşme miti özde, ikiliklerin, sonsuz döngünün, parçalı varoluşun yok edilmesine duyulan özlemi temsil eder." (Eliade, 2003: 192-193). Kahraman da "ayın ve güneşin haracını" ararken tamlığa ulaşmayı, yani bütünlüğü hedefler ve bunu da başarır. Padişah, Hz. Hızır'ın yardımıyla bu işin üstesinden gelen kahramanı karşısında görünce "kaderin değiştirilemeyeceği"ni anlar ve kızını, kahramanla evlendirir.

İnsanların makamları, mevkileri ne olursa olsun hiçbir zaman, hiçbir şekilde Tanrı'nın yazdığı yazıyı değiştirmesi mümkün değildir. Kur'an-ı Kerim'de bu konuyla ilgili ayetlerden birkaçı aşağıda yer almaktadır[115]:

"(Ey Muhammed!) Sen hangi işte bulunursan bulun, ona dair Kur'an'dan ne okursan oku ve (ey insanlar, sizler de) hangi şeyi yaparsanız yapın, siz ona daldığınızda biz sizi mutlaka görürüz. Ne yerde, ne de gökte, zerre ağırlığınca, (hatta) bu zerreden daha küçük veya daha büyük olsun, hiçbir şey Rabbinden uzak (ve gizli) olmaz; hepsi muhakkak apaçık bir kitapta (Levh-i Mahfuz'da yazılı) dır." (Yunus Sûresi Cüz : 11 Sûre : 010)

"Yeryüzünde hiçbir canlı yoktur ki, rızkı Allah'a âit olmasın. Her birinin (dünyada) duracakları yeri de, (öldükten sonra) emaneten konulacakları yeri de o bilir. Bunların hepsi açık bir kitapta (Levh-i Mahfuz'da yazılı) dır." (Hûd Sûresi Cüz:12 Sûre 11)

"Gaybın anahtarları yalnızca O'nun katındadır. Onları ancak O bilir. Karada ve denizde olanı da bilir. Hiçbir yaprak düşmez ki onu bilmesin. Yerin karanlıklarında da hiçbir tane, hiçbir yaş, hiçbir kuru şey yoktur ki apaçık bir kitapta (Allah'ın bilgisi dahilinde, Levh-i Mahfuz'da) olmasın." (En'âm Sûresi Cüz : 7 Sûre : 006)

Yüce birey arketipinin simgesi olan Hz. Hızır, zor durumda olan kahramana bu zorlu sınavında yardım ederek bu "değişmez kanun"un değişmezliğini ispat edercesine onu "*günün doğduğu mağara*"ya bırakır. Kahraman, içeride verdiği sınav esnasında, kadere boyun eğmeyen padişaha, gaipten gelen bir sesle kaderin değişmeyeceğini tekrar eder: "*Hey padişah! Kendine gel, yazılan yazı bozulmaz.*"

Bu masalda verilen mesajın bir benzerine **Padişahın Rüyası** adlı masalda da rastlanmıştır. Padişah, kızının çobanın oğluyla evliliğini engellemek için öldürmesini emreden bir yazıyla çocuğu saraya gönderir. Delikanlının uykuya daldığı bir sırada

[115] http://www.diyanet.gov.tr/KURAN/

padişah kızının yazıyı değiştirmesi ve sonucunda da evlenmeleri karşısında padişah fikrinden vazgeçer. (Sakaoğlu, 2002: 336).

Üç Nar adlı masalda da iki ayrı yüce birey simgesi vardır. Bunlardan ilki çocuğu olmayan bir padişahın çocuğunun olmasına vesile olan derviş, diğeri de çocuğun âşık olduğu üç narı bulmasına yardım eden Hz. Hızır'dır:

Padişah ile karısı çocuksuzluk üzerine konuşurlarken:

"O sırada tak tak kapı döğülüyor, açıyorlar bir derviş baba. Yukarı çıkartıyorlar, izzeti ikram, namaz niyaz yapıyorlar. Bu padişah da düşünüyor, derviş baba soruyır:

'Padişım ne düşünüyorsun?'

'Derviş baba, mesele böyle böyle, ne oğlum ne de kızım. Benim halim ne olacak?'

'Yat Allah kerimdir.'

Yatıyorlar, sabah oluyor, derviş baba gidecekken padişah soruyor:

'Derviş baba, sen yat Allah kerimdir, dedin ama bunun manasını vermedin.'

Derviş baba bir kâğıt yazıyor, diyor ki:

'Bunu suda ezin için, Allah kerimdir.'

Padişah, derviş babanın bahşişini de veriyor, derviş baba gidiyor. Gel zaman git zaman Cenabı Allah bunlara bir evlat veriyor." (Günay, 1975:425).

Bu oğlan biraz büyüdükten sonra altın topu ile oynarken ihtiyar bir kadının bardağını ve çömleğini kırar. Kadın da buna, "*üç nara âşık olasın*!", diye beddua eder. Beddua sonucu oğlan üç nara âşık olur. Kendisini odaya kapatır. Kimseye derdini söylemez. Derviş baba gelir, padişaha akıl verir. Bu akıl sayesinde padişah, oğlunun derdini anlar. Oğlunu, üç narı bulması için gönderir.

Oğlan yolda giderken hangi yoldan gideceğini şaşırır ve birden karşısında Hz. Hızır'ı görür. Hz. Hızır, oğlana yolu gösterir.

'*Oğlum, bu yoldan gitme aslan var, bu yoldan gitme kaplan var. Bu yolu tut, git. Gittikçe yol incelir, yol inceldikçe ağzı açık usturalar dikili durur. Sen, o usturaları yağlar, örtersin. O usturaların bir nöbetçisi vardır. Seni görünce usturalara seslenip ey usturalar şu yiğidi tutun. O usturalar da dile gelirler; biz filân zamandan beri burada ağzı açık duruyoruz, kimse bizi ne yağladı ne de örttü, niçin tutalım. Oradan ileriye geçince bir sustalı kapıya rast gelirsen, o kapının da rezesini açar, örter yağlarsın, açık*

bırakırsın. O kapıyı geçeceğin sırada da bir bekçi seslenir; kapı şu yiğidi tut. O kapı dile gelir; ben filan zamandan beri kapalıyım, benim mandalımı bugüne kadar kimse açıp yağlamadı, bu yiğit geldi yaptı, neden tutayım. Orayı da geçince önüne bir bahçe gelir. Bahçede bir tarafından kan, bir tarafından irin akan bir çeşme var, sen bir yudum kandan, bir yudum da irinden içersin. Çeşmenin bekçisi seslenir; çeşme şu yiğidi tut. Çeşme dile gelir; ben filân vakitten beri burada harıl harıl akarım benden kimse bir yudum su içti mi? Bu yiğit içti, neden onu tutayım. O yalancı cennet gibi bahçeye gider bakarsın, güne karşı bir nar ağacı vardır. Ağaçta üç nar vardır. Üçünü de kopartırsın, gine girdiği gibi çıkar gelirsin. Haydi işin rast gelsin evladım."(Günay, 1975:426-427).

Masalın adında dikkati çeken ve kahramanın "*arzu nesnesi*" olan nar, Türk mitolojisinde önemli bir semboldür. Nar, pek çok dinde de bereket ve iyi dileğin sembolü olarak kullanılmıştır. Nar taneleri yaşamı ve bereketi sembolize eder. Aynı zamanda da bilinçaltının simgesidir.

İslam inancında nar, cennet meyvelerindendir. Yahudi inancına göre nar, doğruluğu simgeler. Bir inanca göre de, Âdem ile Havva'ya yasak olan cennet meyvesi elma değil, nardır. Bu yüzden, Hristiyanlar'ın dini süsleme sanatında nar, sıklıkla kullanılan bir motiftir. Papaz giysilerinde, oda duvarlarına asılan dinsel süsleme amaçlı kumaşlarda ve metal işlerinde nar motifine rastlanır.

Kuran'da nar sözcüğü üç kez geçmektedir: Enam Suresi 99 ve 141, Rahman Suresi 68. Bunların ilk ikisinde nar, Allah'ın yarattığı güzel şeylerin bir örneği olarak verilmiştir, üçüncüsünde ise cennetteki bir meyve olarak anlatılmaktadır[116].

Narın batı kültürlerinin mitolojilerinde de önemli bir yeri vardır:

Bu metinde kahramanın "üç nara âşık ol"ması sonucu üç narı aramaya çıkması, biliçaltının derinliklerinde yaptığı bir yolculuğu simgeler. Kahramanın serüveni, âşık olduğu nesneleri ararken karşılaştığı zorluklar, onun olgunlaşma yolunda katettiği aşamalarıdır denilebilir.

Şemşırak Taşları adlı masalda da iki tane yüce birey arketipi vardır. Bunlardan biri kahramana "şemşırak taşları"nın yerini öğreten Hızır, diğeri de derviştir:

"Vaktiyle padişahın biri bir cami yaptırır. Bir gün padişah camiden çıkarken Hızır Aleyhisselâm gelip der ki:

[116] http://tr.wikipedia.org

'Bu cami çok iyi oldu. Şemşırak taşları var, o taşlar da olsa çok iyi olur, cami de daha güzelleşir.'

'Bu şemşırak taşları nerede bulunur?'

'Bunlar Hint'te bulunur.'diyen Hızır kaybolur."(Sakaoğlu, 2002: 405).

Hayırlı bir iş için kullanılacak taşların bulunduğu yeri söyleyen kişinin manevi kimliğe sahip bir karakter olması oldukça manidardır. Hz. Hızır'ın efsanevi kişiliği, onun peygamber olarak bilinmesi Hz. Hızır'ı pek çok halk anlatmasında karşımıza çıkarmaktadır.

Metinde üç yol ağzına gelen üç kardeşin karşısına yine Hızır çıkar ve onların nereye gittiğini sorar, iki büyük kardeş "*şemşırak taşlarını getirmeye gidiyorum.*" cevabını verir. Babası tarafından bu işi başaramayacağı düşünülen küçük oğulun cevabı ise onun "bilinçli" bir kişi olduğunu gösterir niteliktedir. Kahramanın cevabı "*Allah izin verirse ben de o taşları getirmeye gidiyorum.*" olur. Metinde dikkati çeken hususlardan biri de, Türk halkının dini inancının gereği Allah'a olan sonsuz tevekkülü, gönülden bağlılığıdır. Erginlenme yolundaki kahraman, verdiği bu cevapla hiç bir şeyin kendi isteğiyle olmayacağını, "Allah ne derse, onun dediğinin olacağını" vurgular. Bu imanın temelinde "Maşallah" yani "Allah'ın istediği şey olur, istemediği şey olmaz." gerçeği vardır. Bu inanç şu ayetlere dayanmaktadır:

"(Ey Rasûlüm!) De ki: Ben kendime Allah'ın dilediğinden başka ne bir fayda ne de bir zarar verme gücüne sahip değilim. Eğer gaybı bilseydim elbette çok hayır elde ederdim ve bana kötülük dokunmazdı..." (A'râf, 7/188), "Bağına girdiğin zaman maşaallâh, kuvvet yalnız Allah iledir demen gerekmez miydi?..." (Kehf, 18/39).

Hızır, kahramanlara gitmeleri gereken yolu gösterir:

"Bu yola giden gelir, şu yola giden de gelir; ama şu soldaki yola giden gelmez. Hızır sırasıyla bu geri gelinmez yola gitmelerini söyler:

'Gel, bu gelmez yola sen git.'

'Hayır, ben gidemem.' der büyükleri.

Hızır, ortancaya da o yola gitmesini söyler, o da 'Ben gidemem.' deyince küçükleri söze karışır.:

'Öyleyse ben bu yola gideceğim, siz de şu yollara gidin.'

Bunların üçü üç yola ayrılırlar. Küçükleri gelinmez yola devam eder. Bir zaman gittikten sonr önüne ovada bir saray çıkar. Dolanır dolanır, içeri girmek için hiçbir

yerde bir kapı bulamaz. Gürzünü vurup bir tarafını yıkar, içeri girer." (Sakaoğlu, 2002: 405-406).

Gerçek kahraman gözünü budaktan sakınmayan, kendisini bekleyen tehlikeleri hiçe sayarak "gidilir gelinmez yol"a çıkabilen kişidir. Kahraman eğer evden ayrılıp kendisini bekleyen sınavlara tabi tutulmazsa erginlenemeyecektir. Büyük ve ortanca kardeş Hızır'ın/yüce birey'in çağrısına kulak vermez. "*Gidilir gelinmez yol"la simgelenen insanın erginlenme sürecinde çıktığı bilinmeyenlerle dolu hayat yolculuğudur. "Bilinmeyene girmeyi göze almak bizi 'sınavlar yolu'na girmeye zorlar, ki bu kahramanlığa inisiye edilmektir."* (Pearson, 2003:119). Nitekim, Hızır'la simgelenen özbendir. Serüvene atılan kahraman aşama kaydederek özbene ulaşabilir.

Pek çok insan hayat şartları kendisini zorladığında, değişmek zorunda olduklarını hissettiklerinde yola çıkmanın gerekliliğini fark eder. Önemli olan insanın iç huzurunu yakalayabilmesi, hayat mücadelesinde tek başına var olabilmesi için bağımlılıktan kurtulmayı başarmasıdır. Pearson'a göre *gezgin arketipi*nde önemli olan nokta kişinin harekete geçip geçmeyeceğidir. Gezginler için dönüştürücü kişi "kötü adam" ya da "tutsakçı"dır. (Pearson, 2003:117). Masal kahramanın da gezgin yanının öne çıktığı görülmektedir. Babası, onun "şemşırak taşları"nı getiremeyeceğine inandığı halde o kimseyi dinlemez ve yola çıkar. "Küçük kardeş", erginlenme yolundaki kahraman olduğundan Hızır'ı/yüce birey'i dinler ve ağabeylerinin gitmekten sakındıkları "gidilir gelinmez yol"a gider.

Eğer insan tam benliğine ulaşmak istiyorsa kendi içindeki rehberi/iç sesini dinlemeli ve onun değişimini engelleyen kişiler (eş, anne, baba...) ya da işlerin tutsaklığından kurtularak kendi başına yola çıkmayı başarabilmelidir.

"*Psikoterapi genelde Gezgin arketipini teşvik eder. Hastalar mutsuz olduklarında, psikoterapist onların ıstıraplarının annelerinin (kötü kraliçe) ya da babalarının (kötü kral) başarısızlıklarından kaynaklandığını görmelerine yardımcı olur. Hasta yeni ve farklı kararlar vermeye ve kendi yolculuğuna çıkmaya teşvik edilir. Böyle yaklaşımlar, eğer hasta Yetim aşamasına saplanıp kalmışsa ya da içsel Gezginini uyandırması gerekiyorsa, çok yararlı olu*r." (Pearson, 2003: 117).

Kahramanın, erginlenme aşamasında eşiği geçtiği yer yüce ana arketipini simgeleyen "düz ovada bir saray"dır. Bu sarayda ilk sınavını verir ve devlerle/gölgeleriyle yüzleşip onları yener. Taşları aramaya devam eden kahraman yola

revan olur. Yolda bir dervişe rastlar. Derviş, metinde diğer yüce birey arketipini simgelemektedir:

"*Oğlan yoluna devam eder, bir küflü dağın başına varır.*

'Selâmünaleyküm derviş baba."

'Vealeyümselâm oğlum, nereye gidiyorsun böyle?'

'Babam çok ziynetli bir cami yaptırdı. Kapıyı kapatırken bir ihtiyar gelip 'Bu iyi cami oldu ama şemşırak taşları da olsa o zaman daha iyi olur.' Demiş. Babam da bizi bu yola yolladı. Allah izin verirse bu taşları bulacağız, ya öleceğiz.'

'Peki oğlum, o taşlar, filanca bahçe vardır şu memlekette. O bahçedeki köşkün içerisindedir. Bu köşkün kapısında padişahın kızı yatar. Sen bu dağdan aşağı inince ovada kötü kötü diken ağaçlarına rastlayacaksın, bunlar kocalmıştır. Bunları görünce: 'Vay mübarek gül ağaçları, ne güzel. Bunların dibinde biraz yatsam da uyusam.' dersin. Orada biraz sakin olup ileriye geçersin. Daha ileride bir çeşme var ki bir musluğundan kan akar, birinden de irin akar. Onlar kan ve irin değildir, sihirlidir. Korkma. Onlardan da birer yudum içersin: "Mübarek, ne has suymuş, sanki abı hayatmış.' Dersin. Orada yıkanır biraz dinlenirsin. İleride iki tane ağaç vardır, ikisi de kötü, biçimsiz ve dikenlidir: ' Şu mubarek selvi ağaçlarının altında biraz uyusam da geçsem.' Der biraz da orada otururşun. Daha ileri geçince gecenin karanlığında padişahın kızı bir yamçı arasında köşkün kapısında yatar. Onu çiğneyerek geçersin, içerden taşları alır, koynuna koyarsın. Birinin ışığı ile şehri çıkarsın. Kız uyanınca bağırır: 'Açık kapı, tut şunu!' o da tutmaz, at da, it de tutmaz. Ağaçlar, kan ile irin ve diken de tutmaz. 'Kapalı kapı, tut şunu!' O da tutmaz, at da, it de tutmaz. Ağaçlar, kan ile irin ve diken de tutmaz. Sen de kaçar gelirsin. Böyle gelebilirsin, başka türlü gelemezsin.

'Peki baba.' diyen küçük oğlan yola devam eder. Kötü otlardan bir tane alıp 'Ne güzel kokuyor.' Der. Yola devam eder. Kan ve irin akan çeşmedem içtikten sonra yıkanır, ağaçların altına gelince de, 'Ne güzel selvi ağaçları.' Deyip altında biraz yatar. İtin önündeki otu ata, atın önündeki eti ite verip ilerdeki açık kapıyı kapar, kapalı kapıyı açar, köşke girer. Yamçının içinde uyuyan padişahın kızının yanaklarından doya doya öper. Şemşırak taşlarını koynuna koyup birinin ışığıyla kaçar. Kız uyanıp padişaha haber verir, padişah uyanır." (Sakaoğlu, 2002: 407-408).

Bu metinde yüce birey arketipini simgeleyen derviş, kahramana ulaşmak istediği nesneye kavuşması için yapması gerekenleri bir bir anlatır. Bilinçaltının karanlıklarından bilincin aydınlığına çıkmaya aday kahraman, girdiği bu sihirli dünyada, ("*küflü dağ başındaki bahçe*" ile simgelenmiştir/yüce ana arketipini simgeler) dervişin rehberliğinde aydınlığa doğru ilerler. Bu serüvende kahramanın yapması gerekenler, gerçek âlemde insanoğlunun yaşamına ters doğrultuda gerçekleşir.

Eliade, **Şamanizm** adlı eserinde birçok Asya halkının öteki dünyayı, bu dünyanın tersine dönmüş bir eşi olarak adlandırdığını ifade eder. Tersine evren imgesi Türk toplulukları için de geçerlidir. Pek çok yerde "öbür dünya" olarak ifade edilen yer altı dünyasında ırmaklar ters yönde, yani kaynaklarına doğru akar. Ölüye sunulanlar mezarın üstüne ters çevrilerek , bazen de kırılarak konur ki, öteki dünyada düzgün ve kırılmamış olsun. (Eliade, 1999: 237-239).

Masallardaki bu zıtlıkların kökeninde yukarıda sözü edilen mitolojik unsurların tesirlerinin olduğu söyenebilir.

Masallar, tezatların ahenginden oluşan bir estetik dokuya sahiptir. *(...) Doğruluk-haksızlık, adalet-zulüm, tevazu-kibir, iyi-kötü gibi konuları esas alan masallar, genel olarak konuları itibariyle bir "çatışma" üzerine kurulmuştur.*" (Bilkan, 2001:38)

Fuzuli Bayat; "Masallarda Öteki Dünya Anlayışının Dini- Mitolojik Kökleri" adlı makalesinde bu zıtlığı şöyle anlatır: "*Hayat-ölüm karşılaşması üzerinde kurulan kahramanın dünyası ile zıtlık mekanı davranış biçimlerine göre de birbirinden farklıdır. Ahiretin gerçek dünya ile ters ilişkisi kaosa bağlı öteki dünyanın tüm şekillerinde de görülür. Ahirete giden kahraman atını ters nallar, arkaya bakmadan gider. Kaotik âlem eşyalara olan ters münasebeti ile de karakterize edilir. Burada atın et, itin ot yemesi öteki dünyanın mantığından doğar. Masal âleminden gelmiş kahraman kendi dünyasının davranış kodundan yola çıkarak hayvanlara ve eşyalara karşı ahiret ilişkisini değiştirir, yani açık halıyı katlayıp, örtülü halıyı açar, aslanın karşısına et koyar, atın karşısına ot koyar. Mitolojik çağın tefekkür tarzına bağlı olan bu anormal davranış sihirli masallarda transformasyona maruz kalmış ve kahramanın öteki dünyadan engelsiz (sağ salim) dönmesi motiflerine çevrilmiştir.*" (Bayat, 1998:157).

Metinde, yüce bireyin simgesi olan dervişin, kahramana verdiği öğütler zıtlıklarla doludur. Kahraman; alt dünyanın bu gizemli sınavında "*atın önündeki eti, ite; itin önündeki otu, ata*" vererek mekânı reel dünyadaki gibi, olması gereken şekle çevirir.

Derviş, kahramanın bahçede/bilinçaltında ilerleyişi esnasında karşısına çıkan tüm olumsuzlukları olumluymuş gibi görmesini ve öyle davranması gerektiğini vurgular. Dikeni gül ağacı, irinli-kanlı suyu abı hayat, dikenli biçimsiz ağaçları selvi ağacı gibi görme olumsuzu olumlu algılayış, aynı zamanda tüm zıtlıkları bünyesinde barındırır.[117] Tıpkı âdemoğlunun yaradılışının özünde barındırdığı zıtlıklar gibi...İnsan en mükemmel şekilde yaratılmışken daha sonra "*ilahi prototip*"inden ayrıldı ve bu ayrılışla artık bir iniş yaşadı. İnsanın cennetten dünyaya inişi/bırakılışıyla; ölümsüzlük, ebedilikten-ölümlülüğe, saflıktan-günaha dönüşen bir düşüşü de yaşamış oldu. "*İnsan bu bakımdan içinde hem bir mükemmellik imgesi barındırır, hem de kopuşla birlikte başlayabilecek bir bozulma.*"(Sayar, 2004:14). Masal kahramanlarının sınavlarında karşılaştıkları bu zıtlıklar aslında bu gerçeği vurgular. İnsanın âlemdeki varoluş sürecinin temelindeki doğum ve ölüm döngüsünde bu iki zıtlığın "*tamamen eşit olduklarının iyi anlaşılması gerekir. Bunun, gerçekte, iki zıd veçhesiyle alınan bir tek ve aynı olay olduğu bile söylenebilir.*" (Guénon, 2001:122). Doğum ve ölüm, hem birbirine zıt; hem de birbirine eşit kavramlar. Doğumla başlayan bir hayat, ölümle son bulurken, bir başka doğumun da başlangıcını hazırlar. Kâinatın dengesi için bu düzenin devamı söz konusudur. Doğum-ölüm başlangıç ve son, birinin sonu bir diğerinin başlangıcına sebep olmaktadır. (Guénon, 2001: 123).

Kâinatın düzenindeki bu zıtlıklar aynı zamanda hayatı anlamlandırmamıza da yardımcı olur. Sınavlarla dolu bu dünyada kötü olmadan iyiyi, günah olmadan sevabı, çirkin olmadan güzeli kıymetlendirmek mümkün olamayacaktır. Mevlana şöyle der:

"*Eğerçi zıd zıddınsuz bilinmez/ Velikin zıd içinde zıd bulunmaz*[118]."

Her şeyin zıttıyla kaim olduğu bu âlemde insanın kendi içine dönüp "gizli hazineye" ulaşması onu aydınlığa götüren biricik yoldur.

Zıtlıkların dünyasında insanın zaaflarıyla, eksikleriyle insan oluşu, "*şeytanla karşı karşıya bırakılmış olmasıyla ilgilidir." Şeytan eğer Allah'ın emrine karşı geldiği*

---

[117] Bu metinde geçen zıtlıklarla kurgulanmış sihirli dünya tasviri, **Limon Kız** adlı masalda da geçmektedir. İhtiyar dede, masal kahramanına, yolculuğunda başarıya ulaşabilmesi için şu öğütleri verir: "*Falan filan bağçaya gir, -demiş- orada falan filan ağaçda üç limon var. Amma, sen bunnarı bir şartınan alırsın. O bağçada iki tene çeşme var. Birisinden gan akar, birisinden de irin. Sen, ikisinden de içeceksin; 'oh, çok güzelmiş,' diyeceksin. Ondan sonra garşına bir itinen bir gısırak çıkar. Gısırağın önünde et var, itin önünde ot var. Eti alacan, itin önüne goyacan, otu da alıp gısırağın önüne atacan. Sonra iki gapı gelir garşına. Bu gapıların biri açık, öteki örtük. Açık olanı gapat, gapalı olanı da aç. Sonra, bu yapdığın iyilikler sana üç limon verecekler. Bu limonları eve gelene gadar soyma."(*Şimşek, 2001: 81).

[118] Bkz., *Mubahat Küyel, "Fuzuli'nin "aşk"a ve "ilm"e ilişkin olan Bir Kıt'ası Acaba Onun "Matlau'l-İ'tikadı"na Dayanarak Açıklanabilir mi", Türklük Bilgisi Araştırmaları, Volume 22, 1998, s.233.*

için yok edilseydi, Âdem cennetten kovulmasına sebep olan suçu işlemeyecek, (...) iyi ile kötü arasındaki farkı bilemeyecekti." (Ayvazoğlu, 1989: 24).

Bu zıtlıklar âlemi, dünyanın yaradılışındaki "hayat ağacı", "bilgi ağacı"nı hatıra getirir[119]. Bu ağaçta hem iyiliğin, hem kötülüğün sırrı gizlidir. Allah, yarattığı kullarına bu ağaçtaki meyvelerin bir bölümünü helal, bir kısmını ise haram kılmıştır. Yani "yasak" olanla, "serbest" olan aynı ağaçta barınmaktadır. Tıpkı insanoğlunun kendinde barındırdığı hem "iyi", hem de "kötü" özelliklerinde olduğu gibi.

"*Akıl bizi gizli güçlerimizi gerçekleştirmeye yönlendirir, hayatın temel amacını belirlememize yardım eder ancak varoluşsal sorunumuzu tek başına çözemez. Bu anlamda; entellekt ve gerçek benlik, akıl ve sezgi, Ben ve Ben olmayan arasında bir zıtlık vardır. Biz farkındalık durumuna eriştiğimiz zaman sezgisel olarak biliriz ki olduğumuz şey, olabileceğimiz şey değildir. Daha derin bir güvenlik alanının varlığına dair fikrimiz vardır, ancak bildik örtüler bizi oraya ulaşmaktan alıkoyar*." (Sayar, 2004:13). Kemal Sayar'ın da belirttiği gibi insan yaradılışı gereği özünde zıtlıklar barındırır. Bu zıtlıklar dünyasından yine kendi benliğimizde barındırdığımız bilinçaltının derinliklerinden bulup çıkardığımız "özü" "cevheri" keşf edip tam benliğe ulaştığımızda gerçek mutluluğu yakalamamız mümkün olacaktır. "*Erkek ve kadındaki, bilinç ve bilinç dışındaki, iyi ve kötüdeki, eril ve dişildeki tüm karşıtlıklar birleşir, biçimlerini değiştiren işlev gerçekleşir. İktidar erilde ne dişidedir iktidar yoktur artık bütündedir*[120]."

İdeal olan insan tipi, tam benliğe ulaşan, yani olgun insan olarak hayat yoluna devam edebilen insandır.

Kendilik (self) arketipi, bilinç dışında elde edilmesi zor bir hazine gibidir. Kahraman, bilinç dışını aşıp kişiliğini bütün olarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Mitolojideki devler ve ejderhalar ile yüzleşip zor bir mücadeleden sonra onu yenen

---

[119] *Fuzuli Bayat,* ***Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*** *adlı eserinde, hayat ağacının aynı zamanda bir şaman ağacı olduğundan söz eder: "Cennette yerleşen iyi ve kötüyü idrak etme ağacının meyvesini yemekle insan, yasağı bozmuş ve ölümsüzlükten ölüme terk edilmiştir. Şaman ağacı ilk mükemelliği simgeleyen cennet ağacıdır ki, inisyasyonda başlangıç bilgiye sahiplenmek anlamı içerir." (Bayat, 2006:92). Hayat ağacının Osmanlılardaki anlamını anlatan Nevill Drury şöyle der: "Osmanlı Türkleri bir milyon yapraklı hayat ağacından söz ederler. Her bir yaprakta bir insanın kaderi kayıtlıdır. Bir insan öldüğünde bu ağaçtan bir yaprak düşer."* (Drury, Şamanizm/Şamanlığın Ögeleri, Element Yay., 1996, sayfa 39).

[120] http://www.derki.com/yazı

kahraman gibi, kişi de egosuyla yüzleşmeli ve onu aşarak bütünlük haline ulaşmalıdır. (Sambur, 2005: 109).

Masal metinlerinde hep iyiyle-kötünün mücadelesi, sonunda ise sabrın mükâfat görüp "iyilerin" kazanması, özünde iyiliği barındıran insanoğluna verilen bir mesaj gibidir. Scotus'a göre "*İyi, doğru, güzel, Tanrı istediği olduklarından iyi, doğru ve güzeldir."* (Hançerlioğlu, 1982: 260). Bu felsefi düşünce tasavvuf kültüründe de vardır: "*Allah'ın bütün fiileri sırf hayırdır, iyiliktir*." (Altıntaş, 1997: 137).

Bazı masallarda da yüce birey arketipinin simgesi ak sakallı pirdir:

Melikşah adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi pir, daha önce incelenen masal metinlerinde karşımıza çıkan dervişlerin görevini üstlenir:

"*Onlar suyun başında otururlarken bir adam peyda olur, yanlarına gelir:*

'Padişahım, buralarda ne geziyorsunuz?'

'Sen benim padişah olduğumu anladın, derdimi de anlarsın.'

'Senin derdin çocuksuzluk.'

Bu adam çıkartıp bunlara bir elma verir. 'Bunu yeyince bir oğlan çocuğunuz olacak. Sakın ben gelmemiş adını koymayınız.'

Dokuz ay, dokuz saat tamam olunca padişahın bir oğlu olur. Bunlar bir gün dururlar, beş gün dururlar, pir gelmiyor çocuğun adını koymaya.'

Çocuk yedi yaşına girer, büyükler toplanıp bu çocuğa ad koymaya karar verirler. Tam çocuğun adını koyacakları sırada bir pir gelip diyor ki:

'Çocuğun adı Melikşah olsun.'

....

Melikşah ilk geldiğinde atladığı yere gelip çayıra atlar. Bir müddet baygın yatar, sabah olunca kalkıp gider. O pirin kapısını çalar. Pir bunu tanır, sorar:

'Melikşah oğlum, neye geldin?'

'Baba böyle böyle, Şemse Banû'yu kaçırttım. Kendisini Gehergin Kalesi'nde bulabileceğimi söyledi, sen burayı biliyor musun?'

'Ben öyle bir yer duymadım. İleride benim yüz yaşında kardeşim var. Gider ona sorarsın, belki o bilir." (Sakaoğlu, 2002:397)

Bu masalda pir, kahramanın doğumunda ve ona ad verilmesinde yardımcı olur. Masal metinlerinde derviş, Hz. Hızır ve pir gibi keramet sahibi kimselerin genellikle kahramanın zor durumlarında onlara yardımcı oldukları, rehberlik ettikleri

bilinmektedir. Bu masal metninde ise pir, kahramanın aradığı kaleyi bulmasında yardımcı olamaz. Metinde yüce bireyin bir başka simgesi de kartalıdır. Kartal, pirin bilemediği Gevhergin Kalesi'ne kahramanı götürür:

"*Altı yüz yaşındaki kartal kuşu geliyor, ona da sorar; o da der ki:*

'Bilirim padişahım, bilirim.'

Tüyleri döküldüğü için kel haline gelen kartala padişahları sorar:

...

Adamı kartal kuşunun arkasına bindirirler, bir miktar "kuyruk", bir miktar da "su" alırlar, Melikşah'ı da sırtına bindirip yollarlar. Gehergin Kalası'na yaklaşıp da o ağacın oraya gelince kuş sırtından Melikşah'ı indirir." (Sakaoğlu, 2002:398),

Kartal, Türk mitolojisinde önemli bir kuştur. Kartal sembolünü pek çok alanda görmek mümkündür; mimaride, dokumalarda, maden, ahşap, minyatür ve küçük el sanatlarında... Sözlü kültür ürünlerimize de konu olan bu kuş ile eski Türk inancı arasında bir bağ kurmak mümkündür. Şamanlığın rahibi olan ve Türk halkları tarafından kendisine "kam" denilen şaman, insanla ruhlar arasındaki iletişimi sağlar. (Radlof, 1976:232-233). Bu atalar ve ruhlar, genellikle bir hayvan ile özdeşleşir, böylece bir hayvan-ata kültü oluşur. Şamanizmde kartal, böyle bir hayvan-ata olarak kabul görür. Kartal, güneş ve Gök-Tanrı'nın sembolü (Roux, 1994:124) aynı zamanda Tanrı'nın bir elçisi olarak görülür ve sayılırdı. (Radloff, 1976:254). Masal metninde pirin bilemediği mekânı kartalın bilmesi, kartala atfedilen bu kutsallıktan kaynaklanıyor şeklinde açıklanabilir. Kartal aynı zamanda *animus*un da sembolüdür. (Jacobi, 2002:136)

Çobanın Rızkı adlı masalda yüce birey arketipinin simgesi "ağ sakallı" bir bilgedir. Umay Günay, "*Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar*" adlı makalesinde masallarda, kahramana geleceğini önceden haber veren Hızır ve derviş gibi manevî kimliği olan zatların, her zaman bu adla isimlendirilmediğini vurgular ve şöyle der: "*Bazen pir-i fani, ak sakallı, ak saçlı bir ihtiyar şeklinde anlatılan ihtiyarların Hızır olduğunu, masal kahramanı işi bittikten ve ihtiyar ortadan kaybolduktan sonra anlar. Nadiren Hızır'ın genç bir erkek veya çocuk biçiminde tasvir edildiği de olur*." (Günay, 1983: 24)

Çobanın Rızkı adlı masal, bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Bu masalda da "ağ sakallı" bilge olayların sonunda ortadan kaybolmasa da, yüce birey arketipini simgeleyen ihtiyarın, Hızır ya da derviş olduğu söylenebilir:

"*Çoban girmişimiş, içerde, mağaranın içinde bir ağ sakallı oturuyor! Şöyle, duvarın yüzlerine de bakmış ki; sular damlıyor! Bu, ağ sakallıya demiş ki:*

'Bu damlacıklar neci demiş, kimi çok damlıyor, kimi de az damlıyor? Ağ sakallı:

'Bunnar da bütün insannarın ırızgı,'demiş

'Benimki hangısı?' demiş.

'Seninki şu,' demiş.

Çoban bakmış ki, gendinin ırızgında ayda yılda bir damla düşüyor." (Şimşek, 2002:122).

Bu metinde ihtiyar/yüce birey arketipi, kahramanın kaderi hakkında ona bilgi vermiştir.

Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın adlı masalda alt dünyadaki erginlenme sürecini yaşayan kahramanın, Tanrı'nın lutfuyla altın ve gümüş ellere sahip olmasıyla birlikte, onu bekleyen farklı bir hayatın ilk müjdecisi olan yaşlı iyi kalpli kadınla karşılaşması gerçekleşir:

"*Sabah oluyor, bir ihtiyar kadın ineğini getirip orada otarıyor, bakıyor orada güzel bir kadın, soruyor:*

'Anam nerelisin?'

'Hiç ben bir garibim, yolumu şaşırdım bu dağa geldim. Burada kaldım, Allah'tan başka kimsem yoktur.'

'Benim çocuğum yok, gel seni evlât edineyim, evime götüreyim." (Günay, 1975: 291).

Gittiği yaşlı kadının evinde bir aşama daha kaydeden masal kahramanı burada hayatının devamını geçireceği kişiyle, animusuyla da karşılaşacaktır.

Yaşlı kadın, onu kendi evine götürerek evlat edinir ve kahramanın yeni hayatının kapısının ilk eşiğini geçmesine yardımcı olur. Yaşlı kadın, masaldaki yaşlı bilge arketipinin simgesidir.

Ateşkâr Oğlan adlı masalda kahramana yardım eden kuşlar, kahramanın erginlenme sürecinde aşama kaydetmesini sağlayan asıl kahramanlardır. (Bu metinde

yüce birey arketipi hem "*ihtiyar adam*" hem de kuşlarla simgelendiği için masal metninin değerlendirmesi bu alt başlıkta ele alınmıştır.).

Şahin kuşu, atmaca, kerkenez ve zümrüdüanka, kahramanın ateşkâr oğlanla mücadelesini kazanmasını kolaylaştırır: Küçük kardeşinin eşi "şahin kuşu", kahramana yardım edebileceğini söyler ve diğerlerini de çağırarak Ateşkâr oğlanın yerini "kerkenez"in bilebileceğini söyler. Kerkenez, Ateşkâr oğlanın yerini göstermeyi kabul eder:

"*Bin batman et, bin batman da suyu Zümrüdü Anka kuşunun üzerine yüklüyorlar, kerkenezi de onun sırtına bindiriyorlar. Kerkenez "ga" dedikçe et, gı dedikçe su verilecek. Oğlan da yerde atıyla gidiyor, onlara bakıyor. Kerkenez, Ateşkâr oğlanın memleketi burasıdır diye gösterip geri dönüyor. Yuvasına gidip yatıyor.*" (Günay, 1975:304).

Masal metninin bu bölümü, **Zümrüdüanka Kuşu** masalında da geçmektedir.

Kuşların kahramana yardımı, yalnızca Ateşkâr Oğlan'ın memleketini bulmasını sağlamakla son bulmaz. Daha sonra kahraman, nişanlısını kaçırırken Ateşkâr Oğlan onu yakalar ve onu "lime lime" doğrar. Kuşlar yine biraraya gelirler ve kahramanı diriltmek için çözüm ararlar:

" *Kuşları topluyorlar, eti de oraya yığıyorlar, diyorlar ki:*

"Bakın bu insanoğludur. Bunun her etini yerine koyun, kuş kısmı ete meraklıdır. Hanginiz bundan bir parça yerse, etinizden keser, bunun yanına koyarım."

Kuşlar bu oğlanı diziyorlar, oraya bir ufak kuş geliyor, bir dala konuyor, diyor ki:

"Viti do, viti do, anam diyor ki; filanca dağdaki ağaçtan yedi tane çubuk kessinler, filanca dağdaki yeşil ottan getirip burnuna tütünsünler, o çubuklarla her yanına birer tane vursunlar. Hapşırır on beş yaşında bir delikanlı olur, kalkar."

Kuşun dediklerini de yapıyorlar, çocuk canlanıyor..." (Günay, 1975:305).

Metinde kuşların kahramanı canlandırmaları ile şamanizm inancındaki ruh kuşları arasında bir bağlantı kurulabilir.

Şamanizm inancında kuşların önemli bir yeri vardır. Kuşlar, şamanizm inancı içerisinde ölen birinin ruhu olarak değerlendirilir. "*Ölen kişilerin ruhlarının bir kuş olarak göğe uçmaları, Türklerde oldukça yaygın bir düşüncedir.*" (Ögel, 1995:129)

Kuş biçiminde uçup giden ruhun başka bir bedene girmesi Budizmle de alakalı olarak düşünülebilir. Budizm'de ruh beden öldüğü zaman bir başka bedenle tekrar dünyaya geliyor.

Metinde ölen kahramanın ruhunun canlanmasının kuşlar tarafından gerçekleştirilmesinin tesadüfi olmadığı söylenebilir.

Ateşkâr Oğlan adlı masalda diğer yüce birey arketipinin simgesi kahramanın karşısına çıkan ihtiyar bir adamdır:

"*...gidip oradan ateş getirip babamın mezarını beklerim diye yola çıkmış. Az gitmiş uz gitmiş dere tepe düz gitmiş, bir çuvaldızlık yol gitmiş. Orada bir ihtiyar adam yolun orta yerine oturmuş, bir beyaz ip sarıyormuş, yanında bir de siyah ip varmış. Bu sormuş:*

"Amca bu beyaz ipi neden sarıyorsun?"

"Evladım, geceler uzun, hastalar var. Bu beyaz ipi sarıyorum ki geceler kısa olsun, hastalar şifa bulsun."

"Ya bu siyah ip ne olacak?"

"Bu siyah ipi ne kadar uzağa atarsan geceler o kadar uzar."

"Amca, ben şu uzak yere çıramı yakmaya gideceğim. Gel şunu atalım gece uzasın." (Günay, 1975:300-301).

Kahraman, ihtiyardan öğrendiği bilgiler sayesinde gecenin uzamasını sağlayarak erginleneceği yer olan devlerin mekânına gider.

Bu metinde beyaz ve siyah renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisi düşünülerek yorumlanabilir ("beyaz" ipin geceleri kısaltarak şifa, "kara" ipin gecelerin uzamasına neden olarak hastalık vermesi). Bu renklerin daha önce de vurgulandığı üzere kültürümüzdeki inanmalar etrafında değerlendirilmesi uygun olacaktır. Masal metninde kara rengin kullanımının bir olumsuzluğu imlediği görülmektedir. Kara ve gece ifadelerinin birlikte kullanılmış olması da dikkat çekici bir husustur. Renk itibariyle gecenin karayı çağrıştırması ve gece olunca karanlığın tüm varlığı kuşatarak içerisinde hapsetmesinin yanı sıra, gece ve kara ifadeleri, hastalık gibi başka bir olumsuzlayıcı ifadeyle de bütünleştirilmiştir. "*Halk inançlarında 'kara', geceyi temsil eder*." (Kalafat, 2001: 69).

Metinde geçen kara ipin gece vaktini simgelerken gecenin uzamasıyla hastaların acı çekmesi hadisesinin, zamanın acımasızlığını ifade ettiği söylenebilir.

"*Türkmenistan'da*[121]*, "Alaca" adıyla bilinen; siyah ve beyaz koyunların yünlerinden örülen bir nazarlık vardır. Bu örme ipin hem nazara, hem de çeşitli hastalıklara iyi geldiği inancı yaygındır*." Bu bağlamda, masal metnindeki beyaz ve siyah renklerle, hastalık ve iyileşme arasındaki ilgi tesadüfi olmadığı düşünülebilir. Verilen bu örnekte Türk coğrafyasında ak ve kara renge yüklenen anlamlar açısından dikkate değerdir.

İp daha önce de belirtildiği üzere içinden çıkılamayan durumlarda kurtuluşa açılan bir kapı gibidir. Metinde geçen kara ipin uzamasıyla, gecelerin uzaması, kara rengin bu olumsuzluğunu ifade eder gibi görünmektedir. Öte yandan kahraman, kara ipi uzağa atarak gecelerin uzamasını sağlayıp kendisi için gerekli olan zamanı elde etmiş, böylece ateş aramak için vakit kazanmıştır. Ateşin mekânı devler ülkesindedir. Yani gölgesiyle yüzleşeceği bilinç dışının mekânında…

Beyaz renk, Türk inançlarında, özellikle Şamanizm'de, büyüklüğü, adaleti ve güçlülüğü ifade eder. Ak, renklerin başıdır. Ak, temizlik, arılıktır. Devlet büyüklerinin savaşlarda giydikleri giysilerin rengin adıdır. Günümüzde kullanılan "Yüzü ak" ve "Alnı ak" deyimleri ak'ın Türk kültüründe adalet, doğruluk, yücelik, haklılığı içerdiğini gösterir. Atasözlerinde: Ak koyunun kara kuzusu da olur; Ak ak yudu, mor mor serdi; Ak akçe kara gün içindir; Ak esvap leke götürmez; Ak gözden kendini sakın; Ak gün ağartır, kara gün karartır; Ak koyunu görüp içi dolu yağ sanma; Ak sade yüksek nalın, üstüne binip salın; Ak şeker beyaz şeker bir damarı soya çeker; Ak üstüne karalar, birbirini kovalar; Ak yüze kara göz. Deyimlerde: Anasının ak sütü gibi helâl etmek; Ak beze kara yamalık. (Rayman, 2002: 11).

Türk kültüründe ak rengin kazandığı olumlu anlamların, masal metnindeki yansıması şeklinde değerlendirilebilir. Beyaz ipi sarınca geceler kısalacak, böylece hastalar da şifa bulacaktır. Metinde geçen beyaz ip yaşlı adamın elinde yine olumlu bir durumu simgeler.

İnsan kahramanların kuş şekline girmesi hadisesine pek çok masalda rastlanmaktadır. Bu duruma örnek olarak şu masallar verilebilir: **Hoca, İnci Mercan Dağı, Ağlayan Narla Gülen Ayva, Melikşah** vb.(Konuyla ilgili daha önce geniş çaplı bir değerlendirme yapıldığı için bu bölümde tekrara düşmemek için yalnızca **Limon Kız** adlı masal, yüce birey arketipi çerçevesinde ele alınacaktır.) **Limon Kız** adlı

[121] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

masalda padişahın oğlu, babasının istediği hiçbir kızı beğenmez. Saraya gelen bir ihtiyar, oğlana; kendisinin beğenebileceği güzel kızı nasıl bulacağını anlatır. Oğlan, ihtiyarın vasiyetlerine uyarak, üç limonu alıp geri döner. Gelirken yolda dayanamayıp sırasıyla iki limonu keser, ikisinden de dünya güzeli bir kız çıkar. Ancak, su olmadığı için hemen ölürler. Oğlan, üçüncü limonu subaşında kestiği için bunun içinden çıkan kız ölmez üzerinde elbisesi olmadığı için kız oradaki bir ağaçta bekler, oğlan da buna elbise getirmeye gider. Oğlan yokken, bunun yanına bir çingene kızı gelir ve kızı güvercin şekline sokar, onun yerine de kendisi oturur. Padişahın oğlu, çingene kızı ile evleneceği sırada, güvercin şekline giren asıl kız gelip oğlana başından geçenleri anlatır. Oğlan, güvercinin başından iğneyi çekince, kız eski haline döner.

Bu masalda yüce birey arketipinin simgesi, padişahın oğluna beğenebileceği güzel kızı nasıl bulabileceğini söyleyen "*ihtiyar*"dır. Kahraman, aklını kullanıp ihtiyarın sözlerini dinleyince mutluluğa kavuşur.

Ateşin zıddı olan su, dişi unsuru içerir. Kadimlere göre yansıma gücü olan su, bilgeliğin simgesidir. Suyun diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Aynı zamanda su bilinçaltının simgesidir. Ateş ise şuurun simgesidir. Ateş, gündüzün hakimi Güneş'i içerir, su ise gecenin hakimi Ay'ı içerir. Su değişkendir ve etrafındaki tesirleri özümseyerek sergiler. Dolayısıyla hayat verici de olabilir, zehirleyici de; temizleyici de olabilir, kirletici de. Ancak saf hali ile sadece hayat verici ve arındırıcıdır.

Su, dişil bir imge olup yansıma gücünden dolayı da bilgeliğin simgesi olarak bilinir. Aynı zamanda bilinçaltının simgesidir. Su saf haliyle hayat verici ve arındırıcıdır. Onun canlılara hayat bahşeden özelliğin olacaktır ki kahraman, limonları subaşında kesilmeyince içinden çıkan "dünya güzeli kız"lar hemen ölüverir. Üçüncü limon subaşında kesilince limonun içinden çıkan kız ölmez, çünkü su hayat vericidir, hayatı simgeler. Su aynı zamanda da ölümsüzlük simgesidir. Limonun içinden çıkan kızın hayatta kalmasıyla suyun hayat bahşetmesi arasındaki paralellik tesadüfî değildir. İçildiğinde ölümsüz olunacağına inanılan Ab-ı Hayat, yani ölümsüzlük suyu/bengi su pek çok efsaneye de konu olmuştur. Bu efanelerden birisi de Bingöl şehriyle ilgilidir. Ali Berat Alptekin, **Fırat Havzası Efsaneleri** adlı eserinde şehrin efsanesini şöyle nakleder: "*Bingöl'ün ismi üzerine pek çok efsane anlatılmaktadır, ilk örneklerini Evliya Çelebi'nin Seyehatnâme'sinde gördüğümüz bu efsanelerin büyük bir kısmı 'âb-ı hayat' ile ilgilidir. (...) İşte bu efsanelerden biri:*

Ailesinin rızkını temin etmek için ava çıkan avcı, bir müddet dolaştıktan sonra gökyüzünde bir kuş görür. Nişan alıp tüfeğini ateşler. Vurduğu kuşu karısına kolaylık olması için hemen yanında bulunan gölcükte yıkar, temizler ve heybesine kor.

Avcı günü hoş geçirmenin sevinciyle karısına kuşun temiz olduğunu ve hemen pişirebileceğini söyler. Karısı, heybeyi açıp kuşu almak ister; fakat kuş canlanıp uçar, gider.

Bu duruma önce bir anlam veremeyen avcı, sonunda durumu anlar: Kuşu yıkadığı göl, âb-ı hayat'tır. Hemen dağlara koşan avcı, kuşu yıkadığı gölün yerinde binlerce gölün peydâ olduğunu şaşkınlıkla seyreder. Bir o göle bir bu göle koşar. Fakat, nafile çırpınır. İnsanları ölümsüzlük arzusuyla yıllarca peşinden koşturan 'ab-ı hayat' bu sefer de kaybolmuştur.

İşte, bu hadiseden sonra göllerin bulunduğu dağlık kesime Bingöl ismi verilmiştir. Önceleri dağların ve göllerin ismi olan bu kelime, efsanelerin de yaygınlığı sebebiyle 1945 yılından itibaren şehir merkezinin de ismi olmuştur." (Alptekin, 1993: 78-79).

Suyun ölümsüzlüğü simgelemesi Bingöl adının nereden geldiğine dair anlatılan bu efsanede çarpıcı bir şekilde dikkati çekmektedir. "Limon Kız" masalındaki kahramanın hayat bulması suyun gizemli iksiriyle gerçekleşmiştir.

Masal metinlerinde kuşlar yalnızca kahramanların şekil değiştirerek "kuş donuna" girmesi hadisesi olarak karşımıza çıkmaz. Bazı metinlerde de kuş, "*haberci"* görevi görür:

Sabırtaşı adlı masalda kahramana kırk gün bir ölünün başını bekleyeceğini haber veren bir kuştur.

Metinde kahramana geleceğinden haber veren bir kuştur. Hayvanların davranışlarını yorumlama Orta Asya ve Sibirya halklarında görülmektedir. "*Yakutlar için ölüm habercisi guguk kuşudur, yağmuru dalgıç kuşu ve orman horozu haber verir, kuraklığın habercisi tavşandır.*" (Roux, 2005:80). Metinde de kahramanın başına gelecek olayı bir kuştan öğrenmesi onun kaderinden kaçışına mâni olamaz.

Avcı Ahmet adlı masalda yüce birey arketipi olarak karşımıza çıkan varlıklar "cinler"dir. Âlemlere rahmet olarak indirilen Kur'an-ı Kerim'de "*Cinlerden bahseden, yirmi sekiz âyetten oluşan ve Cin sûresi diye bilinen bir sûre bulunmaktadır. Bu sûrede de dile getirildiği gibi, cinler çeşitli gruplara bölünmüşlerdir. Cinlerin bir kısmı*

müslümandır, bir kısmı da kâfirdir. Kâfir olanları cinlerin çoğunluğunu oluştururlar. Cinlerin mümin olanları, müminlerle beraber cennette, kâfir olanları da kâfirlerle beraber cehennemde kalacaklardır. Cinler çeşitli şekillere girebilecek ve insanların yapamayacağı bazı işlerin üstesinden gelebilecek yetenekte yaratılmıştır. Hz. Süleyman Sebe melikesinin tahtını getirtmek istediğinde cinlerden birinin, o henüz yerinden kalkmadan tahtı getirebileceğini söylemesi (en-Neml 27/39) bunu göstermektedir. Cinin Hz. Süleyman'la karşılıklı konuşması, onların gözle görülebilecek bir şekle girebileceklerine işarettir. Allah, cinleri Hz. Süleyman'ın emrine vermiş, o da cinleri ağır ve meşakkatli işlerde kullanmıştır.

Cinlerin mutlak gayba dair bilgileri yoktur. Ancak hayat sürelerinin uzunluğu, ruhanî ve mânevî varlıklar olmaları, meleklerden haber çalmaları gibi sebeplerle, insanların bilmediği, geçmişe ve şu ana ait bazı olayları bilebilirler. Ancak bu durum, cinlerin insandan daha üstün varlıklar olduğunu göstermez. Bir âyette, "Süleyman'ın ölümüne hükmettiğimiz zaman, onun öldüğünü, ancak değneğini yiyen bir ağaç kurdu gösterdi. (Sonunda) yere yıkılınca anlaşıldı ki cinler gaybı bilselerdi, o küçük düşürücü azap içinde kalmazlardı" (Sebe' 34/14) buyurularak, onların gaybı bilmedikleri açık bir şekilde ortaya konulmuştur[122]*."*

Metin, cinlerle ilgili bu bilgiler ışığında incelendiğinde cinlerin, kahramana yardım eden varlıklar olarak karşımıza çıkmasının tesadüfi olmadığını düşündürmektedir.

Avcı Ahmet, gidilmesi yasak bölgeden dönüşünde yılan şeklinde, kavga eden iki cini ayırmak isterken kaza ile cin padişahının kızını yaralar. Yaralı durumda cin padişahının kızı babasının yanına gelir, babası da Avcı Ahmet'i öldürmeye oğlunu görevlendirir:

"*Ne o?'*

'Haydi seni garagoldan isderler.'

'Yav benim bi suçum gabaatim yok.'

'Get de orda söyle suçunu gabaatını.'

'Ben senin dünkü gonuşduğunu dinledim, ben cinni padişahının oğluyum, gündüz daş atdığın yılan cinni padişahının gızı, benim gardeşim, seni ben sokup öldürmeye geldimdi, gonuşmalarını duyunca seni şey etmedim. Babam seni isdiyor. Ora

[122] http://www.diyanet.gov.tr

eletince babam senin ifadeni alınca sana der ki: dile benden ne dilersen sağlığını dilerim diyeceksin. Benim sağlığımın faydası yok, dile benden ne dilersen der. O zaman diyeceksin ki padişahım başga bir şey dilemem, tükürüverirsen, ağzıma bir tükürüver dersin. Gene tekrar eder, başga bir şey dile der. Başga bir şey dilemem, tükürürsen ağzıma bi tükürüver bi der. Senin ağzına tükürüverdiğinde dünyadaki mahlukların hepsinin dilinden anlarsın der. Fakat sırrını kimseye demiyeceksin, dediğin takdirde ölürsün.' der." (Alptekin, 2002: 225).

Fakat gerçeği öğrenen cin padişahının oğlu, tekrar babasının yanına döner. Gerçeği öğrenen cin padişahı, Avcı Ahmet'i yanına çağırtır. Avcı Ahmet, cin padişahının oğlunun kendisine öğrettiklerini yapar ve cin padişahı, Avcı Ahmet'in ağzına, sırrını kimseye söylememek şartıyla tükürür. Böylece Avcı Ahmet bütün hayvanların dilini öğrenir. Benzer bir durum, **Avcı Ali** (Şimşek: 2001: 23-26) adlı masalda da görülmektedir. Ancak bu masalda kahramanın ağzına tüküren yılanlar padişahıdır.

Ağza tükürülmesi sonucu farklı yetenekler kazanma, Âşık Tarzı Türk Edebiyatı'nda, Türk şair ve sofilerinin biyografik menkıbelerinde de mevcuttur.

"*Çobanlık yapan Karacaoğlan, dinimize, Kur'an-ı Kerim'e saygısızlık yapan ve onu uygun olmayan bir yerde saklayan bir kadını öldürdüğü için mükâfatlandırılmış ve Hz. Hızır tarafından ağzına tükürülmek suretiyle, âşıklık kabiliyetini kazanmıştır.*" (Şimşek, 2007: 42).

Hakim Süleyman Ata, Hızır İlyas'ın ağzına tükürmesi ve konuş, kabiliyetini göster demesinden sonra şairlik kabiliyeti kazanır. (Günay, 1992:15).

Yılan eti yiyen kişilerin hayvanların, özellikle de kuşların dilini konuşabildiği yönünde bir inanış da vardır. "*Şamanların hayvanların gizli dillerini bildikleri ve kuşların dilini öğrenmek için birtakım sihirli hayvanların yanında, yılan eti yedikleri de bilinmektedir.*" (Şimşek, 2006: 300). *"(Bu simgenin metafizik bir anlamı da olabilir: aşkın gerçeklere ulaşmak gibi.) Bu inanç pek çok halkta yaygındır ve ileri inanışlarda da varlığını sürdürmektedir.*" (Eliade, 2003: 179). Metinde ise bu inanış, yılan şeklindeki cin padişahının kahramanın ağzına tükürmesi sonucu kahramanın hayvanların dilini öğrenmesi şeklinde tezahür eder.

Metnin bu bölümünde karşımıza çıkan kahramanın bütün hayvanların dilini öğrenmesi hadisesi, kuşların dilini bilen Hz. Süleyman'ı hatırlatır.

Hz. Süleyman'ın kuşların dilini bilmesi mitosu ve Eliade'in, **Dinler Tarihine Giriş** adlı eserinde yer alan hayvanların dilini konuşmayla ilgili inanış, masal metninin kahramanın tüm hayvanların dilini öğrenmesi motifi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere masallar ve mitoslar, insanlığın kolektif şuuraltının üretimleridir. Masallar, mitler ve rüyalar arasında son derece ilginç bir bağ vardır. Bilgin Saydam, **Deli Dumrul'un Bilinci** adlı çalışmasında konuyla ilgili şu bilgileri verir:

"*Masallar, mitler ve rüyalar aynı kumaştan biçilmiştir. Üçü de bilinç dışının ürünüdür. İlk ikisi ortak bilinç dışının şekillenmesi, "resim"lenmesidir; rüyalar ise ortak bilinç dışından beslenen ilksel kaynakları ile kişisel bilinç dışının ürünüdür.*" (Saydam, 1997: 46)

Masallarda karşımıza çıkan cinler, bazı efsane metinlerinde de benzer şekilde geçmektedir. Türkiye'nin hemen her yöresinde cinlerle ilgili efsaneler anlatılmaktadır. Masal metninde geçen kahramanın karakola çağrılması motifi, efsane metinlerinde de dikkati çeker. Cinler, insanoğluna değişik şekillerde görünür. Kimi zaman kurbağa, kimi zaman masal metninde olduğu gibi yılan suretinde görünmektedir.

Trabzon'un Of ilçesinden derlenen efsanede cin, masal metnindeki gibi yılan sûretindedir: *Adamın önüne yılan şeklinde çıkan cin, önünden çekilmeyince ona tabancayla ateş eder. Bir süre sonra askerler adamı alarak mahkemeye çıkarırlar. Mahkeme salonunun ortasında bir tabut durmaktadır. Hâkim, adama cinayeti neden işlediğini sorar. Adam, bir insan değil, yoluna çıkan bir yılanı öldürdüğünü söyler. Hâkim de, cinlere dönerek ikindi vaktinden sonra, başka sûretlere girip, insanların karşısına çıkmamaları gerektiğini söyler*. (Işık, 1998: 126) Görüldüğü üzere masal metniyle efsane metni arasında benzerlikler oldukça fazladır.

Masal metninde yüce birey arketipini simgeleyen cinler, önce kahramanı öldürmek ister. Bunun sebebi ise, kahramanın cinler padişahının kızını bilerek yaraladığının düşünülmesidir. Bu durumun yanlış anlaşıldığının fark edilmesiyle kahraman âdeta ödüllendirilir. Bu ödül, cinler padişahının kahramanın ağzına tükürmesi sonucu kahramanın bütün hayvanların dilini öğrenmesidir. Cinlerin önce düşman kesilmesi kişinin olumsuz yanlarını tam olarak tanımadığında ona zarar vereceğini gösterir. Bu yönünüyle, kendisiyle barışık olan kişi olumsuzluğu olumluya dönüştürerek onun gücünü sonuna kadar kullanır. Tıpkı masal kahramanının yaptığı gibi...

Bu metinde dikkati çeken bir diğer nokta da, yukarıda belirtildiği üzere cinler insanlarla irtibat kurabilen varlıklar olarak görülmektedir. Ayrıca Hz. Süleyman'ın emrine amade olan cin taifesi onun hizmetinde bulunur. Cinler, insanoğluna hizmet etmiş varlıklar olması sebebiyle de insanlığın bilinç dışında olumlu izler barındırmaktadır. Masal metninde de bu durumun simgesel boyutta ifadelendirilmiş olduğu söylenebilir.

"Yüce birey arketipinin "yüceliği" "iç benlik arketipi" ile olan sıkı bağından kaynaklanmaktadır. Kişinin bireyleşim sürecini tamamlayabilmesi için iç benlik ile arasındaki uzlaşma ile mümkündür. Neumann'a göre iç benlik arketipinin bir yansıması olan yüce birey arketipinde grubun ruhsal ortaklığının bilinçdışı bütünlüğü algılanır." (Gökeri 1979: 75).

Masal metinlerinde de "yüce birey arketipi"nin simgesel kişilikleri, kahramanın bireyleşim sürecinde onu yanlışlar yapmaktan korumakta, kimi zaman zor durumdan kurtulması için ihtiyacı olan her ne ise onu söylemekte ve böylece kahramanın bireyleşim sürecinde önemli bir rol oynamaktadırlar.

3.2. Gölge Arketipi

Jung, insanların bireysel bilinç dışında bulunan diğer yüzünü gölge olarak adlandırır. Gölge, insanların içindeki, engellediği her şeyi yapmak isteyen, olamadığı her şey olan karanlıkta kalan yanıdır. Jung, "*Gölge sizin olmamayı tercih ettiğiniz kişidir.*" derken, gölge arketipinin ne olduğunu bu sözüyle anlatır.

Gölge bireysel bilinç dışıdır. Toplumun yapısına ters düşen ve kişinin karakterine uymayan tüm kötü istekler ve duygular "gölge"leridir. Gölgeler, insanoğlunun tarih sahnesine çıkmaya başladığından beri aynı kalmıştır ve içgüdüseldir.

"*Gölge, aynı zamanda bireysel bilinç dışından da öte bir şeydir. Kendi zayıflıklarımız ve başarısızlıklarımız söz konusu olduğu sürece kişiseldir, ancak tüm insanlarda varolan ortak bir yön olduğundan kolektif bir olgu da denebilir. Gölgenin kolektif yönü şeytan, cadı ve benzerleriyle dile getirilir.(...) (bireysel biliç dışı anlamında) bilincin ışığı olmadan gölge söz konusu olamaz.(...) gölge kaçınılmaz bir olgudur ve insan o olmaksızın bütünleşemez.*" (Fordham, 2004:63). "*Bireysel yönüyle gölge 'kişisel karanlığı' temsil eder, bilinçli varoluşumuz esnasında yok sayılan ya da*

çok az yaşanan(bazen olumlu) psişik içerikleri kişileştirir; kolektif yönüyle içimizdeki evrensel insani karanlık yönü temsil eder. Çünkü karanlık ve aşağılık olana eğilim her insanda doğuştan vardır." (Jacobi, 2002:152).

Kahramanın macerası bir arayışla başlar. "*Her arayış macerası, "Karanlığın Kalbine" yapılan bir yolculukta düğümlenir. Ancak psikanalitik bir okuma bize başka şeyler de söyleyecektir: 'Karanlığın kalbine' yapılan yolculuk, bilinç dışına doğru yapılan bir yolculuktur; orada bulunan ise 'öteki'dir, gölgesiyle yüzleşmiş*"(Freudo Baggins'in Mordor Yolculuğu) olan kahraman bilinçli benlikle bütünleşerek "tam"lığa, bütünlüğe ulaşacaktır.

"...kahramanlığın gerçek doğası, oturup ejderhaların varlığından yakınıp birilerinin bu konuda bir şeyler yapması gerektiğini söylememizi değil, o ejderhayla karşılaşmamızı gerektirir." (Pearson, 2003: 32). Mitolojik metinlerde gölge, kötü karakterlerle simgeleştirilir; devler, ejderhalar, cadılar gölgenin sembolleridirler.

İnsanoğlu hayatta hem acı çeker, hem de dünyayı bir cennet olarak görür. Bu dualizm içinde eğer acının ve ıstırabın hayatın bir parçası olduğunu farkederse kişi o zaman daha mutlu bir hayat sürecektir. Çünkü yaşam insana kimi zaman süprizler getirmektedir. Acılar ve kaybedişler insanın psikolojik gelişimi için gereklidir. Bir şeylerden zaman içinde azar azar vazgeçmek, insanın sorunlarla birdenbire yüzleşmesini önler. Bu da sorunlarla bütünüyle başa çıkma gücüne sahip olamayan insanların hayatın zorlukları karşısında aldığı bir önlemdir. Sorunlar, yani "gölgeler" yok sayılıp tamamen bastırıldığında kişi mutlu olamayacaktır. "*O halde bize düşen görev ıstırabımızı araştırmak, onun farkında olmak, gerçekten acı çektiğimizi kabul ve tasdik etmektir. Bu şekilde ıstırap bir armağan olabilir.*" (Pearson, 2003:93). Böylece bizim için armağan olan acılar; durumumuzu değiştirmemiz için yeni bir başlangıç yapmamızı, "yeni meydan okumalar", "yeni davranış geliştirmemiz" gerektiğini fark etmemizi sağlayacaktır. (Pearson, 92-93). Bu sorunlarla, yani gölgelerle yüzleşmek sonucunda hayatta kalabilmek için kişinin kendisini değiştirmesi ve geliştirmesi anlamına gelmektedir. Böylece insan gerçek benliğine ulaşacak, daha mutlu bir yaşam sürerek hayatın güzelliklerinin tam olarak tadına varabilecektir.

Gölgenin, bastırılan duygu ve düşünceler olduğu belirtilmişti. Masallarda, işte bu ilkel güç kahramana maceralar yaşatan zorlayıcı/itici güçtür. Kahraman, gölgesiyle

yüzleşmekten kaçmayarak onun olumlu yanlarını kullanmayı başarırsa aşama kaydedecektir.

Masallarda gölge arketipi kimi zaman bir dev, kimi zaman bir yılan, kimi zaman da kıskanç bir teyze, bazen iftiracı bir kişi- bu iftiralar çoğu zaman namus içindir-, bazen cadı bir kadındır. Bu karakterlerin görevi çoğu zaman, masal kahramanını maceraya çağırmaktır.

"*John Welwood, Sevgi ve Uyanış adlı kitabında içimizdeki dünyayı tasvir etmek için bir şato benzetmesini kullanır. Uzun koridorları ve binlerce odası olan muhteşem bir şato olduğunuzu hayal edin. Şatonun her odası mükemmeldir ve özel bir armağana sahiptir. Her bir oda farklı bir veçhenizi temsil eder ve tüm o mükemmel şatonun ayrılmaz bir parçasıdır. Bir çocukken, siz şatonuzun her bir köşesini utanmadan ya da yargılamadan araştırdınız. Korkusuzca her odanın mücevherlerini ve gizemini araştırdınız. Bu ister bir salon, ister bir yatak odası, ister bir banyo ya da kiler olsun, her bir odayı sevgiyle kucaklardınız. Her oda kendine özgüydü, benzersizdi. Şatonuz ışık, sevgi ve harikalarla doluydu. Sonra bir gün, biri şatonuza gelip size odalarınızdan birinin kusurlu olduğunu, onun kesinlikle sizin şatonuza ait olmadığını söyledi. O, eğer kusursuz bir şatoya sahip olmak istiyorsanız bu odanın kapısını kapatıp kilitlemeniz gerektiğini bildirdi. Siz sevilmek ve kabullenilmek istediğinizden, hemen o odayı kapattınız. Zaman içinde, giderek daha çok insan şatonuza geldi. Hepsi size odalarla ilgili kendi kanılarını bildirip hangilerinden hoşlanıp hangilerinden hoşlanmadıklarını söyledi. Ve yavaş yavaş siz birbiri ardına kapıları kapattınız. Harika odalarınız kapatıldılar, ışıksız bırakılıp karanlığa gömüldüler. Böylece bir kısır döngü başladı. O zamandan itibaren, siz her türlü nedenle giderek daha çok kapıyı kapattınız.*" (Ford, 2003: 46).

John Welwood'un içimizdeki dünyayı bir şatoya benzetmesiyle masal dünyasında sık sık karşımıza çıkan "*kırkıncı oda yasağı*"nı imlediğini söyleyebiliriz. Masallar diyarında "kırkıncı oda"da hapsedilmiş kimi zaman "ayın ondördü bir güzel", kimi zaman gücüyle başa çıkılması imkânsız devler/ejderhalar bulunmaktadır. Kahramanın kendi benliğine ulaşmasındaki mücadelesi, bu kapıyı aralayıp karşılaştığı zorluklarla başa çıkmasıyla mümkün olacaktır. Çünkü şatomuz iyi ve kötü tüm benliğimizi barındırdığımız yerdir. Orada sakladığımız korkularımız, kaçtığımız kurtulmak istediğimiz ne varsa -tüm kötü- duygularımız vardır. İnsan kendi

hoşnutsuzluğunu dışa yansıtmamak amacıyla tüm bu duyguları odalara hapseder ve öyle bir zaman gelir ki o odaların varlığını bile unutuverir. Sonra kendini birkaç küçük odada sıkışmış şekilde bulur. Çünkü şatomuzdaki odalarımızda tüm güzel duygularımızın yanı sıra, kapalı kapılar ardında kilit vurduğumuz kötü duygularımız da vardır. Bilinçlenme yolundaki serüveninde kendinden hoşnut olmayan insan, şatodaki kayıp odaları aramaya çıkar ve şatodaki kilitli odalarını açarak saklı benliğine kavuşur. İnsan "içsel evreni"ni araştırıp keşfetmeli, sahiplenemediği ne varsa onlarla barışık yaşamayı öğrenmelidir. Şatomuzun tüm odalarını açtığımızda makrokozmosun bir parçası, mikrokosmoz olan bizler, kendi benliğimizin mükemmelliğini de görmüş oluruz. "*Holografik dünyanın bir parçası olarak biz gördüğümüz her şeyiz, yargıladığımız her şeyiz, hayran olduğumuz her şeyiz.*"(Ford, 2003: 45). Bizde olmadığını düşündüğümüz ve karşı tarafın olumsuzluklarını görerek eleştirdiğimiz ne varsa, aslında bizim içimizde de olan duygulardır. Bizler eğer yargıladığımız kişiler gibi davranma potansiyeline sahip olduğumuzu keşfedersek kendimizi daha iyi tanıma fırsatı bulmuş oluruz. Çünkü bu duygular aslında bizim kapalı kapılar ardına gizlediklerimizdir. Bunu farkettiğimiz an gizlediklerimizle yüzleştiğimizde, ne başkalarını olumsuz davranışlarından ötürü yargılar, ne de bu saklı benliğimizden kaçarak tam benliğimizden uzak kalmış oluruz.

Gölge arketipi insanın korkularını gizlemesi ve ondan kaçması olarak ifade edilir. İnsanın gerçek benliğini engelleyen korkuları onun hayallerini engeller, en zengin hazinelerinin keyfini çıkarmasına set çeker. Korkularımız bizi hayata bağlayan güzellikleri doyasıya yaşamamıza engel olur. "*Korkumuzu aşmak için onunla yüzleşmek ve onun yerine sevgiyi geçirmek zorundayız.*" (Ford, 2003:166).

Bu durumla ilgili şu hikâye güzel bir örnek olacaktır:

" *Şibli'ye soruldu: 'Bu yolda size kim kılavuzluk etti?"*

"*Bir köpek' dedi. 'Onu bir gün, bir su kıyısında susuzluktan neredeyse ölmüş bir hâlde iken gördüm. Su içmek için suya eğilince sudaki aksini görüyor, korkup geri çekiliyordu.*

'Sonunda susuzluğu öyle bir noktaya geldi ki korkusunu bir kenara itip suya daldı; 'öteki köpek' kaybolmuştu..

Köpek, kendisi ile arzusu arasındaki engelin yine kendisi olduğunu ve artık yok olduğunu gördü.

Benim engelim de, kendi benim olarak aldığım şeyin aslında kendi engelim olduğunu öğrendiğimde ortadan kalktı. Benim yolum bana bir köpeğin davranışı ile gösterildi." (Sayar, 2004:41).

Korkular, kaygılar insanın yaşam enerjisini tüketir. Hatta kimi zaman bu durum, hikâyedeki köpeğin yaşadığı gibi, insanı ölümün eşiğine getirecek kadar sancılı olabilmektedir. Bunu engellemek, korkuları bir kenara atmak insanın yine kendi elindedir. Yeter ki kişi bunu fark edip bilinçli bir şekilde hayat serüvenine devam edebilsin.

"*İnsanoğlu, öz bilinci uyandıkça kainatın kendisinin yararına işlediğini fark eder. Onun için korku yoktur. Bu şekilde çok daha huzur içinde yaşar.*

Ego/ben ise kâr-zarar, iyilik-kötülük "bakış"ını atamadığı için kişiyi mutsuzluğa sürükler.[123]" Üzüntü ve acı benliğini çepeçevre sarmalar.

Kur'an-ı Kerim'de bu konuyla ilgili ayetlerden birkaçı şöyledir:

"Allah sana bir keder dokundurursa, onu O'ndan başka açacak yoktur. Eğer sana bir hayır dokundurursa O, her şey üzerinde güç sahibidir."(En'am-17)

"Korunup sakınanları Allah, kendi başarıları yüzünden kurtarır. Ne kötülük dokunur onlara ne de kederlenirler."(Zümer-61)

"Allah size keder üstüne keder verdi ki, elinizden uçup gidene de size isabet edene de üzülmeyesiniz. Allah, yapmakta olduklarınızdan haberdardır."(Ali Imran-153)

Masal metinlerinde iyi ve kötü özelliklere sahip kahramanlar, insanoğlunun içindeki dış dünyaya gösterdiği iyi yüzü ile bastırdığı, gizlediği olumsuz yanlarını simgeler. " *'Ben'de, tıpkı dünyanın kuruluş temelinde de olduğu gibi dualizm/ikilik vardır. Her şey zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Zıtlıklar birbirini tamamlayarak bütünü oluşturur.* Buna *"Yatay" ve "Dikey" boyutların gerçeğinde saklı bulunan zıtlığı* örnek verebiliriz. (Guenon, 2001:).

"*Özünde iyi ile kötü özellikleri birarada barındıran insanoğlu masal dünyasında kötü özelliklerini "gölge" arketipi ile simgelemiştir.*" (Şimşek, 2007: 63).

İnsanoğlunun gölge yanları masal kahramanlarının savaş verdiği kişi ya da olağanüstü varlıklarda vücut bulur. Türk milletinin hayat felsefesini, yaşam tarzını yansıtan bazı masal metinlerinde kahramanın gölgesi toplum tarafından önem verdiği statüdeki kişiler olabilmektedir.

---

[123] http://www.sufizmveinsan.com/yazı

Ataerkil yapıya sahip Türk toplumunda namus ve iffet kavramı oldukça önemlidir. Toplumsal dinamiğin temel taşlarından biri olan aile kurumunu, aileyi oluşturan bireylerin, evin reisi ve otorite sahibi olan "baba"nın himayesinde varlığını sürdürürken, aile fertlerinin de bu kurumun bekası için dikkat etmesi gereken bazı hususlarda daha hassas davranması gerektiği düşünülür. Bu hususların başında, özellikle kadın ve kızların, "*ev içi*"nde olduğu gibi "*kamusal alan*"da da ailenin namusuna gölge düşürecek davranışlardan kaçınmaları beklenir. "*Yuvayı dişi kuş yapar*"/yaptığı gibi yuvanın korunması da yine ona aittir. Masal dünyasının kadınları da toplumun kendilerine yüklediği bu sorumluluğun bilincindedirler. Bazı masallarda kadınların, kocalarını aldattıklarını görsek bile, genellikle masal kadınları namuslarına leke gelsin istemezler. Bu uğurda savaşmaktan geri kalmazlar.

Aldatılmak fikri ezelden beri insanoğlunun içten içe yaşadığı korkulardan biridir. Değer verilen, sevilen birisi tarafından ihanet görmek insanı derinden yaralar ve onarılması güç izler bırakır. Masal kahramanları da aldatmayı, aldatılmayı hoş görmediklerinden uzak memleketlere yapacakları yolculuklarından önce eşlerini, kızlarını topluma örnek teşkil eden, toplumun güvendiği kişilerine cami hocasına, müezzine teslim ederler. Ancak masallarda genellikle bu tipler emanete ihanet ederler. **Helvacı Güzeli** ve **Müezzin** adlı masalları buna örnek olarak verebiliriz. Bu masallarda imam ve müezzin kahramanların gölge yanlarıdır.

Helvacı Güzeli (Şimşek, 2001:231) masalında kahramanın korunması için teslim edilen kişiyle mücadele etmesi ve mücadelesini de namusu için vermesi dikkate değerdir. Bilinçsiz kahraman, imamın ve cadının oyununu önce fark etmez. Kendisini hamama götüren bu çağrıya uyar ve böylece farkında olmadan gölgesiyle yüzleşme fırsatını yakalar. Kahramanın namusuna göz diken yalnızca imam değildir. Eşi tarafında ailesinin yanına giderken onu koruyup kollaması için emanet edilen başvezir de, kahramana ihanet eder. İmam, cadı kadın ve başvezir, kahramanın gölge yanlarıdır.

Alt dünyadan gelen yok ediciyle başa çıkmak için aklını kullanan kahraman böylece "*yok edicinin*" hilesine kanmaz. Bu onun ilk bilinçlenme hâlidir.

"*Jungcu bakış açısı, bu yıkıcı güce kompleks adını verir; psişede örgütlü bu duygu ve fikirler kümesi, ego için bilinç dışıdır ve bu yüzden bizden istediğini az ya da çok alabilir. Psikanalitik ortamda bunun panzehiri, kompleks kendi bildiği gibi davranmasın diye, insanın zayıflık ve yeteneklerinin bilincinde olmasıdır.*" (Estés,

2004:485). Kişi; zaaflarını, zayıflıklarını ve yetenekleri bildiği sürece bilinçli bir yaşam sürecektir. Helvacı Güzeli adlı masalda, kahramanın kendisini çağıran bu kişinin -toplum tarafından güven duyulan bu din adamının- çirkin isteğini kabul etmemesi, kompleksinin bilincinde olmasıyla ilgilidir denilebilir.

Kahramanın namusuna göz diken yalnızca imam değildir. Eşi tarafında ailesinin yanına giderken onu koruyup kollaması için emanet edilen başvezir de, kahramana ihanet eder. İmam ve başvezir, kahramanın gölge yanlarıdır. Masalın sonunda helvacı çırağı olarak onların karşısına çıkarak bir hikâye yoluyla başından geçenleri eşinin de bulunduğu mecliste anlatan kahraman, böylece gölgeleriyle yüzleşmiş olur.

Müezzin (Günay, 1975: 296) adlı masalda da benzer bir durum söz konusudur. Baba, uzak memlekete giderken üç kızını müezzine teslim eder. Ancak müezzin kızlara sahip olmak ister. İki büyük kız, müezzinin bu oyununa geldikleri gibi, müezzinin küçük kardeşlerini kandırmalarına da yardımcı olurlar. Bu masalda ablalar ve müezzin, kahramanın gölgeleridir. Kızlarının kendilerini koruyup koruyamadıklarını anlayabilmek için babaları giderken bahçeye üç tane gül diker. Uzak memleketten dönen baba, bahçeye diktiği üç gülün ikisinin kuruduğunu, küçük kızın gülünün serpilip dal budak saldığını görünce, küçük kızının doğru yoldan ayrılmadığını anlar. Gül, pek çok masalda kullanılan bir semboldür. Gül dünya şiirinde öncelikle kadın güzelliğini ve tenasübünü ve de baharı temsil eder; gül diriliktir, devamlılığı sağlayan canlılıktır. Bu metinde üç kızın ayrı ayrı birer gülle simgelenmesi dikkat çekicidir. Yanlışlarla dolu hayat süren iki ablanın kahramanın gölge yanları olduğu belirtilmişti. Kahramanın erginlenme sürecinde bahçeye dikilen güller daha fidandır, yani kahraman gölge yanlarıyla henüz yüzleşmemiştir ve bu yönünü tanımamaktadır. Erginlenme sürecinin sonunda ablalarının kötülüklerini fark eder ve babasına anlatır, yani gölgeleriyle yüzleşmiş olan kahraman olgunlaşma sürecini tamamlamıştır. Bahçede iki ablayı simgeleyen bu iki gülün ölümü, simgesel anlamda *gölgeler*in ölümü olarak okunabilir. İnsan kötü yönlerini öldürdüğü noktada bu yönünün esaretinden kurtulacaktır. Bireyleşim sürecini tamamlayan küçük kardeşi simgeleyen gül ise hâlâ taze taze ve diridir.

Helvacı Güzeli ve **Müezzin** adlı masallarda karşımıza çıkan iftira kavramı, **Nardanesi** (Seyidoğlu, 1975:259) adlı masalda da kahramanın serüvenin başlangıcı olur. Bu kez iftira atan kahramanın emanet edildiği bir din görevlisi değil, ev içinden

biri, üvey annesidir. Bu masalda zalim üvey anne "üveylik" kavramının hayata yansıyan gerçeğiyle dikkati çeker. Üvey anne, "üveylik kurumunun işleyişi gereği" kahramana hep kötü davranır. Üvey ana insanlık tarihi boyunca hep zulmeden, hor gören, kötü yönleriyle bilinir. Erginlenmemiş kahraman, üvey annesinin kendisine yapacağı kötülüklere karşı savunmasızdır. Güzel olan kahraman, üvey annesi için aynı zamanda bir tehdit unsurudur. Evin içindeki otoritenin sağlamlaştırılmasında tek hâkim olma isteği ve en güzel olma duygusunun oluşturduğu rekabet, hased duygusuyla bütünleşince üvey anneyi, kahramana iftira atarak ondan kurtulma noktasına kadar getirir ve onu bir dağ başına bırakır. "Üvey anne", masal kahramanın hayatını değiştiren ve onu erginlenme serüveninde eksikleriyle yüzleştiren *gölge* yanıdır.

Kahramanın erginlenme sürecinde bilinçaltına yaptığı yolculukta üvey anneyle/gölgesiyle savaşı hiç beklemediği bir anda devam eder… Üvey ana, konuşan sihirli aynadan kızın yaşadığını haber alınca, zehirli sakız hazırlar ve onunla kızı öldürür:

"*Ayna ayna ay mı güzel gün mü güzel sen mi güzel ben mi güzel?"*

"Tav torpah başan ne ay güzel ne gün güzel ne sen güzel ne ben güzel Ah Nardanesi ah Nardanesi."

"Tav torpah başına Nardanesi'nin başını batırdım."

"Tav Nardanesi gırh harami başının bacısı oldi. Aha şimdi salım salım salınir. Sen merağ etme."

"Uuuh ne demeg olsun."

Bir yeşil tesbeh alir, yeşil küpe binir, gamçasını eline alir, gıjjjik diye gelir gırh harami başının bacasına yenir.

"Aman gurban olim hacılardan geri galmışam. Bir an burda bir namaz gılim."

"Buyur nine gel."

Nine şehline girmiş. Bahir ki Nardanesi'nin keyfi beyde yoh.

"Gızım gurban olim sene ben, ağzımnan bir tene sakgız getirmişem n'olur an buni bir çiğne."

"Aman nine yoh ben çiğnemem. Benim gırt tene gardaşım var ben oni çiğniyemem."

"Aman ne olur gardaşların yanında çeyneme. Benim yanımda çeyne. An gine çıhart at."

Hama bu sakgızı verir, iki o yani bi bu yani attığı kimi devrilir. Hama şaşlarını dolir, sürihliye sürihliye getirir, onnarın da gırt tene ati gürbesi, atir orıya. Üsdüne gürbeyi verir, binir küpü çıhir gelir." (Seyidoğlu, 1975:260).

Üvey anne kılık değiştirerek kızın kendisini tanımasına engel olur. Erginlenmemiş kahraman kendisine iyi yüzünü gösteren bu ninenin sözlerine aldanır ve üvey annesinin tuzağına düşer. Günlük hayatta da bizlere iyi yüzünü gösterip kötülük yapmak isteyen insanlar karşımıza çıkabilir. Bilinçli insan, görünen yüzün arkasındaki gerçeği görür, "*mış gibi*"yi fark ederek aldanmaz ve yanlışlara sürüklenmez. Ancak masal kahramanı serüvenini tamamlamamış olması nedeniyle bunu ayırt edemez ve aldanır.

Üvey annenin küpe binerek mekân değiştirmesi hadisesi, efsanelere de konu olan cadı kadınları hatırlatır. Trabzon ve çevresinde "Kırım Cazıları" olarak bilinen cadılar; Kırımdaki pirlerinin buyruğuna girerek, tarlalardaki ürünlerin bereketini çalan, beşikteki bebeklerin canını alan kötü ruhlu kadınlardır. Kimi zaman sihirli bir kayığa, kimi zaman da bir küpe binerek mekân değiştirirler. Trabzon ve çevresinde Kırım Cazılarıyla ilgili pek çok efsane anlatılmaktadır. (Işık, 2004:226). Metinde üvey annenin gölgeyi simgelemesi, yani kötülüğün sembolü olmasıyla, Kırım Kocakarıları arasındaki bu benzerlik tesadüfî olmasa gerek.

Yine namus konusu hareket noktası olan diğer masalımız **Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın**'da (Günay, 1975:290) gölge arketipi, kadının kocasıdır. Dini yükümlülüğünü yerine getirmek için hacca giden eş, karısından kendisini namahreme göstermemesini ister. Kadın, o güne kadar namahrem yüzü görmemiş tertemiz birisidir. Eşi yokken kapısını çalan yolda kalmış bir adama hizmetçisi "Allah rızası" için yardım eder ve onu içeri alır. Ancak bunu yaparken kendisi Tanrı misafiriyle hiç yüz yüze gelmez, misafire hizmet eden evindeki hizmetçisidir. Eşi döner, fakat ön yargılı davrananrak kadına iftira atar. Suçsuz olan kadının kollarını keser ve onu dağ başına bırakır. Oysaki kahramanın hiç suçu yoktur. Kocası, yani onun gölgesi kahramanı kollarından etmiştir. İnsanın en olumsuz duygularından birisi de ön yargılı olmaktır. "*Sosyal bilimciler "ön yargı" tanımlarında farklılıklar göstermelerine rağmen ön yargının bir grup veya grubun üyelerine karşı, genelde negatif bir ön değerlendirme olduğu düşüncesinde uzlaşırlar.* (Fiske, 1998; Jones, 1997; Nelson, 2002). Psikolojide

genelde kullanıldığı şekliyle "ön yargı" sadece bir fikir ya da inanç üzerine bir beyanat değil, horgörme, sevmeme ve nefret gibi duyguları içeren bir tutumdur[124]."

Ön yargılar, bizleri yanlış düşüncelere sevk ettiği gibi yanlış davranışlar sergilememize de sebep olur. Her zaman olayların aslını öğrenip o kişi ya da durum hakkındaki kararlarımızı daha sonra vermemiz gerekir. Aksi halde bu masaldaki önyargılı kocanın yaptığı yanlışlar gibi (**Nardanesi** masalında üvey annenin sözüne kanan babanın, **Müezzin** adlı masalda, müezzinin sözüne itibar edip kızını öldürtmek isteyen babanın yaptığı gibi) onarılması güç hatalara düşebiliriz. Kadının erginlenme sürecindeki imtihanı, kollarını kaybederek acılar içinde kıvranırken Tanrı'ya yalvarması ve ona sonsuz bir tevekkülle teslimiyetiyle devam eder:

"*Yarabbim, Allah rızası için kollarım kesildi, eğer ben senin iyi kulunsam, sen benim bu kollarımı iyi edersin. Ben eksik eteğim bana yazık oldu."diye yalvarıyor. Allah emir veriyor, bir kolu altın oluyor, bir kolu da gümüş oluyor*." (Günay, 1975:291).

Bu bölümde Türk insanının dinine olan bağlılığı ve her şeye rağmen Tanrı'ya teslimiyeti dikkati çeken bir başka noktadır. Bu inanç kahramana "altın ve gümüş kollar"ın Tanrı tarafından bir anlamda hediyesiyle karşılık bulur. İnsanın iç huzur ve mutluluğu sığındığı her ne ise -bu dini inançlar olabilir, umutla yarınları yaşama isteği ya da bir başka manevî veya maddî herhangi bir şey ne olursa olsun- sığındığı güvenli limanlar ona mutluluk verecektir. Mutluluk insana bahşedilen altın ve gümüş kollar gibi her zaman madde boyutunda şekil bulmasa da, Tanrı'nın bizlere verdiği iç huzurla yansımasını bulacaktır. Erginlenmiş her birey bu mutluluğu kendi benliğinde yakalar ve hayatına kendisine bahşedilen hediyelerin verdiği huzur ve mutlulukla hayatına devam eder.

Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım adlı masalda da padişah, kızını vezire emanet eder, ancak vezir kızın namusuna göz diker. İncelenen masalların bazılarında, erginlenmemiş masal kahramanları babaları tarafından "en emniyetli kişi" olarak düşündükleri insanlara (din görevlileri, vezirler...) kızlarını emanet etseler de bu insanlar zayıflıklarına yenik düşerek emanete ihanet ederler. Görünen her şeyin ardında görünmeyen başka bir yüzü de vardır. Görünenin ardındakini görmek tam benliğe ulaşmış insanın yetisidir. Vezir, padişaha asıl yüzünü göstermemiştir. Padişah, onu

[124] http://www.understandingprejudice.org/makale

sadece görünen yüzüyle tanıdığı için kızını hiç düşünmeden vezirine teslim eder. Kahramanın gölgesi vezir, aynı zamanda bir başka arketipin, personanın da sembolüdür:

"*Babacığım, böyle oturmayla ne olacak, bana müsade ver de biraz gezeyim."*

'Peki kızım.'

Veziri çağırıyor padişah.

'Vezir, kızımla gezeceksiniz.'

Kızla vezir yola çıkarlar. Bir müddet gittikten sonra vezir kıza sulanmaya başlar, kızdan yakınlık ister. Çok serencamdan sonra kız buna yakınlık vermez. Fakat kurtulamayacağını da anlar.

'Peki, bana müsade et, bir dışarı çıkıp geleyim de ondan sonra.'

Kız dışarı çıkar çıkmaz kaçıp gider. Gece yarısı etrafta kimseler yok... Gide gide bir ormana varır. Öbür taraftan vezir, kızın gelmediğini görünce askeri toplayıp sağı solu aratır, fakat bulamazlar. Kız da bir ağacın tepesine çıkıp sabaha kadar orada bekler." (Sakaoğlu, 2002:356).

Türk mitolojisinde ağaç "merkez simgeciliği"ne işaret eder. Sulak ve yüksek yerlerdeki ağaçlar, kutsal sayılan yerlerdir. Çu, Hsiung-nu ve Tabgaçların "gök göbeği" ve dağ gölleri gibi Kök Türklerin tepesinde derin su olan dağları Kök Türklerin kutsal saydığı bilinmektedir. (Esin, 2001: 113-115) Hayat ağacı olarak bilinen "*Bu ağacın dünyanın merkezini belirlediği ve hükümdarlarının bu ağaçtan göğe çıktığı sanılıyordu.*" (Esin, 2001:160). Şamanların erginleme törenleri sırasında, eski Türkler tarafından kutsal sayılan kayın ağacına tırmanmaları[125] ve bu yolla gökteki tanrıya ulaşarak bir arınma ve birleşme gerçekleştirdikleri bilinir. (Çoruhlu, 2006:120).

Metinde, kahramanın arınma geçireceği mekân, bilinç dışını simgeleyen ormandır. Ağacın tepesinde, arınma sürecini yaşayan masal kahramanlarına birçok masal metninde karşılaşılması bu mitolojik ve yukarıda bahsi geçen şamanizmin unsurlarıyla açıklanabilir.

Masallarda, ağacın tepesinde çıkarak kurtuluş mücadelesi veren kız kahramanlara sıkça rastlanır.

Bacı Bacı Can Bacı adlı masal da öz babası tarafından üvey annesinin isteği üzerine dağ başına bırakılan kız, arınma sürecini bir kavağın üzerinde geçirir:

---

[125] "*Şamanlar ağacı gökyüzüne ulaşmak için bir merdiven gibi kullanıyorlardı*." (Çoruhlu, 2006:120).

"*Kavak eğiliyor, kız üzerine çıkıyor. Geyik kardeşi de otluyor, gelip o ağacın altında yatıyor. Padişahın atları kavağın yanındaki havuzdan su içmeye geliyorlar. Ürküyorlar su içmiyorlar. Padişahın adamları gidip padişaha haber veriyorlar:*

'Padişahım, atlar ürküyor su içmiyorlar.'

'Neden içmezler.'

Padişah gazaba geliyor, hırsla kalkıp geliyor, eğiliyor suya bakıyor, bir güzel kız, aya sen doğma, ben doğayım, güne doğma, ben doğayım diyor. Başını kaldırıyor, kız ağaçta." (Günay, 1975:335).

Ağacın tepesinde arınma sürecini yaşayan kahramanın zorlu serüveni padişahla karşılaşmasıyla devam edecektir. Bu metinde dikkati çeken bir nokta da ağacın bir havuz kenarında olmasıdır. Yukarıda, kutsal ağaçlardan söz ederken bu ağaçların sulak yerlerde olduğuna işaret edilmişti. Havuz kenarındaki kavak ağacının bu bağlamda "hayat ağacı" olduğu düşünülebilir.

Nar Tanesi-1 masalında ise üvey annenin sihriyle ölüm hâlini yaşayan kahramanın bu durumuna dayananamayan Kırk Haramiler kızı altın bir tabuta içine koyarak selvi ağacının tepesine yerleştirirler:

"*Bu gız da sevli ağacının başında tabıdınan durir. Bircün padişahın atları suya celir. Alti da deniz. Şavhi tabıdın suya vurir. Atlar ürkir, işmiller. Yahın olmillar.'Eceba bu neyin nesi?' Seyisler diyiller. 'Bu su işmir ne var ki suyun üzerinde?' gidiller padişaha, 'Padişahım sağolsun, gah cel atlar ürkir su işmir.' 'Neden işmesin?' 'Ben nem böğün işmiller. Cel bah.' Padişah gahir tahdından yenir bahir ki ne bahsın bir şevh var suyun üzerinde. Ondan ürkir atllar. 'Ne var an bu suyin üzünde parlah bi şe var.' Bi de başini galdırir bir altın tabıt. 'Allah Allah selvi ağacında tabıt ne demek?' diyir seyizlere. Eğer cannı bi şeyse bene*." (Seyidoğlu, 1975: 254-255).

Bacı Bacı Can Bacı masalında olduğu gibi kızın bulunduğu yer "sulak" bir yerdeki ağacın tepesidir. Ancak bu metinde kız arınma sürecini canlı olarak değil de ölüm hâlinde geçirmektedir. Kahramanın arınma sürecini yaşadığı bu "kutsal mekân" deniz kenarındaki selvi ağacı benzer şekilde "hayat ağacı" olarak yorumlanabilir.

Helvacı Güzeli masalında da, kardeşi tarafından dağda bırakıldığında korkar ve geceyi geçirmek için bir ağaca tırmanır. (Sakaoğlu, 2002:445) Kızın tek başına kaldığında geceyi ağacın üzerinde geçirmesi, **Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım** masalındaki kahramanın arınma süreciyle benzerlik gösterir.

Masallardaki "*olağanüstü varlıklar, sembolik kavramlarla ifade edilen gizli güçler, insanların iradesini ele geçiren kara iyeleri, gölgeleri ifade etmektedir. Kişinin bu varlıklar tarafından ele geçirilmesi veya onlardan korunulması Şamanizm döneminde sihir, büyü vb. gibi uygulamalarla yapılırken İslâmiyet'in kabulüyle birlikte yerini inanç, bilinçaltını sık sık ziyaret etme, günah korkusu, dua vb. gibi değerlere bırakmıştır.*" (Şenocak, 2005: 264)

Congalaz Karısı (Alptekin, 2002:443) adlı masalda kahramanın gölgesi, ateş almak için gittiği kulübenin sahibi Congalaz Karısı'dır. Kahraman, erginlenme sürecinin başladığı bu mekânda gölgesiyle karşılaşmaz önce:

"*Congalaz'ın evine varmış, congalaz uyurmuş. Congalazın gızı demiş ki:*

'Sen buraya nasıl geldin? Şimdi seni annem yer.'

"Ben ataşa geldim.'

'Annem kömürü saydı, ancak ben kömürü makas ile keseyim, acığını sana vereyğim.'

Kömürün acığını kesmiş vermiş. Gızın belinde de bir iplik tekeri varmış. Ucu belinde galmış. Tekerin ipliği çözelene çözelene gızın evinin gapısına gelmiş ve teker bitmiş. Ordan aradan uzun bir zaman geçdikden sonra congalaz garısı uyanmış ve gızına sormuş:

'Buraya kim geldi? Burnuma bir adam eti kokuyor.'

'Kimse gelmedi anne." (Alptekin, 2002:444)

Cadı kadının kızı; kahramanı, tehlikeye karşı uyarmıştır. Ancak, kahraman bu uyarıyı fark edebilme olgunluğunda değildir. Kahramanın belindeki ip, Congalaz Karısı'yla karşılaşmasını yani gölgesiyle yüzleşmesini sağlar böylece. Bu karşılaşma, kahramanın eşiği geçmesi için bir adım atmasına vesiledir. Cadı kadın, ipin izini sürerek erginlenmemiş kahramanın kapısına kadar gelir. Yasak kapıyı yabancıya açan erginlenme yolundaki kahraman, yok ediciyi tespit edip onunla baş ettiği zaman olgunlaşacaktır. Kahraman henüz bu eşiği geçemediğinden, cadının tuzağına düşer ve onun söylediğini yaparak altın yüzüğü parmağına takmasına izin verir. "*Ateş bizi aydınlatır, ısıtır, arındırıcıdır, kanda insanı var eden dirimcil ateş bulunur.*" (Bachelard, 1999: 115-119) Kahramanın ateşi söndürmemesi onun hayat ateşinin sürekliliği için gereklidir denilebilir.

"*Altın (aşınmayan metal) ölümsüzlüğü simgeler; yani ölümsüzlük, güzelliğin gövdesi olan Tanrı'nın gizemli yaratıcı enerjisidir.*"(Campell, 2000:150) Ölümsüzlüğün sembolü olan altın yüzüğü parmağına takarken cadı, kızın parmağını ısırır ve kız bayılır. Böylece simgesel ölüm hâli kahramanın erginlenmesindeki bir başka sınav yolunu açar. Bu bölüm simgesel düzlemde okunduğunda her ölümün, yeni bir doğumun habercisi olduğu söylenebilir. "*Sonsuz hayat çemberinde ve evren kozmogonisinde ölüm bir son olarak değerlendirilmez. Ölüm, ancak bir başka algı boyutuna geçiş olarak tanımlandığında aşılabilir bir nitelik kazanmakta ve gündelik insanın yaşamını bir sonsuz varoluş fikriyle kuşatmaktadır.*" (Ölçer, 2003:87). Daha sonra kahraman bilinçaltının derinliklerine yapacağı yolculuğundaki serüvenini dağ başında yaşayacaktır.

Küllü Fatma adlı masalda masal metinlerinde sıklıkla karşılaşılmayan bir gölge tipi vardır. Bu metinde kahramanın gölgeleri en yakınları, ablalarıdır.

Metinde, anneleriyle çıkrık eğiren üç kız vardır. Yalnız bu kızlardan biri "külden ocaktan" çıkmaz. Büyük kızlar:

"*Anne kimin urganı goparsa, onu keselim yeyelim.*" (Alptekin, 2002: 248) derler. Üç kez de annenin çarkının urganı kopar, bunun üzerine büyük kızlar, annelerini keser, pişirir, yerler. Masal metinlerinde kendi çocukları tarafından kesilen ve pişirilen anneye pek sık rastlanmamaktadır. (Annenin, kendi çocukları tarafından öldürülüp yenmesi hadisesi daha önce tahlil edilmişti.)

Küllü Fatma'nın padişahın oğluyla evlenmesi kıskanç ablaların hedefi olmasına yol açar. Masalın devamında, kıskanç hain ablalar, kahramanı hamama götürüp sihirle kuşa çevirerek onun özgürlüğünü de elinden almış olurlar.

Ayakkabılarla simgelenen özgürlüğü ve hareketliliğin kısıtlanan kahraman savunmasızdır artık. Hain ablalar, yani kahramanın gölgeleri, onu kuş şekline çevirirken "*kahramanın ruhunu çökertmektedirler. Ancak, ruh ölmez çünkü alt dünyadaki "Yaşlı Kadın" tarafından korunmaktadır.*" (Estés, 2004:47). Kahraman kuş şeklinde, padişahın oğlunun (animusunun) penceresine gelerek ablalarından birisinin yatağına yattığını görür ve ağlamaya başlar. Kahraman; özlemlerinin, hayal kırıklıklarının, yanılgılarının üstüne gözyaşı döker. Gözyaşları, insanların değişim sürecindeki önemli olan her neyse onu anımsatır. Gözyaşları, insanın ruhundaki çöküşünü tamir etmesi için bir vasıtadır. İnsanın hayatında yanlış giden her neyse onu fark edip eksiklerini gidermesi,

yanlışlarını düzeltmesi için bir yol haritasıdır. Padişahın oğlu, penceresinin önünde gözyaşı döken kuşu görünce onu yakalamak gerektiğini, bu durumun pek de doğal olmadığını fark eder, gözyaşları bir çekim gücüdür ve bu güç sayesinde padişahın oğlu doğru olanı yapar. Kuşu yakalayıp kanadından bir tüy koparınca kuş insan haline döner. Bu dönüşümün sebebi kahramanın kuş şeklindeyken döktüğü gözyaşlarının bir lutfudur. Gözyaşı kendi içinde bir rehberdir, aynı zamanda kahramanın içsel yolculuğunda geldiği son noktadır. Karşılaştığı güçlüklerle baş edebilen kahraman, gözyaşlarıyla kendini, animusuna tanıtmıştır. Artık bir ödülle geri dönecektir bu "uzak ülkeden". Kahramanın ödülü evliliktir. Padişahın oğluyla evlenir ve hain ablalardan da kurtulur.

Masallarda sıkça karşımıza çıkan şekil değiştirme, Türk toplumunun hayat tarzıyla ilgilidir. Hasan Özdemir, bu şekil değiştirmelerle ilgili olarak "*insanın hayvana, hayvanın insana dönüşebilmesi tasavvuru avcı toplayıcı ve çoban toplumları düşünüş biçimlerine olağandışı bir durum değildir*." (Özdemir, 1986: 32) der. Bu sebeple masallarda sıklıkla insanın hayvana ya da hayvanın insana dönüşümüne rastlanmaktadır.

Konuşan Bebek masalında da kahramanın yakınları; anne, baba ve cadı kadın kahramanın gölgeleridir:

"*Bunu gören oğlanın annesi, babasına der ki:*

'Oğlun bir kız getirmiş ki sana lâyık ona lâyık değil.'

'Öyleyse oğlanı öldürelim de gelini ben alayım.'

Fakat öldürmeden önce annesi ölüverir. Babası hemen bir cadı karısı bulur.

'Bu gelini bana alabilir misin?'

'Alırım.'

'Ama oğlanı ne yapacağız?'

'Kolay, dersin ki:'Oğlum, git öte dünyada annenden anahtarı al gel.' O da getiremez." (Sakaoğlu, 2002:303).

Hırızmalı Güzel masalında tespit edilen Odipus kompleksi (Sigmund Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik teoriye göre karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme ve kendi cinsinden ebeveyni safdışı etme konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezilerin toplamı)126 bu masalda da görülmektedir. Baba ve oğul arasındaki bu çatışma, annenin, babayı oğluna karşı kışkırtmasıyla başlar. Bu çatışma hali Odipus

[126] http://tr.wikipedia.org

Kompleksi'nde olduğu gibi çocuğun babaya olan düşmanlığı şeklinde değil de, babanın çocuğa karşı duyduğu nefret duygusu olarak ortaya çıkar.

Gölgeler, kahramanın içinde onu derinden sarsan ve hayatını olumsuz yönde etkileyen kötü duygulardır. Babayla simgelenen gölge arketipi, kahramandan yapılması imkânsız işleri başarmasını ister: Oğlundan öyle bir halı ister ki üzerinde bütün askerler yemek yiyecek, hem de yarısı da boş kalacak ve de yeni doğmuş bir çocuğu konuşturacak.

Yaşam sürecinde, kimi zaman yapılması mümkün olmayan işlerin başarılması gerekir. İnsanın bunları başarabilmesi, içindeki *savaşçı arketipi*ni harekete geçirmesiyle mümkün olacaktır. "*Başarılı olanlar olup biten her şeyden ders almaya ve değiştirebilecekleri tek şeyi –kendilerini- değiştirmeye gönüllü"dürler*." (Pearson, 2003:262).

Simyada, kurşunu (zihnin madde üzerindeki gücüyle) altına dönüştürme ideali kimyasal bir işlem olmaktan çok, simyacının bilincinin uzun ve disiplinli bir uygulama sonucunda altına dönüşmesinin işaretidir. (Pearson, 2003:234). Günlük hayatta, bir simyacı misali zor deneyimler yaşandığında bilinci rafineleştirmek gerekmektedir. "*Hayatta karşılaştığımız zorluklar tutkumuzu boğan ve bizi ruhsal merkezimizden uzak tutan bir geçmişten özgürleşmemize yardımcı olan içgörüler sağlayabilir*." (Ford, 2003:144). Kısacası, bu zor deneyimler insanın gölgelerini tanımasını, onlarla yüzleşmesini sağlayan nimetlerdir.

Masal metinlerinde dikkati çeken bir unsur da masalların isimleridir. Halk muhayyilesi öylesine yaratıcıdır ki meydana getirdiği masalın anlatmak istediği gerçekle, masalın ismi arasında doğrudan bir ilgi kurar. Bu masallardan bir tanesi de "**İyilikle Kötülük**" masalıdır. Bu metinde gölge arketipi masalın adında yer alır; "Kötülük", İyilik'in gölgesidir.

Bu metinde dikkati çeken bir diğer unsur, iyiyle kötünün ebedi mücadelesini kabul eden düalist fikrin masal metnindeki yansımasıdır. Bu iki zıtlık gerçek hayatın bir parçası, yaşamın ta kendisidir. Bir tarafta iyiler vardır hayat mücadelesi içinde, diğer yanda kötüler. "*Zıtlık dünyası, masal dünyasına dikey istikamette yerleşir*." (Bayat, 1998:15). Masallarda da iyi ve kötü fikri sıklıkla işlenmiştir. Kötü taraf analitik psikolojiyle açıklandığında "gölge" yanımızdır. Üzerinde durulan metinde düalist fikir açısından irdelendiğinde "*iyi ve kötü meselesi adi bir fikir olarak değil, tam dinî ve*

felsefi karakter kazanmış fikir olarak karşımıza çıkmaktadır. (...) Denilebilir ki, genellikle ikiz kardeş gibi tezahür eden iki ezeli ruh, yani iyilik ve kötülük, daima fikirde, işte ve sözde kendini gösterir." (Halilov, 1994: 48-50).

Nitekim, padişahın kızına göz aramak için yola koyulan iki arkadaşın macerası Kötülük'ün, yol arkadaşlığı esnasında asıl yüzünü göstermesiyle ortaya çıkacaktır. Kötülük, iyilik'in yol azığını karşılık vermeden paylaşmasına rağmen, azığı tükenen İyilik'e kendi ekmeğinden, onun gözünün karşılığında verir. İyilik'in ikinci kez ekmek isteyişinde diğer gözünü de kendisine vermesini söyler ancak kendisi karşılığında ona ekmek vermediği gibi arkadaşını yalnız bırakarak oradan uzaklaşır. Gölge, bu masal metninde kahramanın yol arkadaşıdır. Yol arkadaşı, kahramanla birlikte aynı amaç için yola çıkmış olsa da birlikte yapacakları arayış serüveninde Kötülük bu davranışıyla gerçek kimliğini gösterir. Bir söz vardır: "Bir insanı tanımak için ya alış veriş etmeli, ya da yola gitmeli." Yolculuk esnasında fedakârlığı, cesareti, mertliği gerektirir; dolayısıyla yolculukta karşılaşılan zorluklar sebebiyle ortaya konan davranışlar kişilerin niteliklerini belirgin kıldığı için bu karşımızdaki kişiyi daha iyi tanımamız adına belirleyici bir unsur olabilir. Nitekim, metinde de görüldüğü gibi önce arkadaş olan iki kahraman, daha sonra Kötülük'ün kendi çıkarlarını gözetmesi ve de asıl kişiliğini ortaya çıkarması sebebiyle yol arkadaşlıkları kötü bir şekilde sonuçlanır. Metinde gölge karektere verilen isim de oldukça manidardır: "Kötülük". Gölge, yani insanın karanlık yanı, gölgede kalınca benliğine zarar veren kötü tarafı. Metinde de kahramanın gölge yanı ona zarar verir. Gölgesiyle savaşmayan, onun isteklerine boyun eğen kahraman önce gölgesine yenik düşer. Eğer her zaman bizden istenenlere karşı koymadan cevap verirsek gün gelir elimizde avucumuzda bir şey kalmaz. Metinde İyilik, nefsine karşı koyamadığı için Kötülük'ten yiyecek ister ve bunun sonucunda da gözlerinden olur.

"*Tabi bir hayli daha gezdikten sonra Eyinnik'in takati eyice kesilmiş. Gözünün bir tanesini vermeye razı olmuş. Gözünün bir tanesini çıkarmış ve Kötünnük'e vermiş. Kötünnük bunun garşılığında azıcık ekmek vermiş. Fakat bu kadar ekmek nefsi doyurmaz ki, tekrar biraz daha getirmişler Eyinnik demiş ki:*

"Arkadaş benim yörümeye takatim galmadı, ya benim garnımı doyur, ya da geri dönelim."

"Diğer gözünü de verirsen garnını doyururum."

Bir dere kenarına varmışlar, bir çınar ağacının dibinde oturuyorlarmış. Açlık bu nefis durmamış, öbür gözünü de vermeye razı olmuş. Eyinnik'in öbür gözünü de almış Kötünnük. Ekmek filan vermeden ordan gerisin geri dönmüş." (Alptekin, 2002: 289).

Nefis, yani ego/ben hep ister. "*Psikanaliz bilgisi Freudçu teori bağlamında Ego'nun insan psykhesinin inşasındaki belirleyici etkinliğinin göz ardı edilemeyeceğini bildirir. Freud, Ego'nun 'akıl ve sağduyu dediğimiz şeyleri temsil ettiğini' dahası alt benlik'e (İd) 'Haz İlkesi'nin Ego'ya ise 'Gerçeklik İlkesi'nin egemen olduğunu yazmıştır 'Gerçeklik İlkesi' neyin düşünce, neyin eylem ve olay neyin imge neyin gerçek olduğunun' bilinmesi Ego'nun işlevidir. Bu nedenle de Ego'dan kaçış bir ütopya ya da entelektüel bir fantazya olabilir*[127]."

Egodan/nefsten kaçışın çok kolay olmadığı bir gerçektir. Eğer, İyilik sabredip açlığa tahammül gösterebilseydi ya da gölgesiyle savaşıp onunla başa çıkmayı başarabilseydi, gözlerinden olmayacaktı. Gerçek hayatta da kimi zaman öyle durumlarla karşılaşırız ki, karşımıza çıkan ve o an ihtiyacımız olan her neyse, karşılık olarak bizden isteneni hiç düşünmeden derhal veririz. Oysa ki ego doyumsuzdur ve her zaman almak ister. Bunun bilincine varıp egonun her isteğine boyun eğmemek kişiyi çoğu zaman mutluluğa götürecektir.

Gölgeyle yüzleşme metnin son bölümünde gerçekleşir. Kahraman, çeşitli aşamalardan geçerek ulaştığı varlıklı yaşantısına özenen Kötülük'ü kendi kazdığı kuyuya düşerken seyreder:

"*Kötünnük arkadaş, Eyinnik'in gözlerini eletip, padişaha verince padişahının gızının gözleri açılmış. Padişah bunun üzerine Kötünnük'e demiş ki:*

" Bütün köylüleri davet edeceksin, gırk gün gırk gece düğün yapacağız."

Kötünnük bütün köyleri dolaşıp, Eyinnik'in bulunduğu köye gelmiş, gelince demiş ki:

"Ben ancak bu sarayda misafir galırım, ben padişahın damadı olacağım."

Bu saraya gelmiş, Eyinnik arkadaşı orada. Bu bozuntuya vermemiş ora hakkında soru sorunca, bu şekilde bu şekilde oldu.

"Arkadaşla yola çıktıydık, bana bu muameleleri yapdı, bana böyle şekilde birisi geldi söylediler, aynı şeyleri yapdım. Bu sarayı da onların sayesinde yapdım."

[127] http://www.aktuelpsikoloji.com/makale

Kötünnük de aynı şeyi duyduktan sonra, tabi Eyinnik bilmiş ama söylememiş, kendisini tanıtmamış. Aynı çınar ağacının dibine gelip o da gözlerini çıkarmış, ağacın başına çıkmış, o gece şeytannar gelmiş, onu yere indirmişler, parçalayıp onu orda helak etmişler." (Alptekin, 2002: 291).

Kahraman, gölgesini tanıyıp onunla yüzleşince ("*Eyinnik bilmiş ama söylememiş*…") böylelikle kendi gölge yanının zararlarından da kurtulmuş olur.

Gölgeyi alt eden ise şeytanlardır. Yani bir başka karanlık yön… "*İblis, insan psişesinin doğal yok edicisini, psişenin gelişmesine karşı koyan ve bütün ruhu öldürmeye çalışan bir "karşı doğa" yönünü temsil eder. Bu, onun hayat verici yönünden koparılmış olan bir kuvvettir. Üstesinden gelinmesi ve denetlenmesi gereken bir kuvvettir.*" (Estés, 2004:484) Şeytan: Kötülük: Şeytan, psişenin karanlık gücünü, yok ediciyi simgeler. Metinde gölgeye verilen isimler de oldukça anlamlıdır.

"*Kur'ân-ı Kerîm'de ilk şeytandan İblîs diye söz edilir, İblîs, azmış ve Rabbinin buyruğuna isyan ederek sapıklığa düşmüş cinlerdendir. "Hani biz meleklere Âdem'e secde edin demiştik. İblîs hariç hepsi secde ettiler. O yüz çevirdi, büyüklük tasladı ve kâfirlerden oldu" (el-Bakara 2/34) anlamındaki âyet, onun melek olduğunu göstermez. Çünkü bu âyette, ifadenin çoğunluğa göre düzenlenmesi kuralına uygun bir üslûp kullanılmıştır. "...İblîs cinlerdendi; Rabbinin emrinden dışarı çıktı..." (el-Kehf 18/50) âyetinden de açıkça anlaşılacağı gibi, aslında o bir cindir. Allah'a ibadet ederek derecesini yükseltmiş, melekler arasına karışmış, daha sonra da isyanı yüzünden bu konumunu yitirmiştir.*

Melekler ve cinler gibi duyu organlarıyla algılanamayan fakat varlığı Kur'ân-ı Kerîm ve sahih hadislerde kesin biçimde haber verilen şeytan, ateşten yaratılmıştır. Hz. Âdem'in çamurdan, kendisinin ise ateşten yaratıldığı gerekçesiyle ondan üstün olduğunu iddia etmiş, Hz. Âdem'e secde etmekten kaçınmış, Allah'ın lânetine uğramış ve O'nun huzurundan kovulmuştur. Daha sonra Hz. Âdem ve Hz. Havvâ'yı yanıltarak, onların cennetten çıkarılmalarına sebep olmuştur.

Şeytan ilk insandan beri bütün insanlara kötülükleri, küfür ve günahları süsleyip güzel göstermiş, insanları hak yoldan uzaklaştırmak için elinden geleni yapmıştır.

Allah'ın gösterdiği dosdoğru yoldan uzaklaşmak, yasakları çiğnemek, şeytana imkân ve fırsat vermek demektir. Sapıklık ve azgınlıkta devam edenler, şeytanın kendilerini çepeçevre kuşatmasına, kendilerinin de şeytanın esiri olmalarına sebep

olurlar. Allah, insanları şeytanın düşmanlığına, hile ve aldatmacalarına karşı uyarmıştır: "Çünkü şeytan sizin düşmanınızdır. Siz de onu bir düşman sayın. O, kendi taraftarlarını ancak ateş ehlinden olmaya çağırır" (el-Fâtır 35/6).

Dünyada insanları hak ve hakikatten uzaklaştıran şeytan, âhirette de onları işledikleri ile başbaşa bırakacak, bu konuda kendisini suçlamamalarını söyleyecektir. Şeytanlar, her peygambere düşman kılındığı gibi, her insanı yoldan çıkarmaya çalışacak ve kötü şeyleri süslü gösterip, yasakları çiğnemeye teşvik edecek bir şeytanın bulunacağı da Hz. Peygamber tarafından bildirilmiştir (bk. Müslim, "Münâfikun", 11).

Allah, Kur'an okunduğunda kovulmuş şeytandan kendisine sığınılmasını emrettikten sonra, Allah'a içtenlikle inanıp ibadet eden, yasaklarını çiğnemeyen kimseler üzerinde şeytanın hiçbir etki ve hâkimiyetinin olmayacağını ifade etmiştir[128] *(bk. en-Nahl 16/98; el-İsrâ 17/65; el-A'râf 7/21).*"

İnsanın ruhsal bütünlüğünün karanlık yanını oluşturan gölge, insanın bireyleşim sürecini tamamlaması için bilinç tarafından tanınıp anlaşılması gerekir ki kahraman da bu süreci başarıyla tamamlar.

Şeytan, bireyleşme sürecindeki kahramanın gölgesini yok eden, başka bir gölge arketipidir. "Şeytan" tasavvufi bağlamda değerlendirildiğinde nefsin karşılığıdır. Sufinin mutlak olana kavuşabilmesi, manevi gelişimi için yoluna çıkan tüm engelleri aşması, nefsini terbiye etmesi gerekir. "*İnsanın şeytanî olanla mücadelesi ikilikten kurtulma, mutlakı idrak etme, yani birlikte ebediyete erme mücadelesidir. İkilikte kaldığı müddetçe, insanı gelip geçici şeylere bağlamaya çalışan şeytanın en önemli görevi, dünyada ebediyete erme vehmini yaratmaktır.*" (Ayvazoğlu, 1989: 24). Metinde de "Kötünnük"ün fani dünyanın, ebediliği zannına kapılarak "saray" yaptırma arzusunun kendi sonunu hazırlaması, âdeta bu aldatmacayı göstermektedir.

Bacı Bacı Can Bacı (Günay, 1975: 335-337) adlı masalda kahramanın gölgesi "zalim üvey ana", "cadı karı" ve "gurbet kızı"dır. Zalim üvey anne kahramanı ve kardeşini evde istemeyerek babalarına, onları dağ başına bıraktırır.

İkinci gölge karakter cadı kadın ise, kahramanın padişahın eşi olmasını sağlayarak bir anlamda ona yardım etmiştir. "Cadı" masal metinlerinde karşımıza "gölge yüz", kötülük timsali olarak çıksa da kimi zaman, bu metinde olduğu gibi, kahramanın yüzleşip tanıdığı bir yapıda da çıkabilmektedir. Gölgeyle yüzleşmek, onun

[128] http://www.diyanet.gov.tr

bize zarar veren yanını tanımak, bizlerin olgunlaşma aşamasında geçirdiği önemli bir süreçtir.

Gurbet kızı ise kahramana, yıkanırken ona yardım edeceğini söyleyerek onu kandırır, kıyafetlerini giyer ve kahramanı da suya atar. Kendisi de padişahın eşi olur. Bu gölge karakter kahramanın saf yanını temsil eder. Günlük hayatımızda karşımıza çıkan insanlar gerçek yüzlerini göstermeyerek bizleri kandırabilirler. İyiymiş gibi görünüp bizi aldatan insanlar bizim saf yanımızı tanıyıp bu yönümüzle yüzleşmemiz gerektiğinin altını çizerler. Kahramanın da bu yönünün bilincinde olması gerekirdi. Ancak henüz olgunlaşmamış olduğundan kahraman, bilinçaltındaki sınavlarına devam etmektedir.

Padişahın Üç Kızı adlı masalda da kıskanç ablalar, kahramanın gölgeleridir.

Bacılar adlı masalda da teyzesi ve teyze kızı psişenin gelişmemiş, ama kışkırtıcı ve zalim ögelerini temsil eder. "*Bunlar gölge ögelerdir, yani kişinin ego tarafından istenmeyen ya da yararsız olarak değerlendirilip bu yüzden karanlığa atılan yönleridir.*" (Estés, 2003:99). Fakir bir annenin kızı olarak dünyaya gelen kahraman, perilerin sihriyle olağanüstü özellikler kazanır. Kıskanç teyze de bu kız gibi bir kıza sahip olmak ister, ancak tersi olur ve başında hortum olan bir kızı dünyaya gelir. Kızıyla, yeğeni birlikte büyürler. Kız büyüyüp de namı ülkeye yayılınca padişahın oğlu onunla evlenmek ister. Kız, teyzesi ve teyzesinin kızıyla yola çıkar:

"*Teyze, ben acıktım susadım.'*

'Su yoktur, veremem.'

'Teyze ne olur bir damla su ver bana Allah için.'

'Bir gözünü çıkar vereyim.'

Gelin mecburi elini gözüne sokuyor, gözünü çıkartıyor, teyzesi su veriyor. Biraz daha yol gidiyorlar, üç günde kavuşacaklarmış, ikinci gün oluyor, gelin diyor ki:

'Ben susadım bayıldım, öleceğim.'

'Öbür gözünü de çıkart.'

Öbür gözünü de çıkartıyor veriyor, kör oluyor." (Günay, 1975:403).

Kıskanç teyze yeğeninin olağanüstü güzelliklerini kıskandığı için onu gözlerinden eder. Gölgelerini bastıran, onun isteklerine boyun eğen insanlar içlerinde saklı bulunan yaşam enerjisini tüketirler. Gölgeyi bastırmak onun bilinç dışında kalarak şişmesine sebep olur. Gölge ögeler, her zaman yararsız ya da olumsuz ögeler değildir. Bunlar çok olumlu da olabilir, çünkü kimi zaman yetenekler karanlığa itilip orada kalır

ve keşfedilmeyi bekler. Olumsuz gölgeyi kişinin kendi yararına kullanması da mümkündür. Kişi, gölge yönünü tanıyıp onun olumlu yanlarından yararlanmayı bilmelidir. "*Erginlenmenin bu evresindeki kadın, psişesinin, onu kendisinden istenilen her şeye boyun eğmeye zorlayan küçük taleplerinden tedirgin olur. Uyum göstermek, tüm kadınlar tarafından akılda tutulması gereken sarsıcı bir kavrayışa yol açar. O da şudur: kendimiz olmamız, diğer pek çok kişi tarafından dışlanmamıza neden olur, buna karşılık başkalarının isteklerine boyun eğmemiz de kendi kendimizden sürgün edilmemize yol açar.*" (Estés, 2003:99). Kahraman, nefsine yenik düşerek gölgesinin isteğine boyun eğer ve gözlerini ona veririr. Artık sürgün başlamıştır, kör olan kahraman padişahın oğluyla evlenmek üzereyken kıskanç teyzenin zulmüne uğrayarak dağ başında bırakılır. Bu mekânda onu bir ihtiyar kadın bulur ve evine götürerek ona bakar. Bu boyun eğiş kahramanın erginlenme sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıksa da kahraman gölgesine boyun eğip isteklerine karşı çıkmamasını haklı çıkarmaz.

Üç Nar adlı masalda gölge arketipi kahramana beddua eden yaşlı kadınla simgelenmiştir:

"*...o sırada bir koca karı sudan geliyormuş, top kocakarının bardağına değiyor, bardağın kulpu kocakarının elinde kalıyor, çömleği kırılıyor. Kocakarı bu çocuğa diyor ki:*

"Oğlum, ben sana bir şey demem. Allahtan umarım sen üç nara âşık olasın."(Günay, 1975: 425).

Aşk, insanı hayata bağlayan, ona yaşama sevinci veren bir duygudur. İster erkek, ister kadın olsun âşık olmak insana güzel duygular yaşatırken onu aynı zamanda bütünselleştirir.

Çünkü, özellikle de kadının, yaradılış psiklojisinden ve beden yapısından doğan bir "*erginlenme arketipidir âşık olmak.*" (Estés, 2004:364). Âşkta diğer yarıyı bulmak, tamamlanmak vardır. Fakat "ruh eşini bulamamak", ya da hiç de uygun olmayan birisine âşık olmak da mümkündür. Masal kahramanı da beddua sonucu "üç nar"a âşık olur. İmkânsız aşk, kahramanın erginlenme aşamasında önemli bir rol oynarken, gölgesiyle de yüzleşmesini sağlar.

Hayatımızda bize hayır gibi gelen olaylar şer, şer gibi görünenler ise hayır getirebilir. Kahraman önce ihtiyar kadının/gölgesinin bedduasıyla imkânsız bir aşka tutularak kendini odasına hapseder. Ancak gölgeyle mücadele etme zamanı geldiğinde

kahraman yola çıkar ve "üç narı" aramaya koyulur. Bu arayış serüveni kahramanın erginlenmesi için gereklidir.

3.2.1. Uyuyan Devi Uyandırmak...

Masal denince akla ilk gelen varlıklar devlerdir. Devler kimi zaman Kaf Dağı'nın ardında "*ulaşılmaz arzu nesnesi*"nin sahibi, kimi zaman da masal kahramanının en başta gelen yardımcısı olurlar.

Devler, pek çok masalda gölgenin sembolüdür. Devler kötülüğü temsil eden çok iri yapılı yaratıklardır. "*Zerdüşt dininde kötülük ve karanlık tanrısına verilen bir addır(ehrimen/şeytan). Şeytanlar ordusunu yönettiğine inanılan Ehrimen, aynı zamanda bir çirkinlik sembolüdür.*" (Pala, 1989:151)

Dev, insanın bilinçaltına ittiği, bastırmaya çalıştığı duygu ve düşüncelerinin bütününün bilinçle yüzleşmesinden dolayı içte her geçen gün kendini beslemesi ile oluşan kötü duygu ve düşünceleri imler. Bu oluşum masallarda kahramanın karşısına korkunç bir yaratık olarak çıkar. Aslında mücadele edilen gerçek bir canavar değil, kahramanın bilinçaltında bastırmaya çalıştığı düşünceleridir. (İnce, 2003:16). İnsanların bilinçaltına ittiği, bastırdığı korkuları arasında başarısızlık, terk edilme, yalnızlık korkusu gibi pek çok olumsuz duygu vardır. Bu duygular, insanoğlunu içten içe sarmalar ve bunlarla yüzleşememe durumu insanların olgunlaşma sürecini geciktirir.

Jung, insanın bilinçaltında olağanüstü varlıklar oluşturabileceğini ileri sürer: "*Bu tür canavarlar, söylenbilimin (mitoloji) kaynak alanı olan düşlerimizde ve ruhumuzda dolanıp dururlar. Çünkü, kahramanlığıyla övünen herhangi biri, kendini beğenmişliğiyle, dövüşeceği bir canavara meydan okur.*"

İnsanoğlu öylesine olağanüstü bir güçle donanmıştır ki "dev" gibi büyük güçleri yenebilecek potansiyel enerjiye sahiptir. Bize, Tanrı tarafından bahşedilen bu mucizevi güç beden yapısının fiziki görüntüsüyle doğrudan alakalı değildir aslında. Tanrı, tüm insanları eşit olarak yaratmış ve biz insanlara muhteşem bir enerji vermiştir. Bu lutfu Thomas Hobbes şöyle ifade eder: "*Doğa, insanları beden ve zihin yetilerinde öylesine eşit yaratmıştır ki, bazen besbelli bedence diğerinden daha güçlü ya da bir başkasından daha keskin zihinli biri bulunsa bile, her şey hesaba katılınca iki insan arasındaki fark, bir kimsenin kendisinde başkalarında bulunmayan bir üstünlük olduğu savını öne*

sürebilmesine elverecek kadar büyük değildir. Çünkü, beden gücü söz konusu olunca, en zayıf olan en güçlüyü öldürmeye yetecek kadar güçlüdür." (Gökberk, 1979:266).

Bilinçaltına itilmiş bastırılan duygu ve düşünceler, tıpkı devasa görünüşlü devler gibi insanı içten içe yıkıma uğratır. Çünkü o, dışa vurulmadıkça içte büyüdükçe büyür, tıpkı bir dev gibi yakıp yok eder, insanın yaşam enerjisini tüketir. Ancak boyu, kilosu ne olursa olsun insan içindeki bu "dev" gibi yok edici duygu ve düşüncelerle başa çıkabilir. Yeterki bunu istesin ve bunun için yola çıkmaya karar versin. Çünkü gerçek hazine insanın içinde gizlidir. Ancak hazine bu bastırılmış olumsuz duygular arasında kalmıştır. Bu yüzden bastırılan bu kötü duygularla yüzleşip saklı benliğimize kavuşmak, yani gölgemizle yüzleşip onu yenmek zorundayız. Bu güçlü bastırılmış duygular masal metinlerinde çoğu zaman mücadele edilen devlerdir.

Gülmez Padişahı adlı masalda kahramanın gölgeleri devler ve cinlerdir. Kahraman, padişah babasının cinler tarafından çalınan aynasını almak için devlerin mekânına gider. Cinler ve devler bu sırada "*yedi gün uykusuna*" yatmışlardır, bu yüzden kahramanın aynayı aldığını anlamazlar. Ancak kahraman, yasak olan gülü koparınca devleri ve cinleri uyandırır:

"*Cinlerin bahçalarında, böyle allı pullu çiçekler var, hele bir tenesini goparayım da Deniz Güzeli'ne yadigar çekeyim.*

Hemen goparırkana beraber yerde göğde cin galmaz oğlanın başına toplanır. Sonra neyse hemen Deniz Güzeli'nin yanna varır..." (Alptekin, 2002:269).

Kahraman, ilk yasağı çiğnemeden aynayı elde ettikten sonra geri dönmesi gerekirken, cinlerin bahçesinden "allı pullu çiçekler"den koparınca uyuyan devleri uyandırır. Yaptığı bu yanlış, onun bilinçsiz olduğunu da gösterirken gölgeleriyle karşı karşıya getirir. "Uyuyan devi uyandırmak" ifadesi bu metinde son derece önem arz eden bir ifadedir. Çünkü, insanoğlu çoğu zaman gölgelerinin farkında değildir.

İnsanoğlunun zaafları bilinçaltından ayrı düştüğünde onu yanlışlar yapmaya sürükler. Zaaflar, nefsin engelenemeyen karanlık yanlarındandır. Her şeye rağmen elde etme arzusuyla yapılan hareketler insanın yanlışlara sapmasına sebebiyet verir. Bu yüzden kendi eksik yönümüzü tanımalı ve bu eksik yönümüzü nasıl tamamlayabileceğimizi hesap etmeliyiz. Tıpkı yasak çiğneyen insanların, günah işleyerek, içlerindeki kötülüğü ortaya çıkarması, bastırılmış duygularını günyüzüne çıkarması sonucu insanların çirkinleşmesinde olduğu gibi kahraman da bilinçaltından

ayrı kaldığı için "yasak" olana meyleder. Kahramanın yasağı çiğnemesi, hata yapan insanların bundan arınmadıkça yani tövbe etmedikçe, her hatasında batağa saplanması gibi anlamlar taşımaktadır. Nitekim yasak gülün koparılmasıyla uyuyan devler ve cinler uyanıyor. İçimizdeki düşmanların, en küçük hatamızı kollayıp fırsatını bulunca ortaya çıkarak bizi yanlışlara sürüklemesinde olduğu gibi.

Dünya hayatı "allı pullu çiçekler"le bezeli aldatmacalarla dolu sınavlar yoludur. Hayat serüvenimizde yolumuzun etrafında öyleymiş gibi gördüğümüz yalancı renkli her çiçeğe uzanmadan ilerlersek; yani aldatmacalara kanmaz, yasakları çiğnemezsek bilinçli adımlarımız bizi gerçek mutluluğa ulaştıracaktır.

Metinde dikkati çeken bir nokta "yedi gün uykusu"dur. Devlerin ve cinlerin "yedi gün uykusuna" yatması Dede Korkut Hikâyeleri'ni hatırlatmakatadır. Bilindiği gibi, **Dede Korkut Hikâyeleri**'nden Salur Kazan Esir Olup Oğlu Uruzun Çıkardığı Destanı'nda Oğuz Beylerinın "yedi gün uykusu"/ "küçük ölüm" şeklinde tabir edilen derin uykusu vardır. Yedi gün uykusuna dalan Oğuz Bey'i Kazan Bey'i düşman askerleri esir ederler. Uykuda olan Kazan Bey "küçük ölüm" hâlinde olduğu için esir edildiğini farkedemez. Kahramanın, aynayı onların elinden alabilmesi cinler ve devlerin "yedi gün uykusuna" yattığı zaman gerçekleşmiştir. Uruz Bey'in esir edilişi de "yedi gün uykusu"/ "küçük ölüm" anında gerçekleşmiştir.

Bilinçaltının derinliklerindeki yolculuğuna devam eden kahraman bu defa da cinler tarafından yakalanır. Kahraman, devin kılıcını getirme şartıyla serbest kalabilecektir.

Cinler, padişahın küçük oğlunu yakalarlar ve devin kılıcını getirirse onu serbest bırakacaklarını söylerler. Kahraman, yaptığı bilinçsiz davranışının cezasını çekmektedir. Bu sınavında yine yol arkadaşı Dünya Güzeli, ona ne yapması gerektiğini söyler. Yola koyulan kahraman, devlerin mekânına gider; devler "yedi gün uykusu"ndadır. Kahraman yine bilinçsiz davranır ve kılıcı alıp geri dönerken, kılıcın üzerine basar ve uyuyan devleri uyandırır:

"*Gancaya bunun üzerine bir basar ki yerde göğde ne gadar varsa hepsi oğlanın başına toplanır.*

'Allah rızası üçün bu gılıcı bana verin, beni de azad edin.'

'Allah'ın ismini anmasan bu gılıcı sana vermezdim, bu gılıcın hışmından göndürürdüm seni. Nemşehir güzelini getirisen sana gılıcı veririm. Nemşehirde, Nemşehir Güzeli, Deniz Güzeli hep birarada olurlar." (Alptekin, 2002: 269).

Masal kahramanlarının kimi zaman rüyalarında, kimi zaman çağrıya uyarak çıktıkları yolculuklarında varılan mekânlarda canavar, ejderha vb. gibi korkunç varlıklarla yani gölgeleriyle karşılaşmaları, onlar tarafından yutulacakken bilinçaltının karanlığından gerçek âleme "içsel rehberlerinin" yardımıyla dönmeleri, "*kahramanların bilinçaltı tarafından yok edilmekten kurtuldukları*" (Jung, 1997: 214) anlamına gelir. Sonuçta, kendilerini rahatsız eden bu kavramlarla yüzleşmeleri onların iç huzura kavuşmalarını sağlar. "*Ejderha "potansiyelliği" ve karanlığı olduğu kadar kuraklığı, kuralların askıya alınmasını ve ölümü de simgeler.*" (Eliade, 2003: 181). Bu metinde kahramanın gölgesi ejderha değil, devler ve cinlerdir. Masal kahramanının, cinlerin sihirli dünyasında verdiği mücadele aslında onun gölgeleriyle yaptığı savaşıdır. Dolayısıyla kahraman, gölgelerinin ölümüyle hayata yeni bir insan olarak başlayacaktır.

Lûgat anlamı: "*Gözle görünmez, lâtif cisimlerden ibâret bir yaratık*" olan cinler, Kur'an-ı Kerim'de de bir çok âyette adı geçen "gerçek" varlıklardır. "Örtmek, örtünmek, gizli kalmak" anlamındaki cenn kökünden türeyen bir isim olup tekili olan cinnî "örtülü ve gizli şey" manasına gelir. Terim olarak "*duyularla idrak edilemeyen, insanlar gibi şuur ve iradeye sahip bulunan, ilahî emirlere uymakla yükümlü tutulan ve mümin ile kâfir gruplarından oluşan varlık türü*" anlamına gelir. Cinler, insanlardan farklıdırlar. Kısa sürede uzun mesafeleri katedebilirler, insanlarca görülmedikleri halde, onlar insanları görebilirler.

Hadislerde de cinlerle ilgili bazı bilgilere rastlanmaktadır. Her insanın yanında bir cin bulunduğunu, cinlerin müminlere vesvese vermeye çalıştıklarını, ancak Kur'an okunan yerde etkilerini kaybettiklerini ifade eden hadislerdeki cinler, Kur'an-ı Kerîm'de "Cin Şeytanları" (El-En'am 6/12) olarak kendilerinden söz edilen kötü cinler olmalıdır.

İslâm âlimleri, cinlere ilişkin ayetleri yorumlayarak cinlerin insanlar gibi doğan, yiyip içen, evlenip çoğalan, ölen ve hatta insanlarla ilişki kuran varlıklar olduğunu öne sürerler. Kur'an-ı Kerim'in Hicr Sûresi'nin 26 ve 27. Âyetlerinde; "*And olsun ki biz insanı pişmemiş çamurdan ve cıvık balçıktan yarattık. Cinlere gelince onu da insandan daha önce vücudun gözeneklerine nüfuz eden çok sıcak ateşten yarattık.*" Denilerek

cinlerin ateşten yaratıldığı ve insanlar gibi Allah'ın hükümlerine tâbi oldukları ifade edilmektedir. (Cinlerle ilgili ayetler; El-İsra 17/94-95, El-En'am 6/130, El-Bakara 2/129.151) [129]

Yukarıda da belirtildiği üzere kötü cinler olarak bilinen, insanlara vesvese vererek onları huzursuz eden cinler, kahramanın yüzleşmesi gereken gölge yanlarıdır. Besmele çekildiğinde etkisini yitiren cinler, insana şunu da hatırlatır: Bir işe başlarken Allah'ın adıyla başlanmalı.

("Ben bu işime rahmeti çok ve merhameti bol olan Allah'ın adıyla başlıyorum".). Kötülüklerden korunma aslolanı hatırlama ve ona sığınmakla mümkündür. Bilinçli bir insan meşru olan her işinin başında besmele çeker ve böylece kendisini her türlü zarardan korur. Gölgelerle mücadele insanın karanlıkta kalmış yüzü olduğuna göre, karanlığın aydınlığa kavuşmasında insanın olgunlaşma sürecinde yolunu aydınlatacak olan da bu ışıktır. Metinde "*Allah rızası için*" kılıcı isteyen kahraman, sözüne bu şekilde başladığı için devlerin gazabından kurtulduğu gibi isteğine de kavuşur. (*Allah'ın ismini anmasan bu gılıcı sana vermezdim, bu gılıcın hışmından göndürürdüm seni*.)

Bazı masal metinlerinde de kahraman zekâsını kullanarak devlerle/gölgeleriyle savaşır:

Kotan adlı masalda, altı kardeşin bir de üvey kardeşi vardır. Bu altı öz kardeş, üvey kardeşi istemez. Kardeşler boş buldukları bir tarlayı ekmeye başlarlar. Tarlanın sahibi bir devdir. Dev, bunları görünce küçük kardeşi yemeye karar verir. Küçük kardeş akıllı ve kurnazdır. Devin kendisini yemek için oyun oynadığını fark ederek devin karısına gönderdiği mektubu açar ve mektupta yazılı olan "bu oğlanı kes pişir" yazısını, "büyük tosunu kes, tirit et, kovalara koy bu oğlanla yolla." şeklinde değiştirir. Dev, Kotan'ı canlı görünce onu yemek ister. Kotan devin elinden kurtulur, ancak bu defa da kötü kardeşleri yüzünden türlü sınavlara tabii olmak zorunda kalır: Kötü kardeşlerin ihaneti sebebiyle önce devin atını alır, ardından devin karısını öldürür, devin saatini alır daha sonra da devi kandırarak onu tabuta sokar ve ağaya getirir. (Günay, 1975: 359).

Bu masal metninde kahramanın gölgeleri altı kardeşi ve devdir. Gölgelerin, insanın kendi içinde bastırdığı ancak zaman zaman birine, ya da bir olay esnasında öfke nöbeti, kıskançlık ya da başka olumsuz bir duygu şeklinde yansıttığı gölge yanıdır.

---

[129] **İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 1993, Cilt 8, s.5-10

Bu gölgede kalan taraf kimi zaman öylesine keskin, zararlı bir hâl alır ki her insanda bulunan (ancak dozunda olduğu sürece doğal) bir duygu olan kıskançlık duygusu, hastalığa dönüşebilmektedir.[130].

Metinde altı kardeşin, üvey kardeşlerine yansıttıkları bu olumsuz kıskançlık duygusu, onu öldürmek için çeşitli tuzaklara başvurmalarına neden olur. Bu duygu, aslında kahramanın gölgede kalmış olan yanıdır. Kahraman, gölgelerinin bu olumsuzluklarıyla başaçıkmasını bilir. Üvey kardeşler, "*üyesi olan kültür tarafından (kahramanın) psişesine yerleştirilen yaratıklar olarak anlaşılabilirler. "Psişedeki üvey aile, 'öz aile'den farklıdır, çünkü o, süperegoya, yani psişenin her toplumun (kahramana) yönelik –sağlıklı ya da sağlıksız- beklentilerine göre yapılandırılmış yönüne aittir. Kahramanın üvey kardeşleri, psişenin içinde hayatın canlılığını sağlayan sinirlerin tıkanmasına yol açan sinir düğümleridir.*" (Estés, 2004:100)

Dev ve kıskanç kardeşler bilinçaltında kahramanı etkileyen olumsuz duyguları olduğundan bireyleşim sürecindeki kahraman onları yok saymak yerine, gölgede kalmış bu yönüyle yüzleşerek bu duygularıyla aklını kullanıp başaçıkmasını bilir.

Masal metinlerinde kahramanın yok edicinin kendisine verdiği mektubu yolda değiştirmesi bir anlamda kahramanın gölgesine kafa tutmasıdır. "Kahraman", gölgenin ölüm fermanını yok sayıp onu değiştirebilendir. "*İnsanın olgunlaşma yönünde attığı adımlar, onu sıradan bilinçten benliğin yaratıcı bilincine taşıyabiliyorsa, ya da Feridüddin Attar'ın o enfes istiaresiyle söylersek, kişi Simurg'u görmek için kanatlarının yanmasını göze alabiliyorsa doğru yolda ve doğru yönde yürüyor demektir*[131]."

İbn Sina ise olgunlaşmayı şöyle izah eder: "*Nefs, feleğe verdiği hareketle onu, akıldan yayılan olgunluğu almaya hazırlar. Feleği hareket ettirmek suretiyle, nefsin aradığı olgunluk, kendisindedir. Bu olgunluk, her varlığın isteyip, aradığı olgunluktur.*" (Altıntaş, 1997:97).

Masal kahramanları olgunlaşma süreçlerinde, çoğu zaman ulaşılması imkânsız nesnelerle sınanırlar. **Avcı Mehmet'in Oğlu** adlı masalda padişah, kahramandan kaplan sütünü getirmesini ister ve kaplan sütü de bir devin elindedir:

---

[130] http://www.drtuncayfiliz.com/makale
[131] http://www.kemalsayar.com/deneme

"*...Bakıyor, dev kapısının önünde oturmuş, ayağını sarmış, sıtma tutmuş, şakır şakır dişleri birbirine değiyor. Bu saklanıyor, okla yay elindeymiş nişan alıyor, ayağına değiyor, ayağına yara varmış, deşiliyor, dev: "'Bu kimdir? Yakalasam da bir yudum da yutsam.' Sonra da cerahat gittiği gibi rahatlıyor, rahatladığı gibi diyor ki:*

'Bu kimse çıksaydı meydana da ben buna ne murat istiyorsa vereydim.'

'Dev amca, benim.'

'Oğlum, ne istiyorsan malım mülküm her şeyim senin olsun." (Günay, 1975:433-434).

Masal kahramanı istediği şeyin gölgesinin elinde olduğunu bilmektedir, ancak bilmediği bir şey vardır, o da gölgesinin özellikleri... Kahraman tesadüfen gölgesinden yararlanmayı öğrenir. Onu "irinli yarasından" kurtararak gölgesinin aydınlık yüzüyle tanışır ve ondan istediğini alır. Ford; "*Biz karanlık gölgemizi taşıdığımız aynı çantanın içinde ışık gölgemizi de taşırız.*" (Ford, 2003:166) der. Gölgeler insanın karanlık yanını temsil ederken, onunla yüzleşip bu karanlığı aydınlığa çıkaran kahraman tarafından onun olumlu yanlarını kullanmasına yardımcı olur. Olumsuzu, olumluya dönüştürmek gerçek kahramanın başarısıdır.

Dev, pek çok masalda yiyen, yutan, ortadan kaldıran bir varlık olarak dikkati çeker. **Ağlayan Narla Gülen Ayva** adlı masalda da yılda bir defa gelip ülkenin padişahını yiyen bir dev vardır. Bu devi, kır atın söyledikleri sayesinde öldüren kahramanın, böylece kendi gölge yanını öldürerek aşama kaydettiği görülür:

"*Kız, kılıcı alıp kapıları açık olan saraya gider. Bir kapının anahtar deliğinden bakar ki bir kız hem gergef işliyor hem ağlıyor.*

(...) Allı giyinmiş cariyeye vurulmuş, ama kendi de kız, o da kız. Bir de kulak verir, bir gürültü var dışarda. Bir ses, bir şamata, bir çatırtı. Dev gelip doğrudan padişahın odasına girer. Padişah da korkusundan yatağında ölü gibi yatıyor. Dev padişaha yanaşır yanaşmaz kız arkasından deve kılıcı nasıl indirirse devi ikiye böler. Dev seslenir:

'Ademoğlu yiğitsen bir daha vur.'

'Ben anamdan bir kere doğdum, iki kere doğsaydım belki bir daha vururdum.'

Dev ölür. Kız hemen cebinden bıçağını çıkartıp devin sağ kulağını keser, cebine koyar." (Sakaoğlu, 2002:312-323).

Sarayda, yani balinanın karnında erginlenme serüvenini yaşayan masal kahramanı kendisine yol gösteren yüce bireyin/kır atın sözüne kulak verir ve devle/gölgesiyle savaşır.

Her insanın bilinç dışının derinliklerinde sakladığı hoşlanmadığı, sahiplenmediği -bir ya da birden fazla- yanı vardır. Sahiplenilmeyen bu "*alt kişilikler*" (Ford, 2003: 135) insanın içine yönelip onlara sahip çıkmasını beklemektedir.

İnsanın kendisini kötü hissetmesine sebep olan, geçmiş yaşantısında onu etkileyen olaylar vardır. Bu olayları hatırlatan bir kelime bile o kelimeyi duymaktan hoşlanmamasına sebep olabilir. Kimi insan için "saldırgan", kimi insan için "çirkin", kimisi içinse "başarısız" kelimesi nefret ettiği sözlerdir. Bu kelimelerin, kişinin kendisini kötü hissetmesine sebep olmasının altında yatan gerçek, o insanın geçmiş yaşantısında başından geçen tatsız deneyimleridir. Bu yaşanmışlıkları kişiye çağrıştıran bir tek kelime bile, kendisini kötü hissetmesine sebep olmaya yetecektir. Bu durum insanın sahiplenmek istemediği "alt kişiliği", gölge yanıdır. Ona sahip çıkmak, onunla yüzleşmek çoğu zaman insana bir korku hissi verir. Ancak bunu başarmak insanın kendi benliğine ulaşmasını sağlayacaktır. Eksik yönlerinin, hatalarının farkına varıp onlarla yüzleşen insan, aşama kaydederek olgunluğa ulaşır. Mutluluk ve bütünlük insanın deneyimlerinden bir şeyler öğrenip kendisini geliştirmesiyle mümkündür. (Ford, 2003:117-136).

Metinde, kahraman ülkeye zarar veren bir devle, yani kendisini derinden etkileyen gölgesiyle mücadele eder. Onun bu mücadelesi içten gelen sese kulak verip onun söylediklerine uymasıyla kahramanı başarıya ulaştırır. Padişah, devle karşılaşmamak için ondan kaçar. Oysaki düşmandan kaçmak bir kurtuluş değildir. İnsan, yukarıda da belirtildiği gibi korkularından kaçarak kurtulamaz. Aksine onunla yüz yüze gelmek, onu sahiplenmek gerekir. Kahraman da öyle yapar yutan/yok eden canavarı bir kılıç darbesiyle öldürür. Artık onun, devin/gölge yanının zarar veren özelliğini ortadan kaldırmıştır. Hatta o ürkütücü canavarın "*sağ kulağını kesip cebine koyar*." Yani gölgesiyle yüzleşmiş, onu sahiplenmiştir. Böylece ondan kaçıp kurtulmaya çalışarak değil de, onu sahiplenerek bu olumsuz yanından kurtulmuş olur.

Devler masallarda genel olarak kıymetli taşların, hazinelerin sahibi olarak karşımıza çıkarlar. Devlerin elindeki hazineleri birer ödül olarak düşünürsek, ödüle

kavuşmanın yegane yolu devlerle/gölgelerle yüzleşmek, onlarla savaşmaktan geçer. Nitekim masal kahramanlarının erginlenme serüvenleri de bu şekilde gerçekleşir:

Şemşırak Taşları adlı masalda kahraman elde edilmesi çok zor olan "Şemşırak Taşları"na ulaşmak için yola düşer. Bu taşları elde edebilmek için sırasıyla üç tane devi öldürür ve üç kızı kurtarır:

" *Aman insanoğlu, der, sen buraya nereden geldin? Burada beş başlı dev var, şimdi gelirse seni de yer, beni de yer.'*

'Sen o devin kılıcını bana ver, gerisine karışma.'

Devin kılıcını alır, beklemeye başlar. Uzaktan dev gözükür. Boynunda bir değirmen taşı, tozu dumana katmış, önünden kuş kurt kaçıyor. Kız oğlana yalvarır:

'Aman kardeşim, şuraya saklan. Gelirse seni yer.'

Oğlan dışarı atlayıp devin yolunu keser, dev bunu görünce:

'Ulan, ben dağlarda av avlıyorum, bizim av kapının önüne gelmiş.' Değirmen taşını hemen buna havale eder. Oğlan da kenara sıçrayıp kılıcı deve indirir, devin kafasını devirir. Devi kesip kızın yanına gelir.

'Senin gibi yiğit beni büyük kardeşine alır da gelmez miyim." (Sakaoğlu, 2002:406).

Ulaşılması zor olan arzular, insanın en fazla çaba sarf ederek elde ettikleridir. Bu arzulara ulaşabilmek için hayatın dikenli yollarında düşe kalka yol almak gerekir. Bu yolculukta ayağa takılan engelleri aşarken yılmadan ilerlemek gerçek mutluluğu hedefleyenlerin ülküsüdür. Erginlenme yolundaki masal kahramanları da öyle yapar. Karşılarına çıkan devlerle tek başlarına savaş verir, onları kendi silahlarıyla alt edecek gücü kendilerinde bulurlar. Cesaret, yaşamda karşımıza çıkan "dev" gibi güçlülerin karşısında ezilmeden savaşabilme azmini kendinde bulmaktır. İnsanın bastırdığı, gün yüzüne çıkarmadığı korkuları yani gölge yanı onu tüm gücüne rağmen güçsüz, korkak, zayıf yapar. Kendi içindeki gücü keşfetmiş insan ise zayıflıklarının farkında olan, ondan kaçmak yerine, onlarla barışık yaşamayı bilen insandır. Devlerle/gölgeleriyle savaşma cesaretini gösteren kahraman üç devi öldürerek kızları da alır, böylece bir anlamda ödülleri kazanmış olur.

Çoban Ahmet adlı masalda ise gölge arketipi "Karabulut" adlı bir devle simgelenmiştir. Dev, Mısır padişahının kızını bir ağaca hapsetmiştir. Bu devin canı kulağındaki küpededir. Elindeki değneği tesadüfen oraya vuran Çoban Ahmet devi

öldürür ve kızı kurtardığı gibi oradaki kıymetli taşları alıp padişaha getirir. (Sakaoğlu, 2002: 422-428).

Masal kahramanlarının canının bir başka canlının ya da başka bir nesneye bağlı olması hadisesinin eski Türk inancıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm** adlı çalışmasında belirttiği gibi, tıpkı masal kahramanı gibi, "*her kam kendisinin özel bir ruhu veya ruhları bulunduğuna inanır. (...) Şaman kendi canının bir hayvanda, kurtta, ayıda -tecessüm ettiğine inanır* (...). Bu hayvanın hayatıyla şamanın hayatı bağlıdır" (İnan, 1995:81). Bu metinde devin/gölgenin canı bir hayvanda değil ama cansız bir nesnede saklıdır. Onun hayatta kalması küpenin sağlam kalmasına bağlıdır.

Kara Dirhem Hokkası adlı masalda da devin ölümü iğnenin saplanması sonucu gerçekleşecektir. Gölgeyi öldürmek için kahramanın ne yapması gerektiğini de iyi bilmesi gerekir.

Bu masalda, rüyasında peri kızına âşık olan kahraman, kızı bulmak için yollara düşer. Kızın annesi bir devdir, kavuşabilmeleri için annesinin öldürülmesi gerekmektedir. Kız da annesinin sırrını oğlana söyler:

"*Benim anam devdir, seni parçalar. Seni saklayayım. Annem gelince hamur yoğurmaya oturur. Bir memesini bir omuzunda bir memesini de bir omuzuna atar. Annem çok çirkindir ondan korkma. Hamur yoğururken arkasından gel iğneyi memesine sok. O ölür, o zaman biz de evleniriz. Batıramazsan bizi mahfeder.'*

Dev karısı geliyor, hamur yoğurmaya oturuyor, oğlan kavuşup buna iğneyi batırıyor. Dev karısı:

'Yiğit, erkeksen bir daha sapla.'

'Yiğidin şartı birdir.'

İğneyi çekmeyince dev orada ölüyor." (Günay, 1975:415).

Metinde kahramanın gölgesi devle simgeleştirilirken, kahramanın ulaşmak istediği "*arzu nesnesi*"nin önüne geçen bir engel olarak dikkati çeker.

Yaşam serüveninde insan hep bir şeylere kavuşma arzusu içindedir. Daha çok para kazanma, daha iyi bir iş, mutlu bir aile yaşantısı hayalleri kuran insanoğlu bunlara ulaşmaya çalışırken önüne çıkan engeller kimi zaman onun enerjisini tüketir. Kahramanın ulaşmak istediği rüyasında âşık olduğu güzeldir. Ancak ona ulaşmak için bir engeli ortadan kaldırmak zorundadır: gölgesini... Devle simgeleştirilen kahramanın

gölge yanıyla yüzleşmesi ve onu öldürmesi için ne yapması gerektiğinin bilincinde olması gerekmektedir. Sevdiğinin verdiği bilgiyle gölgesini ortadan kaldıran kahraman için artık istediğine kavuşma zamanı gelmiştir.

Tıpkı masal kahramanın yaptığı gibi kişi, gölgeyle nasıl savaşacağını bilmek zorundadır. Aksi halde bastırılan gölge, bilincin aydınlığına çıkartılmadığında kişiyi egemenliği altına alacaktır. Gölgeleriyle baş edemeyen, onu sahiplenmeyen insanın olgunlaşması ve tam benliğe ulaşması ise pek de mümkün değildir. Ford, "*Sahiplenmediğin şey senin sahibin olur*." der. Çünkü her insanın nefret ettiği, benimsemediği ya da sahiplenmediği yanı, kendi başına bir olumsuz güç oluşturarak kişinin kendisine olan güvenini yavaş yavaş zayıflatıp yok eder. İnsan bu karanlık yanlarının farkında olarak, onları sahiplendiği zaman aslında bir hazineye ulaşır. "*Gölgemizi ve onun armağanlarını keşfetmek için zaman ayırdığımızda, Jung'un 'Altın karanlıkta bulunur.', sözüyle ne demek istediğini anlayacağız. Her birimizin, kutsal benliğimizle yeniden birleşmek için bu altını bulmamız gerekir*." (Ford, 2003:33).

Metindeki diğer gölge arketipi ise "cadı kadın"dır. Cadı kadın gölgenin kolektif yönünü simgeler. Gölge bireysel bilinç dışı olmakla beraber, aynı zamanda kolektif bilinç dışına da aittir. "*Gölgenin kolektif yönü şeytan, cadı ve benzerleriyle dile getirilir.*" (Fordham, 2004:63). Masal metninde cadı kadın/gölge, kahramanı aldatan bir rol oynar.

Cadı kadın kıza: '*Seni sevseydi sana sırrını söylerdi*.' der. Kız da cadı kadına inanır. Kız, oğlana: '*Beni seviyorsan sırrını söyle*.' der. Oğlan: '*Benim sırrım bu kutuda*.' der. Sırrı öğrenilen oğlan ölür. Kız, Cadı kadına bunu neden yaptığını sorunca, Cadı kadın, kahramanın padişah sülalesinden olduğu için kırk gün uyuyacağını söyler, kızı kandırır.

"*Cadı kadın küpüne binip kızın avlusuna iniyor. Kıza diyor ki:*

'Gel kızım gel, sen kırk günü say o padişah oğludur ayılacak. Gel şu küpteki çalgıları dinle de ferahla.'

Kızı kandırıp küpe sokuyor, padişahın sarayına indiriyor." (Günay, 1975:415).

Kahraman gölgesini tanımamaktadır ve onun kendisini aldatmasına izin verir. Kahramanın gölgesiyle mücadelesi sihirli beldede, yüce ana arketipini simgeleyen "padişahın sarayı"nda gerçekleşecektir.

Kara Dirhem Hokkası adlı masalda, gölge arketipi cadı kadınla simgelenmiştir. Cadı kadın, kahraman sevdiğine kavuşacağı sırada ona türlü yalanlar söyleyerek mutluluklarını engeller:

Cadı kadın, "*saf dil kıza*" iyiymiş gibi görünüp kötülük yaparak onun erginlenme sürecinde aşama kaydetmesinin yolunu açar. Erginlenmemiş kahraman, henüz iyiyle kötüyü ayırd edebilecek bilince ulaşmamıştır. Cadı kadının sözüne üç kez inanır ve onun buyruğuna boyun eğer.

İnsan ilişkileri hep iyiyle kötünün mücadelesi şeklinde tezahür eder. Olgun insan iyi görünenle, iyi olanın farkına varacak bilinç düzeyine erişmiş olduğundan yaşam serüveninde yanlışlara düşmez. Çünkü artık bir bilgedir o. Bilgeliği, "bilinç birliği" olarak tanımlayan Bora Ergenoğlu, olgun insanı şöyle tanımlar: "*Bilinç bileşenlerinin bir insan özünde birleşme oranı büyüdükçe, o insanın dünyasındaki varlıklar, bir bütünün parçaları haline gelir; birlik halindeki bilincin ortak farkedişi olurlar. Özü birlik olmuş insanların dünyası huzurludur. İnsanın kendi içindeki huzur, çevre ile olan ilişkilerine de yansır. Özünde birlik olmuş insanlar; her varlığın oluşunu hak bilir, onları olduğu gibi kabul ederler, haksızlık karşısında dahi kin, nefret duygularına, yok etme arzusuna kapılmazlar, hoş görülü olurlar, gördükleri kötülükleri iyiliğe dönüştürmeye çalışırlar.*" (Ergenoğlu, 2002:144). Erginlenme adayı masal kahramanının nihai hedefi bu bilgeliğe ulaşmaktır.

Nardanesi adlı masalda da benzer bir durum söz konusudur. Üvey anne, erginlenmemiş kızı saf dışı bırakmak için onu öldürmeyi plânlar. Tuzak yine benzer şekilde kurulur: İyiymiş gibi görünme…:

"*Aman gurban olim hacılardan geri galmışam. Bir an burda bir namaz gılim."*

"Buyur nine gel."

Nine şehline girmiş. Bahir ki Nardanesi'nin keyfi beyde yoh.

"Gızım gurban olim sene ben, ağzımnan bir tene sakgız getirmişem n'olur an buni bir çiğne."

"Aman nine yoh ben çiğnemem. Benim gırt tene gardaşım var ben oni çiğniyemem."

"Aman ne olur gardaşların yanında çeyneme. Benim yanımda çeyne. An gine çıhart at."

Hama bu sakgızı verir, iki o yani bi bu yani attığı kimi devrilir. (Seyidoğlu, 1975:267).

Dini duyguların sömürülmesiyle insanlara iyi görünme, dinine bağlı Türk toplumunun kanayan yaralarından birisidir. Namaz, İslamiyet'te önemli bir ibadettir. Bu sebeple namaz kılan insanlara genellikle "dindar" sıfatı verilir ve o insanlara karşı içten içe güven duyulur. Oysaki her zaman insanoğlu göründüğü gibi yaşamaz. Gerçek karakteri farklı olduğu hâlde, dışarıya başka bir yüzünü gösterir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde yaşlı kadın personayı da simgeler. Bu riyakârlık kendisine olduğu kadar, çevresindeki insanlara da zarar verir.

Metinde kahramanın üvey annesi olan kadın, yaşlı bir kadın kılığında kendisini gösterir. Kahraman, namaz kılmak isteyen bu yaşlı kadına inanır ve onu evine kabul eder. Bu güven duygusu erginlenmemiş kahramanın yaşlı kadının sözüne kanarak zehirli sakızı çiğnemesiyle kaçınılmaz sonu gerçekleştirir. Gölge arketipi yaşlı kadınla (üvey anne) simgelenirken kahramanın erginlenme sürecinde onun aşama kaydetmesini de sağladığı görülmektedir.

Helvacı Güzeli adlı masalda ise gölge arketipi bu metinde de "cadı kadın"la simgelenmiştir:

"(...) *bakmış ki hoca, gene gızdan yüz bulamamış. Bir gün gene, bir cadı garısı varımış. Demiş ki:*

'Get, şu gıza de ki; 'Padişah ilan verdi, herkes mecburen hamama gelecek, dedi,' de" demiş.

'Olur,' demiş, demiş garı:

Garı gelmiş, demiş ki:

'Gızım, padişah ilan verdi, bütün millet, genç kızlar, avratlar, mecburen hamama gelecek,' demiş. Gız:

'Olur, sen gel, beni götür ebe," demiş.

Garı gelmiş, gızı hamama eletmiş, gızı içeri goymuş ki, ondan başga hiç kimse yok!" (Şimşek, 2001:231).

Cadı kadının, kahramanı kandırarak hamama götürmesi, kahramanın erginlenmesi için gerekli bir aşamadır.

Yaşlı kadın gölge arketipini simgelerken, iyi görünüp kötü davranışlar sergileyen kişilerin, insanlara verdiği zararın kimi zaman telafisi mümkün olmayan

sonuçlar doğuracağı mesajını da verir. Masum kahraman, imam ve cadı kadının kendisine kurduğu tuzağa düşmekten son anda kurtulsa da erginlenme serüveninde onu bekleyen başka sahte yüzlerle de karşılacaktır.

Bazı masallarda ise dev ile asıl kahramanlar dost olurlar. Bu da aslında insanın bilinçaltında bastırdığı duygu ve düşüncelerinin bilinçle yüzleşmesi, artık bastırılan düşüncelerin tanınması ve onların ilkel gücünden güç kazanılmasıdır. Kısacası, bu hâl insan ruhunun olgunluk aşamasında ulaştığı son noktadır denilebilir.

Hayırsız Kız adlı masal metninde iyi ve kötü olmak üzere iki dev karakteri dikkati çeker. Devlerden kötü özellikleriyle yer alan karakter, kahramanın olgunlaşma sürecinde yüzleşmesi gereken gölgesidir. Kahraman ilk eşiği geçerken yasaklı kırkıncı odaya girer ve kendisine yardım eden atın tüm uyarılarına rağmen kapının kenarına değince uyuyan devi (yani gölgesini) uyandırır. Gölgeyle /devle yüz yüze gelen kahraman önce ondan kaçmak ister. Ancak bilinç haline ulaşmak gölgeden kaçarak değil, gölgeyle yüzleşerek mümkündür. Kahraman da gölgesiyle savaşır:

"*Dev uyanıyor, bakıyor çocuk ata binmiş gidiyor, arkalarına düşüyor. At soruyor:*

"Bize kavuşmasına çok kaldı mı?"

"Hemen hemen bize kavuşacak."

"Usturayı arkaya at."

Çocuk usturayı atıyor her yer ustura oluyor, devin ayaklarını kesiyor dev kan içinde kalıyor. Oğlan diyor ki:

"Gene yaklaştı, hırsla bizi yiyecek."

"Tuzu at, tuz ayaklarına girince sızı yapar."

Tuzu atıyor, devin ayaklarını acıtıyor ama o dönmüyor. Çocuk:

"Gene yaklaştı."

"Şarap şişesini at."

Şişeyi atıyor bir kara deniz oluyor..." (Günay, 1975: 497-4989).

Masallarda dikkati çeken bir unsur da "sihirli nesneler"dir. Sihirli nesneler genellikle kahramanın en zor anında kurtarıcı görevi görür. Yukarıdaki metinde gölgeleriyle savaşan kahraman, bu sihirli nesneler sayesinde düşmanını alt eder. Campbell, bu nesnelerin kahramanın bir ödülle dönüş aşamasını gerçekleştirmesinde önemli bir unsur olarak görür. (Campbell, 2000:234).

Sihirli nesnelerin konu edildiği bir başka masal da **Aynı Kızı Seven Üç Kardeş** masalıdır. Her ne kadar masalın içeriği "gölge arketipiyle ilgili olmasa da "büyülü nesneler"e çarpıcı bir örnek olması açısından masal metni bu bölüm altında değerlendirilmiştir:

Aynı Kızı Seven Üç Kardeş[132]adlı masalda, iki kardeşten birinin üç oğlu, diğerinin de bir kızı vardır. Oğlanların üçü de, amcalarının kızı ile evlenmek isterler amcaları, bunlara biner lira para vererek gurbete gönderir ve en çok kâr getirene kızını vereceğini belirtir. Kardeşler üç yol ağzına taş atarak işaret koyup oradan ayrılırlar. Ellerindeki paralarla, büyük oğlan üzerine binince istenilen yere götüren sihirli bir halı; ortanca oğlan nerede ölmek üzere olan biri varsa onu gösteren bir ayna; küçük oğlan da ölmek üzere bir kimsenin ağzına verildiğinde onu dirilten bir elma satın alır. Bunlar tekrar bir araya geldiklerinde aldıkları eşyaların marifetlerini anlatırlar. Üç kardeş, aldıkları eşyaların gerçekten bu özelliklere sahip olup olmadığını öğrenmek için önce aynaya bakar. Aynada, amcalarının kızının ölmek üzere olduğunu görüp hemen sihirli halıya binerek oraya varırlar. Küçük oğlanın elmasını kıza yedirdiklerinde, kız tekrar canlanır. Üç kardeş yine, "senin hakkın/benim hakkım" diye tartışmaya başlar. Kızın babası; kızını küçük oğlana vereceğini, zira halı ve aynanın hâlâ durmasına rağmen, onun elmasının yenip bittiğini, o yüzden de kızının bununla evlenmesi gerektiğini belirtir. (Şimşek, 2001: 256).

---

[132] "*Sihirli Halı Masalı"nda, padişah üç oğlunu "yeryüzündeki en güzel nesneyi" aramaya gönderir. Hangi kardeşin en büyük hazineyi bulduğu kabul edilirse o, bütün krallığı kazanacaktır. Bir kardeş aramalarının sonunda, içinden ne istenirse görülebilen bir fildişi asa getirir. Bir kardeş, kokusu her hastalığı iyileştirebilen bir elma getirir. Üçüncü kardeş de, bir yeri sadece düşünmekle bile insanı oraya götürebilen sihirli bir halı getirir. "Pekâlâ, en önemlisi hangisi?" diye sorar padişah. "Uzağı görebilmek mi? İyileştirebilmek mi? Yoksa ruhsal olarak uçabilmek mi?" Sırayla her kardeş bulduğu nesneyi göklere çıkarır. Ancak padişah, sonunda elini sallayarak şöyle der: " Bunların hiçbiri diğerinden önemli değildir, biri olmadan ötekilerin hiçbir yararı olmaz." Ve krallık, üç kardeş arasında eşit olarak paylaştırılır.* (Estés, 2004:231).

Dünyanın başka bir ucunda anlatılan bu masalla, Sayın Prof.Dr. Esma Şimşek'in Kadirli'den derlediği, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserindeki, "*Aynı Kızı Seven Üç Kardeş*" adlı masal arasındaki benzerlik oldukça şaşırtıcıdır. Dr. Clarissa Pinkola Estés adlı Meksika kökenli psikanalistin **Kurtlarla Koşan Kadınlar** adlı eserinde yer alan ve kendisine Fattah Kelley tarafından anlatılmış olan Sihirli Halı Masalı'nda kahramanın maceraya atılmasının sebebi, babalarının "yeryüzündeki en güzel nesneyi" aramaya göndermesidir. Aynı Kızı Seven Üç Kardeş masalında ise maceraya sebep üç kardeşin de amcalarının kızıyla evlenme isteği sonucu amcalarının onları "en çok kâr getiren" nesneyi aramaya göndermesiyle başlar. Her iki masalda getirilen nesneler hemen hemen aynıdır. İyileştirici özelliğe sahip elma, sihirli halı ve birinci masalda sihirli bir ayna, diğer masal da ise yine uzağı gösterme özelliğiyle aynayla aynı görevi gören sihirli bir asa. Bulunan nesneler "Sihirli Halı Masalı"ndaki padişah için eşit değerde önem arz ederken, "Aynı Kızı Seven Üç Kardeş" adlı masaldaki amca için kızını ölümden kurtaran sihirli elma daha önemlidir. Kızını, elmayı getiren küçük oğlana verir.

Bu masalın eş metni, **Gümüşhane ve Bayburt Masalları** (Sakaoğlu, 2002:501) adlı eserde yine aynı isimle yer almaktadır. Ali Berat Alptekin, "*Türk Masallarında Karşılaştığımız Bilmecemsi Unsurlar*" adlı makalesinde, Türk masallarında yer alan bilmece özelliği gösteren unsurları incelerken bu masal metnini de değerlendirmiş ve de bu masalın benzerlerini Doğu Türkistan'dan Balkanlara kadar olan coğrafyada bulunduğunu ifade ederken Kazakistan'da anlatılan eş metni de makalesine almıştır. Alptekin, bu makalesinde, kızın hangi erkekle evlendirileceği sorusunun cevabının verilmesi noktasında değerlendirmeler yapar[133].

Estés, masallarda bazı büyülü nesnelerin, taşıyıcı ve duyusal yeteneklere sahip olduğunu belirtirken bunların büyülü yaprak, sihirli halı, bulut gibi beden için uygun metaforlar olduğunu söyler. Kimi zaman da pelerin, ayakkabı, kalkan, şapka ve miğfer gibi bu büyülü nesnelerin masal kahramanlarına görünmezlik, üstünlük, uzağı görme vb. güçler verdiğine işaret eder. Bunların arketipsel olarak akraba olup fiziksel bedenin derinleşmiş bir içgörüye, işitme ve uçma gücüne ya da gerek ruh, gerekse beden için bir tür korumaya sahip olmasını sağladığına da dikkat çeker.

Konu üzerinde geniş bir değerlendirme yapan yazar, büyülü nesnelerin kadim dönemlerdeki önemini vurgularken atlı arabalar bulunmasından, hayvanların taşıma ve binme için evcilleştirilmesinden önce, kutsal bedeni temsil eden motifin büyülü nesne olduğu görüldüğünü ifade eder. Giyim eşyaları, nazarlıklar, tılsımlar ve diğer nesneler belli bir şekilde ilişkilendirildiklerinde insanları nehrin ya da dünyanın öte tarafına taşımış olduğunu belirtir.

Sihirli halının, doğal bedenin duyusal ve psişik değerini gösteren mükemmel bir simge olduğunu ifade ederken uçan halı motifinin göründüğü peri masalları, bedene yönelik çok da bilinçli olmayan tutumu taklit etmektir, der. Sihirli halının simgesel anlamından söz ederken çok sıradan olduğu ve çok değerli olmadığı düşünüldüğünü; ama onun sık dokunmuş tüyleri üstüne oturup "Yüksel" diyenler için halı aniden titrer, biraz yükselir, havada süzülüp ve sonra hızla uçarak uzaklaşırken; binen kişiyi farklı bir yere, merkeze, farklı bir bakış açısına ve bilgiye taşdığının altını çizer. Mitlerde olduğu gibi peri masallarında da halı bir yer değiştirme şeklini, hem dünyayı, hem de aşağıdaki hayatı görerek incelememizi sağlayan bir yer değiştirme şeklini gösterdiğini vurgular. Ortadoğu öykülerinde halının, Şamanların ruhsal uçuşları için araç olduğunu belirtirken,

[133] Daha geniş bilgi için bakınız; Ali Berat Alptekin, "*Türk Masallarında Bilmecemsi Unsurlar*", Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na Amağan, Konya 2006, s.:334-360.

bedenin–doğru açıdan bakılırsa- öteki dünyalara ve deneyimlere giden bir roket gemisi, bir dizi atomik yonca yaprağı, bir norolojik göbekler yumağı olduğunu söyleyerek ilginç bir benzetme yapar. (Estés, 2004:230 -231).

Bu bağlamda denilebilir ki "büyülü nesneler" kolektif bilinçte kodlanmış, insanoğlunu bilinç dışına taşıyan bir unsurdur.

"*Şamanların kullandıkları vâsıtalardan birisi de sihirsel anlam taşıyan aynalarıdır. Aynanın, şamanın "dünyayı görmesine" yani dikkatini yoğunlaştırmasına", ruhların yerlerini belirlemesine ya da insanların ihtiyaçları üzerine düşünmesine vb. yaradığı söylenir. V. Diqszegi, Mançu-Tunguz dilinde "ayna" anlamına gelen panaptu teriminin, pana "ruh, tin" başka bir deyişle "hayalet veya gölge-ruh" sözcüğünden geldiğini göstermiştir. Demek ki ayna, gölge-ruhu içine alan bir kap veya yuvadır. Şaman, bu aynaya bakınca ölmüş kişinin ruhunu görmektedir* ." (Eliade, 1999: 184- 185)

Aynı Kızı Seven Üç Kardeş masalında sihirli halı ve sihirli ayna satın alan kardeşler, insan bedenini simgeleyen iki nesne satın almışlardır. Sihirli aynaya bir şaman nazarıyla bakan kahraman, aynada can çekişen amcasının kızını görür. Kahraman, kendi içine dönerek sihirli halıyla altdünyanın gizemli karanlıklarında gezinirken bedende gizlenmiş olan gerçek sırrı keşfedecektir. İnsan ruhu, tıpkı sihirli bir halıya binen masal kahramanlarının alt dünyalara yaptığı seyahatlerde olduğu gibi bir anda bulunduğu mekândan çok başka mekânlara gidebilir. Bu güç, insanın bedeninde mevcuttur ve sihirli halıyla simgelenmiştir. "*Mitolojide uçan halı/kilim uzağı yakın etme vasıtalarıdır*." (Alptekin, 2006: 346). İnsanın uzaklara gitmesi için her zaman bir vasıtaya binmesine gerek yoktur.

Kimi zaman hoşa giden bir melodiyi dinlerken, kimi zaman ibadetle geçirilen zaman içinde insanın tefekkürle kendinden geçişi sırasında gittiği, ama aslında bedenin değil ruhunun gittiği bir olağanüstü hadisedir. Bu seyehatten dönüşte insan inanılmaz bir huzur ve neşe duygusuyla geri döner. İnsanın bedenindeki bu özü bilme hâliyle kazanacağı "eşiği geçme" ve "yükselme" duygusuyla, başka bakış açıları kazanmasıyla gerçekleşecektir. Masaldaki kahramanlar satın aldıkları bu sihirli nesneler sayesinde, ölüm halindeki sevilen kız yeniden can bulur. Baba, elmayı getiren küçük kardeşe kızını verir. Ona göre, diğer iki nesne hâlâ onların elindedir, ancak küçük kardeşin elindeki elma kızı yediği için onun elleri boş kalmamalıdır.

Kahramanın elma yiyerek yeniden hayat bulması elma ile hayat ağacı arasındaki ilgiyi hatıra getirir.

"*...Türk kültüründe ve başka milletlerin kültüründe ağacın, "hayat ağacı" olarak kabul edilmesinin temelinde, ağacın sembolik anlamı yatmaktadır*[134]*. Dallarıyla gökyüzüne doğru uzanan, kökleriyle yerin derinliklerine inen ağaç, bir anlamda "sonsuzluğu" simgelemektedir. Diğer taraftan kesilen dalların yeniden ve daha canlı bir şekilde sürgün vermesi, bazı ağaçların kışın bile yapraklarını dökmemesi de ölümsüzlüğün ve yeniden canlanmanın bir sembolü olarak düşünülebilir.*

Kutsal sayılan ve meyvesi yendiğinde, kişiye "ölümsüzlük" kazandıran ağaçlardan biri de elmadır. Elma, gerek bu yönüyle, gerekse gençlik kazandırma yönleriyle folklorumuzda ve özellikle de masallar arasında geniş bir yere sahiptir." (Şimşek, 2006:242). Bu noktadan hareketle kahramanın getirdiği elma sayesinde kızın yeniden hayat bulmasının tesadüfi olmadığı dikkati çekmektedir denilebilir.

Elma, daha önce de belirtildiği gibi "*yeni bir hayat patlaması, yeni benliğin tohumunu temsil eder*" (Estés, 2004: 468). Metinde, sihirli elmayı yiyen ölmek üzere olan amcalarının kızları iyileşir. Bu yeniden doğma hâli; yeni benlikle, yeni bakış açısı kazanarak kahramanın hayata dönüşünü simgelerken, yeni hayatlarının da müjdecisi gibidir. "*Elma, bütün dünya mitolojilerinde üreme unsuru olarak da karşımıza çıkmaktadır.*" (Alptekin, 2006: 346). Elmanın üremenin sembolü oluşu, kızın evlendirileceği kişinin elmayı getiren amcasının küçük oğlu olması soyun devamını, yeni hayatları da simgeler.

Kahramanların "uzak ülke"deki seyehatlerinden dönüşte getirdikleri nesneler, sadece bir halı ve bir aynadan ibaret gibi görünse de, bunun ötesinde anlamlar içerir. Hiçbir şey göründüğü gibi değildir, görüntü kimi zaman bir aldatmacayla sonuçlanır. Ancak, görünenin ötesindeki görünmeyen yüzü keşfetmeyi başaran kişi, bilinç hâline ulaşacaktır. Bu önemli nesneleri getirmiş olan kardeşler, belki genç kızla evlenerek arzularına ulaşamamış gibi olsalar da onlar, -amca eli boş kalan küçük kardeşe verir kızını- kendilerini "bilme hâline" ulaştıracak nesnelerin, yani asıl ödülün sahibidirler.

---

[134] "*Kabala öğretilerin özünü 'otz hayim', Hayat Ağacı oluşturur. Hayat Ağacı evrende olup biten ve varolan her şeyi içeren bir haritadır, hem evrenin yaratılışı, hem de insan psikolojisinin şemasıdır. Zihinde yeşermeye tutulmuş bir meditasyon ve irtibat sembolüdür. Buna benzer haritalar başka sistemlerde de vardır. Hayat Ağacı bütün gerçek diğer sistemlere tekabül eder ve o sistemleri hayat Ağacına yerleştirme olasılığı vardır. İnsanı, güneş sistemi ve evreni resmeden mikrokozmos ve makrokozmos arasında bir anahtar ve köprüdür."* http://:www.hermetics.org

Nitekim üç kardeşin ulaştığı üç farklı büyülü nesne sayesinde eksikler tamamlanmış olduğundan, paylaşımla tamamlanmanın önemine de vurgu yapılmıştır denilebilir.

Ateşkâr Oğlan adlı masalda gölge arketipi, kahramanın eşiği geçerek gittiği "kırk başlı devler"in mekânındaki devlerdir. "Kırk kulplu kazan"da insan eti pişiren devler, kahramanın yüzleşerek kendi gölge yanını tanımasıyla aşama kaydetmesini sağlar.

" *Bu devler insan eti yerlermiş onun için de kazanda insan eti pişiriyorlarmış. Bu çocuk "bismillah" deyip kazanı indirmiş, bir kaşık kanlı yemek yemiş, gene kazanı yerine koymuş. Devler bunu görmüşler. "biz kırk tane dev, o kazanı zorla kaldırıyoruz. Bu bir tek adam bu kazanı nasıl kaldırdı? Bu çok yaman bir adam, bizi de öldürür. Biz buna bir şey yapmayız, bununla kardeş olalım.*" *demişler*." (Günay, 1975: 301).

Masallarda devlerin en belirgin özelliği güç ve kuvvettir. Devler, olağanüstü varlıklar olması sebebiyle insanoğlunun yapamayacağı her türlü güçlüğün üstesinden gelirler. Ancak metinde dikkati çeken nokta kahramanın, devlerden daha güçlü olmasıdır. Güçlü olan kahraman gölgelerini, yani devleri bu sayede alt eder. Kahraman eğer devlerin ülkesine gitmeseydi, gölge yanıyla karşılaşmayacak ve gölgelerinin olumsuz yönlerinin kendisini engellemesiyle erginlenme süreci gecikecekti. Metinde dikkati çeken bir nokta da bilinçli her müslümanın "Bismillah" diyerek işine başlaması, ona kapalı kapıları açmasında yardımcı olur. Devasa devlerin kaldıramadığı ağırlıktaki kazanı kahramanın bir solukta kaldırması bunun bir neticesidir. Gölgeleriyle yüzleşen ve onun enerjisini yanına alarak devam eden kişi hayatta başarı elde eder. Nitekim devler, kahramana yardım ederek onun kaledeki güzel kızın varlığından haberdar olmasına vesile olurlar. Kahraman, devlerden istediği kırk altın sikke yardımıyla kaleye tırmanırken bir yandan da ardı sıra gelen devlerin başını kılıçla keserek gölgelerinden kurtulur.

Kahramanın, devlerle yaptığı savaş aslında, kendisindeki eksik ve olumsuz yönleriyle yaptığı savaştır. "*Harp, insanın bizzat kendinde taşıdığı düşmanlara, yani kendinde nizama ve birliğe muhalif unsurlara karşı yürütmesi gereken mücadeleyi sembolize etmektedir*." (Guénon, 2003:52) Kahramanın bu savaşta galip gelebilmesi gölgesiyle/Ateşkâr Oğlan'la yüzleşmesiyle mümkün olacaktır.

Kahramanın aşama geçireceği ikinci mekân, yasaklı kırkıncı odayı açtığında karşısına çıkan Ateşkâr Oğlan'ın olduğu odadır. Ateşkâr Oğlan, kahramanın yüzleştiği

gölgesidir aynı zamanda. Gölgenin adı da oldukça manidardır. Gölge; yani aldatan, yok eden, yoldan çıkaran kötü güç "ateş"kâr oğlan adı ve bünyesinde barındırdığı tüm bu kötü özellikleriyle iblisi hatırlatmaktadır. Metinde Ateşkâr Oğlan'ın, kahramana verdiği zararlar, şeytanın "ilk günah"la başlayan baştan çıkartan, hilekâr yanını akla getirmektedir. Hz. Adem ve Hz. Havva'nın yasak ağaçtan yemesini teşvik eden şeytandır. Onun, yoldan çıkaran, aldatan yanı insanoğlunun geçici hayat serüvenindeki dünyaya bırakılışının da sebebi olmuştur.

"*Allah, ilk insan Âdem (a.s.)'ı topraktan yaratıp mükemmel bir şekil verdikten sonra meleklere ve aralarında bulunan İblis'e Hz. Adem için secde etmelerini emretmiştir. Bütün melekler bu emre derhal uyarlarken İblis, kibirlenmiş, kendisinin ateşten, Hz. Adem'in topraktan yaratıldığı gerekçesiyle secde etmemiş, böylece âsi, fasık ve kafir olmuştur. Bu yüzden Allah onu huzurundan kovmuş ve lanetlemiştir. Bunun üzerine İblis, kıyamete kadar Allah'tan dünyada yaşama izni istemiştir. Bu izni aldıktan sonra, önlerinden, arkalarından, sağlarından ve sollarından insanlara sokularak, yollarına oturarak onları saptırıp azdıracağına, kötü amelleri süsleyip, kendilerine güzel göstereceğine yemin etmiştir. (Bakara, 30-40; Nisa, 119; Maide, 31-39; A'raf, 12-17; Hicr, 27, İsra, 61-65, Kehf, 50; Taha, 116-123; Sad, 38.)*

Şeytan, Adem (a.s.) yüzünden kovulduğu, lanetlendiği ve kafirlerden olduğu için insanlara düşman olmuştur. Yüce Allah, "şeytanın insan için apaçık bir düşman" (Bakara, 208. En'am, 142. Yusuf, 5. İsra, 53. Fatır, 6, Yasin, 36/53.)olduğunu Kur'an'da bildirmiştir[135].

Gölgenin ateşle adlandırılan bir isimle simgelenmesi, insanın her an kendisini aldatabilecek kötü yanlarıyla mücadelesini anlatmaktadır.

Kahraman, kaledeki kıza ulaştığında kızın babasıyla karşılaşır, onun uyarılarına rağmen kırkıncı odayı açar ve eşinin, Ateşkâr Oğlan tarafından kaçırılmasına neden olur. Gölgeyle yüzleşmek ve onunla mücadele etmek, erginlenme sürecini yaşayan masal kahramanlarının aşama kat etmelerindeki sihirli yoldur. Kahraman da bu kaçınılmaz süreçte gölgesiyle mücadele ederek onunla baş edecektir.

Devin/gölgenin kılıçla öldürülmesi motifi demir kültünün özelliklerini göstermektedir. Demirin mitolojik özellikleri yeminde de kullanılır: Araya kılıç koyularak yatmak, kılıç altı etmek vb.

[135] http://www.diyanet.gov.tr

Firdevsi'nin, Şehmame'sinde, Türk ordularının demirden ve çelikten kurulmuş olduğu anlatılmaktadır. Yakutlar, demirci ile şamanın bir yuvada olduklarına, Kırgızlar ve Kazaklar da demirden kötü ruhların kaçtıklarına inanırlardı. Başkurtlar ölünün göğsüne bıçak, makas, çekiç gibi şeyler koyarlardı. (İnan, 1991:229).

Halk inanmalarında da demirin mitolojik bir unsur olduğunu görülmektedir. *Elden ele bıçak vermemek, kişiler arasına dargınlık girmemesi için yapılır. Koruyucu iye olarak düşünüldüğünden yeni doğmuş bebeğin beşiğinin altına bıçak konulur. Evliliğin sağlam olması için gelin kapıdan girerken kapı üzerine çivi çakılır. Ölen kişiyi koruması amacıyla tabutun üzerine konulur. Halk arasında at nalının nazara değmesine engel olduğuna inanılır. Halk hekimliğinde ise arı soktuğunda acıyı alması için o bölgeye demir bir nesne sürülür. Şeytan Erlik'in evinin demirden olması, insanoğlunun yeraltının bilinmezliklerinden korktuğunun bir işaretidir.* (Sakaoğlu, 2006:264).

Türk mitolojisinde kılıcın, ayın ve güneşin oluşumunda önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Bu inanmayla ilgili olarak anlatılan efsane şöyledir:

"*Tanrı Oçirvani, günlerden bir gün kılıcının üzerine bir ateş koymuş ve onu çevirmeye başlamış. Ateşi çevirdikçe güneş de şekillenmiş. Böylece güneş olmuş.*

Yine aynı Tanrı, bir gün soğuk bir suyun başına gelmiş. Kılıcını çekerek suya vurmaya başlamış. Soğuk suyun sıçrayan parçaları, yavaş yavaş ay gibi oluşmaya başlamışlar. Sonra da göğe sıçrayıp ay olmuşlar."(Ögel, 1989: 190).

Görüldüğü gibi Türk mitolojisinde kılıcın önemli bir yeri vardır. Bu sebeple halk anlatmalarında kılıç, kahramanlar tarafından sıklıkla kullanılan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahramanın, animasıyla aynı yatakta yatarken aralarına kılıç koyması incelenen diğer masal metinlerinin bazılarında da dikkati çekmektedir:

Şah İsmail adlı masalda, Şah İsmail'in yardımıyla devleri yenen kızın ağabeyleri, kardeşlerini Şah İsmail'e vermek isterler. Oğlan yatarken kızla arasına bir kılıç koyar ve kızla hiç bir münasebette bulunmaz. (Alptekin, 2002:447). (**Elazığ Masalları** adlı eserde yer alan Şah İsmail (341-350) adlı masal, bu masalın eş metnidir.) Bu metinde geçen araya kılıç koyarak yatma motifi, pek çok masalda "yemin" anlamında yer almaktadır.

Hayat Otu adlı masalda ise farklı bir durum karşımıza çıkmaktadır. Kahraman, ağabeysinin eşiyle aynı yatağı paylaşır, aralarına da kılıç koyar:

"*Seninle bu akşam hiç konuşmayacağım, sakin olarak yatacağım müsaade edersen. Dağda ahdettim ki memlekete varınca o gece ailemle arama kılıcı koyup yatacağım.'*

Aralarına kılıcı koyup yatarlar."(Sakaoğlu, 2002:434).

Kahramanın, kadınla arasına kılıç koyarak yatması kendi nefsine karşı verdiği savaşı simgeler. Böylece hem bir kadınla yan yana yatarak sağlam bir irade göstermiş, hem de kendi kendisine verdiği sözü de yerine getirmiş olur. Kılıç, savaşın ve gücün sembolüdür. Kimi zamanda kılıç "*sözün kudretini temsil*" (Guénon, 2003:52) eder.

Masal metinlerinde gölge arketipi kimi zaman; dev, ejderha, yılan, cin, ifrit gibi olağanüstü varlıklar; kimi zaman da abla, kardeş, teyze gibi en kişinin yakınındaki insanlar olabilmektedir. Toplumun en çok güven duyduğu imamın bile gölge arketipi olarak masal metinlerinde yer aldığı dikkati çeker. Üveylik kavramı Türk toplumunda genellikle olumsuzluklarla hatırlanır. Nitekim masallarda da üvey anne, üvey kız kardeş toplumun kendilerine öngördüğü "kötü"lük kavramına paralel tavır sergileyerek gölge arketipinin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Adı her ne olursa olsun "gölge" yani arka bahçede bırakılan, unutulan, unutmak için çaba sarf edilen "gölge yanımız"la savaşmadıkça, onunla yüzleşmedikçe gerçek olgunluğa ulaşmanın mümkün görünmediği söylenebilir.

3.3. Anima ve Animus Arketipleri

Jung'a göre ruh üç katmandan oluşur: Bilinç, kişisel bilinç dışı ve kolektif bilinç dışı. Kolektif bilinç dışı, kişisel bilinç dışından çok daha derin bir katmandadır. Bu durum bizi, kolektif bilinç dışının bilinç ile arasında büyük uzaklık olduğu sonucuna götürür. Jung'a göre ruh, öyle bir bütündür ki bilinç ve bilinç dışının birbirine değen sınırları sürekli olarak değişir.

Anthony Stevens, **Jung** adlı eserinde, Jung'un "Ruh Modeli"ni en dışta bilincin yer aldığı iç içe üç küre olarak şemalaştırmıştır. Merkezde yer alan "Kendilik" ("Self") "tüm sisteme nüfuz edici" bir güce sahiptir. Jung'un, herkeste görülen "özdeş psişik yapılar" olarak tanımladığı arketiplerden oluşan kolektif bilinç dışı en içte yer alırken kişisel bilinç dışı da arketiplerle ilişkili kompleksleri barındıran, bilince yakın bir

katmandır. Kompleksler[136], arketiplerin tezahür"üdür ve arketipler bunlar vasıtasıyla ruhta kendilerini belli ederler. En dışta da benliğin oluştuğu bilinç katmanı yer alır. (Stevens, 1999: 49-50). Kişisel ve kolektif bilinç dışı arasındaki bir ayrım da şudur: Kişisel bilinç dışında karşı cinse ait özellikler yer alır. Karşı cinse ait özelliklerin anlamı: Kadınların kişisel bilinç dışında erkeksi yön "animus", erkeklerin bilinç dışında ise kadınsı bütünleyici ögeler "anima"yı oluşturur. Jung'a göre, erkeğin bilinç dışında kolektif bir kadın imgesi vardır ve erkek, kadını bu imgeden hareketle kavramaya çalışır. Ancak bu imge, yüzyıllardır süregelen bir deneyimin aktarımından süzülmüştür; yani bir arketiptir. Erkekler bu imgenin izini yaşamları boyu süreceklerdir ancak Jung'a göre "*her anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan, her zaman var olan, bu öncesiz imajın taşıyıcısı olmak zorunda kalırlar*" (Fordham, 2004: 66).

"Persona" nasıl bizim dışarıya yönelik yüzümüzü temsil ediyorsa, içe dönük yüzümüzü gösteren ruh imgelerimiz de erkekte "anima", kadında da "animus"dur. Anima ve animus, "Arketip" olarak, içimizde birey ve insan türünün üyesi olarak taşıdığımız cinsiyet imgesini temsil ederler. "Animus" bir kadındaki gizil erkekliktir, "anima" da erkekteki gizil kadınlık. *Sağlıklı ve dengeli bir ruhsal yaşam için anima-animus bütünleşmesi şarttır. Bu şekilde, kadınla erkek aktif-pasif ya da baskın-boyun eğen gibi tamamlayıcı roller oynamak yerine eşit partnerler olabilirler. Diğer bir deyişle, erkek daha az erkeksi olmaya çalışmalı, kadınlar da erkeklerin baskısını kendileri eril özellikler geliştirerek dengelemeye çalışmamalıdır.* (Yılmazer, 1996:238).

Masal metinlerinde erkek ve kadın kahramanların serüvenlerinin sonunda genellikle bir eşle ödüllendirdikleri görülür. Tam benliğe ulaşmak ve dengeli, huzurlu bir yaşam sürmek, diğer yarıyı tamamlayarak mümkün olmaktadır. Masal kahramanlarının "benlik yolculuklarında" bu durum, genellikle "gözünü budaktan sakınmayan" küçük erkek/kız kardeşin verdiği mücadeleler sonunda "dönüş" aşamasında animası/animusuyla bütünleşmesi/ödüllendirilmesiyle gerçekleşir.

[136] Jung'a göre; bireylerin kendi bilinç dışıları kişisel bilinç dışına tekabül eder ve bu kişisel bilinç dışı daha derin bir katman üzerindedir. Bu derin katman Jung tarafından "kollektif bilinç dışı" olarak adlandırılmıştır. Kişisel bilinç dışının içeriğini kompleksler oluştururken, kollektif bilinç dışının içerikleri "arketipler" olarak adlandırılır. Jung'un kendi sözleriyle, "Kollektif bilinç dışı insanlığın evriminin tüm ruhsal mirasının her bireyin beyin yapısında yeniden doğmasıdır." (Jacobi, 2002:34) Kollektif bilinç dışı evrenseldir ve tüm bireylerde hemen hemen aynıdır.

Saim Sakaoğlu'nun, **Gümüşhane ve Bayburt Masalları** adlı çalışmasında yer alan **Şemşırak Taşları** adlı masalda kahramanın serüveni "Şemşırak Taşları"nı aramakla başlar:

Kahraman, padişah babasının yaptıracağı camiye koyulmak üzere elde edilmesi zor olan "Şemşırak Taşları"nı aramak için kardeşleriyle yola çıkar. Yolda Hızır'ın da yardımıyla bu taşlara ulaşmasını sağlayacak yolu bulur. Bu zorlu sınavda sırayla üç devi öldürür ve hem animasına kavuşur, hem de kıymetli taşlara... :

"*Selamünaleyküm hanım, bir su verir misin?'*

'Peki.' Kız suyu getirdikten sonra buna der ki:

'İnsanoğlu, buradan çık. Burada on beş başlı dev vardır, gelirse seni de yer, beni de yer.'

'Sen onun kılıcını bana ver.'

Kılıcı alıp devin yolunu keser. Dev bir bezirhane taşı almış, ormandan da kökleriyle beraber birkaç tane çam ağacı sökmüş, önüne de birtakım hayvanatı katmış, alıp geliyor. Oğlanı görünce:

'Ulan...Nereden gelmiş bu insanoğlu denilen kuş. Bir de bunun tadına bakalım.'

Oğlana nasıl bir ağaç fırlatırsa oğlan da kenara çekilir ve kılıcını çekip devin kafasını keser. Kızın yanına gelir:

'Hanım Allah'ın emriyle bana gelir misin?'

'Hay hay senin gibi yiğide ben nasıl gelmem, zaten ben de senin gibi birini arıyordum." (Sakaoğlu, 2002: 407).

Masal kahramanları, erginlenmek için evden ayrılarak çıktıkları yolculuklarında türlü sınavlara tabi tutulurlar. Bu sınavlar kimi zaman bu masaldaki gibi "on beş başlı dev"dir, kimi zaman bir cadı ya da bir ejderha... Kahramandan beklenen, her ne olursa olsun bu güçlerin karşısında cesaretini yitirmeden onlara karşı mücadele vermesidir. Sonunda onu bekleyen bir ödül mutlaka vardır ve bu ödül de genellikle "padişahın kızı" ya da dünya güzeli bir başka kız. Metinde de kahraman, güçlünün karşısında boyun eğmez; onunla cesur bir şekilde savaşır ve "on beş başlı dev"in mekânındaki kızı/animasını hak eder. Ancak animasıyla bütünleşebilmesi için evden ayrılışının sebebi olan taşları bulmuş olması gerekmektedir. Henüz onları bulamamıştır ve devi öldürdükten sonra kızın yanından ayrılırken der ki:

"*Ben şemşırak taşlarını almaya gidiyorum. Allah kısmet ederse alıp geleceğim.'*

'Peki, Allah selamet versin. Ben senin yolunu beklerim." (Sakaoğlu, 2002:407).

Kız, kahramana söz verir, çünkü kızın da aradığı odur. Kahramanı bu zor serüvende, diğer sınavında bir başka ödül daha bekler. O da Hint padişahının kızıdır. Masal kahramanları kimi zaman bu metinde olduğu gibi bir evlilikle değil de, iki eşle ödüllendirilirler. Erginlenmiş kahraman padişahın da izniyle mutluluğa kavuşur:

"*Oğlum, o kız da, benim kızım da sana helal olsun. Al, benim kızımı da sana veriyorum.'*

Şemşırak taşlarını getirenin bu oğlan olduğu anlaşılır. Babası buna kırk gün, kırk gece düğün edip kızların ikisiyle gerdeğe sokar." (Sakaoğlu, 2002:412).

Çocuğun Rüyası adlı masalda kahramanın animası, padişahın kızı ve yedi devin kardeşidir. Kız, padişahın kahramandan istediklerini yerine getirmesinde yardımcı olur.

Kahramana yardımcı olan padişahın kızı onun animasıdır. Kız, oğlanı güzelce giyindirip kuşandırır, bir başka padişahın sarayının karşısına da daha gösterişli bir saray yaptırır. Bunun üzerine o bölgenin padişahı, oğlandan bazı isteklerde bulunur. Kız, padişahın kahramandan istediklerini yerine getirmesinde yardımcı olur. Arapların yardımıyla padişahın istediği gibi sokakları inci mercanla döşer.

Padişahın ikinci isteği devlerin kız kardeşinin getirilmesidir. Padişahın kızı bunun üzerine:

"Gız gakar bir remil atar, gız bir mektup yazar, padişahın gızı:

'İşde şu misilli, şu misilli devlerin evine filan memlekete varacaksın, orada bir dut ağacı var, dut ağacına atını bağla. Dev gızının saçları yerde, yığılır olur. O saçı toplayacaksın eline, şöyle yeni verdi miydi, gız sana şöyle bir bakacak dev gızı. Saçıla hemen seni yokarı alır." (Alptekin, 2002:258)

"*Animanın bu düşman çevreden çıkarılıp kazanılması gerekmektedir.*" (Gökeri, 1979:141). Devler, kahramanın gölgeleridir. (Daha sonra kahraman, animasının yardımıyla gölgeleriyle uzlaşır.) Kahraman, bu tehlikeli mekânda devlerle savaşmaktansa buradaki en önemli gücü, devlerin kız kardeşini kendi yanına alarak - yani en önemli gücü '*sevginin gücünü'*- bu sayede kurtuluşu sağlayacaktır.

Padişahın kızının söylediklerini yapan kahraman, devlerin kız kardeşine ulaşır; hatta onun yardımını görür:

"*Sizin bir gardaşınız daa olsa ne yaparsınız?'*

'Keşge bir gardaşımız olsa, elimizin üstünde götürürüz.'

'Hıyanetlik etmeyeceğinize yemin eder misiniz?'

'Ederiz.' (Alptekin, 2002:260)

Animasının sevgisini kazanan kahraman, anima-benlik dengesini kurduğu ve koruduğu sürece sihirli beldenin tuzaklarından kurtulacaktır. Yaşamda da böyledir, animasıyla bütünleşmiş kişi tam benliğe ulaştığı için iç huzuru yakalar ve böylece mutluluğa ulaşması da daha kolay olur.

Masal kahramanı, animası tarafından korunup kollanır. Bu durum kahramanın, animanın kontrolü altına girmiş olduğunu gösterir:

Devler:

"*Gardaşımızı da biz ava götüreceğiz.'*

'Hayır o yorgun, böyle bir iki gün gedin gelin, sonra dinlendiğinde bunu da götürün.'

'Olur." (Alptekin, 2002:259).

Animanın kahramanı koruyup kollaması, çoğu zaman kahramanın işini daha da kolaylaştırır. Ancak yine de dengenin korunması gerekmektedir. Tamamen animanın kontrolü altına girilirse bu *"psikolojik anlamda anima benlik ilintisinde dengeyi bozar.*" (Gökeri, 1979: 141).

Nahırcı ile Oğlu masalında animusuyla önce bütünleşen, sonra da onu kaybeden masal kahramanının animusunu tekrar kazanmak için verdiği sınavı görmekteyiz:

Aslında çok yakışıklı bir delikanlı olan "Eşek Sıpası" türlü zorlukların ardından beyin kızıyla evlenir. Eşine kendisiyle ilgili bir sır verir. Sırrını hiç kimseyle paylaşmaması için de kızı sıkı sıkı tembihler. (Eşek Sıpası aslında peri padişahının oğludur, cezalı olarak insanların arasına gönderilmiştir ve ifrit de onu takip etmektedir.) Ertesi gün "Eşek Sıpası", eski hâline dönüp yine hayvanları otlatmaya gider. Karısı Gül Hanım'da, eve gelen teyzesine onun yakışıklı bir delikanlı olduğunu açıklar:

"*Bu demenin arkasından, onnar gettikten sonra, bir gürültü hâsıl oluyor, evin önünde:*

'Gül Hanım, Gül Hanım,' diyen bir ses geliyormuş. Gül Hanım çıkıvermiş ki:

'Ben sana ne dediyidi? Aha, ifrit geldi, beni götürüyor. Ayağına demir çarık geyer de deline deline şehadet barmân dışarı çıkarsa, ben orda olurum,' demiş."

Kahraman da öyle yapar ayağına demir çarık giyer ve yola çıkar. Yolda animusuyla karşılaşır, selamlaşırlar ve "Eşek Sıpası", onu ayağındaki demir çarığın

eskiyip şehadet parmağının dışarı çıkması sonucu tanır. Kızı alıp evine götürür, saklar. Ancak, kız ifrit tarafından fark edilince:

"Var, mesele böyle böyle. Canımı vermiyeşin, gızı size vermem,' demiş.

'Alırım ben, ben alayım da sen verme,' demiş ifrit.

'Var, mesele böyle böyle. Canımı vermiyeşin, gızı size vermem,' demiş.

Padişahın oğlu, eşi Gül Hanımı ifrite vermemek için canını vermeye hazırdır. (Seyidoğlu, 1975: 102). Bu fedakârlık, Deli Dumrul hikâyesini hatırlatmaktadır. Hikâyede, canının karşılığında can arayan Deli Dumrul'a canını feda eden eşi olmuştur. Leyla Burcu Dündar "*Murathan Mungan'ın Eserlerinde Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi*" adlı yüksek lisan tezinde, Deli Dumrul Hikâyesini irdelerken şunları söyler: "*Can yerine can verme" de pagan bir motiftir. Büyü pratikleri ve şamanların hastaları tedavi edişlerinde görülen "yerine geçme" ile birçok dinde görülen "kurban" olgusu buna dayanır. Üstelik kan bağının başat olduğu bir toplumsal yapılanmayı imleyen bu motif, öyküde birey bilincine dayanan İslamın tanrısınca önerilmektedir." Yine aynı çalışmada Dündar, Deli Dumrul'un eşinin canını bağışlamasını anima ve animus arketipleriyle açıklar ve şöyle der:*

"Her kadın ve erkeğin, dişil ve eril özellikleri farklı oranlarda barındırmalarına rağmen kültürün dayatması sonucu kadınların eril, erkeklerin de dişil özelliklerini bastırmak durumunda kalmaları, bu eksilen yanların eşlerde yaşanması durumunu doğurur." (Dündar, 2001:49).

Masal metninin bu bölümünde eski inaçların izleri dikkat çeken bir unsurdur.

Peri padişahının oğlu ve Gül Hanım, ifritin elinden eşinin duasıyla kurtularak birbirlerine ebedî olarak kavuşurlar. Bu masal metnindeki anima-animus birleşmesi, dua sonucu her ikisinin de "kuşa/güvercine" dönüşmesiyle gerçekleşir. Gölgenin elinden bu sayede kurtulan kahramanlar eski kimliklerine döndükten sonra yeniden evlenirler.

Kimi zaman kadın kahramanlar animuslarına kavuşma isteklerini bildirirken bunu bir şarta bağlarlar. Zor olan bir nesnenin bulunması, yapılması imkânsız işlerin verilen sürede gerçekleştirilmesi, gücün, kuvvetin sınanması bu şartlardan birkaçıdır. **Kör Dev** adlı masalda kız, "*kim bir altın civciv ile sihirli sandık yaparsa*" onunla evlenecektir. (Şimşek, 2002: 72).

Zümrüdüanka Kuşu masalında ise padişahın sarayında oturan üçüncü kız, üzerinde '*tavşanın tazıyı kovaladığını gösteren'* resmin olduğu tepsiyi yapan kişi ile evlenecektir. (Şimşek, 2002: 58).

Mayıl ile Âb-ı Güneş adlı masalda ise kız, evleneceği erkeğin kuvvetini sınamak ister. Evleneceği kişinin koç gibi güreşmesini, çok yükseklere sıçramasını ve de yere atlayınca boğazına kadar gömülmesini ister.

Bu metinde animasına ulaşmak için türlü sıkıntılar çeken kahramanın babasıyla olan mücadelesini de görmekteyiz. Mayıl, büyüyünce vezirin kızıyla nişanlanır, fakat onun asıl istediği kız rüyasında görüp âşık olduğu kızdır. Bu kızı aynı zamanda babası da sevmektedir. Padişah, oğlunun da aynı kıza âşık olduğunu duyunca, bunu "Korku Dağı"na attırır. (Baba ve oğul arasındaki bu savaş daha önce incelelen Hırızma Güzel masalında da değinilmişti.) Baba ve oğul arasındaki kıskançlık duygusu sebebiyle babanın öz evladını "Korku Dağı"na bırakması Odipus efsanesini hatırlatmaktadır. (Odipus efsanesindeki kralın, oğlunun kendi başına felaket getireceğini öğrenmesi üzerine onu ormana bıraktırır.) Daha önce de belirtildiği üzere kıskançlık duygusu sebebiyle, erkek çocuğun babayla, kız çocuğun anneyle yarışa girmesine Freud, Odipus Kompleksi adını vermiştir. Metinde de babayla oğulun aynı kıza âşık olması hadisesi ve babanın oğlundan kurtulmak için onu dağ başına bırakması Odipus Kompleksi'yle açıklanabilir.

Kahramanın bırakıldığı dağda erginlenme süreci de başlayacaktır. Animasına kavuşmak için yaşayacağı zorluklar onu, olgunlaşma sürecine adım adım götürür.

Mayıl önce bu dağdan kurtulur, giderken bir kadının evine misafir olur. Rüyasında gördüğü ihtiyar bunu oradan alıp uzak bir çöle bırakır. Mayıl, orada karşılaştığı kıza, evleneceğine dair söz verip onun kardeşi ile de "kankardeşi olarak, ikisi birlikte tekrar yola çıkarlar. İki arkadaş, bir süre gittikten sonra, başka bir çölde yine bir kızla oğlana rast gelirler. Bu oğlan da onlara katılır. Mayıl, en sonunda Âb-ı Güneş'in memleketine varıp bir kocakarının yardımı ile sevgilisini bulur:

"*Zabah oluyor, garı izarı geydiriyor oğlana. Bunu alıp gızın yanına götürüyor. Gızınan oğlan, orada gonuşuyorlar. Üç gün üsdüne, bu garı oğlanı 'gızım' diyerek götürüyor. Derken, bu gızınan oğlan, gaçmaya garar veriyorlar. Gaçmaya garar verince, yamaçda da üç tene adam, daha harbetmeye devam ediyor! Savaşda, adamlar*

gırıla gırıla galmamış. Bu geliş, tek tek harbediyorlarımış. Yani, kim gazanırsa, o gızı alacak. Oğlan:

'Var mısın, benimle gelmeye?' diyor.

'Varım. Üç atımız var, bunnarınan goç gimi güreşecân, hotlayınca gursâna gadar kömecân. Yokarı hotlayacak, geri yere hatlayacak, gursana gadar kömülecek, yeri yarıp girecek.

Oğlan gızın şartlarını gabul ediyor, dediklerini yapıyor, gızı hakediyor. Bu gızı, terkisine alıyor, garıcâzın yanına varıyor." (Şimşek, 2002: 240).

Kızın, evleneceği erkeğin gücünü sınaması, **Dede Korkut Kitabı**'nda da geçmektedir. Beyrek ile Banı Çiçek arasında geçen konuşmada Banı Çiçek'in "*Gel imdi senün ile ava çıkalum,eger senün atun menüm atımı kiçer-ise onun atını dahı kiçersin, hem senün ile oh atalum meni kiçer isen anı dahı kiçersin ve hem senünle güreşelüm, meni basarsan onı dahı basarsın"* (Ergin, 1989: 213)

Dede Korkut Hikâyeleri'nde alp tipi kadınlar dikkati çeker. Bu kadınlar, savaşçı, gözünü budaktan sakınmayan, güçlü kadın tipleridir. Banı Çiçek'te evleneceği erkeğin kendisi gibi güçlü, kuvvetli olmasından yanadır ve bu sebeple onu güreşte yenen kahramanı kendisine eş olarak seçer.

Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda da kahramanın evleneceği kişiyi seçerken farklı bir istekte bulunur. Kendisine eş olacak kişi üzerinde 'tavşanın tazıyı kovaladığını gösteren' resmin olduğu tepsiyi yapan kişi ile evlenecektir. Kıza talip olan aslında padişahın küçük oğludur ve Keloğlan kılığına girerek gerçek kimliğini gizlemiştir.

" *Ondan sonra, oğlan ordan da çıkıyor, bir zarraf dügganına çırak olarak giriyor. Bu arada da güccük gız, ilan etmiş ki;*

'Kim, bir altın sininin içinde bir davşan, bir tazıyı guvalıyor biçimde yaparsa ben onunla evlenirim, yoksa evlenmem.'

Padişah, bu gızın isdâni guyumcuya bildiriyor. Guyumcu da gırk gün müsade isdiyor. Bunun yanına çırak duran, Keloğlan gılığındaki oğlan diyor ki:

'Ağam, sen bana gırk çuval fındığınan, gırk çuval da fısdık ver, gırk gün de müsade et, ben bunu yaparım,' diyor." (Şimşek, 2002: 58-59).

Keloğlan kılığındaki padişahın oğlu kırkıncı gün koynundan tepsiyi çıkarıp verir. Bu isteğinin gerçekleşmesi üzerine kız sevinir. Animusuna kavuşan kahraman böylece isteğine kavuşmuş olacaktır.

Cinpulat adlı masalda 40 şehzade, 40 kızla evlenmek üzere yola çıkarlar. Bu metinde kahramanların serüvene çıkış sebepleri animalarına kavuşmaktır. Otuz dokuzunun evlilikleri kolaylıkla gerçekleşir, fakat en küçüklerini Cinpulat adlı tabiatüstü bir varlık bir adadaki kızı getirmeye yollar:

Asıl kahraman, gölgesi tarafından sınava tabii tutulan küçük şehzadedir. Cinpulat adlı bir varlıkla simgelenen gölge arketipi, kahramanı serüvenini yaşayacağı balinanın karnına/sihirli beldeye gönderir. Kahraman, gölgesinden kaçmayarak onunla yüzleştiği ve zorlu sınavlar yolunda bilinmeyenlere doğru ilerlediği için aşama kaydedecektir. Cinpulat, kahramanı denizin ortasındaki kızı getirmeye yollar. Kahraman için bu sınav aslında, kavuşacağı animası için vereceği bir sınavdır. Bunu da "köprünün başındaki adam"dan öğrenir. Köprünün başındaki adam:

"*Gel buraya, nereye gidiyorsun? Seni Cinpulat mı yakaladı?'*

'Aman hoca, ne biliyorsun onun Cinpulat olduğunu?'

'O senin gibi nicelerini yakaladı.'

'E, ne olacak benim halim?'

'O peşinden gittiğin kızı Allah'ın emriyle şimdi sana yazdım. O kız sana nasip olacak. Aman getirdiğin zaman kızı Cinpulat'a teslim etme, benim yanıma gel. Ben o kızı sana vereceğim.'

Oğlan oradan ayrılıp derya kenarına gelir, atını bozup her bir parçasını fundalığın dibine saklar. Denize atlayarak yüze yüze adaya çıkar. Kız bunun geldiğini görünce düşüp bayılır. Yukarıdan cariyeler gelip kimi eteğinden, kimi merteğinden tutup bunu palas pandıras yukarı çıkarırlar. Kız yukarıda oğlanı çağırtırır:

'Niye geldin buraya?'

'Senin peşinden geldim, seni götüreceğim. Haydi bakalım.'

...

Oğlan bu kızı alıp oradan gerisin geriye döner. Deryanın kenarına gelir. oğlan demirleri toplayıp at yapmaya başlayınca kız oğlana der ki:

'El aman, delikanlı sen beni Cinpulat'a götürüyorsun. Yapma, yazıktır delikanlılığına. Ben gitmem Cinpulat'a." (Sakaoğlu, 2002: 419-420).

Yaşlı bilge arketipini simgeleyen ihtiyarın yardımıyla şehzade, gölgesini/Cinpulat'ı nasıl alt edeceğini öğrenir.

Daha önce de belirtildiği üzere gölgeden kurtulmanın yolu, onunla yüzleşmek ya onu tanıyıp olumlu yanlarından yararlanmakla, ya da onu ortadan kaldırmakla mümkündür. İhtiyar, kahramana bu olağanüstü güçten nasıl kurtulacağını da öğretir. Onun sihirle saklanmış olan canını kızın, yani kahramanın animasının bulabileceğini söyler. Bunun yolu da kızı Cinpulat'ın/gölgenin himayesi altına sokmak ve bu sayede gölgeyi ortadan kaldırmanın yolunu açmaktır:

"*Öyleyse, kız benim canım onda değil; benim canım filan yerdeki tepede bir geyik vardır, onun karnında da bir tavşan vardır. Tavşanın karnında da üç tane yumurta vardır, benim canım o yumurtaların içindedir. Eğer bunu elde edersen beni de elde ettin, yoksa yok*." (Sakaoğlu, 2002: 419-420).

Metinde , kut "yumurta"yla simgelenmiştir. Olağanüstü varlığın canı bu nesnede saklı olduğu için yaşaması da buna bağlıdır. Kız, bunu öğrenince, kahramana söyler ve böylece gölgenin ortadan kaldırılması mümkün olur. Kahraman ve gölgenin esaretinden kurtulan animası, Cinpulat'ın "yükte hafif, malda ağır neyi varsa alarak memlekete geri dönerler. Padişah, kaybettiği küçük oğlunu önceden 39 kardeşlerinin getirdiği kızla ve oğlunun beraberinde getirdiği kızla evlendirir. Gölgesini yenen kahraman bilinçaltının derinliklerinde verdiği mücadele sonucu gölgesini yenmeyi başararak ağabeyleri birer kızla evlenmelerine rağmen kendisi iki kıza birden sahip olur. Bu çağrıya kulak tıkamayan kahraman için bir ödüldür. Animalarıyla bütünleşen kahraman artık mutluluğu yakalamıştır.

Güneşle Ayın Haracı adlı masalda padişahın üç kızından ikisi evlidir. Padişah küçük kızını talibine vermek istemez. Bunun üzerine lala:

"Padişahım, yazılan yazı bozulmaz, kendine gel. O ortadaki de küçük kızını vermediğin delikanlıdır.'

'Ben o yazıyı bozacağım!'

'Nasıl bozacaksınız padişahım, hiç yazılan yazı bozulur mu?" (Sakaoğlu, 2002: 334-335).

Lalanın bu cümlesi "hayatın dönüm noktaları" olan doğum, evlenme ve ölümün insanın yaşam sürecindeki saniyesinin bile değişmeyeceği gerçeğini vurgular. Padişahın küçük kızı, animusuna padişah babasının tüm engellemelerine rağmen kavuşur. Çünkü alın yazısını değiştirmek kim olursa olsun; makamı, mevkii ne olursa olsun, insanın gücü, kuvvetiyle değiştirilmesi mümkün olmayan bir durumdur. Nitekim yaşananlar da

bu gerçeği doğrular. Padişahın, gencin öldürülmesi için cellatlara yazdığı mektup, kızı tarafından değiştirilir ve böylece kız, alnına yazılmış olan gençle evlenir.

İnsanoğlu hayat sürecinde gerçek mutluluğun peşinden koşar. Çoğu zaman kendisine toplum içinde bir yer edinmek ve para kazanmak amacıyla iyi bir meslek sahibi olmayı hedefler. Bunun için çaba sarf eder, amacına ulaştığında böylece hayatının önemli bir aşamasını katetmiş olacaktır. Ancak tam bir mutluluğun gerçekleşmesi paranın, mevkinin yanısıra diğer yanının tamamlanmasıyla mümkün olabilir. Ruh eşini; anima/animusunu bulan ve onunla hayatına devam edebilen insanlar iç huzuru yakalayabilecek, hayat serüveninde bütünlüğü yakalama şansına sahip olabileceklerdir. Jung, eserlerinde ruhsal bütünlüğün sağlanabilmesi için insanların iç ve dış dünyalarının bir denge üzerinde oturması gerektiğini vurgular. "*Erkek -ve kadında- kendi içinde bütünlüğe, ancak içindeki dişi ve erkek kutupları bağdaştırarak varabilir.*" (Fromm, 1991: 38). Masalların pek çoğunda son bölümün masal kahramanının "kırk gün kırk gece yapılan düğünle" bir eşle ödüllendirilmesinde de bu gerçeğin vurgulandığı söylenebilir.

Muradına Nail Olmayan Dilber adlı masalda, olağanüstü özelliklere sahip olan bir kızın güzelliğini duyan komşu memlekleketin şehzadesi, bu kıza âşık olur:

"Kız büyür, güzelleşir. Güzelliği dillere destan olur. Bir padişah oğlu da bu kızın adına âşık olur:

'Ana, felanca memelekette bir kız varmış. Yürüyünce bastığı yerde çimen bitiyormuş, ağlayaınca gözlerinden mercan dökülüyormuş.'

Oğlan anasını yollar, kadın da sora sora bu kızı bulur. Padişahın karısı bakar ki kız yürüyünce çimenler bitiyor, 'Eh...Aradığımı buldum.' Diye düşünür. Kıza der ki:

'Kızım bana bir su getir.'

Kız su getirmeye gider, yürüdüğü yerlerde çimenler biter. Kızın elinden suyu almak için uzanırken elini çimdikler, kız ağlamaya başlar; kızın gözlerinden mercanlar dökülür. O arada kızı güldürecek bir söz söyler, kız başlar gülmeye, gülünce de yanaklarında güller açılır. Kadın der ki:

'Siz Allah'ın emriyle istedikten sonra biz de kızımızı oğlunuza veririz.'

'Peki ama, oğlum sabırsızlıkla bekliyor. Siz burada düğün eksiğinizi görün, ben döneceğim. Emin bir adama kızınızı katıp gönderin." (Sakaoğlu, 2002: 440-441).

Şehzade kızı görmediği için hain teyze, kendi çirkin kızını bu şehzadeye götürür. Metinde kahramanın hiç bilmediği bir kıza âşık olması dikkati çeken bir husustur. Jung, bireyleşme sürecinin ikinci aşaması olan animus ve anima kavramını açıklarken "*ruh imgesinin arketipsel figürü her zaman psişenin tamamlayıcı olan karşı cins bölümünü simgele*"diğini söyler. (Jung 2002: 154). Kişinin biliç dışındaki karşı cinse ait bu "ruh imgesi" bu özelliklere sahip birisiyle karşılaşıldığında "ilk görüşte aşk" olarak kendini gösterebilir. Ancak bu metinde kahraman henüz animasını görmemiş olmasına rağmen onun dillere destan güzelliğine âşık olmuştur. Bu durum arketipsel bir deneyimin yaşandığını ortaya koymaktadır. Masal metinlerinde karşımıza çıkan bu deneyimin her zaman karşı cinsinle yüzyüze gelinmediği hâllerde bile ortaya çıkması dikkati çeken bir noktadır. Hatta halk hikâyelerinde daha sık rastlanan "rüyada bir güzele âşık olma" motifi masal metinlerinde de bulunmaktadır.

Kiziroğlu Mustafa Bey (Afganistan-Gürcistan) adlı halk hikâyesinde, Suna Şah'ın huzuruna çıkan nine rüyada, kendisinin Kiziroğlu'na 'yazılı olduğunu' gördüğünü anlatır. (Alptekin, 1997: 165). Elif ile Mahmut Hikâyesi'nde kırk ihtiyar rüyada Elif'e, yaralı Mahmut'u gösterirler. Tufarganlı Âşık Abbas ve Gülgez Peri Hikâyesi'nde Abbas, rüyasında gördüğü güzele âşık olur. (Alptekin, 1997: 224). Şâmilî Hikâyesi'nde "Âşık Muhibbî'nin çırağı olan Şâmilî, bir gece rüyasında gördüğü güzele âşık olur. Bu hadise üzerine Şâmilî yataklara düşer. Muhibbî, çırağını sıkıştırırsa da başarılı olamaz. Usta âşık-çırak karşılıklı söyleştikten sonra Şâmilî izin alarak gurbete çıkar. Uzun bir gurbet yolculuğundan sonra Kemah'a gelir. Şâmilî'nin sevgilisi de Mahinur'dur. O da Şâmili'nin aşkıyla yanıp tutuşmaktadır. Arkadaşlarıyla eğlenen Mahinur'un türküsünü duyunca ona bir dörtlükle cevap verir. Bunun üzerine iki âşık karşılıklı türkü söylerler. Sonunda iki âşık birbirini tanır. Hasretler muratlarına ererler." (Alptekin, 1997: 244).

Aşağıda incelenecek olan masal metinlerinde rüyada gördüğü kıza/erkeğe âşık olan kahramanın animasına/animusuna kavuşmak için verdiği sınavlarla, Şâmilî Hikâyesi'nde geçen motifler ve olay örgüsündeki benzerlik oldukça dikkate değerdir.

"*Animus ile anima düşlerde ve fantezilerde kişileşmiş olarak belirir; ya da erkeğin duyguya, kadınınsa düşünceye verdiği aşırı önemde görülür.*" (Jung, 1991:149) bu arketipsel deneyimin düşlerde yaşandığını gösteren masallardan birisi **Kara Dirhem Hokkası** adlı masaldır. Kara Dirhem Hokkası (Günay, 1975: 410-416) adlı masalda

kahraman rüyasında gördüğü bir kıza âşık olur. Kahramanın rüyasında gördüğü kız ise bir peri kızıdır. Genç, bu kızı bulmak için yollara düşer. Kahraman "çerçi kılığında" kızın evine girer, kızla anlaşır. Kızın annesi bir devdir, kavuşmaları için annesinin öldürülmesi gerekmektedir. Kız da annesinin sırrını oğlana söyler. Animasına kavuşmak için bilinçaltının derinliklerinde önce gölgesini yenmesi gereken kahraman, bunu başarır. Kılık değiştirerek girdiği bu tehlikeli mekânda devle/gölgesiyle yaptığı savaşta kahraman galip gelir.

Tüylü adlı masalda ise kız ve erkek rüyalarında birbirlerini görerek âşık olurlar:

"*...Vakti zamanında, bir padişahın bir kızı varmış, bir padişahın da bir oğlu varmış. Biri bir memlekette, biri de bir memlekette, kızın adı Tüylü'ymüş. Bunlar rüyalarında birbirlerine âşık oluyorlar. Şimdi Tüylü zayıflıyor, zayıflıyor, padişah kızı, cariyeler önü sıra çalışıyorlar, istediğini yerine getiriyorlar gene o ince zayıf kalıyor. Hocalara baktırıyorlar, padişah soruyor:*

'Nedir bu benim kızımın derdi, acaba neden böyle zayıf ?'

'Yanına bir kara tavuk bağla, eğer o tavuk zayıflarsa, bu kızın da zayıflar, eğer o tavuk toplanırsa senin kızın da toplanır.'

Bu kere kara tavuğu tutuyorlar, kızın yanına koyuyorlar, padişah her gün için bekçiler koymuş kızını dinlettiriyor, ne diyor, derdi ne imiş, diye. Bir de bakıyorlar ki kız dışarıdan geldi, tavuğa baktı, dedi ki:

'Soyka tavuk, ben Acem şahının oğluna vurulmuşum, böyle zayıfım, merak ediyorum, senin derdin ne ?" (Günay, 1975: 297-298).

Rüyada birbirlerini gören iki sevgilinin, o andan itibaren birbirlerine âşık olmaları anima ve animus arketipleriyle açıklanabilecek bir hadisedir. "*Arketip özerk bir güçtür, kendi başına buyruktur. İnsanın iradesine hâkim olur, (...) yıldırım aşkının ardında bu arketip gizlidir."* (Gürol, 1993: 198). Masal kahramanlarının her ikisi de gerçek yaşamda birbirleriyle karşılaşmamalarına rağmen bu sebepledir ki aşka düşerler. Kızın aşkından zayıflaması sonucu çevresinin dikkatini üzerine toplaması ve bunu padişah babasının öğrenmesi neticesinde kahramanın "benlik yolculuğu" da başlayacaktır.

Allah'ın Belası (Günay, 1975: 380-384) adlı masalda da rüya görme sonucu âşık olma söz konusudur. Padişahın oğlu gece rüyasında bir mağarada bir kız görür, ona âşık olur. Günden güne zayıflar, derdini de kimseye söylemez. **Tüylü** adlı masalda

olduğu gibi bu durum karşısında padişah baba, çocuğunun zayıflamasının sebebini öğrenmek ister. Padişah, Allahın Belası'nı çağırtır ve oğlunun derdini öğrenmesini ister. Çocuk söylemek istemese de Allahın Belası zor kullanınca derdini anlatır.

Bu masal metinlerinin ortak noktası; rüyada görülen sevgiliye âşık olma hadisesi sonucu benlik arayışındaki kahramanın animasına/animusuna kavuşmak için verdiği sınavları anlatıyor olmasıdır denilebilir. Kahramanın rüyasında gördüğü kızın mağarada oluşunun da arketipsel bir deneyimle ilgili olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca mağara ve şaman arasındaki ilgi de dikkate değer bir noktadır. "*Mağara veya labirent, Malekula'larda olduğu gibi başka arkaik kültürlerdeki sırra-erme törenlerinde birinci derecede işlev görmektedir. Kuzey Amerika Şamanlarının rüyalarını mağarada görmesi, kendi ruhlarıyla oralarda karşılaşmaları buna örnek verilebilir*" (Eliade, 1999: 70). Metinde, rüyada görülüp âşık olunan sevgili de bir mağaradadır.

Daha sonra kahraman rüyasında gördüğü "güzele" ya da "delikanlıya" âşık olunca onu bulma yolundaki mücadeleleri başlar. Mücadele edilen kimi zaman bir devdir, kimi zaman kıskanç baba... Allahın Belası adlı masalda da padişah baba, oğlunun evleneceği kızı görünce ona âşık olur. Oğlunu bir kuyuya attırır. Kahramanın animasına kavuşma sürecinde karşılaştığı bu engel, baba-oğul arasındaki kıskançlık Odipus Kompleksi'yle açıklanabilir. Babanın, oğlunun elinden sevdiği kızı alırken otoritesini kullanıyor olması, kahramanın bu noktada karşı koyamamasına sebep olmaktadır. Kahramanın imdadına Allah'ın Belası (Yüce Birey arketipi) yetişir. Padişahın, kızla evleniyor olduğunu öğrenince padişahı öldürür, kızla oğlanın birbirlerine kavuşmalarını sağlar. Böylece kahraman, animasıyla bütünleşir.

Rüyada sevgiliyi görerek âşık olma **Muradına Nail Olmayan Dilber** (Seyidoğlu, 1975:281-284) adlı masalda da görülmektedir. Halep müftüsünün oğlu Muradına Ermeyen Dilber'i rüyasında görür ve âşık olur, onunla evlenmek ister. Animasına kavuşmak isteyen genç türlü güçlüklerle karşı karşıya kalmıştır. (Bu masalın eş metni daha önce incelendiği için burada yalnızca anima arketipi açısından değerlendirilmiştir.)

Uçkur Terleten adlı masalda ise kız ve erkeğin birbirlerine yazılışları ülkemizin âdetlerinden biri olan "beşik kertmesi" usulüyle olur. Beşik kertmesi "*Erkek ve kızın daha beşikte bebekken, gelecekte evlenmesine dair verilen karardır. Dede Korkut Kitabı'nda geçer. Anadolu'da bu gelenek şöyle işler: Bir kızın doğum haberini alan ve*

bu kızın ailesiyle akraba olmak isteyen erkek ailesi, kızın ailesine bir beşik yollar ve söz kesilmiş olur. Beşik kırdı da denir." (Boratav, 2003: 218)

Beşik kertmesiyle nişanlanan kahramanlar, büyüyüp de birbirlerine âşık olduklarında aileleri tarafından birbirlerinden uzaklaştırılırlar. Anima ve animus bütünleşmesi daha beşikteyken gerçekleşen kız ve erkek için bundan sonrası ise zor bir yolculuktur. Çünkü birbirlerini bulmuşken kaybedişlerinin ardından başlayan süreç, kızın aşama kaydetmesi için gereken zorunlu bir sınavdır.

Oğlanla kız ailelerinden kaçmak ve para kazanmak için yola düşerler:

"*Başımızı alah gideh, o ki bizi birbirimize vermiller.' Bunnar epey yol geldihden sora iki yol garşılarına çıhir, oğlannan gızın. Orda kız başlir ki diyir, 'O yola sen git gazan, bu yola ben gidim.' Sora evlenecahlar. Diyir ki, 'Birbirimizi nerden bileh, birbirimize bir şey hediye edeh ki sora bileh.' Oğlan çıhardir gıza bi güzel yüzük verir ki unudurlarsa tanıyalar birbirlerini. Bir de oğlan uşgur verir gutunun içinde*." (Seyidoğlu, 1975: 335).

Âşıkların birbirlerine hediyeler vermeleri ve birbirlerini bir işaret vasıtasıyla tanımaları Türk halk hikâyelerinde sıkça rastlanan bir motiftir. Örneğin Arzu ile Kamber Hikâyesi'nde, Kamber, Arzu'ya üzerinde "Arzu-Kamber" yazılı bir bilezik hediye eder; Hurşit ile Mahımihri Hikâyesi'nde nine, Hurşit'in yüzüğünü Mahımihri'ye gösterince birbirlerini tanırlar; Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde ise Kerem ve Aslı birbirlerine hediye verirler. (Alptekin 1997: 327-328).

Metinde oğlanın kıza verdiği hediyeler oldukça dikkat çekicidir. Yüzük, bilindiği gibi hem bir süs unsuru hem de bağlılığı, ahdi simgeleyen bir nesnedir. Kahramanın sevdiğine böyle bir hediye vermesi, animasına olan gönül bağının sürekliliğini ifade ediyor denilebilir. Diğer hediye ise aynı zamanda masal metnine ad olan ilginç bir nesnedir. Metnin konusu aşk üzerine kurulmuş olduğundan bu noktadan hareketle sevgi bağına, cinsel anlamda da bir bağlılığın sürekliliğini ifade etmek amacıyla "uçkur"a simgesel bir anlam yüklenmiş olduğu söylenebilir. Halk arasında "uçkur"la ilgili deyimler de mevcuttur.

"*İslâmın emirlerini yerine getirmede çok titiz davranan atalarımız harama-helâle çok dikkat ederdi. Selçuklu ve Osmanlılarda şehir ve kasabalarda sınâî, ticârî ve iktisâdî bütün faâliyetleri tanzim eden Ahîlik Teşkilâtı'na girebilmek ve girdikten sonra da orada barınabilmek için kişinin gözüne, diline ve uçkuruna sâhip olması çok önemli*

şartlardandı. Bu bakımdan "Harama uçkur çözme" deyimi darbımesel hâlinde nesilden nesile söylene gelmiştir[137]." "Eline, beline, diline, sahip ol" deyimi halk arasında söylenegelen öğüt niteliğinde bir söz olarak yerleşir.

Kız ve oğlan birbirlerinden ayrı şehirlerde yollarına devam ederler. Kız, bilinçaltının karanlıklarına yaptığı yolculuğunda gölgeleriyle mücadele eder ve savaşı kazanır, heybelerini altınla doldurarak döner. Asıl ödülü ise animusuna kavuşmak olacaktır. Oğlan, eşini bulabilmek için "uçkur terleten"i arar:

"*Gızlara sorir ki, 'Siz buraya ne için ne iş için gidirsiz?' Onnar da dir ki, 'Bir igit gelmiş uçgur terledir, hangimiz terledirse onu alacak.' Hama gız içeri girir, uçguru alir, bir o yana cırir, bir bu yana cırir oğlanın yatağına yatir. Bele tikir yüzügi tikir bele gele tanıya. Oğlana haber gidir ki, 'Gel bi tene deli geldi uşguru yırtdi.' Oğlan hama segirderek gidir ki, 'Bahir uçgur yırtan kim?' Bahir, haman yüzügü görünce tanir. Başlir ki, 'Hepiz benim anam bacım, ben aradığımı buldum.*" (Seyidoğlu, 1975:337). Böylece iki genç birbirlerine tekrar kavuşunca evlenerek mutluluğa erişirler.

Ahmedi Dürre[138] adlı masalda kızın animusunu bulma serüveni bir beddua sonucu gerçekleşir. Olumlu bir durumun beddua sonucu gerçekleşmesi masallarda çok sık rastlanan bir unsur olmamakla birlikte, bir anlamda kahraman cezalandırılmak istenirken cezanın ödüle dönüşmesi söz konusu olur.

Metnin özeti şu şekildedir: Bir padişahın kızı çeşmeden su dolduran nenenin testisini kırınca nene kıza, "Ahmedi Dürre'ye âşık olasın" diye beddua eder. Kız beddua sonucu âşık olur günden güne sararıp solmaya başlar. Doktorlar derdine derman bulamazlar. Kız olanları babasına anlatınca babası da nineyi çağırtır, kızına Ahmedi Dürre'yi göstermesi için kırk gün mühlet verir. Nine kızı alıp Ahmedi Dürre'nin büyük ablasının yanına götürür. Ahmedi Dürre buraya gelir, ancak kız onu göremez. Kız, Ahmedi Dürre'yi üç kız kardeşten en küçüğünün evinde görür, birbirlerine âşık olurlar:

"*Gül hanım güllerin senden hanım bi şüşe şerbet getir. Ehmedi Dürre geldi." Bu gız gine gelir sallanarah Ehmedi Dürre'ye şerbeti verir. Üç adım geri gidir, neyse durir bardağı alir içir. Gız da çıhir gidir. Ama oğlan gıza vuruldi. Gız oğlana. Ertesi hafda*

[137] http://ansiklopedi.bibilgi.com

[138] Bilge Seyidoğlu'nun **Erzurum Masalları** adlı çalışmasında yer alan "Üç Turunçlar" adlı masalda kahramanın bir ninenin testisini kırınca, ninenin bedduasıyla üç turunçlara âşık olması, "Ahmedi Dürre" adlı masalla benzerlik gösterse de masalın devamı, Esma Şimşek'in **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı çalışmada yer alan "Limon Kız" adlı masalla eş metin özelliği gösterdiği görülmektedir.

ortancıl bacının sıar. Gine küçüge haber yollir. 'Bacıma diyin onnara geleceim.' Eh bu gıza tamamınan gönlünü bağladı demeh." (Seyidoğlu, 1975: 375-376).

Ninenin bedduası sonucu âşka düşen kahraman, animusunu arayarak bulur. Gencin de kıza âşık olmasıyla birbirleriyle evlenirler ve böylece kahraman da tam bir mutluluğa kavuşur.

Beddua sonucu kahramanın bir zorlukla karşılaşması efsane metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak efsanelerde genellikle yanlış bir davranışın sonucunda yapılan beddua olumsuz bir durumla sonuçlanır. Kahraman/kahramanlar ya taş kesilir, ya da herhangi bir varlığa, nesneye dönüşürler. Beddua sonucu kahramanın bir olumsuzlukla karşılaşması halk hikâyelerinde de vardır.

Dede Korkut Hikâyeleri'ni hatırlatan av esnasında âşık olma motifi, Şah İsmail masalında dikkati çeker. Kam Büre'nin Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinde yiğitlik gösteren Pay Püre Bey'in oğlu yiğitlik gösterdikten sonra adı konulur, daha sonra ava çıkan Bamsı Beyrek bir geyik sürüsünün peşinden giderken kırmızı bir otağ görür. Bu otağa doğru ilerlerken geyiği de avlar. Burada "elâ gözlü" Banı Çiçek'le karşılaşır ve birbirlerine âşık olurlar. (Ergin, 1994: 59-63).

Şah İsmail masalında da çocuk büyüdükten sonra derviş tarafından adı konulur. Şah İsmail, bir süre sonra her gün ava gitmeye başlar:

"*Bir gün bir dağa gitti, orada bir ceylan gördü. Ceylanı erseledi, ceylan gitti, oğlan gitti. Epeyce yol gittikten sonra ceylan bir çadırdan içeri girdi... çadırdan bir kız çıktı, dedi ki:*

'Ey yiğit neden benim ceylanımı erseledin ?'

'Ben onun senin ceylanın olduğunu nerden bileyim, ben dağda bir ceylan gördüm erseledim.'

Neyse oğlan attan indi, kız geldi oğlanın atının geminden tuttu. Bunların ikisinin gönülleri birbirine düştü." (Günay, 1975: 342).

Her iki anlatmada da kahramanların erginlenme sürecinde yaşadıkları birbirlerine benzer nitelik göstermektedir. Kahramanların ad alarak avlanmaları, onların "erginlenme süreci"ndeki aşamalarının en önemli unsurudur. Bu süreçte kahramanların "anima"larıyla karşılaşmaları da benzer bir diğer noktadır.

Dünya üzerindeki farklı toplululuklarda gençler, erginlenme törenlerinde bir dizi sınavlara tabi tutulurlar. Bu sınavlarla; masal, hikâye, destan metinlerinde karşımıza

çıkan bazı unsurlar arasında birtakım benzerlikler söz konusudur. "*Rus bilim adamı S. A. Tokarev dinin ilk formlarına adadığı çalışmasında dünya üzerindeki farklı topluluklardaki inisiasyon törenlerini incelemektedir. Bu topluluklar arasında Merkezi Afrika Pigmeleri, Kaliforniya'daki Vintu, Maydu, Pomo, Mivok, Yuki, Kostane Esselen, Salinan, Atabask, Yokut kabilelerinde uygulanan inisiasyon törenlerine değerlendirmekte ve inisiasyon kavramının birtakım ortak noktalara sahip olduğunu belirtirken bunlardan birisinin de avcılık olduğunu şu şekilde ifade eder. 'İnisiasyonun en önemli anları gence avcı ve savaşçı yaşamını, dayanıklılığı, sertliği ve disiplini öğretecek olan bir dizi fiziki ve ahlaki sınamadan oluşmaktadı*r[139]"

"*Uzun yıllar boyunca atlı-göç eden yaşam sürmüş Türk milletinin hayatında avcılık önemli geleneklerinden biri olurken; Altay Türk boylarının ve halklarının ekonomik hayatında aslî bir rol oynamakla kalmamış toplumun hayatı üzerindeki güçlü tesiriyle bir dini kültün ve inancın doğmasına da neden olmuştur.* (Caferoğlu, 1972: 169). Bu inanış doğrultusunda Türk toplumunda avlanmayı "küçük av" ve "büyük av" (kollektif av) olarak ikiye ayırmak mümkündür. (Roux, 2002: 174). "*Küçük av", ergenlik çağına erişmemiş kişilerin toplum için avlanmasında sakınca olmayan, küçük hayvanları avlaması "büyük av" ise ergenlerin yaptığı ve göçebe devlet geleneği içerisinde yılın belirli dönemlerinde bir çeşit savaş idmanı sayılabilecek, askerin teşkilatlanma, binicilik, ok atma kabiliyetlerini geliştirmek için yapılan sürek avlarıdır. Av/öldürme eylemi, erginlenmenin neticesinde gerçekleştirilecek sorumluluk isteyen bir eylem (Roux, 2002: 229) olduğundan dolayı avcılık birçok toplumda bir güç gösterisi ve bir erginlenme süreci olarak değerlendirilmiştir.*" (Öncül, 2006: 1680).

Kahramanın av esnasında animasıyla karşılaşması da onun hayatının önemli bir başka aşamasının eşiği olmuştur. Kız, kahramanı kardeşlerinin onu öldürme ihtimaline karşı uyarır ve onun uzaklaşmasını sağlar. Kahraman, kızın aşkından günden güne zayıflar, padişah babası oğlunun derdinin anlaşılması için emir verir. Kırk gün içinde derdine çare bulunması şartı koyan padişah kırk hizmetkârını görevlendirir. Her gün birisi kahramana bir kızın adını söyleyerek şerbet sunar, ancak kahraman her seferinde "Kamber tayın aşkına" diyerek atının adını verir. Son gün şehzade, Şah İsmail'e şerbeti sunarken "Bu da Gülizarın aşkına." Der. Böylece kahramanın derdi anlaşılır.

[139] http://www.thbmer.gazi.edu.tr/makale

Metnin bu bölümünde halk hikâyelerinde rastlanılan "bâde içme" motifini hatırlatmaktadır. Umay Günay, Türk âşık edebiyatında tespit edilen asıl tip kompleks rüya motifinin plânını verir. Bu plânda rüyada pir elinden bâde içme ve sevgilinin kendisi veya resminin gösterilmesi aşamaları kaydedilmiştir. (Günay, 1999: 98). Şah İsmail, animasının etkisi altına girmiş olduğundan aşk derdiyle yanmakta ve günden güne zayıflamaktadır. "*Animanın kontrolü altına giren kahramanın "psikolojik dengesi bozul*"muştur. (Gökeri, 1979: 141). Ona sunulan kırkıncı şerbeti içerken "Gülizârın aşkına" denilmesi, tıpkı hikâye kahramanlarında olduğu gibi kahramanın derdini dillendirmesine de vesile olur. Böylece kahramanın erginlenme serüveni de başlayacaktır.

Kahramanın animasına kavuşabilmesi için babası kızı ister, yedi kardeş kabul ettiklerini söylerler, ancak kardeşlerini kaçırarak oradan uzaklaşırlar. Animasına ulaşamayan kahraman bunun üzerine yollara düşer.

Maceraya atılan kahraman, yolda bir kralla harp eden yedi kardeşe yardım eder, onlar da kız kardeşlerini buna verirler; ancak Şah İsmail, Gülizâr'ı bulma uğruna çıktığı yoldan geri dönmeyeceği için bu kıza elini sürmez. Yedi kardeşe, Gülizâr'ı bulduktan sonra kız kardeşlerini gelip alacağına dair söz verir ve yine yola çıkar.

Jung, kadındaki cesaret ve saldırganlığın temelini de animus arketipiyle açıklayarak (Fordham, 2004: 69) bu kavramı, kadına miras kalan erkeğin kollektif imajına, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan deneyimine ve içindeki gizli erkeksi kökene bağlar. (Fordham, 2004: 70) Kadının özellikle ilk karşılaştığı baba, ağabey tipinin bilinçaltındaki kollektif imajla ve çevre şartlarıyla birleşince savaşçılık ve saldırganlık vasıflarını güçlendirdiğini kabul eder. Şah İsmail masalında da kahraman, erginlenme sürecinde üç kadını kendisine eş seçer. Ancak bunlardan bir tanesi "savaşçılık ve saldırganlık" özellikleriyle öne çıkar. Şah İsmail, Gülizar'ı bulduktan sonra evlenmeye söz verdiği ikinci animasından ayrıldıktan sonra karşısına "insan başına benzeyen bir bina" çıkar. Bu binada karşılaştığı kız diğerlerinden çok farklıdır:

"*Binaya baktı baktı, atını çayıra saldı, mendilini yüzüne örttü, yattı. Orası da bir arabın yeriymiş. Arap çağırdı, çağırdı, Şah İsmail hiç oralı olmadı. Arap aşağı geldi, Şah İsmail'in yüzünden mendilini sıyırdı. Şah İsmail birden ayıktı. Arap:*

'Kalk, neden atını benim çayırıma saldın?'

'Ben yolcuyum, çayıra atımı saldım, otlasın da gidelim diye.'

'Kalk, benim şartım var. Bu binayı atlayacağız, sen daha çok atlarsan sen beni öldüreceksin, ben daha çok atlarsam, ben seni öldüreceğim.'

'Peki.'

Şah İsmail, Kamber tayın kolonlarını çekti, Araptan iki adım ileri atladı. Attan indi, bıçağını çekti, dedi ki:

'Keseceğim seni.'

'Yok, kesme, bir şartım daha var. Seninle güreşelim, kim yenerse o yenileni keser.'

Şah İsmail bunu nasıl kucakladıysa yere vurdu, dedi ki:

'Keseceğim seni.'

'Yok yok kesme, bir şartım daha var. Şu kuyunun üstünden kim çok atlarsa öbürünü keser.'

Gene ikisi birden atladılar, Şah İsmail, Arabı geçti. Dedi ki:

'Arap seni keserim.'

Arap yüzünden perdeyi çekti, insan bakmaya kıyamaz öyle güzel bir kız çıktı. Dedi ki:

'Bak sen beni beğenmiyorsun ama ben şu kadar adam öldürdüm.'

'Ben, seni alırım ama benim bir bakacağım var, ben gideceğim eğer gelirsen seni alırım, gelemezsem bilki öldüm." (Günay, 1975: 345).

Kahramanın animası "savaşçı/alp tipi kadın" özellikleriyle dikkati çeker. Önce karşısına Arap kılığıyla çıkan "güzel kız", yenilmez; Şah İsmail'le savaşa tutuşur. "Güzel kız", onu ölümüne savaşmaya davet etse de sonunda yine başka bir oyunla karşısına çıkar onun. Bu durum, Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki "yiğit kadın tipi"ni akla getirmektedir. Bilindiği gibi Dede Korkut Hikâyelerinde "*cici bici Türkmen kızları*" ve "*yiğit kadın*" tipi olmak üzere iki kadın tipi dikkati çeker. Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyı'nda Kan Turalı'nın animası Selcen Hatun; Banı Çiçek ve Boyu Uzun Burla Hatun alp tipi kadının gösterdiği savaşçı özellikleriyle öne çıkarlar. Şah İsmail'le, animasının birbirleriyle güç sınavı vermeleri; Bamsı Beyrek'le, Banı Çiçek'in birbirleriyle evlenmeden önce verdikleri güç sınavına benzemektedir. Böylece "*aralarındaki çatışmada birbirlerini sınayarak dengeyi bulurlar. Sevgiye, saygıya ve güç birliğine dayanan bir beraberlik sağlarlar.*" (Gökeri, 1979: 142).

Pearson, "*Çoğu savaşçı arketipi öyküsünde, kahraman bir dizi tehlikeli serüven geçirir. Durum ne kadar zorsa, öykü de o kadar çekicidir. Ama, kahraman asla vazgeçmez. Tam tersine, en zor durumlarda galip gelmek için güç, cesaret ve beceri sergiler.*" der. Kahraman ve animası savaşçı arketipininin simgeleridir. İkisi de gözünü budaktan sakınmayan kişilerdir. Arap, kahramanın daha sonra babasıyla yapacağı mücadelede onu savunacak, kurtarıcısı olacaktır. Kahraman, verdiği mücadeleler sonucunda aramak için yola çıktığı animası (Gülizar'a) kavuşunca söz verdiği gibi - daha önce nikâhlandığı- Gülperi'yi de alarak baba evine döner.

Animalarına kavuşan kahraman, kendisini bekleyen bir süprizle karşılaşır. Babası, oğlunun üç kızla birlikte olmasını kıskanır. (Bu durum, daha önce incelenen metinlerde olduğu gibi baba-oğul arasındaki çatışma/kıskançlık duygusunun sebep olduğu Odiupus Kompleksi'yle açıklanabilir.) Kıskanç baba, hileyle oğlunu öldürtmek ister. Cellatlara oğlunu öldürmeleri için emir verirse de cellatlar Şah İsmail'e kıyamaz ve onu öldüremeyeceklerini söyleyince babası da "*Gözlerini çıkarın kör bir kuyuya atın*." diye emir verir. Cellatlar, bu emre uyar ve kahramanın gözlerini çıkararak kör bir kuyuya atarlar. Metnin bu bölümü daha önce incelenen masal metinlerinde olduğu gibi Hz. Yusuf kıssasını hatırlatmaktadır.

Savaşçı arketipini simgeleyen kahramanın animası Arap, diğer kızları padişahın ihanetinden kurtarmak ve animusuna kavuşmak için padişaha savaş açar.

"*Sabahleyin padişah kızlara haber yolladı:*

'Şah İsmail öldü, evi, boşaltıp saraya gelsinler.'

'Peki, biz gündüz gelmeyiz, bu gece kırk hizmetkâr kırk tane çuval yükleyip getirsin, yük taşıyalım, gelelim.'

Akşam olunca padişah kırk hizmetkârla kırk çuval yolladı. Arap aşağıya indi, kırk hizmetkârın kellesini kesti, çuvallara doldurdu. Arkaladı götürdü, padişahın sarayının etrafına dizdi geldi. İçeriden kapıyı kilitledi, yattı.

Padişah sabaha kadar bekledi, kızlar gelecek diye. Sabah oldu gelen giden yok. Bir de indi ki konağının dört köşesinde çuvallarda hizmetkârların kelleleri dizilmiş. Padişah, Arap bir karı olsun benim kırk tane hizmetkârımın kellesini kessin. Benim harbim harbdir, Arabı öldüreceğim.'

Her gün sabahtan gün batıncaya kadar harb ediyorlar; Arap, padişahın bütün askerlerini kırıyor." (Günay, 1975: 348).

Arap'ın savaşçı, mücadeleci yönü daha önce de ifade edildiği gibi, "Savaşçı arketipi"yle açıklanabilir.

Kahramanın animasına kavuşmak için verdiği mücadele, **Tüylüce** adlı masalda kılık değiştirerek yola düşmesiyle gerçekleşir. Bir görüşte âşık olduğu güzel kızı aramak için serüvene atılan kahraman, onun aslında yanı başında olduğunun farkında bile değildir. Kahramanın animası, sarayına aldığı Tüylüce'den başkası değildir. Kız, bir çobandan aldığı deriyle kimliğini gizlediği için kahraman, onun aradığı kız olduğunu bilemez. Oğluna, düğünde çok güzel bir kız gördüğünden ve ona münasip olduğundan söz eden kahramanın annesi, kızı görmesi için onu teşvik eder:

"*Aman oğlum, düğüne bir Türkmen kızı geldi ki öyle güzel öyle güzel. Doğan aya 'Dur!' diyor, tam sana münasip bir kız idi.'*

'Ana öyleyse o düğüne yarın beni de götür.'

Ertesi gece padişahın oğluna bir kadın elbisesi giydirilip düğüne götürüyorlar. Onlar gider gitmez Tüylüce nikabını çıkartıp başka bir elbise giyerek düğün evine koşar. Oyun başladığı zaman padişahın oğlu Tüylüce'ye yaklaşıp der ki:

'Gel, elimden tut da beraber kardeşlik olalım.'

Orada birbirlerinin parmaklarına birer yüzük takarlar. Düğünün sonlarına doğru Tüylüce yine kimseye görünmeden eve gelip nikabına girer.

Ertesi gün padişahın oğlu anasına Türkmen çadırlarının olduğu tarafa gidip düğündeki Türkmen kızını arayacağını söyler. Çıkar gider aramaya. Gider ama, nerde bulsun, Türkmen ne arasın .Eve gelip anasına:

'Ana, der bana ekmek yapın; ben vezirleri yanıma alıp seyehate çıkacağım. Ben bu kızı bulacağım.'

Yola çıkmadan önce buna ekmek yaparlar. Tüylüce de bir parça hamur alıp bir ekmek de o yapar, içine de düğünde oğlandan aldığı yüzüğü koyar. Yola çıkacağı zaman ekmeği padişahın oğluna verir." (Sakaoğlu, 2002: 395).

Kahramanın annesinin düğünde gördüğü "güzeller güzeli kız"ı, oğlu için münasip görmesi öteden beri yaşatılan bir geleneğin masal metnine yansımasıdır. "Kız beğenme" kültürümüzdeki önemli geleneklerden biridir. Yakın geçmişe kadar Anadolu'nun pek çok yöresinde oğlan annesi, evlilik yaşı gelen oğlunu evlendirebilmek için düğünlere giderek, hamama gittiğinde beğendiği kıza göz koyar. Daha sonra da kızın evine misafir olup onu daha yakından görür. Bu gelenek, "görücü usulü" diye

bilinen, büyüklerin tavsiyesi üzerine yapılan evlenme şeklidir. Masal metinlerinde geleneklerin yansımaları bu metinde olduğu gibi zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Kahraman, kızı görmek için kadın kılığına girerek düğüne gider ve kıza ilk görüşte âşık olur. Kahramanın, bundan sonraki serüveni, animasıyla bütünleşebilmek için onu elde etmek olacaktır. Yola çıkan kahraman, kızı bulmak için "kırk gün kırk gece" dolanır. "*Gerçek fedakârlık, sevgiden kaynaklanır ve birini gerçekten sevdiğimizde, kendimizi ondan ayrı hissetmeyiz.*" (Pearson, 2003: 183). Bu yüzden kahraman, âşık olduğu kızı bulma uğruna günlerce yol kat eder. Bu yolculuk, kahramanın diğer yarısına kavuşmak için yaptığı umut yolculuğudur. "*İnsanları bir yolculuğa çıkaran şey çoğunlukla sevgiye ve zenginliğe (ya da her ikisine birden) ulaşmanın mümkün olabileceği umududur.*" (Pearson, 2003: 79). Mutluluğunun peşinden giden masal kahramanı, sonunda çıkış kapısını da bulur. "Öyle bir memlekete gelir ki" ekmek bulamazlar. Kahramanın yolculuğunda onu yalnız bırakmayan "yol arkadaşları" "vezirler" "*simgesel olarak onun içindeki –yolculuğu sonucunda gerçekleşen- potansiyeli temsil ederler.* (Pearson, 2003: 223). Tüylüce'nin verdiği ekmeği çıkarıp kesince içinden Türkmen kızının parmağına takdığı yüzüğü bulur. Kahraman, arkadaşlarına "*Bizim nasip evdeymiş, ben bilememişim. Kırk gündür yok yere dolaşmışım. Arkadaşlar, haydi dönüyoruz.*" der. Aradığı mutluluğun yanı başında olduğunu anlar ve evine geri döner. Böylece animasına kavuşan kahraman, tam benliğe ulaşır.

Bazı masal metinlerinde de kahramanın animusuna/animasına kavuşması aşka düşerek değil de, "şans" üzerine gerçekleşir. Genellikle padişah kızları/oğullarnın "ruh eşi"ni bulması bir nesne atarak ya da babalarının seçimi üzerine olur. **Tuz Kadar Sevgi** adlı masalda da kahramanın animusuyla bütünleşmesi padişah babasının kararı sonucu meydana gelir. Ancak bu tercih, padişahın, kızına öfkesi sonucu verilmiş bir karardır. Padişahın üç kızı, babalarına evlenme isteklerini sembolik bir dille ifade ederler. Bunun üzerine babaları da onları yanına çağırır ve:

"*Kızım sen beni ne kadar seversin?'*

'Baba, bu dünyada en lezzetli nimetlerden iyi severim seni.'

'Seni verdim filan vezirin oğluna.'

O çıktıktan sonra ortanca kızını çağırır. Ona da aynı soruyu sorar. Ondan da benzer bir cevap alınca onu da başka bir vezirin oğluna verir.

'Küçük kızımı çağırın gelsin.'

Küçük kızı gelir, aynı soruyu ona sorar, o da şu cevabı verir:

'Baba, seni tuz kadar severim.'

'Ya...Ben düştüm düştüm de tuz oldum öyle mi? Bunu götürün, Tembel Ahmet'in evine atın." (Sakaoğlu, 2002: 468-469) der.

Kahramanın, babasına verdiği cevap, aslında onun "bilinçli" bir kişi olduğunu gösterir. Diğer kardeşlerinin "vezirin oğulları"yla bir anlamda "ödül"lendirilmeleri, küçük kızın dengi olmayan kötü birisine verilmesi görünürde bir olumsuzluk gibi algılansa da olayların akışı içinde durumun tam tersi olduğu fark edilecektir. Küçük kızın babasını "tuz kadar" sevmesi onun bilinç hâlinin bir anlatımı olarak yorumlanabilir. "*Tuz, büyük gizemlerden biridir ve inisiyasyonun(erginlenme) sembolüdür.*" (Saltık, 2005:76). Babasını tuz kadar seven erginlenmiş kahraman bu olgunluğunu, "Tembel Ahmet"in "tembel" kişiliğini değiştirmeyi başararak da gösterir.

Tembel Ahmet o kadar tembeldir ki, susadığında suyunu bile kendi alıp içmez, kızdan ister. Kız da onun bu tembelliği karşısında her işini kendi başına yapması ve çalışması için onu mecbur bırakır. Anima ve animus iki zıt kutup, bu masalda masal kahramanlarının kişilik yapılarıyla da simgelenmiştir. Hayattaki düzenin zıtlıklar üzerine kurulduğu anımsandığında, masaldaki "Tembel Ahmet", "çalışkan kız" tezadı kolaylıkla anlamlandırılabilecektir. Tembel Ahmet, evin rızkını kazanmak için çıktığı yolda türlü zorluklarla karşılaşır ve bu şekilde evine erzak getirir.

Bir gün kız, Tembel Ahmet'e der ki:

"*Ahmet böyle olmaz. Sen bir eşek al, bir de balta al. Dağdan odun çek, odunculuk et. Hamallığı bırak artık.'*

Biriken paralarla Ahmet bir eşek alıp takımını düzer. Odun getirip satar; üç kuruş, beş kuruş, artık neye satıyorsa.

Bir gün gider, odun getirir. Bu yük odunu dolandırdı, olmadı satamadı. Peşine bir hoca çıkar:

'Ahmet oğlum, odunları satamadın mı?'

'Hayır hoca, satamadım.'

'Odunları bana verir misin?'

'Hay hay hoca, vereyim.'

'Eee...sür gelsin; ama ben para yerine bir söz veriririm.'

'Olsun hoca.'

Ahmet, odunları hocanın kapısının önüne çekip yıkar; doğrayıp içeri atar;

'Hoca, ver sözümü.'

'Oğlum, ilmin başı sabır.'

'Daha?" (Sakaoğlu, 2002: 471).

Tembel Ahmet'in karşılaştığı bu yaşlı hoca, yüce birey arketipini simgelerken kahramanın bu sese kulak vermesi onun aşama katedeceğini de göstermektedir. Animasının sözlerini bir bir yerine getiren Ahmet, artık "tembel" değildir.

Yüce bireyin verdiği öğütler çok önemlidir. İnsan emeğinin karşılığı olarak verilen "bir tek söz"ün değeri parayla biçilemeyecek kadar kıymetlidir. Hoca, Ahmet'e her işte sabretmesini, bu sabrın sonucunda bir gün mutlaka aydınlığa çıkacağını ve göreceli güzelliğin, aslında kişinin verdiği değerle değerlendiğini öğütler. Ahmet'in, hocanın kapısına odunları sadece bir söz karşılığı yığması, Yunus Emre'nin menkabevî hayatını hatırlatmaktadır.

Ahmet, erginlenme yolunda karşılaştığı zorluklar karşısında hocanın verdiği bu sözlerle kurtuluş yolunu bulur, hatta kızın padişah babasından da zengin olur. Yüzyılların tecrübesiyle söylenmiş halk kültürünün bu çok kıymetli atalarsözü ve deyimleri yaşamın yansıması gibidir. Tecrübeyle sabit öğütleri veren hocanın bu sözleri, erginlenme yolundaki kahramanın aşama kaydetmesine vesile olur.

Ahmet'in erginlenmesi için sınavlara tabii tutulması gerekirken, kızın olgun kişilikte olduğunu görmekteyiz. Kızın, Tembel Ahmet'e verdiği '*Bu sözü sen kendi kafanda sakla, bana göre bir şey yok.*' sözü bu durumu kanıtlar gibidir. Kahraman türlü zorluklardan geçtikten sonra özbene ulaşabilmek için son olarak da animasının isteğini yerine getirecektir. Anima-benlik dengesini kurma yolundaki son aşamadır bu. Kızın isteği babasına, evinde bir ziyafet vermektir. Ahmet'le babasına haber gönderen kızın asıl amacı babasına verdiği "tuz kadar" sevginin önemini gösterebilmektir:

"*Padişahın yemek yiyeceği yere bir perde çekerler, arkasında kızı oturur. Kız arkadan yemekleri verir, Ahmet de sofraya koyar. Kız, yemeklerden birini tuzlu yapar, birini de tuzsuz yapar. Önce tuzlu yemeği verir. Padişah bu yemeği vezirleri ile beraber yer. İkinci yemeği alınca bir lokmadan fazla yiyemez, öteki tarafa sürer. Arkasından tuzlu bir yemek verirler, padişah başlar bundan yemeğe:*

"Hakikaten dünyanın tadı tuzmuş." Padişah bunu der demez kızı perdeyi açıp babasının karşısına dikilir:

'Baba, ben seni 'Tuz kadar severim.' dediğim zaman bu tembelin yanına atmıştın ki dilenip deşireyim. Allah, öyle bir Allah'tır ki bak, işte Tembel'i ne hâle getirdi, senin köşkünden âlâ köşk yaptırdı, senin havuzundan âlâ havuz yaptırdı, senin bağından âlâ bağı var. Bu hâle gelene kadar bu benim kardeşim idi, ben de onun bacısı. Biz daha kardeş bacıyız. Şimdi bu saat bizim aktimizi icra edeceksin." deyip kız perdenin arkasına çekilir. Padişah da hemen Ahmet'i kızına nikâh eder." (Sakaoğlu, 2002: 478).

Tuz, yemeğe lezzet katan en önemli maddelerden biridir. Masal metninde koskaca padişahı dize getiren "tuz, yemeklerin tadı "tuzu[140]" olduğu kadar; aynı zamanda hayatın da anlamıdır. Tuz, öyle bir maddedir ki insan üzerinde "hak" olmuştur. Tuz ekmek hakkı diye bilinen bu inanç, Türk halk inançlarında önemli bir yer tutar. Türk ellerinde [141]oldukça önemsenen "Tuz ekmek hakkı"nın bir de efsanesi vardır. Bu efsaneyi Evliya Çelebi'den öğrenmekteyiz: İslamî Türk kaynaklarına göre tuzu icat eden Halil İbrahim Peygamber'dir. İbrahim, Kâbe'yi bina edince, Tanrı'nın rahmetini

---

[140] "*Tuz, halk hekimliğinde de çokça kullanılan doğal bir ilaçtır. Birçok derde deva olduğu bilinmektedir. Tuzun düşük tansiyona iyi gelmesi, yeterli miktardaki tuzun hem vücut hem kalp sağlığı açısından faydası bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Tuzlu suyun vücut yorgunluğuna ve bazı ağrılara da iyi geldiğine inanılır. Burun tıkanıklığında buruna verilen tuzlu su genzi açar. Boğaz ağrısında tuzlu su ile gargara yapılır.*

Halk inanışlarında ve folklorunda da tuza gereksinim duyulur. Nazar için tuz kavrulur ve nazar değdiğine inanılan kimsenin başının üzerinde tuz çevrilir.

Hamile bir kadının başından tuz atılır. Başından tuz atıldığını fark ederse oğlu, fark etmezse kızı olur. Ya da ilk önce burnunu kaşırsa ağzını kaşırsa çocuğu olacağına inanılır.

Yine yeni doğan bir çocuğun kokmaması için tuzla yıkanması halk arasında uygulanan pratiklerdendir.

Mevlid okunurken, bir kenara tuz bırakılır ve bu tuz yemeklerde kullanılır. Kullanılan tuzun yemeklere ve eve bereket getireceğine inanılır.

Tuzlu yemek yapma ya da çok tuzlu yemek sevme, halk inanışında eşe duyulan sevginin işaretidir.

İnanışa göre eve gelen misafirin bir an önce gitmesi isteniyorsa ayakkabısı dışarı yöne çevrilir ve içerisine tuz serpilir.

Bazı kültürlerde tuz, evlilik müessesinde oldukça önem taşır. Yeni evlenen ve eve yeni giren gençlerle birlikte eve tuz ve ekmek de getirilir ki gelin ve damadın ağzının tadı bozulmasın, tadı tuzu yerinde olsun.

Evlenme çağındaki kızlar, çok tuzlu ekmek yiyip yatarsa, rüyada evlenecekleri kişiyi veya annesinin kendisine su verdiğini görür inancı halk arasında yaygındır. Yine bahar bayramı Nevruz'da tuz yiyip yatılırsa rüyada suyu verecek kişi ile evlenilir. Su kutsal bir unsurdur. Kutsal olan suyun evlenilecek kişinin elinden alınmış olması da ayrıca önemlidir.

İnanışa göre arkadan, "Nereye gidiyorsun?" diye bir ses duyulduğunda, dönüp arkaya bakmadan "Tuza gidiyorum." demek gerekir.

Kırgız Türkleri arasındaki yeminlerde de, "Eğer yalan söylüyorsam beni tuz ursun." denir. Bu da tuzun kutsiyetini gösterir. Yine 17. yy Türk toplumunda üzerine yemin edilen ekmek, kılıç ve Kur'ân-ı Kerim'in yanı sıra tuz da geçerli unsurlardan birisidir." (Süme, 2009: 12).

[141] "*Anadolu Türk kültür coğrafyasındaki "Tuz Ekmek Hakkı" özlü sözü Azerbaycan Türk kültür coğrafyasında "Tuzla Ekmek Unutulmaz" şeklinde, Özbek Türk kültür coğrafyasındaki "Tuzunu İçip Tuzluğuna Tükürmek" özlü sözü Azerbaycan Türk kültür coğrafyasında "Tuzu Yiyip Tuz Kabını Kırma" şeklinde yaşamaktadır*." http://www.yasarkalafat.info/makale

diler. Tanrı da "Fakirleri giydir, açları doyur." der. Peygamber, bunu nasıl yapacağını sorar. Tanrı, ona Kâbe'nin binasından kalan toprakları dört bir tarafa savurmasını söyler. İbrahim de öyle yapar. Tanrı'nın emri ile tozların düştüğü yerde tuz olur. Bu zamandan itibaren bütün yaratıklar, Halil İbrahim tuzunu yemeğe başlarlar. (Elçin, 1988: 374).

Bu öylesine bir haktır ki tarihin sayfalarına kayıt düşen hatıra yazıcıları, Osmanlı Sarayları'nda geçen "tuz ekmek hakkı"na değinmeden edemezler. Bu hakkı kaydeden yazıcılardan biri de Safiye Hanım'dır:

" *Osmanlı sarayındaki hanedan çocuklarını yetiştirmek üzere 'muallime-i selâtin' (sultan hocası) olarak tayin edilen Safiye Hanım'a, padişah V. Mehmed Reşad'ın ilk iradesi: "Namaz kılmayanlara, oruç tutmayanlara yedirdiğim tuz ve ekmeği haram ediyorum. Bu irademhoca hanım tarafından talebe şehzade ve hanım sultanlara söylensin'olmuştur*." (Ünüvar, 1964: 21).

" Tuz ekmek hakkı bütün Türk ellerinde aynı zamanda dostluğun hüsnü kabulün simgesidir[142]"

Türk tarihine, edebiyatına ve folkloruna giren "tuz-ekmek hakkı" deyimi, asıl anlamından uzaklaşarak hayatımızda dostluk, vefa, arkadaşlık, sadakat, insanlık, samimiyet, mertlik ve dürüstlük gibi türlü kavramları içine alan zengin bir klişedir. Maddeden çok mânâyı işaret eden bu deyim, Türkçe'de 'tuz' sözüne dayanmaktadır. (Elçin, 1988: 373-374).

Masalda da "tuz"u önce küçümseyen, sonra da tuzun ne kadar değerli olduğunu anlayan padişah, kızı tarafından o vakit kabul görür. "*Hakikaten dünyanın tadı tuzmuş.*" derken masal kahramanı, tuzun ne denli önemli olduğunun bilincine varır. Tuz, yiyeceklere tat veren bir madde olarak bilinmesinin yanı sıra, Uygur metinlerinde 'fayda, güzellik, şirinlik' gibi mecazi anlamlarının olduğu da bilinmektedir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde 'tat, şirinlik, güzellik, çekicilik' manasına geldiği, hatta bazen doğrudan sevgiliyi işaret ettiği görülür. Türk yurdunda yüzyılların imbiğinden süzülerek bugünlere gelmiş tuzla ilgili pek çok deyim mevcuttur, bunlardan bazıları: Tuz ekmek hakkı bilmeyen iki gözden olur; tuzdan leziz, sudan aziz bir şey yok gibidir; her nesnenin tuzu vardır; Ahilik ve şeyhlik tuzı, ekmeği kazanup miskinlere yidürmekdür; tuzu sağa sola dökme, sıtmalı gibi konuşmalar yapma, ekmeğin üzerine

[142] http://www.yasarkalafat.info/makale

basma; açık yaraya tuz atılmaz; boynuna tuz torbası takma, evlenip de sorumluluk alma; tuzlu yedirdiğinde su da içir; kadın tuz der erkek cız der ; tuzsuz koyun, tuzlu koyunu yalaya yalaya bitirir; tadsız çorbaya tuz kâr etmez; arsıza söz, kokmuşa tuz kâr etmez; işin içine çok aşçı girerse çorbanın tadı tuzu kalmaz. Tuzla ilgili deyimlerin çokluğu, tuzun Türk kültüründeki önemini de gözler önüne serer.

"*Diğer Türk kültürlü halklarda olduğu gibi Azerbaycan halk inançlarında da tuz ile ekmek çok kere bir arada anılır. 'Tuz çörek hakkı' ifadesi çok büyük bir hatır, o derece etkili bir yemin ve bağlayıcı bir ifadedir. Azrail (a.s.) canını almaya geldiği bir insan, ölüm meleğine 'Tuz ekmek hakkı' demiş ve Ölüm Meleği onun canını almamış tarzında sıkça söylenen bir söz vardır. Etkili bir söze göre, 'İnsan çörekten gül ümez dostluk gelir kılıç çekmez? İnsan çöreğini komşuya verer. Hayata / bahçeye yılan gelse, girse o tuz çörekle yola koyular. Gelin arabasının, atı tuz çörekle kesilir. Çok yağan nisan yağmurunu durdurmak için çöreğe tuz serpilir ise, yağmur durur. Karakalpakistan'da, Tataristan'da ve Başkurdistan'da misafir, evin veya köyün eşiğinde tuz ekmekle karşılanır*.[143]"

Aynı zamanda daha önce de belirtildiği üzere simyada "bilgelik ve öğrenim sembol"üdür. "*Simyasal olarak tuz, elemental toprak ve elemental suyun (Assiah ve Yetzirah) birleşiminden meydana gelir, gizli ateş tuzda (maddi beden) "saklıdır" ve açığa çıkmak isteyen bilinçaltı, içgüdüsel güçleri simgeler. Beden, simyanın Tuzu olduğuna göre ve "Su Elementi" aracılıyla erişebilir bilinçaltı unsurlardan kısmen meydana geldiği için bütün duygusal ve fiziksel deneyimlerimiz fiziksel bedende silinmeyecek bir şekilde depolanır, iliştirilir veya kaydedilir*[144]."

Simya geleneğinde ise tuz, hiç bir zaman bozulmayacak olan gizli mutabakatı temsil eder.

Rüya adlı masalda kahramanın animalarına kavuşması zekâsının sayesinde olur. Bu masalda ayrıca kahramanların sembol diliyle iletişim kurmaları da dikkati çeken bir diğer önemli noktadır. Kral, bir başka ülkenin padişahına çeşitli sorular yönelterek cevabını bulmasını ister. Soruların cevabını bulan padişah değil de, zindandaki gençtir. Cevabı, padişahın kızı zindanda görüp âşık olduğu gençten öğrenip babasına söylemektedir. Kral, padişaha iki tane soru gönderir. Çözülmesi hiç de kolay görünmeyen bu sorular şöyledir:

[143] http://www.yasarkalafat.info/makale
[144] http://www.hermetics.org

"*...İngiliz Gralından bir ferman gelir kine, bir deynek gönderir, der ki:*

'Bu deynân başının, dibinin galınlığı aynı. Bunun hangı tarafı başı, hangı tarafı dibiyise, orasını işaretle, geri bana gönder. Yoksa, bunu bilemezseniz savaş açarım!'

Padişah, gara gara düşünmeye başlar. Padişahın üzüntüsünü gören gızı da üzülür. Onun üzüntüsü ona da etki yapar. Gız, o gün oğlanın yanına varınca oğlan der ki:

'Yahu, bugün niye böyle durgun duruyorsun?'

Gız da, durumu oğlana izah eder. Oğlan:

'Yahu, ondan golay ne var.'

'Nasıl?'

'Onu, deynâ, sığaca şekilde bir su kabının içine yerleşdirin, içini de suyunan doldurun, sabaha gadar dursun. O zaman, dip tarafı çokca su emer, onunçun da suya çöker, öteki tarafı da havaya kalkar. Bundan golay ne var da onun uçun üzülüyonuz?' der.

'Pekiyi.'

Gız, hemen babasının yanına gedip oğlanın annatdıkları söyler. O şekilde yaparlar. Zabanan bakarlar ki, deynân bir tarafı suyun içinde, bir tarafı da yokarıda! Padişah, bunu alıp uçlarını işaretleyip İngiliz Gralına gönderir. Gral:

'Tamam, bu birinci şartımızı bildi, şimdi ikinci şartımızı gönderek,' der.

Gral, bu gelişe iki tene de at gönderir. En, boy, vücut, kilo, yaş, renk hep aynı. Birbirinden seçmeye imkân yok, her tarafı aynı. Bunnar soruyorlar:

'Atın hangisi iyi, hangisi kötü?' Onu da seçip göndereceksiniz,' der.

Bunnar, gene düşünmeye başlarlar. Bu, daha zor bir soru. Durum, gene oğlana intikal eder. Oğlan der kine:

'Yahu, ondan golay ne var. Baban, bir meydannâ bir çukur gazdırsın. Bu çukur da biraz geniş olsun. Şöyle dört metire falan, içini de suyunan doldurun. Atların üzerine de birer iyi binici binsin. Bunnar, şöyle öteden beri hızlanıp gelirlerse, iyi at sıçırar geçer, kötü at geçemez,' der.

Padişah, bunu da o şekilde yapdırır. Gız, gonuşduklarını gedip babasına söylerimiş. Amma, padişah da sanarımış ki, bunnarı gızım biliyor. Neyise, atları çukurun önüne getirirler. Birisi, haydiii...dînemeden geçer suyu, çarpadan öte tarafa varır. Öbür at da gelir, çukurun beri tarafında dineligalır. Padişah:

'Tamam bu iyi, şu kötü,' der.

Padişah, üzerlerine yazdırır, atların egerine atiketini vurdurur, gönderir." (Şimşek, 2001: 196).

Bu masalda kahramanların sembol diliyle anlaşmasının yanı sıra yukarıda yer alan soru/cevap bölümünü, bilmece unsuru olarak da değerlendirmek mümkündür.

Ali Berat Alptekin, bu masalın eş metni olan "**Çin Padişahı**" adlı Azerbaycan Türklerinin masalını, makalesinde değerlendirirken şunları söyler:

"*Dinleyiciyi inandırmak gibi bir iddiası olmayan büyük ölçüde nesir olmak üzere masal anası dediğimiz anlatıcılar tarafından anlatılan masal metinlerinden öğrendiğimize göre bilmeceler eski devletlerin politik hayatlarında rol oynamıştır. Eskiden savaşmadan önce bir taraf, diğerine bir bilmece gönderir, eğer karşı taraf bu bilmeceye cevap veremezse savaşırlarmış.*

Bilmeceler, bazen de eski savaşlar sırasında diplomasinin gizli bir şekilde yürütülmesine yardımcı olmuştur. Bu hususta, Prof. J.M. Sokolov; 'tapmacalar biri kimi istifade olunması haggında Rus salnamelerinde maraglı me'lumatlar vardır.'

Bilmece şeklinde olan ve diplomatik özelliklere sahip olan bu türün örneğini masal, destan ve halk hikâyesi metinlerinde de bulabiliriz." (Alptekin 2006: 359). der ve örnek olarak da Rüya adlı masalın eş metni olan, Çin Padişahı masalını verir.

Rüya adlı masalda kralın, diğer memleketin padişahına sorduğu "bilmecemsi" sorular, aynı zamanda karşı tarafın pratik zekâsını göstermesi açısından da önemlidir.

Alptekin'in belirttiği üzere, bu metinde "bilmeceler" diplomatik özellikler göstermektedir. Kralın gönderdiği bilmeceler cevaplanamadığı takdirde kral, karşı tarafa savaş açacaktır.

Kralın, diğer ülkenin padişahına gönderdiği sorular oldukça ilginçtir. Eni, boyu, vücut yapısı birbirinin aynı olan atların hangisinin iyi, hangisinin kötü olduğunu anlamak ilk bakışta pek de mümkün değildir. Tıpkı insanlar gibi... İnsanlar da görünüşte birbirlerine benzeseler de her birinin huyları, karakter yapıları birbirinden farklıdır. Her insan kendi başına bir âlemdir. Kişileri birbirlerinden ayırdetmek için onları iyice tanımak gerekir. Kişiyle geçirilen zaman esnasındaki paylaşımlar kişinin nasıl biri olduğunu da ortaya çıkarır. O kişinin iyi mi, kötü mü olduğu bir nevi "sınav/sınama" olarak düşünülebilir; sergilediği davranışlarına göre değerlendirilebilir. Masal kahramanın her özelliği görünürde aynı olan atları tabi tuttuğu sınavda olduğu gibi...

Masalın devamında kahramanın animalarına kavuşması için sergilediği akıl oyunları onun hünerlerini göstermektedir. Kral, soruları cevaplayanı ülkesine çağırınca padişah da bu çocuğu gönderir. Kahraman memleketinden ayrılmadan önce yine sembol dilini kullanacaktır; kralın yanına gitmeden evvel padişahtan otuz sekiz tane atlı ister, bir de kendisi otuz dokuz atlı olacaklardır. Dönüşte kırk atlıyla gelirse padişahtan sevinmesini, yoksa korkması gerektiğini söyler. Padişaha önceden verdiği bu "işaret", yine söz söylemeden iletişim kurmanın yollarından biridir. Metnin devamında karşımıza çıkan sözsüz iletişim daha da ilginçtir. Kralla, kahraman birbirleriyle hiç konuşmadan âdeta sembollerle akıl yarışına girerler:

" *Gralınan oğlan, yere yan yana otururlar. Gral, cöbünden bir bıçak çıkarır, yere, toprağın üsdüne şöyle eliyinen bir daire çizer. Yalınız heç ses yok. Çizince oğlan da alır, bir çizgiyen daireyi ikiye pöler. Busalı, o adam çıkarar, ortaya bir gılıç goyar. Padişahın gönderdiği oğlan da çıkarır, iki tene yumurta goyar. Gral, çıkarır bir panca cindarı eker. Oğlan da dutar, bir gurk tavık gıyar. Bu, gurk tavık, cindarının hepiciğini yer, bir tene gomaz orada. Bundan sonra, İngiliz Gralı der kine:*

'Bu çocuğun gafası çok çalışıyor. Bu çocuk, benim çok hoşuma getdi,' der." (Şimşek, 2001: 196).

Görüldüğü gibi kral ve kahraman hiç konuşmadan birbirleriyle anlaşmışlar, hatta bu iletişimde kral, çocuğun zeki olduğuna kanaat bile getirmiştir. Sözsüz iletişimde her iki tarafın kendi aralarında oluşturduğu bu semboller, daha sonra masal kahramanı tarafından açıklanır:

"*Oğlum, ne oldu, sana ne dediler?'*

'Efendim, böyle böyle oldu. Gral, şöyle bir daire çizdi, ben de ortadan ikiye peldim.!

'Pekiyi, bunun manası ne?'

'Gral dedi ki; 'dünya benim,' ben de; 'yarısı senin, yarısı benim,' dedim, ortadan çizdim. Çıkardı, ortaya bir gılıç godu.'

'Gılıcı niye godu?'

'Savaşıp gılıcınan alırım, dedi, ben de çıkarıp yanına iki yumurta godum.'

'Yumurtayı niye godun?'

'Oğlumun bilmem nesini –dedim- Sonra padişah, cöbünden bir pança cindarı çıkarıp atdı.'

'Darıyı niçin atdı?'

'Benim asgerim, bu darı gimi çok. Sizden daha galabalığız, hepinizi teslim alırık,' dedi. Ben de bir gurk tavık çıkardım, onnarı yedirdim –der- 'Biz de senin asgerlerini, bu tavuk gimi yerik,' der." (Şimşek, 2001: 197).

Nesnelerle anlaşma yoluna giden kral ile kahraman, birbirlerinin zekâlarını da sınarlar. Sözsüz iletişimde her iki tarafın kullandığı sembollerin algılanabilmesi için ortak kabul gören sembollerle iletişimin sağlanıyor olması gerekir. Ancak burada tarafların kullandıkları dil, üçüncü kişilerce (padişah) algılanamamaktadır. Semboller arasında kılıç ve yumurtanın anlamı bilinen şekliyle kullanılmış olmasına rağmen kahraman, padişaha açıklamasını yapar. Kılıç, savaşın ve gücün sembolüdür. Kimi zamanda kılıç "*sözün kudretini temsil*" (Guénon, 2003:52) eder. Masalda da kral, kılıç sembolüyle savaşarak zafer kazanacağını anlatmak istemektedir. Yumurta bilindiği üzere üretkenliğin, yeniden doğuşun sembolüdür. Kahraman, krala yumurta resmi çizerken bu sembolü, erkek üreme organı anlamında kullanmıştır. Kahramanın bu şekilde kullandığı yumurta sembolü aynı zamanda argoda "hiç bir yeri alamazsın, alsan alsan oğlumun ....sını alırsın."anlamına gelmektedir.

Kahraman, zekâsının karşılığını çok farklı şekilde alacaktır. Bu zeki genci çok beğenen kral, ödül olarak kızını bu gence verir:

"*Bu çocuğun gafası çok çalışıyor. Bu çocuk, benim çok hoşuma getdi,' der. Vezirlerini yanına çağırır der ki:*

'Benim gızımı, bunnara verecâm. Siz ne diyorsunuz?'

Gralın, bir de güzel gızı varımış ki, bunun üsdüne daha güzel yokmuş. Vezirler der kine:

'Aman efendim, siz ne derseniz o olur. Bizim ne haddimize size garışmak,'

Gral, gızını verir bu oğlana. Bir at da gızına hazırlarlar. Bunnar, gırk atınan genegeri dönerler. Galan, bir ayda mı gelirler, iki ayda mı gelirler. köye yaklaşıncak köylüler hemen goşarlar, padişaha habar verirler. Padişah sorar:

'Amanın gaç atlı geliyor? Siz onu söyleyin.'

'Gırk atlı.'

'Tamam,' der padişah, sevinir."(Şimşek, 2001: 196-197).

Padişahın sevinmesinin sebebi, kralın yanına giden gencin zaferle dönmesini simgleyen "kırk" atlıdan dolayıdır. Otuz dokuz kişi gidip kır kişi dönen kahraman, kral

tarafından ödüllendirilmiştir. Üstelik de kahramanın animası bir değil iki tane olacaktır. Âşık olduğu padişah "güzel kızını", başarıyla geri dönmesi sebebiyle ona layık görürler:

"*Padişah, oğlanın sırtını sıvaşlar:*

'Oğlum, senin gafan, benden daha fazla çalışıyor. Ben de gızımı sana verecâm,'der.

Padişah, hemen vezirlerini çağırtdırır, toy-düğün hazırlatdırır. Gırg gün gırg gece düğün çalınır. Bir günde iki gelin gelir oğlana." (Şimşek, 2001: 198).

Erginlenme sürecini tamamlayan kahraman animalarıyla âdeta ödüllendirilmiş olur.

Gül ile Sinan adlı masalda kahramanın animasıyla karşılaşması, çalışmak üzere çıktığı yolda yanlışlıkla gittiği devler ülkesinde olacaktır.

Padişah, kendisi öldükten sonra yerine hangi oğlunun geçeceğini tespit etmek için üç oğlunu da değişik yerlere çalışmaya gönderir. Hangisi daha fazla para kazanırsa onu yerine padişah seçecektir. Büyük oğlan, pamuk ticaretine başlar; ortanca oğlan, bir bakırcı yanına çırak durur; küçük oğlan, yanlışlıkla devler ülkesine gider. Elindeki paralarla devlere kumaş alıp hediye eder. Devler de buna, açtığında bir tabur asker haline gelen sihirli şemsiye verirler.

Kahramanın, çalışmak için gittiği yolda devlerle karşılaşması onun erginlenme sürecindeki ilk sınavıdır. Kahraman, önce gölgeleriyle yüzleşir, onları tanır ve gölgelerinin/devin olumlu yönünü yanına alarak yoluna devam eder:

"*...Gedip mederkene, garşısına bir dev ıras gelmiş:*

'Dur bakîm insanoğlu.'

Oğlan durmuş, demiş kine:

'Ben İstanbul'dan, filan padişahın oğluyum. Babamın, size çok selâmı var, bu malları da size hediye gönderdi,' demiş. Bu, öyle diyeşin, dev:

'Aleykümselâm, başımınan yüzüm üsdüne –demiş- aldım, gabul etdim.'

Malı almış ya, yerine de bir şemsiye vermiş:

'Bu şemsiyemi al, babana hediyem olsun, selâmımı söyle,' demiş." (Şimşek, 2001: 172).

Devlerle/gölgeleriyle uzlaşan kahraman, onlardan aldığı nesneler yardımıyla animasının sevgisini de kazanacaktır. Kahramanın bilinçaltının derinliklerinde

ilerlerken ulaştığı ikinci mekân animasıyla ilk kez karşılaşacağı "pınarın başında camdan yapılmış saray" (balinanın karnı) olacaktır.

"*Oğlan şemsiyeyi almış, geri dönmüş. Melmekete doğru geliyor amma, bir punarın başına gelmiş, orada muntazam camdan yapılmış bir saray! Gapısının penceresinin nerede olduğu belli dâl. Oturmuş, orada su filan içmiş:*

'Ulan, bu şemsiyeye bu gadar para verdik, acaba bu neyin nesi?' demiş.

Oğlan, şemsiyenin dümesine basıp asılıverimiş, bir tabır asger düzülmüş garşısına:

'Buyur Beyoğlu, yakîm mi, yıkîm mi?' demişler.

'Ne yak, ne yık,' demiş oğlan, şemsiyeyi genegeri dürmüş, almış dönmüş. Gelirken, o binadan bir gız:

'İnsanoğlu, insanoğlu,' demiş.

'Buyur.'

'Ne olur, o şemsiyeni bana versen?' demiş.

Amma, oğlan şemsiyeyi nasıl versin? Boş varırsa, babaları idam edecek, bir de bu şart var irelde. Oğlan, düşünmüş, düşünmüş:

'Yüzünü görsedirsen veririm,' demiş.

Gız, pencerenin bir dalını galdırıvermiş, herife yüzünü görsetmiş. Oğlan da 'al' demiş, şemsiyeyi vermiş, dönmüş geri oradan." (Şimşek, 2001: 172-173).

Aniamasıyla elindeki çok değerli nesnenin karşılığında yüz yüze gelen kahraman, baba evine eli boş döner. Babası da kızarak tekrar gurbete gönderir. Küçük oğlan, yine devlerin olduğu yere gider, yine babasının verdiği paralarla kumaş alıp devlere hediye eder. Devler de buna açıldığı vakit çeşitli yemeklerin çıktığı bir sefer tası verirler. Su başındaki kız, bu sefer tasını da ister. Oğlan da yine, yüzünü görmek şartıyla verir. Oğlanın üçüncü gidişinde, devler buna; açıldığı vakit istediği yeri gösteren bir dürbün hediye ederler. Su başındaki kız, bunu da ister. Oğlan, üçüncü defa da babasının karşısına eli boş gittiğinde öldürüleceğini bildiği hâlde yine de verir. Kız, oğlanın bu fedâkârlığını beğenerek onunla evleneceğini, ancak kendisiyle birlikte iki kardeşinin daha bir devin yanında esir olduklarını belirtir. Oğlan, hem kızları, hem de eşyaları alarak devin elinden kaçırır. Yolda kardeşleri ile buluşup her bir kız ile evlenir. (Şimşek, 2001: 171-173).

Kahramanın, kendisi için hayatî önem taşıyan bu sihirli nesneleri hiç düşünmeden animasına vermesi onun, animasına kavuşma uğruna ne kadar fedakâr olabileceğini gösterdiği şeklinde yorumlanabilir.

Devlerin, kahramana verdiği hediyeler; açıldığında emrine amade askerler çıkan şemsiye, çeşit çeşit yemekler sunan sefer tası ve istenilen yeri gösteren dürbündür. Bu sihirli nesneler, arketipsel sembollerdir. Masallarda sıkça karşımıza çıkan sihirli halı, giyeni görünmez yapan külah(şapka, pelerin, ayakkabı), konuşan ayna gibi kişiye üstünlük/güç kazandıran nesneler "*fiziksel bedenin derinleşmiş bir içgörüye, işitme ve uçma gücüne ya da gerek ruh, gerek beden için bir tür korumaya sahip olmasını sağlar*." (Estés, 2004: 230).

Kahramanın "büyülü nesneler"i animasına vermesi, onun tam bir güce sahip olamadığını da işaret eder. Nitekim, kızla evlendiği akşamın sabahında, uyandıklarında çadırlarını bir ejderhanın sardığını görürler. Ejderha, kahramana bir soru yöneltir ve bunu öğrenmesi karşılığında kızı/animasını bırakacağını söyler. Yani kahraman, daha sınavlar yolunu başarıyla tamamlayamamıştır. Kahraman, ejderhanın sorduğu sorunun cevabını bulabilmek için yeniden yollara düşer.

Kahramanın erginlenme sürecinde animasına kavuşmasıyla tam bir bütünlük sağlayamayacağı daha animayla karşılaşmadan belirtilmiş gibidir. Kahraman, devler ülkesine yaklaştığında yüce birey/ "derviş babanın" sözlerinden de anlaşılmaktadır:

"*Oğlum, burada seni telef ederler, sen devre yere gelmişsin. Burası vahşiler yeri, gel getme.*" (Şimşek, 2001: 172) derse de kahraman "derviş baba"nın sözüne kulak asmaz ve devlerin mekânına girmesiyle zorlu serüveni de başlar. Ancak bu sınavları başarıyla tamamladıktan sonra tamlığa ulaşacaktır.

Masal kahramanları benlik arayışlarında, önce iç bütünlüğü sağlayabilmek için gölgeyle uzlaşmak ya da savaşmak zorundadır. Bireyleşme sürecinin ikinci aşaması anima/animusla karşılaşmaktır. (Jacobi, 2002: 154). Masal kahramanlarının bireyleşme süreçlerinde kimi zaman anima/animuslarıyla karşılaşmaları çok daha önce olabilmektedir. Hatta, kahraman âşık olduğu güzele kavuşma arzusu onun yola çıkış sebebi bile olmaktadır. Karşılaşma her ne zaman olursa olsun, "*Animanın şahsında uzlaşma, kahramanın bilinçli seçimi öğrenmesi ve iki iken bir olması demektir*." (Özcan, 2003:220).

3.4. Persona

"*Herkesin üç kişiliği vardır: Ortaya çıkardığı,*
sahip olduğu, sahip olduğunu sandığı."
Alphonse Karr

Persona, latince maske sözcüğünden gelen kişinin sosyal imgesini yansıtan dış yüzüdür. Persona, Antikçağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adıdır. Hayat sahnesinde de her insan toplum içinde başkalarıyla ilişkiye geçerken bir maske takar. Bu maske kişinin toplum içinde nasıl görünmek istiyorsa o şekilde görünmesini sağlar. Persona, kişinin ben ile dış dünya arasındaki iletişimini sağlayan kişilikle ilgili yanıdır. Persona, diğer adıyla maske kişiliği bir anlamda örter. "*Persona, maskedir. Yani insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşamasıdır." (Jung, 1998: 23). Fordham'a göre: "Persona dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir. Diğer insanlardan neler bekleyeceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi daha hoş kılar.*" (Fordham, 2004: 61).

Kısacası denilebilir ki kişilik[145] kendimizi dış dünyaya göstermeden önce taktığımız maske, dış kişiliğin yönlendiricisidir. Persona, kişinin toplum içinde uyumunu sağlayan yüzüdür. Çünkü toplum, kişiden birtakım rolleri yerine getirmesini bekler. Pek çok insan da bu sebeple "iyi bir imaj" bırakmak çabasındadır. Bu şekilde toplumla uzlaşan kişi sosyal yaşamda daha dengeli bir hayat sürecektir. Kişilik, maske sayesinde gerçek kimliği farklılaştıracaktır. Jung, kişiliğin bu özelliğini şöyle açıklar:

"*Gerçekten kim suya baksa, ilk önce kendi yüzünü görür. Kim kendine doğru giderse kendisiyle yüzleşme riskini alır. Ayna yalan söylemez. Ona bakan şeyi sadakatle gösterir. Diğer bir deyişle, persona ile örttüğümüzden dolayı dünyaya hiçbir zaman göstermediğimiz yüzümüz, yani oyuncunun maskesi. Ama ayna, maskenin ardına kadar uzanır ve gerçek yüzü gösterir*[146]."

Sosyal görüntüyü temsil eden personanın bazı durumlarda kişiliğe zarar vermesi de söz konusu olabilmektedir. Bu arketip zamanla bilinç dışından çok uzakta bir parça

[145] Persona kelimesi irdelendiğinde; persona sözcüğü, person –kişi ve personality –kişilik sözcükleriyle bağlantılı olduğu ve Latince'de maske anlamına gelen mask sözcüğünden geldiği görülür.
[146] http://www.littera.hacettepe.edu.tr/makale

gibi algılanırsa, yani kişi taktığı maskeyi fazlaca benimseyip oynadığı rolü gerçek kişiliğiymiş gibi algılarsa kişiliği bir yana itilir ve kişi kendine yabancılaşır. Bu durumda rolünü fazlasıyla benimsediği için kendisine aşırı önem verir ve çevresindekilerinden de rolü oynamasını ister. Jung egonun, personayla özdeşleştiği bu duruma "*şişme*" (inflation) adını verir. Personayla özdeşleşen kişi personanın gerektirdiği rolleri gerektiği gibi yerine getiremeyeceği için yetersizlik duygusuna kapılacaktır. Kişi nasıl görünmek istiyorsa öyle olduğuna inandığından kişilik problemleri yaşayacak, mutsuz olacaktır.

Jung, **İnsan ve Sembolleri** adlı eserinde psikolojik bakış açısından maskenin onu taşıyanı arketipsel bir figüre dönüştürdüğünü ifade ederken "persona arketipini"nin simgesel anlamıyla insan doğasını saklayan yüzü olduğunu belirtir. (Jung, 2007:236). Bu noktadan hareketle, toplum içinde varolma adına üstlenilen bu rollerle insanların kişiliğinin gerçeği ne kadar yansıttığı üzerinde düşünülmesinin gerekli olduğu söylenebilir.

Taoist düşüncede persona "yanlış benlik" olarak isimlendirilir. Bu düşünce sistemine göre persona, diğer bir değişle yanlış benlik bozuk inançlardan oluşan kazanılmış kişiliktir. Persona, "*çevremizdeki dünyaya kendi etkimizi ve dünyanın bizim üzerimizdeki etkisini tecrübe ederek kurduğumuz kendimize ilişkin genel fikirdir. Persona, Schopenhauer'in ifadesiyle, kişinin ne olduğu değil, kendisine ve dünyaya nasıl göründüğüdür. Kişinin ne olduğu, onun bireysel benliğidir*." (Jung, 2001: 105)

Persona görüldüğü gibi kişinin sosyal yaşamındaki rollerini yerine getirirken kimi zaman "iyi bir imaj", kimi zaman da insanların düşüncelerini yönlendirmek için kullanılan "yanlış imaj" da olabilmektedir. "*Biraz abartılı bir ifadeyle; persona kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeydir denilebilir*." (Stevens, 1999: 45)

Kişi, toplumun kendisinden beklediği doğrultuda davranış sergilediği için kendisine ait olan pek çok şey kaybolmakta ya da bastırılmaktadır. Kişiler toplum içinde bir yer edinme çabasına giriştiklerinde insanları etkileme adına takındığı maskelerle insanları etkiler ve kişiliğinin öznel taraflarını gizler. Toplumun değerlendirme ölçütü kişinin taktığı bu maskelere göredir. Her insan bulunduğu konuma göre birden fazla personaya sahip olabilir. Örneğin, her insanın iş yerinde, evde, arkadaş ortamında sergilediği tutumlar birbirinden farklıdır.

Persona, günlük hayatta kişisel çıkarlar doğrultusunda da kendisini gösterir. Örneğin hiç hoşlanılmayan bir insana çıkarlar nedeniyle dostça davranışlar sergilemekte olduğu gibi.

Masal metinlerinin tahlilinde görülmüştür ki bazı masal kahramanları gerçek benliklerini gizleyerek topluma kendilerini iyiymiş gibi gösterirler. Oysa ki asıl olan benlik farklı bir yüzdür. Bu noktada, Taoist düşüncenin tanımladığı persona, masal metinlerinde karşılaştığımız bu karakterlerin simgelediği persona arketipiyle örtüşmektedir.

Jung'a göre uygarlaşma sürecinde ve bir toplum içinde yaşadıkça personaların takılmadan sosyal hayatın içinde varolmak pek de mümkün değildir. Ancak personayla özdeşleşmemek için onun sakladığı yönlerle barışık olmak, onları tanıyarak bilinçli bir yaşam sürmek gerekmektedir. Kişi personasıyla dış dünyaya karşı, dengesini sağlayabildiği ölçüde başarılı olacaktır.

Estés, arketipsel simgecilikte giyimin personayı, toplumun bize dair edindiği ilk izlenimini temsil ettiğini söyler. "*Persona, başkalarının bizim hakkımızda ancak bilmelerini istediğimiz şeyleri, daha fazlasını değil, bilmelerini sağlayan bir tür kamuflajdır*." (Estés, 2004:111).

Karalar Giyen Adam adlı masalda kahramanın maceraya atılmasının sebebi merak edilen kara elbisedir. Adam neden kara elbise giymiştir, padişah için bu bilinmesi gereken bir durumdur. Giysinin, personayı simgelediği düşünülürse, karalar giyen adamın kara giysi giymesinin sebebini hemen söylemek istemeyişi tesadüfî olmadığı söylenebilir. Yukarıda belirtildiği gibi persona, başkalarının bizim hakkımızda bilmelerini istediğimiz şeyleri bilmelerini sağlar.

"*Persona bir yandan bireyin dış görünümünü sağlar, öte yandan iç kimliğini diğer insanların merakından korur."* İnsanın üzerine giydiği kıyafet, kişinin etrafına gösterdiği "maske"/persona anlamı taşır. Hz. İlyas'ın kaftanı da benzer bir anlama sahiptir. (Jung, 2007: 286).

Kara renkli elbise bu anlamda bir semboldür ve karalar giyen adam, padişahın bu yöndeki sorusuna hemen cevap vermeyerek onun erginlenmesinin başlangıcı olan ruhsal yolculuğa doğru ou yönlendirmiştir.

Kara renk pek çok masalda dikkati çeken bir semboldür.

Kıyafetin personayı temsil ettiğini pek çok masalda görmekteyiz.

Ceylan Yüreği (Alptekin, 2002: 310) adlı masalda Keloğlan, zaman zaman "*albay*" kıyafetine girer. Bu sayede kahraman kendini saklayarak başkalarının tanımasını önlemiş olur. Önce padişah, eşi, iki büyük kızı ve bahçivanın gittiği düğüne "albay" kıyafetinde katılarak onların arasına karışır. Oysa onlar düğüne gittiklerinde Keloğlan bahçivan olduğu için bahçeye bakmakla yükümlüdür. Katıldığı düğünde "albay" kıyafetinde olduğu için padişahtan da çok hürmet görür. Kahraman, daha sonra asıl kimliğiyle padişahın kızıyla evlendiğinde padişahın gazabıyla karşı karşıya kalacaktır. Padişah, küçük kızı Keloğlan'la evlendiği için onu evlatlıktan reddeder. Bu noktada insanların gerçek kişiliklerinden/benliklerinden çok rütbe/ya da kıyafetlerinin toplum içinde ne kadar önem taşıdığı dikkati çeker. İnsanları değerlendirirken ilk olarak onların kılık kıyafetlerine, yani dış görünüşlerine bakarız. Kıyafet, toplumda önemli bir değerlendirme ölçüsüdür. Boşuna dememiştir bilge Nasreddin Hoca ünlü fıkrasında "Ye kürküm, ye!" diye.

Helvacı Güzeli adlı masalda ise persona arketipi imamla simgelenmiştir: Ailesi tarafından köyün imamına emanet edilen kıza, imam kötü gözle bakar. Kız, bu çirkin teklifi kabul etmeyince imam, cadı kadının yardımıyla kızı tuzağa düşürmek ister.

Persona, insanların sosyal yaşamda takındığı birer maskedir. Her insanın evde, işte, farklı ortamlarda sergilemesi gereken davranış biçimleri vardır. Eğer kişiler bu davranış biçimlerine aykırı hareket ederlerse toplum tarafından kabul görmezler, ya da olumsuz tepkiye maruz kalırlar. Toplumun ahlâk kuralları, dini yaşamın getirdiği ölçüler bu davranışları şekillendiren önemli hususlardır.

Hacca giderken köyün imamına emanet edilen genç kıza ihanet edilmesi kim olursa olsun kişilerin sorgulanması gerçeğini vurgular. Toplumun gözünde "güvenilir insan, örnek insan" sıfatları verilen din adamının aldatan yüzünü göstermesi, imamın hem mesleki kimliğine gölge düşürmekte, hem de her zaman kişilerin meslekleriyle uyumlu davranışlar sergilemeyebileceği mesajını vermektedir.

" *(...) bakmış ki hoca, gene gızdan yüz bulamamış. Bir gün gene, bir cadı garısı varımış. Demiş ki:*

'Get, şu gıza de ki; 'Padişah ilan verdi, herkes mecburen hamama gelecek, dedi,' de" demiş.

'Olur,' demiş, demiş garı:

Garı gelmiş, demiş ki:

'Gızım, padişah ilan verdi, bütün millet, genç kızlar, avratlar, mecburen hamama gelecek,' demiş. Gız:

'Olur, sen gel, beni götür ebe," demiş.

Garı gelmiş, gızı hamama eletmiş, gızı içeri goymuş ki, ondan başga hiç kimse yok!" (Şimşek, 2001:231).

Cadı kadının, kahramanı kandırarak hamama götürmesi, kahramanın erginlenmesi için gerekli bir aşamadır.

Yaşlı kadın bir yandan persona arketipini simgelerken, diğer taraftan iyi görünüp kötü davranışlar sergileyen kişilerin, insanlara verdiği zararın kimi zaman telafisi mümkün olmayan sonuçlar doğurabileceği mesajını da verir. Masum kahraman, imam ve cadı kadının kendisine kurduğu tuzağa düşmekten son anda kurtulsa da erginlenme serüveninde onu bekleyen başka sahte yüzlerle de karşılacaktır.

Helvacı Güzeli masalında persona arketipini simgeleyen diğer kahraman erginlenme sürecini yaşayan kızdır. Kahraman, vezirin elinden kurtulduktan sonra çobandan aldığı deriyi başına geçirir ve "Keloğlan" olur.

Kahramanın kılık değiştirerek erkek olması, Keloğlan kılığına bürünmesi, sınavlar yolunda ilerlerken onun, erkek egemen toplumda yaşama direnmek için aklını kullanarak bulduğu bir çözüm yolu olarak değerlendirilebilir.

"*Arketipsel psikolojide giyim kuşam, dış varlığı kişileştirir. Dış imge, ya da persona, kişinin dış dünyaya gösterdiği maskedir. Çok şey gizler. Hem erkek, hem de kadınlar psişeyi uygun şişirme ve kılık değiştirmelerle yeniden şekillendirerek mükemmele yakın bir persona, mükemmele yakın bir yüz sunabilirler*." (Estés, 2003:68).

Yukarıda belirtiği üzere kıyafet, arketipsel simgecilikte personayı simgelerken toplumun kişi hakkında edindiği ilk izlenimdir aynı zamanda. Kadın kahraman kendisini erkeklerin kötü niyetlerinden koruyabilmek, kendini güvende hissedebilmek için erginlenme sürecinde kılık değiştirip erkek olarak kendisini bir nevi korumaya almıştır. Persona, toplumun bizim hakkımızda ne bilmesini istiyorsak gösterdiğimiz yanımızdır. Bir tür koruma kalkanıdır, ancak yalnızca bu işe yaramakla kalmaz aynı zamanda "*dünyevi kişiliğe gölgesini düşüren bir mevcudiyettir. Bu anlamda persona ya da maske mevkinin, erdemin, karakterin ve otoritenin bir işaretidir. Hâkim olmanın dışsal göstergesi, dışsal tesiridir*." (Estés, 2004:111). Keloğlan kılığına bürünen

kahraman, erkek egemen topluluğun içinde artık otorite sahibi, korkusuzca erkeklerin arasında çalışabilecek bir kimlikle yolculuğunda bir aşama daha kaydeder.

Keloğlan'la ilgili masallar iki grupta ele alınabilir: *birincisi; düzmece/sahte/yalancıktan Keloğlan, ikincisi de asıl/gerçek Keloğlan (Kelli Oğlan)* (Şimşek, 2007: 62) Metinde kılık değiştiren kadın kahraman, birinci gruptaki sahte Keloğlan kategorisinde değerlendirilebilir.

Tahir Alangu, her ne kadar; "*Keloğlan'ın kılık değiştirmiş asıl kişiliğinin kadın benzerlerine Alman masallarında rast geldiğimiz hâlde, bizdeki örnekler arasında Düzmece Keloğlan'ın kadın paraleli yoktur*." (Alangu, 1990: 467) dese de masallar arasında erkek kahramanların yanında hanımların da "Keloğlan" kılığına girdiğini görmekteyiz. (Sakaoğlu 2002: 180). Nitekim kahramanın, vezir ve onun gibilerin elinden kurtuluşu Keloğlan kılığında sınavlar yoluna devam etmesiyle mümkün olmuştur.

Bu gruptaki masalların sonunda, "Keloğlan" kılığına bürünen kahraman, hedefine ulaşarak tekrar gerçek kimliğine döner. (Şimşek, 2007: 65). Keloğlan kılığında yaşam serüvenine devam eden masal kahramanlarından birisi de Şemşırak Taşları adlı masalda karşımıza çıkar.

Şemşırak Taşları adlı masalda caminin yapımında kullanmak üzere şemşırak taşlarını aramaya giden üç kardeşten küçüğü, Hızır'ın da yardımıyla şemşırak taşlarını bulur. Kardeşlerini de bulundukları zor durumdan kurtaran kahraman, onları yanına alarak memleketine dönmek için yola koyulur. Kardeşleri, yolda bunu su almak için indiği kuyuda bırakıp kaçarlar.

"*Kardeş çekin beni.' Yukarıdakiler aralarında müşavere ederler.*

'Malları getiren bu, kızları bulan bu. Taşları da bu getirdi. Bunu biz ne edelim. Bunu çıkartmayalım. Babamızın yanında biz gözden düşeceğiz, bu çok sevgili olacak. İpi keselim, kuyuda kalsın." (Sakaoğlu, 2002:410).

Metinde geçen kuyuda bırakılma motifi, daha önce incelenen masallarda değinildiği üzere Hz. Yusuf Kıssası'nı hatırlatmaktadır. Ayrıca, kıskançlık yüzünden küçük kardeşin kuyuda bırakılması motifinin mitik kökenine daha önceki bölümlerde (Gülmez Padişahı adlı masalda) değinilmiştir.

Bir bezirgân kuyudaki şehzadeyi kurtarır. Şehzade kılık değiştirir ve yoluna Keloğlan kıyafetinde devam eder.

"*Küçük oğlan babasının şehrine Keloğlan kıyafetinde gider, anasına varır.*

'Ana beni kaz çobanı tutar mısınız? Kazlarınızı otarırım.'

'Ulan Keloğlan kaz çobanımız yoktu, seni tutalım da kazlarımızı yay.'

Oğlan kazları yaymaya başlar. Küçük kızın gözü Keloğlan'a ilişir. Tanır, fakat hiç söylemez. Herkes düğünde dernekte..." (Sakaoğlu, 2002:411).

Kahramanın Keloğlan kılığına girmesi ile kılık değiştirip ailesi tarafından bile tanınmaması onun gerçek kimliğini gizleyerek haklılığını ispatlaması için bir yol olacaktır. Kıyafetin arketipsel simgecilikte personayı simgelediği daha önce belirtilmişti. Kıyafetin gösterdiği kimlikle kahraman gerçek kimliğini gizler. Ancak küçük kız bu farklı kılığına rağmen Keloğlan'ı tanır.

Masallarda sıkça karşılaşılan kötü güçlerin sembolü ejderha, Çini Maçın Padişahı masalında persona arketipi olarak karşımıza çıkar. Pek çok masalda ejderha kötülükler yapan, insanları korkutan bir yaratık olarak görülür. Ancak bu metinde ejderha, korkunç bir yaratığın maskesinin ardında saklı olan dünyalar güzeli bir kızdır.

"**Çini Maçın Padişahı**" masalında, babalarının vasiyetine uyan üç kardeşin en küçüğünün başına gelen hadiseler anlatılmaktadır. Küçük kardeşin eşi bir ejderhanın eline düşer. Küçük kardeşin eşini kurtarabilmesi için ejderhaya "Çini Maçın Padişahı"nın hikâyesini getirmesi gerekmektedir. O da yola çıkar. Anka kuşu ile karşılaşır ve onun yardımı ile Adalar Denizi'ne gider. Orada Çini Maçın Padişah'ı ile karşılaşır. Ondan istediği hikâyeyi dinler ve geri döner. Ejderha masalı dinledikten sonra şekil değiştirerek dünya güzeli bir kız olur, kendisinin Çini Maçın padişahının kız kardeşi olduğunu büyü ile ejderha kılığına girdiğini anlatır. Kız, büyüsünü bozanla evleneceğini söyler ve kahramanla evlenir[147]. (Günay, 1975:517).

Masal kahramanına önce tehlikeli bir varlık gibi görünen ejderha, kahramanın bilinçlenme yolundaki yardımcısı olur. Efsanelerimizde zaman zaman dev bir yılana benzeyen ejderha (Seyidoğlu, 1985:184-187), masallarımızda oldukça saf bir yapıyı, ama kötü olanı temsil eder. (Alptekin, 1985:24) Tasavvuf ve halk inanışlarında da görülen ejderha yüzlerce yıllık bir inanış ve geleneğin devamıdır. Eski inançlarda göğün sahibi olan ejderha, Türkiye sahasında zarar verici ruhları korkutan bir unsur olarak izah edilir. (Tanyu, 1987:197)

---

[147] "*Çini Maçın Padişahı" hikâyesi, Binbir Gece Masallarındaki "Büyülenmiş Şehir" hikâyesinin benzerdir. Aynı hikâye, başı aynı olmakla birlikte, "Benli Bahri"* (Boratav 1969: 92) adlı masala bağlı olan masalda da görülmektedir. (www.pamukkale.edu.tr/makale)

Türk inançlarında daha çok kötü özellikleriyle bilinse de "*erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiştir. Bu efsanevî yaratık, Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde bu anlamları zayıflamış ve daha çok altedilen kötülüğün simgesi olmuştur.*" (Çoruhlu, 2006: 136).

Ejderhanın tasavvuftaki sembolü yine olumsuz manalar içermektedir. "*Tasavvufta nefsi temsil eden ejderha, saldırgan, azgın ve obur oluşu ile; yılan gibi kindar ve sinsiliği ile bilinip başının kesilmek suretiyle kurtulunması gerekli bir düşmandır. Gerek İslamiyetten önceki dönem Türk inançlarında, gerek Çin kaynaklarında göğün sembolü olan ejderha, aynı zamanda hâkimiyetin de ifadesidir.*[148]"

Olağanüstü bir varlık olarak tasavvur edilen ejderha; savaşılması, öldürülmesi gereken bu varlık Hz. Ali kıssasında da geçer. Hz. Musa'nın asasının ejderhaya dönüşmesi Kur'an-ı Kerim'de şöyle ifade edilmiştir: *"(Firavun) Dedi ki:* "*Eğer gerçekten bir ayet getirmişsen ve doğru sözlülerden isen, bu durumda onu getir (bakalım)." Böylelikle (Musa) asasını fırlatınca, anında apaçık bir ejderha oluverdi."* (Araf Suresi, 106- 107)

Metinde güzel kızın büyüyle ejderhaya dönüştürülmüş olması motifi, manzum olarak kaleme alınan Velayetnâme'de geçer: "*Hacı Bektaş'ın Ahmed Yesevî'nin oğlu Kutbeddin Haydar'ı kurtardıktan sonra Bedehşan halkının Müslüman olması için verdiği mücadelede yardımcı unsur olarak görülen ejderhayı gören halk korkudan Müslüman olur. Bazıları ejderhanın kendilerine sihir ile gösterildiğini iddia ederek eski dinlerine dönerler. Bir yıl boyunca çeşitli kerâmetler göstererek halkı müslüman etmeye çalışan Hacı Bektaş bunu başaramaz. Sonunda ejderhayı halka mûsâllat etmeye karar verir. Allah'a dua ederek ejderin münkirleri helâk etmesini ister. Allah'ın emriyle ejder bütün kâfirleri helâk eder. Bunun üzerine begler, Hünkara gelip tevbe ederler.*[149]"

Masal kahramanına önce tehlikeli bir varlık gibi görünen ejderha, kahramanın bilinçlenme yolundaki yardımcısı olur. Çünkü eşinin karşılığında getirmesi gereken ulaşılması güç bir hikâye vardır ve yola çıkması şarttır. Sınavlar yolunda aşama kaydeden kahraman isteğine ulaşır ve geri döner. Ona önce ejderha gibi görünen varlık aslında büyüyle şekli değişmiş güzel bir kızdır. Kainattaki pek çok canlı cansız varlık göründüğü gibi değildir, tıpkı ejderha gibi... Onu, bilmeden kötü, çirkin olarak

[148] http://www.hbektas.gazi.edu.tr/makale
[149] http://www.hbektas.gazi.edu.tr/ makale

değerlendiren insanoğlu daha dikkatli bir nazarla baktığında onun aslında tamamıyla kötü ya da çirkin olmadığını görecektir[150].

Sembollerle örülmüş bu hikâyede de görüldüğü üzere hiç bir şey göründüğü gibi değildir. Nitekim hikâyenin sembolik dili de yine kendi içinde çözümlenmiş ve bize ne anlamamız gerektiği açıkça ifade edilmiştir.

Metinde de, kahramana önce ejderha gibi görünen varlık onun sınavının son aşamasında karşısına "dünya güzeli bir kız" olarak çıkıverir. Kahramanın tehlikeyi göze alarak ejderhanın isteğine boyun eğmesi ve isteneni yerine getirmesiyle tılsım bozulur ve ejderha "güzel kıza" dönüşüverir. Bu da kızın adeta yeniden doğuşu gibidir. "*Çin*

---

[150] "*Önceki Peygamberlerden birisi, bir gün bir rüyâ görür. Rüyasında kendisinden, sabahleyin kalkınca karşısına ilk çıkan şeyi yemesi, ikinci olarak karşılaştığı şeyi gizlemesi, üçüncü olarak karşılaştığı şeyi kabul etmesi, dördüncü olarak, karşılaştığını yeise, ümitsizliğe düşürmemesi, beşinci olarak karşılaştığından da kaçması istenir.*

Sabah olur. O peygamber aleyhisselâm kalkınca, karşısında gözüne ilk çarpan büyük ve kapkara bir dağ olur. Bu manzara karşısında duraklar, hayrete düşer ve kendi kendine, "Rabbim bana onu yememi emretti. Rabbim bana, gücümün yetmeyeceği şeyi emretmez" diye düşünür.

Onu yemeğe azmederek oraya doğru yürür. Fakat yanına yaklaşınca dağ birden küçülür, küçülür ve baldan daha tatlı bir lokma hâline gelir. Peygamber onu yiyerek yola koyulur.

Biraz gidince karşısına altın bir tas çıkar. Hemen bir çukur açarak onu toprağa gömer ve tekrar yola koyulur. Fakat biraz gittikten sonra dönüp arkasına baktığında altın tasın toprağın üstüne çıkmış olduğunu görür. Geri döner. Onu tekrar gömerek yine yoluna devam etmek üzere hareket eder. Fakat biraz gidince yine dönüp geriye baktığında, altın tasın yine dışarıda olduğunu hayretle müşâhede eder. Bu dönüp gömmeler birkaç defa tekrarlandığı hâlde altın tas yine üste çıkar. Nihâyet peygamber, "Ben, Rabbimin bana olan emrini yerine getirdim" diyerek onu gömmek için bir daha geri dönmez ve yoluna devam eder.

Biraz gidince, kendisine doğru gelen bir kuşla karşılaşır. Kuşun peşinde de bir şâhin var. Kuş, "Ey Allahın nebîsi, beni kurtar" diyerek Peygamberden yardım ister, Peygamber de onu himâyesine alarak, "Üçüncü olarak karşılaştığın şeyi kabûl et" emri gereğince onu yeninin içine saklar. Bu arada onu avlamak için peşinden gelmekte olan şâhin gelip, "Ey Allahın nebîsi, ben aç idim. Sabahtan beri onu avlayıp karnımı doyurmak için uğraşıyordum. Tam yakalayacağım sırada onu benden aldın. Rızkıma mâni olma!" der. Bu sırada Peygamber aleyhisselâm, "Benden, üçüncü olarak karşılaştığımı kabûl etmem, dördüncü olarak karşılaştığımı da yeise düşürmemem istenmişti. Üçüncü bu kuş. Onu kabûl edip kurtardım. Ya dördüncüyü ne yapayım? Onu ümitsizliğe düşürmemem lâzım" diye düşünür. Yanında bulunan etten biraz keserek beklemekte olan avcı kuşa atar. O da onu alıp gider. O uzaklaşınca saklamakta olduğu kuşu da salıvererek yoluna koyulur.

Yolda ilerlerken beşinci olarak pis kokulu bir cîfe, pislik ile karşılaşır. Geceki rüyâ gereğince ondan da süratle uzaklaşır. O gece rüyâsında kendisine gündüz olan hâdiselerdeki hikmet, sır şöyle izâh edilir:

"Birinci olarak, çok büyük ve kapkara bir dağ olarak gördüğün ve sonradan baldan daha tatlı bir lokma hâline gelen şey, öfke ve kızgınlıktır. Öfke, önce büyük bir dağ hâlindedir. Sabır edildiği ve yenildiği zaman baldan daha tatlı bir lokma olur.

İkinci olarak karşılaştığın altın tas, güzel ve iyi amellerdir. İyi ve güzel ameller, hareketler, davranışlar ne kadar örtülürse örtülsün, yine de açığa çıkar ve kendilerini belli ederler.

Üçüncü olarak, sakladığın kuş, sana sığınana ihânet etmemeni, himâyene almanı öğretmek istemektedir.

Dördüncü hâdise, birisi senden bir şey istedi mi, kendi ihtiyacın olsa bile onun hâcetini görmek gerektiğine işârettir.

Beşinci olarak karşılaştığın ve kendisinden kaçtığın pis kokulu cîfe gıybete işârettir. Gıybet eden, ötekini-berikini çekiştiren insanlardan, pis kokulu cîfeden kaçarcasına kaç!.."

mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve bazen hayat iksiri efsaneleriyle ilişkilendirilen ejder bu yönüyle Türkleri etkilemiş, Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşun timsali sayılmıştır." (Çoruhlu, 2006: 137).

Ejderhanın simgelediği akla ilk gelen kavramlar güç ve kuvvettir. Yaygın olarak simgelediği kavram da "*aslında insanlığın ilk çağlardan itibaren mücadele ettiği kötülüklerin bir simgesi*" (Gezgin, 2007:76) olmuştur. Kahraman, ejderhanın gücüne karşı gelmeyip onun istediğini yaparak ödüle kavuşur. Çünkü ejderha savaşılması gereken gölge yan değil, persona arketipinin bir simgesidir. Şekil olarak düşman, ama aslında "güzel bir kız"dır o.

Çoğu zaman insanların dışarıdan göründüğü gibi "dost" olmadığı, yalnızca "dost"muş gibi görünerek karşı tarafı aldattığı bilinen bir gerçektir. Kişinin, karşıdaki insanı görünüşünden anlayıp tanıması pek de mümkün değildir. Çünkü takılan maske farklı olabilir. Bu metinde ise tersi bir durum söz konusudur. Metinde "büyü" ile farklı bir görüntüye bürünmüş tehlikeli bir varlık şeklini almıştır. Aslında görünen "o" ile gerçek "o" birbirinin aynı değildir. Her ne kadar bu görüntü "dünyalar güzeli kız"ın isteğiyle gerçekleşmiş olmasa da dışarıdan bakan insanları yanılttığı için persona arketipi olarak değerlendirilmiştir.

Ejderha görünümündeki kahramanın gerçek bir kıza dönüşmesiyle kahramanın kaderi değişir.

Daha önce de değinildiği üzere persona, Latince maske sözcüğünden gelen kişi ve kişilikle ilgili bir sözcüktür. Bu durumda kişilik maske görevi görür. "*Persona, maskedir. Yani insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşamasıdır.*" (Jung, 1997:14) Frieda Fordham'a göre:

Persona dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir. Diğer insanlardan neler bekleyeceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi daha hoş kılar.

Böylece kişilik, kendimizi dış dünyaya göstermeden önce taktığımız maskedir. Jung ise, personayı bireyin kendini dünyaya uydurma düzeni ya da dünya ile ilişkilerinde takındığı tavır olarak değerlendirir. (Jung, 1997 :41)

Yukarıda örnek verdiğimiz sembolik hikâyeye benzer bir tema içeren masal, "görünenin ardındaki gerçeğin" farklılığını göstermesi açısından önemli bir örnek olacaktır. **Hz. Hızır ile Üç Hırsız** adlı bu masaldaki sembolik ögeler persona arketipini

simgeleyen Hz. Hızır tarafından masal kahramanına açıklanmıştır. Masalın özeti şöyledir:

Hırsızlık yapan üç adam, Allah'a dua eder. Bunlardan ikisi zengin olmak, diğeri de kötü bir hanımla evlenmek ve evine sürekli misafir gelmesi için dua ederler. Allah, dualarını kabul eder. Bir süre sonra Hz. Hızır, bunları denemek için evlerine gelir. Zenginlik isteyen adamlar, Hz. Hızır'ı içeri almazlar, o da bunları tekrar eski hâline çevirir. Üçüncü adam, bunu yolda karşılar. Hz. Hızır, bunların kızını isteyerek alıp götürür. Adam, kızını verdikten sonra nereye gittiklerini öğrenmek için peşlerinden gider. Yolda giderken değişik hadiselerle karşılaşan adam, sonunda kızını bulur. Hz. Hızır, adama yolda gördüğü hadiselerin manasını açıklar:

"Valla –diyor- bir adam gördüm, o ekin biçiyordu, iki davar da bunu yeyip bitiriyordu!' adam diyor kine:

'O, öksüz besliyor. Bu, o demek.'

'Öteye vardım, gırda yayılan bir geçi, çekilip başını gayaya vuruyor!'

'O da-diyor- bir bekâr, ihdiyar adama gız vermişler, o da ona işaret,' diyor.

'Öte vardım, gırda yayılan bir deve, etinden yırtılıyor, çimende yayılan gupguru, ölüyor!'

'O da gırda yayılan, Allah uçun yayılıyor, onun için iyi. Çayırdaki de, hırsızlıkla garnını doyuruyor, onun uçun gupguru. Aha, şu köşk senin, şu da senin, şu da gızıyın,' diyor. Sonra, adam oradan gayboluyor."(Şimşek, 2001: 118)

Görüldüğü üzere Hz. Hızır, üç kişinin karşısına farklı kimlikle çıktığı için üç adam da onun kim olduğunu anlamamıştır. Bu sebeple de ikisi onun isteklerini geri çevirdiği için eski yoksul hallerine geri dönerler. Üçüncü kişi, Hızır'ın isteklerine karşılık verdiği için "köşkler"le ödüllendirilir. Adamın, Hz. Hızır olduğunu bilmeden arkasından gittiği esnada yolda karşılaştıkları da onun "her şeyin göründüğü gibi olmadığı" gerçeğini idrak etmesi açısından önemli bir hadisedir. Nitekim, kapısına gelen misafirin de aslında Hz. Hızır olduğunu bilememiştir. Sembollerle anlatılan bu hadisede dikkati çeken nokta iyi olan davranışların ve insanların, şekil olarak kötüymüş gibi görünseler de, aslında ödüllendirilmiş olmalarıdır. Bu şekilde verilen mesaj insanın; iyi davranışlarının daima Allah tarafından ödüllendirileceği, olgun insan olma yolundaki insanın bu dünya üzerinde verdiği sınavlarında kendisine kötüymüş gibi görünen durumlarda her zaman olumsuzluğa düşmemesi gerektiğidir. Bu sayede,

olaylara "hayır" nazarıyla bakan olgun kişi, doğru davranışının karşılığını er ya da geç mutlaka alacağını bildiğinden umutsuzluğa düşmeyecek ve de kısa yaşam serüveninde bu dünyada da mutlu bir hayat sürecektir.

Metinde, persona arketipini simgeleyen Hz. Hızır'la ilgili, daha önce incelenen masal metinlerinde ayrıntılı bilgi verildiği için burada tekrar bilgi verilmeyecektir.

Görülmüştür ki Hz. Hızır'la ilgili anlatmalarda, sıklıkla karşımıza çıkan olaylar zinciri, masal ve efsane metinlerinde benzerlik göstermektedir. Efsanelerde de insanlar, kapılarını çalanın Hz. Hızır olduğunu anlayamadıkları için onun isteklerini geri çevirince başlarına türlü felaketler gelmektedir[151]. Masal metninde de karşımıza çıkan bu durum bize "Her geceyi Kadir, her geleni Hızır bil." atalarsözünü tekrar tekrar hatırlatmaktadır.

Gül Sinana Ne Yaptı Sinan Gülü İncitti adlı masalda ise personanın anlamsal boyutuyla karşımıza çıktığını görüyoruz. "Dünya Güzeli Kahraman" yüzüne taktığı bir maskeyle gerçek kimliğini gizlemiştir. Metinde, padişahın üç oğlu vardır. Babalarının vasiyetine uymaları gerekirken, iki büyük kardeş uymadıkları için ölürler.

"*Oğlum sen nereye gidiyorsun?'*

'Nene be bu yola gidiyorum hele ne var?'

'Aman gitme oğlım, bu yolda tehlike var, bu yolun sonunda Dünya Güzeli var, giden gelmiyor.'

'Ben gideceğim hele Dünya Güzelini göreyim, derdi neymiş anlayayım.'

Gider bakar ki cellatlar ellerinde kılıç, ortada duran da yüzüne maske çekmiş, elinde kılıç der ki:

---

[151] "Maçka'nın Kadırga Yaylası'na bir gün yabancı birisi gelmiş. Ak sakallı, uzun boylu, elinde küçük bir bohçası olan yaşlı adam, aç olduğu için gördüğü ilk kapıyı çalıvermiş. Karşısına çıkan adamdan bir bidon süt istemiş. Adam, yabancıya sütü olmadığını, bir şey veremeyeceğini söylemiş. Yaşlı adam, ardından bir kişinin kapısını daha çalmış. Ondan da bir tas yağ istemiş. Adam o sırada yağ yaptığı halde yabancıya bir tas yağ kıymamış. Yaşlı adam çaresiz yürürken karşısında, koyunlarının başında oturan bir genç çıkıvermiş. Ondan, kendisine bir koyun vermesini istemiş. Koyun sahibi ise tıpkı diğerleri gibi, bu dilenci kılıklı adamın Hızır olabileceğine ihtimal vermediği için olumsuz cevap vermiş. Bunun üzerine Hz. Hızır yüksekçe bir taşın üzerine çıkarak: "-Allah hepinizi, sizden daha hayırlı olan taş gibi yapsın!" diye beddua etmiş. Köyde bulunan her şey taş kesilmiş." (Işık, 1998: 47). Yıllar önce, ağır kış nedeniyle Geyikli'nin yolları kapanır. Soğuk hava insanlara zor günler yaşatır. Bir gün, köye yaşlı bir dilenci gelir. Kapısını çaldığı insanlardan yiyecek bir şeyler ister, ancak kimse bir şey vermez. Akşam namazı vakti yaşlı adam, Bayram Özsoy'un kapısını çalar. Bayram Özsoy, yabancıya bir ibrik su verir. Yabancı, suyu alarak dışarı çıkar. Dilenci, uzun süre geri dönmeyince Bayram Özsoy dışarı çıkar. Dışarı çıktığında, yabancıyı göremez. Bayram Özsoy, adamın Hz. Hızır olduğunu anlar. Ertesi gün köye çığ düşer, Öküzlü Mahallesi'ni alıp götürür. Bu mahallede oturan Bayram Özsoy'un evine ise hiç bir şey olmaz. (Işık ,1998: 67).

'Sen kimsin ki benim memleketime geldin? Benim şartım var, sorduğuma cevap verirsen seni alacağım, cevap vermezsen boynunu vuracağım.

'Hele sualini sor bakalım.'

'Gül Sinana ne etti ki Sinan Gülü incitti?'

Bu padişahın oğlu dalar düşünür cevap veremez. Sinan kimdir, Gül kimdir, buna akıl ermez. Dünya Güzeli de bunun boynunu vurdurtur."

İki büyük kardeşin ölümünden sonra küçükleri kardeşlerini ararken, bir maskeli kadının sorusuna cevap vermez. Öldürülmeden kaçar. Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gül'ü İncitti? sorusunun cevabını arar. Sonunda öğrenir. Maskeli kadına söyler. Doğru cevabı bulduğu için küçük kardeş affedilir. Dünya Güzeli olan maskeli kadın küçük kardeşe evlenme teklif eder. Fakat küçük kardeş, kardeşlerinin intikamını almak için Dünya Güzelini öldürür." (Günay, 1975: 521-524).

Kadın, persona arketipinin simgesidir; öyleki arketipe ad olan maske, masal kahramanının güzelliğinin ardında gizlediği çirkinliği, gaddarlığı da saklamıştır. Ortanca kardeş maskeli kadının karşısına çıktığında onun sorusuna cevap vermek zorunda kalır. Maskeli kadın, maskesini indirince ortanca kardeş Dünya Güzeli bir kızla yüz yüze gelir. Dünya Güzeli kızın gerçek yüzünü gizleyen maske, aynı zamanda onun iç yüzünü de örtmektedir. Yüzü çok güzel olan bir kız olan "Dünya Güzeli"nin kalbi o kadar güzel değildir, çünkü sorusuna cevap veremeyen iki kardeşin de boynunu vurdurur. Bu durum, gerçek hayatta karşısındakine çok güzel görünüp felaketlere yol açan insanları hatırlatmaktadır. Masum güzelliğin ardında gizlenen gerçek kimlik aslında çok farklıdır. Fakat maske düşünce gerçekler gün yüzüne çıkar.

Masalda persona arketipini simgeleyen "Dünya Güzeli" sorduğu bilmeceyle kahramanın aşama kaydederek olgunlaşma sürecinin başlamasına vesile olur. Masallarda sıkça rastlanan bilmeceyi soran kahramanın bilenleri ödüllendirip bilemeyenleri cezalandırması hadisesi pek çok masalda mitolojik kökenli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır denilebilir[152]. Kahramanlara sorulan bilmeceler üzerinde,

---

[152] *Yunan mitolojisinde "Sfinks" adıyla bilinen hikâyelere bağlı olarak anlatılan efsanede bilmeceler sorulur ve cevaplanması istenir. Buna efsanede, yüksek bir dağın tepesinde efsanevi bir kuş varmış. O kuş bilmece sorarmış. Bilmecenin cevabını veremeyenleri ise öldürürmüş. Adı geçen bilmece şu şekildedir: 'O nedir ki seher dörd/ Kün orta iki,/ Akşam ise üç ayaglı olur.'(Sakaoğlu- Alptekin-Şimşek 1992: 1).*
Benzer mitolojik motif Oidipus efsanesinde de geçer: (Oidipus yollardan gelip geceni bilmece sorarak,doğru yanıtı veremeyeni öldüren bir mitolojik yaratığı öldürerek doğduğu kentte kral ilan edilir.).

Rüya (Şimşek 2001: 196) adlı masalın tahlilinde daha önce durulduğu için burada tekrar edilmeyecektir.

Kurbağa ile Padişahın Oğlu adlı masalda padişahın üç oğlu, kısmetlerini ok atarak belirlerler. İki büyük kardeşin oku vezirin evine düşerken küçük kardeşin oku bir göle düşer. Kahraman göle gider ancak gölde kurbağadan başka bir şey bulamaz. Gaibden gelen bir ses, o kurbağanın kendi kısmeti olduğunu söyler. Oğlan, kurbağayı alıp eve getirir. Kurbağa, derisinden çıkınca çok güzel bir kız olur. (Şimşek, 2001: 77-80).

"Dünya güzeli kız", kahramana önce kendisini kurbağa şeklinde gösterir. Kurbağa pek çok inanışta karşımıza çıkan mitolojik kökenli bir varlıktır. Hint inanışlarında su ve ay arasında bir ilgi söz konusudur. "*Ay sulardadır ve yağmur aydan gelir. Kurbağa bir ay hayvanıdır; pek çok yağmur ayininde kurbağa da yer alır.*" (Eliade, 2003: 172). Suyun içindeki kurbağa "ayın ondördü gibi güzel" bir kızdır, fakat kahramanın bu gerçekten haberi yoktur. Bu metinde su-ay-kadın üçlemesi dikkati çeken bir unsurdur. Eliade, su ve ay arasında benzerlik olduğunu, hatta suyla ayın özdeşleştirildiğini de söyler. Ay ve suyun ritimleri birbirine benzer. Bundan dolayı tarih öncesi çağlardan beri "su", "ay", "kadın" üçlüsü hem evrenin, hem de insan üretkenliğinin sembolleri olmuştur.

Bilindiği gibi med-cezir kozmik bir olaydır ve dönemsel bu olayın oluşumunda ay ve su (okyanus) etkilidir.

Su, neolatik çağlarda yapılan vazoların üstünde "W" işaretiyle tasvir edilir. Bu işaret su anlamına gelir. Hatta Paleolitik çağda spiral şekli, suyun ve ayın doğurganlığını simgeler ve de dişi putların üstüne işlenen bu işaret tüm yaşam ve doğurganlık merkezlerini birleştirir. (Eliade, 1992: 197). Bu anlamda su-ay-kadın üçlemesi oldukça dikkate değerdir. Bir "ay hayvanı" olan kurbağanın suyun içinden çıkarak dönüşüm geçirmesi ve bir kıza dönüşmesi, bu mitik inanışın izlerini yansıtmaktadır denilebilir.

Kahramanın, gaibden gelen sese boyun eğerek bu kurbağayla evlenmesi içsel rehbere kulak verdiğini gösterir. Böylece bilinç dışının temsilcisi olan kurbağa ile evlenmeyi kabul eden kahraman, erginlenme yolundaki serüvenine başlamış olur.

Kahraman kaderine boyun eğer ve kendi nasibine düşen kurbağayı eş olarak kabul eder. Kadere boyun eğmek imanlı bir insanın seçeceği bir yoldur. Bu gerçek

Kur'an-ı Kerim'de insanlığa bildirilmiştir. Kader konusu ile ilgili bazı âyetlerin meâli şöyledir:

"...O'nun katında her şey bir ölçü (miktar) iledir." (er-Ra'd 13/8).

"...Her şeyi yaratıp ona bir nizam veren ve mukadderatını tayin eden Allah, yüceler yücesidir" (el-Furkan 25/2).

"De ki: Allah'ın bizim için yazdığından başkası bize asla erişmez..." (et-Tevbe 9/51).

Bu âyetlerden başka Allah'ın her şeyin yaratıcısı olduğunu, dilediğini sapıklığa sevkedip, dilediğini hidayete erdirdiğini, insanlar arasında ölümü O'nun takdir ettiğini bildiren âyetler de (bk. ez-Zümer 39/62; es-Sâffât 37/96; el-A'râf 7/178; el-Vâkıa 56/60 vb.) kapsam açısından kâinatta her şeyin belli bir kadere bağlı bulunduğu, bunun da Allah Teâlâ tarafından belirlendiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır[153].

İnsanoğlu, yaşam serüveninde kendisine çok uygun olmadığını düşündüğü kişilerle ya da durumlarla karşı karşıya kalabilir. O an için bu durumun kendisini mutluluğa götürmeyeceğini zannetse de ilerleyen zamanlarda durum, tıpkı masaldaki gibi tersine döndüğünde mutluluğa giden yolda ilerleyecektir. Kaderine boyun eğen masal kahramanı önce kendisine kurbağa şeklinde görünen sonra güzel bir kız olarak gerçek kimliğini gösteren diğer yarısıyla bütünleşerek mutluluğu yakalar. Kahramanın, kurbağa şeklinde görünmesi persona arketipini simgeler. Kızın gerçek kimliğini saklayarak kurbağa kılığında görünmesi kişilerin gerçek yaşamda asıl kişiliklerini saklayarak topluma farklı görünmesi yani bir tür "maske" takmasıdır. Bu saklı kimliğin daha sonraya ortaya çıkarılmasıyla kahraman, birçok zorlukla karşı karşıya kalır. Çünkü kahramanın babası, "dünya güzeli kıza" âşık olur ve oğluna savaş ilân eder. (Babanın oğlunun elinden sevdiği kızı almak için savaş açması hadisesine daha önce değinildiği için burada tekrar üzerinde durulmayacaktır.) Belki de bu saklı kimlik öylece kalmış olsa savaş hali gerçekleşmemiş olacaktı. Çünkü kızın görünen yüzü kurbağadır ve böylelikle güzelliğini kimselere göstermemiştir. Kimi zaman insan topluma ayak uydurmak için farklı bir kimlikle dolaşır, çünkü bu durum toplumsal uyumun yaşanması için gerekmektedir. İş yerinde farklı, evde farklı bir role bürünen kişi böylece kendisine toplum içinde bir yer edinir. Bu da kişiye aidiyet hissi vereceğinden toplum içinde kendini daha huzurlu bulacaktır.

[153] http://www.diyanet.gov.tr

Bu metindeki güzel kızın başka bir varlığın kimliğinde kendini tanıtması, **Kabak Kız** masalında da karşımıza çıkmaktadır. Hiç çocukları olmayan çoban ile karısı dua ederler ve kabak şeklinde bir çocukları dünyaya gelir. Kabak, her gün bir Bey'in bahçesine gidip bekçiyi uyutarak orada ne var ne yoksa toplayıp gelir:

"*Bu oğlan edemiyor, gediyor, bir efsun yapıyor, bağçanın içine goyuyor:*

'Yavaş, o yarin gene gelir,' diyor.

Şimdi, bu efsunu yapıyor. Gabak gene geliyor, ne diyorsa diyor, adam yıkılıyor, gız bahçaya dıkılıyor. Bu gabak, saçları upuzun bir peri gızıymış. Arkadan, böyle saçları uzun uzun sarkıyormuş. Bu gediyor, gülleri topluyor. Gülleri topliyep de gabağına dıkılacak zaman, Biyanin oğlu saçlarından tutuyor. Saçını dutuyor, diyor kine:

'İs misin, cis misin?' diyor.

'İsim de cisim de, seni beni yaradan yüce Mevlanın guluyum,' diyor."

...

'Ne oğlum sana ne oldu? Diyor. Oğlan diyor kine:

'Vallahi, böyle böyle. Çobanın gabağını alısanız alın, almiyecekseniz, ben başımı alıp gedecâm.' Diyor. Anası:

'Bre oğlum, o gabak eli yok, dili yok, niyedek biz gabağı. (Şimşek, 2001:73).

Kahraman, kabak kızla annesinin tüm karşı çıkmasına rağmen evlenir.

"Ayın ondördü gibi güzel kız"ın kendisini çevresine kabak şeklinde göstermesi kimliğini tam olarak ortaya çıkarmak istemeyişiyle ilgilidir. Kızın, kabak şeklinde görünmesi persona arketipini simgelemektedir. Kız, kendisini gizleyerek istediklerini elde eder; önce Bey'in bahçesindeki gülleri toplarken Bey'in oğlu tarafından fark edilir, sonra da Bey'in oğlunun eşi olur.

Gül, bilindiği üzere İslamiyet'te çok önemli bir bitkidir. Hz. Muhammed'in kokusu olarak kabul edilir. Hz. Muhammed bir gülü öpüp onda Allah'ın yüceliğini görmüş ve gülü gözlerine sürmüştür. Rivayete göre gül, peygamberin akan ter damlalarından doğmuştur. Ayrıca kırmızı gül 'ilahi azamet hırkası'nın rengi olarak görülür. (Schimmel, 2004:237-238)

Altı Mayıs'ta bahar bayramı olarak kutlanan Hıdrellez, Hızır ve İlyas peygamberin bir gül ağacının altında buluşacağına inanılan bir gündür. Bu sebeple insanlar Hıdrellez'de gül ağaçlarının altına dileklerini bırakırlar.

Böylesine önemli bir mitolojik sembol olan gül, masal metinlerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu metinde de gül toplarken kimliği ortaya çıkan "ayın ondördü güzel" mutluluğa da böylece ulaşır.

Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı şu âlemde kabak şeklinde kendini çevresine tanıtan "güzel", beyin oğluna eş olarak nasip olur. Persona arketipini simgeleyen "Kabak Kız" insanların; çoğu zaman hem kötü, hem güzel yanlarını sakladıklarını, istedikleri zaman istedikleri özellikleri gösterdiklerini anlatmaktadır. Halk arasında bir söz vardır: "İnsan kavun değil ki koklayasın." Bu deyim, insanı tanımanın hiç de kolay olmadığı, insanın görüntüsünün onu kolay kolay ele vermeyeceği anlamına gelir. Tıpkı masal metninde olduğu gibi... "kabak" görüntüsünün altındaki güzel bir kızdır, ancak uzun bir süre evdekiler onun gerçek kimliğiyle tanıyamazlar. Persona arketipi bizim, insanların bizi tanımak istedikleri kadarını gösterdiğimiz yanımız olduğundan masal kahramanı da uzunca bir süre kendisini o yönüyle tanıtır.

Bu arketipi simgeleyen kılık değiştirmiş insanlar, olağanüstü varlıklar, hayvanlar çok sayıda masal metninde yer almaktadır. Bu arketipi simgeleyen varlıkların çeşitliliğini göstermesi açısından metinlerin yalnızca bu bölümüne örnekler verilecektir.

Masal metinlerinde karşımıza çıkan hayvana dönüşüm hadisesine diğer anlatı türlerinde de rastlanmaktadır. "*Franz Kafka, **Metamorfoz** adlı hikâyesinde bir adamın günün birinde aniden ve yavaş bir süreçte değişerek hamam böceğine dönüşmesini anlatır. Her ne kadar Kafka bu hikâyesindeki imgesel anlatımla genel anlamda, insandaki "üretkenlik, insanın bencilliği" gibi evrensel konulara değinse de, üstü kapalı bir biçimde insanda varolan değişme eğilimine vurgu yapar. Bu anlamda aslında hikâye psikanalitik bir analiz niteliği taşır. Persona ise zaman içinde belki bir hamam böceğine dönüşen insanın aynaya baktığında böceğe dönüştüğünü fark etmemesi, kendi gördüğüne inanması ve kendi inandığına diğer insanların da inanmasını beklemesidir*[154]."

İnci Mercan Dağı (Şimşek, 2001:199-203) adlı masalda da hayvana dönüşüm söz konusudur. Ancak bu dönüşüm Metamorfoz adlı hikâyedeki gibi kahramanın farkında olmadan gerçekleşen hamam böceğine dönüşümü gibi değildir. Dönüşüm

[154] http://www.aktuelpsikoloji.com/makale

hadisesi peri kızlarının kendi istekleriyle gerçekleşmektedir. Havuzda yıkanan peri kızları, istedikleri zaman derilerini giyip güvercin olurlar. Peri kızlarının istedikleri zaman kimliklerini saklayıp diledikleri zaman gerçek kimlikleriyle dolaşmaları personayı simgelektedir.

Masallarda kimi zaman persona arketipi ceza sonucu kimlik değiştiren kahramanların toplumda bu farklı kimlikle tanınmaları şeklinde gerçekleşir. Bu duruma örnek teşkil eden masallardan biri de Nahırcı ile Oğlu masalıdır:

Nahırcı ile Oğlu (Şimşek, 2001:94-102) masalında personayı simgeleyen varlık "eşek" ve tebdil-i kıyafetle de simgelenmiştir. Bu masalda kimlik değiştirme hadisesi kahramanın cezalandırılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Eşek şeklindeki insan, peri padişahının oğludur ve cezalandırıldığı için eşek kimliğinde insanların arasına gönderilmiştir. Sırrını saklaması ve cezasını çekmesi için de bir ifrit tarafından takip edilmektedir.

Kahramanın dönüşüm geçirerek insanlıktan çıkıp eşek olması kişiliğin törpülenmesi, düzeltilmesi gereken yönünü simgeler. Çirkin bir davranışta bulunan insanlara halk arasında "eşeklik etmiş" denilir. Padişahın yakışıklı oğlunun "eşek" kimliğinde dolaşması bu deyimi kanıtlar nitelikte gibi görünse de onun cezalandırılma sebebi çok farklıdır. Padişahın oğlu doğduktan sonra şehadet getirdiği için ifritler tarafından cezalandırılmıştır. Alt dünyaya ait varlıkların "*bunu boynu garaların içine sürek, bu bize yaramaz.*" diyerek dünyaya gönderdikleri kahraman, aslında düzgün bir kişilik özelliği sergiler. Sorun, onun ait olduğu dünyaya ters davranış özelliği sergilemiş olmasıdır. Çünkü o bir peridir ve olağanüstü dünyanın toplumsal kuralları daha farklı işlemektedir. Alt dünyada yanlış davranışlar kişiliğe zarar verir ve toplum tarafından hoş görülmez. İfrit, kötülük yapan cinler taifesindendir. Aslında kötü olan peri padişahının oğlu değil, ifritlerdir. Ancak alt dünyanın kuralları, üst dünyaya zıt şekilde tezahür ettiğinden kahraman cezalandırılmıştır. Bu nedenle persona "eşek" kimliğinde karşımıza çıkar. Onun insani özellikler taşıması, konuşuyor olması insan kimliğinin izlerini de bünyesinde barındırdığının bir göstergesidir. Aynı zamanda bu dönüşümde mitolojik kökler aramak da yerinde olabilir. Her ne kadar verilecek bilgilerin bir kısmı Yunan mitolojisine ait olsa da, masalların arketipsel sembolizm açısından analizinin yapılıyor olması sebebiyle ve de kültürel etkileşimin sözlü kültür ürünleri üzerindeki tesiri düşünüldüğünde böyle bir yaklaşımın yanlış olmadığı düşünülebilir.

İnsanın eşeğe dönüşmesi hadisesine Yunan mitolojisinde de rastlanır:

"*Yunan mitolojisinde aşırı cinsel istek duyması sebebiyle hayvana dönüşen bir adamdan bahsedilir. Adam bir büyücü kadından kendisini kuşa yani simgesel olarak Eros'a dönüştürmesini ister. Ancak eşeğe, yani Priapos'a dönüşür. Eşeğe dönüşen adam bir ahıra sığınır. Ancak o gece ahıra hırsızlar girer ve çaldıklarını yüklemek için eşeği de beraberlerinde götürürler. Bundan sonra oradan oraya gezen eşeğe en son yüksek sınıftan bir kadın âşık olur. Eşekteki gizemi fark eden kadın, ona bir eşeğe duyacağı hisler geliştirir. Eşekle birlikte olabilmek için bakıcısına yüklü para öder. Bakıcısı eşeğin kerametini fark edince onu meydandaki şölenlerle halkın karşısına çıkarır. Bu kadar maceranın sonunda şölende kendisine uzatılan Venüs'ün çiçeklerini yiyen eşek, o anda yeniden insana dönüşür ve yaşamının geri kalan kısmını tanrıça İsis'in rahibi olarak devam ettirir.*" (Gezgin, 2007: 85)

Bu mitte, insanın cezalandırılması sonucu eşeğe dönüştürülmesi, aşk sonucu eşeğin evliliği ve eşeğin tekrar eski haline dönmesi durumu bu manada masal metniyle benzerlik gösterir.

"*Eşeğe kötü anlamlar yüklenmesi Nuh tufanına dayanmaktadır. Kıssada Nuh peygamber, hayvanları gemiye bindirirken şeytanın binmesine karşı çıkar ve onu kovar, ancak şeytan, eşek gemiye binerken onun kuyruğuna tutunarak gemiye binmeyi başarır. Bu sebepten eşek uğursuz sayılmaktadır*." (Gezgin, 2007: 83)

Masallarda ve efsanelerde sıkça karşılaşılan dönüşüm hadisesi üzerinde durulurken bu hadisenin kökenindeki dini unsurlar göz ardı edilmemelidir. Kur'ân'ı Kerim'de birtakım ikazlar ve açıklamalar şöyledir:

Kur'an-ı Kerim'de eşek şöyle betimlenmektedir: *"Yürüyüşünde doğal ol, sesini alçalt. Unutma ki seslerin en çirkini eşeklerin sesidir." (Lokman suresi, 19). "Tevrat'la yükümlü tutulup da onunla amel etmeyenlerin durumu, ciltlerce kitap taşıyan eşeğin durumu gibidir." (Cuma, 5) "Şüphesiz siz, içinizden Cumartesi yasağını çiğneyenlerini bilirsiniz. Biz onlara, 'Aşağılık maymunlar olun.' demiştik." (Bakara, 65). Konuyla ilgili bir başka ayette: "Yasaklandıkları şeylerden vazgeçmeye yanaşmayınca da onlara 'aşağılık maymunlar olun' dedik."* (A'raf, 166).

İnsanın, hayvana dönüşümünde ceza unsurunun rol oynaması kökeninde dini inancın olduğunu düşündürmektedir.

Masal metninde dikkati çeken bir varlık olan "İfrit"i, Ziyat Akkoyunlu **Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri** adlı çalışmasında şu şekilde tarif eder:

"*Binbir Gece Masallarında ifrit yerin dibine inen, duvara giren, dağlardan aşan, denizin dibine inen-çıkan, kişinin istediği her şeyi anında temin eden bir yaratıktır. Bu ifrit, masalda ekseriyetle kişinin elinde bulunan sihirli eşyalar vasıtasıyla ortaya çıkar. Yüzük, lamba v.s. gibi.*"

Yine aynı çalışmada yazar, İfrit ile Arap arasında şöyle bir ilgi kurar:

"*Türk masallarında ise bu ifrit, 'bir dudağı yerde bir dudağı gökte Arap' şeklinde geçer. Siyah derili ve çok korkunç olarak anlatılan bu karakter masallarda isimleri belirsiz tipler için öldürücü bir düşman olduğu halde Türk masal kahramanlarının zekâsı sayesinde onların yardımcısıdırlar. Bu karakter bir yardımcıdan ziyade masal kahramanlarının ihtiyacı olan şeyleri temin eden vericiler olarak karşımıza çıkarlar*[155]."

Ancak incelenen metinlerde görülmüştür ki Türk masallarındaki Arap ile İfrit birbirlerinden farklı yaratıklardır. (Arap hakkında pek çok masal metninde bilgi verildiği için tekrara düşmemek adına burada ayrıntılı bilgi verilmeyecektir.) İfrit, sözlükte "*Doğu masal ve efsanelerinde, kötü ve korkunç cin*[156]." olarak tanımlanmaktadır. Ancak Arap, cin taifesinden bir varlık değildir.

İfrit'in, **Nahırcı ile Oğlu** masalında alt dünyaya ait olumsuz özellikler taşıyan olağanüstü bir varlık olduğu görülmektedir. "İfrit"in, kahramanın gölgesi olduğu söylenebilir.

Nahırcı ile Oğlu adlı masalda da persona arketipi kıyafetle de simgelenmiştir. Kadın kahraman, eşini bulmak için kılık değiştirerek yola çıkar. Kahramanın tanınmaması gerekmektedir, çünkü eşinin sırrını açıkladığı için eşi, ifrit tarafından kaçırılmıştır. İfrit onu tanımamalıdır, bu sebeple "eşek sıpası" kadına şöyle der: "*Ayağına demir çarık geyer de deline deline şehadet barmân dışarı çıkarsa, ben orda olurum*," (Şimşek, 2002: 101).

Kadın eşini bulmak için ne yapacağını düşünürken eşinin sözleri aklına gelir:

"*Bu, bir erkek elbisesi almış, çarığı da ayâna geymiş, o da çıkmış, getmiş,'*

---

[155]*http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr*
[156]http://www.tdk.gov.tr

Ne gadara gedik, ariyek ise bir gün bir yere varmış, orada da güzel akan bir su varımış. Su içmiş, orada azıcık dinlenmiş, derken garşıdan bir adam çıkmış, geliyor! Bakmış, siması eşşek sıpasına benziyor ya, masgesi filan yok, bir insan. Gelmiş, selâmlaşmışlar:

'Selâmünaleyküm!'

'Aleykümselâm!'

'Bire arkadaşım, sen burda ne geziyon. Bura ifritlerin yeri yahu. Ayağında da demir çarığın varımış, şahadet barmân da dışına çıkmış,' demiş." (Şimşek, 2002: 101).

Aslında peri padişahının oğlu olan "eşek sıpası" cezalandırıldığı için "eşek" şekline döndürülmüştür. Eşi onun sırrını söyleyince de ifrit tarafından kaçırılır ve eski hâliyle yaşamaya devam eder. Kadın, erkek kılığında eşini aramak için yola çıkar ve uzun arayışlarının sonunda eşiyle karşılaşır, ancak insan şekline dönmüş olan eşini tam olarak tanıyamaz. Kahraman, "*Bakmış, siması eşşek sıpasına benziyor ya, masgesi filan yok, bir insan*."diye düşünürken onun kendi eşi olabileceğine pek ihtimal vermemektedir. Persona, yani kelime anlamıyla "*maske*" ifadesinin bu arketipi simgeleyen masal kahramanın ifadesinde de kendini göstermesi hayli dikkat çekicidir. Çünkü insanlar tanınmamak istediklerinde "kılık değiştirirler", bir anlamda maske takarak topluma karışırlar. Peri padişahının oğlunun "*eşek maskesi*"yle insanoğlunun arasında kendine yer bulması onun kaderini değiştirir. Ceza olarak gönderildiği "dünya"da hayvan maskesiyle dolaşırken kimse onun gerçek kimliğini bilemez, ta ki sırrını eşine söyleyene kadar...

Kıyafetin arketipsel sembolizmde personayı simgelemesi ve incelenen masal metinlerinde bu durumun sıkça karşımıza çıkması Türk toplumunun kıyafete verdiği önemle ilişkili olabileceği düşünülebilir. Kılık kıyafet toplumda hep önemsenmiş ve düzgün giyimli kişiler kalabalıklar arasında kendine yer bulmakta çok fazla güçlük çekmemişlerdir. Konuyla ilgili bilge Nasreddin Hoca'nın "Ye Kürküm Ye!" fıkrası akla gelmektedir. Mevlana'nın kıyafete dair sözleri ise kıyafetin her zaman bir değer ölçüsü olmaması gerektinin altını çizer: "*Nice insanlar gördüm, üzerinde elbisesi yok; nice elbiseler gördüm, içinde insan yok.*"

Görüntü kişi tarafından dış dünyaya sunulan yüzdür. Bu yüz kişinin kendini göstermek istediği şekliyle dışa yansır. Kimi zaman kendini çok uyumlu, kibar, ılımlı gösteren insanların aslında hiç de öyle olmadıkları zaman içinde ortaya çıkabilir. Bu

nedenle kişileri tanırken görünenin arkasındaki görünmeyen yüzü, maskenin ardına saklanmış gerçek kimliği bilmeden insanlar hakkında kesin kararlara varmamak daha doğru olabilir.

Metinde kadın kahraman da kıyafet değiştirerek topluma karışmıştır, çünkü tanınmaması gerekmektedir. Onu tanıması gereken kişi eşi, "eşek sıpası"dır. O da daha evvel söylediği işaretle tanıyacaktır kadın kahramanı: '*Ayağında da demir çarığın varımış, şahadet barmân da dışına çıkmış,*'derken işaret, gizlenen kimliğin açığa çıkmasını sağlar.

Peri padişahının oğlu, eşini gizlese de onun varlığından şüphelenen ifritten kurtulmaları Gül Hanım'ın okuduğu dua sonucunda gerçekleşir:

"*Gız bir dua etmiş, oğlan da 'amin' demiş, bunnar bir çit güverçin olmuş, gaçıp getmişler.*" (Seyidoğlu, 1975: 102)

Masallarda olduğu gibi, efsanelerde de dua sonucu "kuşa dönme" motifine oldukça sık rastlandığına, Küllü Fatma adlı masal metni değerlendirirken değinilmişti. Bu metinde de kahramanın kuşa dönüşmesi üzerinde durulması gereken bir husustur.

Kuş donuna girme özellikle de evliya menkabelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bahaeddin Ögel, şamanizmin bir kalıntısı olarak İslamiyetin kabulünden sonra Türklerde; dervişlerin istedikleri zaman bir hayvan şekline girebilme (donuna girme) inancını totemizm izleri olarak değerlendirir. Ona göre kuş totemi veya sembolleri daha ziyade ileri toplumlarda görülür. Oğuz boyunun damgalarındaki sembol kuşlar, bunun en güzel örneğidir. İlk Türk Müslüman dervişleri de zaman zaman bir kuş donuna girerlerdi. Ahmet Yesevî turna donuna, Hacı Bektaş Veli[157] güvercin donuna, Abdal Musa ise geyik donuna bürünürlerdi. (Ögel, 1993: 29-36.)

Güvercin donuna giren kahramanlar, bu kılıkları sayesinde zor durumdan kurtularak tekrar kendi kimliklerine dönerler. Zor durumdan kurtulmak için dua sonucu kuşa dönüşen efsane kahramanları gibi sonunda mutluluğa ulaşırlar.

Hızır'la ilgili pek çok masalda Hızır'ın yol gösterici, rehber rolünde Yüce Birey arketipini simgelediğini tespit edilmişti. Aşağıda kısaca özetlenecek masal metninde ise olayların gelişimi "Her geceyi Kadir, her geleni Hızır bil." atasözünü hatırlatır niteliktedir. Metinde, Hızırın farklı bir kişi görüntüsünde ortaya çıktığını görmekteyiz:

---

[157] " Abdal Musa, Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya gelişini şöyle anlatıyor:
'***Güvercin donuyla*** *Urûm'a uçan,*
İmamlar evinün kapısın açan"

"Bir padişah Hızır'ı bulup getirene istediğini vereceğini duyurur. Fakir bir adam, ailesini açlıktan kurtarmak için padişaha, Hızır'ı bulabileceğini söyler ve padişahtan ailesini ömür boyu yetecek bir servet alır, 40 gün de süre ister. 41. gün padişahın huzuruna çıkar, Hızır'ı bulamadığını söyler, padişah sırasıyla üç vezirine kendisine yalan söyleyen bu adama ne yapmak gerektiğini sorar. O sırada fakir adamın yanında bir çocuk peyda olur. Birinci vezir: 'Efendim, bunun etini parça parça kesip kasap dükkanlarına asalım.' der. İkinci vezir: 'Padişahım, bunun derisini yüzmeli, içine saman doldurmalı.' der. Üçüncü vezir ise: 'Efendim, bu fakir bir adam, zaruret yüzünden yalan söylemiş. Sizin şanınıza yakışan bunu affetmektir.' der. Padişah, çocuğa: 'Sen kimsin? Nereden geldin?' diye sorunca çocuk: 'Padişahım, birinci vezirin babası kasaptı, sözleriyle aslını, cibilliyetini gösterdi. İkinci vezirin babası yastıkçı, dericiydi, o da aslını gösterdi. Üçüncü vezirin ise vezir oğlu vezirdir, sözleriyle bunu ispatladı. Ben de fakir adamı utandırmamak için buraya geldim. 'Hızır istersen işte Hızır, vezir istersen işte vezir.' der. kapıdan çıkar, gider. Meğer Hızır, çocuk kıyafetine girip oraya gelmiş."

Halk inançlarında, darda kalanların imdadına yetişen peygamber olduğuna inanılan Hz. Hızır, bu masalda bu yönüyle ifade bulmuştur. Hızır, çocuk kıyafetiyle padişahın huzuruna çıkarak ailesini geçindirmek için bulunması çok kolay olmayan "Hızır"ı bulacağına söz veren fakir adamı kurtarır. Türk insanı, inancı gereği kapısına geleni boş çevirmez. Kendine uzanan elin boş bırakılmamasının altında yatan inancın temelinde, her an Hz. Hızır'la karşılaşılabileceği düşüncesi vardır. Bu sebeple yukarıda da belirtildiği gibi Türk insanı "her geleni Hızır" bilerek davranmaya çalışır. Kahramanın, padişaha Hızır'ı bulabileceği konusunda söz verirken bu inancı doğrultusunda hareket ettiği de söylenebilir. Nitekim inandığı da gerçek olmuş, Hızır çocuk kılığında ortaya çıkmıştır. Hızır'ın, çocuk kıyafetiyle kendini gizlemesi persona arketipini simgeler. Türk halk anlatmalarında Hz. Hızır'ın sıkça karşımıza çıktığını vurgulamıştık. Bu anlatmalar arasında Hz. Hızır'ın konu edildiği çokça efsane mevcuttur.

"Köprübaşı ilçesinin Akpınar Köyü'nde cimri mi cimri bir kadın yaşarmış. Bir gün bu kadın ekmek pişirirken, yanına yaşlı bir adam gelmiş. Kadına, aç olduğunu kendisine bir parça ekmek verirse ona duacı olacağını söylemiş. Kadın da ihtiyara, ağlayan çocuğunu susturursa karşılığında ekmek verebileceğini söylemiş. İhtiyar, ellerini göğe kaldırarak bir şeyler mırıldanınca, çocuğun sesi kesilmiş. Cimri kadın,

fırından çıkardığı ekmeği ihtiyara uzatınca, elindeki ekmek büyümeğe başlamış. Kadın, hemen ekmeği ikiye bölmüş, tekrar adama uzatmış. Yine aynı şekilde ekmek büyüyünce, kadın ekmeği vermekten vazgeçmiş. Yaşlı adam da sessizce oradan ayrılmış. Çocuk tekrar ağlamaya başlayınca, cimri kadının eşi gelerek çocuğa ne olduğunu sormuş. Kadın da olanları anlatmış.

Yaşlı adamın gitmesiyle, çocuğun ağlaması aynı anda olmuş. Kadının eşi, o dilencinin Hızır olduğunu anlayınca bir parça ekmek alarak, ardından koşmuş, fakat kimseyi bulamamış.

Aynı gün köyde sel felaketi yaşanmış. Köyde hiç kimseye bir şey olmamış, sadece cimri kadının evini sel almış. Halk bu olayı, cimri kadının Hızır'a ekmek vermeyişine bağlamış." (Işık, 1998:68).

Görüldüğü üzere masal metninde Hızır'ın çocuk kıyafetiyle gerçek kimliğini saklaması, efsane metninde de Hızır'ın, benzer şekilde, dilenci kılığıyla kendisini tanıtması persona arketipini simgeler.

Masallarda genellikle olumsuz kişiliğin, toplum tarafından kabul gören bir kimlikle insanlara fark ettirilmemesi söz konusudur. Bu metinde olduğu gibi kimi zaman da olumsuz kişilik özelliğinin altı çizilmek istenircesine persona kimliğinde karşımıza çıkar.

Yukarıdaki masallarda olduğu gibi, pek çok masal metninde kahramanların hayvana dönüşümü hadisesine sıkça rastlanmaktadır.

Taoist düşüncede "*yanlış benlik*" olarak adlandırılan persona arketipi, Hoca adlı masalda "kötü karakter"li imamda yansımasını bulur: **Hoca** (Şimşek, 2001:83-93) adlı masalda kötü karakterli imam kendini çevresine çok farklı kimliklerle tanıtır. İmam, kendisine 'cumalık' getirmeyen kıza bir tokat atarak onu yedi kat yerin dibine gönderir. Orada kız kendisine yasaklanan kırk birinci odanın kapısından girince imamın hayvan eti yediğini görür. Hoca, sırrını kimeye söylememesi için kıza tembihte bulunur. Kızı sınamak amacıyla *annesi, babası ve dadısı kılığına girerek* kızın yanına gelir. Kız farklı kimliklerle karşısına çıkan hocayı tanıyamaz ve dadısı sandığı imamla sırrı paylaşır.

İnsanlar dış dünyaya kendilerini farklı karakterde göstererek kötü yanlarını bir anlamda gizlerler. Daha önce de belirtildiği üzere bu toplumsal uyum için gereklidir. Her mesleğin "olması gereken"i vardır. Bir din adamından insanlara her zaman örnek olması, her zaman iyi olması, yardım sever olması, kısacası en olumlu özellikleri

kişiliğinde barındırması ve bunu yaşamında uygulaması beklenir. Bu, toplumun din adamından beklentisidir. Kişi eğer olumsuz özelliklerini "maske"lemezse toplumdan dışlanır. Metindeki din görevlisi olması gereken niteliklerine sahip değildir. Bu sebeple kötü yanlarını gizleme gereği duyar ve kimlik değiştirir. Anne ve babası kılığındaki hocayla sırrı paylaşmayan kız, dadısına söyler ve yasağı bir kez daha ihlal eder. Bu durum, korku duyulan sırların paylaşılması hâlinde insana zarar verebileceğini de gösterir.

Günün birinde kız, hocanın elinden kurtulur. Kervancıların kaçırdığı kız, padişahın oğlu tarafından satın alınarak padişahın oğluna eş olur. Ancak imam yine de kızın peşini bırakmaz ve padişahın oğlunun karşısına halı, çalıp oynayan kuş ve koyun şeklinde çıkar. İnsanları aldatmak için farklı nesne ve varlıkların şekline giren imam, kız tarafından tanınır. Metinde hocanın kimliğini gizleyebilmek için kızın *anne, baba ve dadısı, halı, kuş ve koyun* şeklinde kendini göstermesi *persona*yı simgeler.

Kimi zamanda persona arketipi masal kahramanını bitki kimliğinde gösterir:

Pamuk Kız (Sakaoğlu, 2002:416-418) adlı masalda yedi sene boyunca konuşmayan 'tat gelin'in karşısına su kabağı şeklinde üç peri kızı gelir. Su kabakları ile konuşan 'tat gelin'in meramını öğrenenen kocası ; "*Huri kızlarının aşkına bir su ver.*" der. Kocası ile konuşan gelin ve eşi muratlarına erer. Metinde su kabağı şekline giren peri kızları personayı simgeler. Peri kızları tanınmamak için kimliklerini gizlemişlerdir. Peri kızlarının farklı bir kimlikle görünmeleri kahramanın sorununu da çözüme kavuşturacaktır.

Kabak mitolojik kökenli bir bitkidir. Hz. Yunus kıssasında geçer. Balığın karnında kurtuluşa eren Hz. Yunus, kırk gün sonra balık tarafından kıyıya bırakılır. Açlık ve susuzluktan gücünü yitiren Yunus peygamber toprağın üzerinde cansız yatarken Allah tarafından topraktan kabak bitkisi filizlendirildi. Kabağın dev yaprakları Yunus peygamberin üstünü örterek gölgelik olur. Bu durum Kur'an-ı Kerim'de şu şekilde geçer:

"(Ama balığın karnında bizi andı, tesbih etti), biz de onu hasta bir halde ağaçsız, boş bir yere attık ve üzerine (gölge yapması için) kabak türünden bir ağaç bitirdik" (Saffat, 37/145, 146).

Kabak, Yunus a.s.'ın kurtuluşuna vesile olurken, masal metninde geçen kabak şeklindeki huri kızları da kahramanı mutluluğa ulaştıran varlıklar olurlar.

Görünenin ardındakini görmek her insanın başarabileceği bir erdem değildir. Her şeyin göründüğü gibi olmadığı bu âlemde insanoğlu çirkinliklerin ardındaki güzellikleri, güzelmiş gibi görünenlerin ardındaki kötülükleri görebilme olgunluğuna eriştiği zaman mutluluğu yakalayabilir. **İki Yılanla Evlenen Kız** masalında annesinin verdiği öğüdü tutan kız, ürkütücü bir varlıkla/yılanla evlenir.

İki Yılanla Evlenen Kız (Şimşek, 2001: 106-114) adlı masalda[158] kızın evlendiği yılan aslında peri padişahının oğludur. Yakışıklı peri padişahının oğlu, yılan kimliğinde kendisini gizlemektedir.

Yılanın sürekli eski derisini atıp yeni bir deriye sahip olması onu daima genç kılar. Yılan bu anlamda gençlik iksirinin sahibidir. "*Yılanın her yıl yeniden derisini yenilemesi 'ölümsüzlük ve canlanma' olarak yorumlanabilir.*" (Şimşek, 2006: 303). Metinde de yılanın bu özelliği vurgulanmış gibidir.

Kızın, yılanla zorla evlendirilmek istenmesi sebebiyle kız annesinin mezarı başına gider ve ondan akıl alır. Kız, düğün gecesi annesinin söylediklerini bir bir uygulamaya başlar:

"Yedi gat sırtından elbiseni çıkaracân. Bu tam yedi gat olacak,' diyor.

Gız sayıyor, tam yedi gat elbisesini çıkarınca, gız bunu gucaklıyor, hemen ataşın içerisine atıyor, oğlanın gavları yanıyor. Yandıktan sonra, sabah oluyor, bakıyorlar ki herkes, yılan gelini sokup öldürecek. Ondan sonra babası bir taht alıyor, gapının ağzında bekliyor ki:

'Gız ölü mü çıkacak, diri mi çıkacak,' diye.

Bunnar, dutuyorlar gapıyı açıyorlar ki, ne görsünler! Gızınan oğlan, birbirinden güzel. O kadar mı güzel olmuş." (Şimşek, 2001: 110)

Derisinden sıyrılan "yılan" insan kimliğiyle hayatına devam eder. Masalda personanın yılanla simgelenmesi ve daha sonra bu korkulan yaratığın yakışıklı bir erkeğe dönüşmesi hadisesi aslında çirkinliklerin ardında da güzelliklerin saklı olabileceğini vurgular gibidir. İnsan, hiç bir zaman dış görünüşe aldanıp çabuk karar vermemeli, olumsuzlukların ardındaki gizli sır perdesini aralamayı başarabilmelidir.

Novalis, masallardaki dönüşüm unsurunu tartışırken, insanın iç temizliğinin dış dünyayı da temizlediği, kendini aşan insanın doğayı da aşarak bir mucize yaratacağı

---

[158] "*Aslında tehlikeli ve korkunç olduğu kabul edilen yılanlar, kendilerine zarar vermeyen insanlara kolay kolay dokunmazlar. Onun için de çeşitli inanış ve masallarda insanlarla yılanların dostluğundan bahsedilir; hatta yılan ile kızın/delikanlının evlendiği görülür.* (Şimşek, 2006: 303).

sonucuna varır. Bir kurbağanın, bir ayının, krala dönüşümünü sevilmesine bağlar: "*İnsan dünyadaki kötülüğü sevdiği vakit, neden böyle bir dönüşüm gerçekleşmesin*?" (Sarı, 2000:67).

Kahramanın önce evlenmeyi kabul etmediği yılan şeklindeki oğlan, aynı zamanda bilinç dışının simgesidir. "*Peri masalının tiksindirici ve reddedilmiş kurbağa ya da ejderi ağzında güneş topunu çıkarır, çünkü kurbağa, yılan, bütün reddedilen, kabul edilmeyen, bilinmeyen ya da gelişmemiş etken, yasa ve varoluş öğelerinin biriktirdiği şu derin ('öyle derin ki dibi görünmez') bilinçdışının temsilcisidir.*" (Campbell, 2000:67). Biliç dışına yapılan yolculuk erginlenme yolundaki kahramanı tam benliğe ulaştıracaktır.

Bu metinde yılan, personayı simgelerken kimselerin yanına bile yaklaşamadığı yılanın tüm hizmetlerini gören kız, onunla evlenerek aşama kaydeder.

Kahramanın dışarıdan gelen bir etkiyle dönüşüm geçirerek kimlik değiştirmesi ve toplumda tanınmaması hadisesine Küllü Fatma adlı masalda da rastlamaktayız:

Küllü Fatma adlı masalda kahramanı kandırarak hamama götüren hain ablalar, onu sihirle kuşa dönüştürür.

"*Biz kardeşimizi hamama götüreceğiz." demişler.*

"Seni evvela yıkayalım sen çık." demişler.

"Pekeyi oldu." demiş.

Gızı yıkamışlar bir inne bir yanna sokmuşlar, bir inne bir yanna sokmuşlar uçurmuşlar, birisi de getmiş padişahın oğlunun garısı deyi yatağa yatmış." (Alptekin, 2002: 249- 250).

Bu dönüşüm aslında masal kahramanı için bir özgürlük yoludur. Kahramanın bu durumunu, metamorfoz/dönüşüm yaşayan böceklerin erginlenme sürecine benzetilebilir. Kahramanın kuşa dönüşmesi onun erginlenme sürecinin de başlangıcı olmuştur.[159]

Kuş bu masalda da personayı simgeler. Kahraman, bu yeni kimliğiyle çevresinde tanınmaz, ancak bu kimlik onu kötülüklerden (gölgelerinden) korumuş olur bir anlamda. Tıpkı asıl kişiliğini saklayıp farklı kimlikle toplum içinde var olmayı başarabilen insan örneğinde olduğu gibi...

---

[159] "*Kanatlı böceklerin (Pterygota) çoğunda, yumurtadan çıkan birey ergin hâline benzemez. Ergin hâle gelinceye kadar geçirdiği evrelerin tümüne "**başkalaşım = metamorfoz**" adı verilir.*

Kahramanların kuş şekline dönmesi (insan asıllı kuş efsaneleri) efsanelerimizde de sıkça rastlanan bir durumdur. Bu dönüşümlerin sebepleri " *kötü bir durumdan kurtulma, utanma, cezalandırma*" (Sakaoğlu, 1992: 100) amacıyla gerçekleşir. Efsane ve masallarda, (masal metninde de görüldüğü üzere) bu dönüşümün sebepleri çeşitlilik gösterebilmektedir. Kuş donuna girme menkıbelerimizde de önemli bir unsurdur. Kuşlar gökyüzünün tartışmasız sahipleridir. İnsanoğlunun kuşlar gibi uçma isteğini asırlar boyu türkülerde, masallarda ve diğer edebi türlerde dile getirir. İnsanoğlu, masallarda ve efsanelerde kuşa dönüşerek bu hayalini gerçekleştirir. Hain ablalar, yani kahramanın gölgeleri, onu kuş şekline çevirirken kahramanın "*ruhunu çökertmektedirler*". Ancak, ruh ölmez çünkü alt dünyadaki "*Yaşlı Kadın/Yüce Ana*" tarafından korunmaktadır. Kahraman kuş şeklinde, padişahın oğlunun (animusunun) bahçesine gelerek:

"*Bir gün bir guş bahçeye gelmiş ve demiş ki:*

"Bahçeci bahçivancı."

"Buyur efendim."

"Padişahın oğlu ne yapar?"

"Oturur."

"Yağınan bal otursun."

"Padişahın oğlu ne yapar?"

"Uyur."

"Yağınan bal uyusun."

"O gara gözlü ablam ne yapar?"

"Oturur."

"Yağınan bal otursun, gonduğun dallar gurusun." Diye ağlar gidermiş. Ondan sonra heç bahçe galmamış gurur, padişahın oğlu çıkmış bahçeye bakmış ki, bütün dallar gurumuş, bir tek gül ağacı galmış getmiş onun köküne girmiş.

Guş, tekrar gelmiş demiş ki:

"Bahçeci bahçivancı."

"Padişahın oğlu ne yapar?"

"Uyur."

"Yağınan bal uyusun."

Ağlarkana uçacak zaman padişahın oğlu dutuverir…" (Alptekin, 2002: 249-250).

Dökülen gözyaşlarıyla kahraman; özlemlerini, hayal kırıklıklarını, umutlarını dillendirir "*Gözyaşları, belki de insanların değişim sürecindeki önemli olan her neyse onu anımsatır ve ruhları kurtarır. Gözyaşları olguları bizleri çağırır, onları düzeltir, kaybolan kısmı ya da parçayı temin eder*. (Estés, 2004:158) Padişahın oğlu, penceresinin önünde gözyaşı döken kuşu görünce onu yakalamak gerektiğini, bu durumun pek de doğal olmadığını fark eder, gözyaşları bir çekim gücüdür ve bu güç sayesinde padişahın oğlu doğru olanı yapar. Kuşu yakalayıp kanadından bir tüy koparınca kuş insan haline döner. Bu dönüşümün sebebi kahramanın kuş şeklindeyken döktüğü gözyaşlarının bir lutfudur. Gözyaşı kendi içinde bir rehberdir, aynı zamanda kahramanın içsel yolculuğunda geldiği son noktadır. Karşılaştığı güçlüklerle baş edebilen kahraman, gözyaşlarıyla kendini animusuna tanıtmıştır. Artık bu "uzak ülkeden kahraman, bir ödülle geri dönecektir. Kahramanın ödülü evliliktir. Padişahın oğluyla evlenir ve hain ablalardan da kurtulur.

Nar Tanesi adlı masalda da insanın kuşa dönüşmesi hadisesi söz konusudur. Kızın yaşadığını sihirli aynasından haber alan ana gelir, sihirli bir dua okuyarak kızı kuş yapar ve onun yerine kendisi geçer. Padişahın oğlu kuşu tutunca büyü bozulur. Nartanesi tekrar insan olur. (Seyidoğlu, 1975:258)

Jung'a göre büyü, insanın kendi gücünden başka bir şey değildir. "*Goethe, Faust'da şöyle der: 'Anahtar, istek duyulan yeri sezer, onu izle, derinliklerde sana yolu gösterecektir.' Faust yolu bilmemektedir, ama güdülmüş düşünce olan anahtar yolu bilmektedir. Bu düşünceler çerçevesinde ilkel insanlar da, silahlarını büyük bir ustalıkla kullandıklarına inanacakları yerde, onları büyülü bir varlık olarak kabul eder ve ulaşacakları amacı bilen bir ruha sahip olduklarını varsayarlardı*." (Jung, 1982: 263-265).

Metinlerde, büyüyle değişim, dönüşüm geçiren masal kahramanları, oldukları durumdan başka bir hâle geçerler. Dönüşüm geçirerek farklı bir kimliğe bürünen kahramanlar erginlenme yolunda ilerlerken bu kimlikleriyle aşama geçirmeye devam ederler. Kahramanlar olgunluk aşamasına geldiklerinde genellikle "büyü" bozulur ve eski kimliklerine geri dönerler. (Örneğin, Küllü Fatma ve Benli Dilber masallarında kahramanların sihirle kuşa çevrildiğini görmekteyiz.) İnsanoğlu, olumlu düşünce gücüyle bütün zorlukların üstesinden gelebilir. Çünkü insanı isteklerine ulaştıran olumlu

düşünceleridir. Olumluyu düşünen insan, bilinçaltına farkında olmadan bu yönde komut verecek ve böylece kişi bu arzusunun gerçekleşmesi yönünde harekete geçecektir.

Büyüyle dönüşüm geçiren bir başka masal kahramanı, Benli Dilber adlı metinde karşımıza çıkmaktadır:

Benli Dilber adlı masalda kahraman, perilerin büyüsüyle kuşa dönüşür. Kuş kimliği personayı simgeler. Padişahın oğlunu periler alarak kendi sihirli dünyalarına götürürler ve orada kendilerine padişah yaparlar. Kahraman, perilerden en güzel kızın, Hint padişahının kızı olduğunu öğrenir. Perilerin sihriyle kuşa dönüşen kahraman, Hint padişahının kızını ararken uçarak kızın yanına varır:

"*Periler gederler dağlarda gezerlermiş, akşam gelirler padişaha hizmet ederler yatırlarmış. Bir gün padişah ordan galkıyor, uçuyor doğru Hint padişahının gonağının başına gonmuş. Sarayda bir delik varmış, ordan ışık sızarmış, o delikden aşağıya inmiş. Periler padişahının adını Bahtiyar goymuşlar. O delikden odaya iniyor gızı bir öpüyor, bir seviyor gızı o fakat heç uyanmamış. Gızın barmağındaki yüzüğü alarak doğru gidiyor*." (Alptekin, 2002: 278).

Masal kahramanlarının sihirle kuşa dönüşmesi hadisesi oldukça sık rastlanan bir durumdur. Bu metinde de kahramanın "en güzel kızı arama" yolculuğunda kuşa dönüşmüş olması, sevdiği kıza kavuşmasında yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Masalların büyülü alt dünyaları kimliğini arayan masal kahramanlarının dönüşüm geçirerek hedeflerine daha kolay ulaşmalarını sağlar. Kuş şekline giren Bahtiyar üç kez kızın yanına gelir, ancak en sonunda bu sihirden kurtulup kızla normal bir hayat sürmek ister. Kuş şekline giren Bahtiyar bu sayede sevdiği kızı elde eder.

Kuşa dönüşme hadisesinin kökeninde İslâmi unsurların bulunduğu söylenebilir. Kuşa can verme ile ilgili Kur'ân'ı Kerim'de geçen ayet şöyledir: "Allah onu İsrailoğullarına bir Peygamber olarak gönderecek (ve o da onlara şöyle diyecek): "Şüphesiz ben size Rabbinizden bir mucize getirdim. Ben çamurdan kuş şeklinde bir şey yapar, ona üflerim. O da Allah'ın izniyle hemen kuş oluverir. Körü ve alacalıyı iyileştiririm ve Allah'ın izniyle ölüleri diriltirim. Evlerinizde ne yiyip ne biriktirdiğinizi size haber veririm. Eğer mü'minler iseniz bunda sizin için elbette bir ibret vardır."(Al-i İmran, 49). İnsanoğlu, hedeflerine ulaşmak için farklı kimliklere bürünmek zorunda kalabilmektedir. Masal kahramanının hedefi sevdiği kıza kavuşabilmektir. Bu sebeple

kuş şekline bürünür. Kuş kimliğiyle karşımıza çıkan persona arketipi, kökeninde şamanizmin izlerini de taşıdığı söylenebilir.

Bu masaldaki biçim değiştirmeyi, kahramanlar için bir yolculuk aracı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda, şamanın dünyalar arasında yaptığı yolculuğu sırasında kuşun önemi hakkında Eliade'nin, Şamanizm adlı kitabında yer verdiği sözleri, aydınlatıcı olabilir: "*Hemen her yerde, şaman giysilerini betimlerken kuş tüyleri karşımıza çıktı. Dahası, bu giysilerin tasarımı ve yapısı da bir kuşun biçimini elden geldiğince taklit etmeye çalışır*" (Eliade, 2006: 186-87). Roux da, kuşun şamanizmdeki öneminden söz ederken şunları söyler: "*Hayvan giysileri ve tüyler, insanı hayvanların hayatına karıştırmakta ve ona bazen Oğuz Kağan'da gördüğümüz gibi hayvanlara ait özellikler ve organlar vermektedir"* (Roux, 2002: 223). Aynı şekilde, yukarıda adı geçen masalın kahramanı, kuş şeklini alarak kuşa özgü uçma yeteneği kazanır.

Masal metinlerinde toplumsal sorunlar, gelenekler, görenekler, inançlar kısacası dolaylı olarak insanın yaşamdaki tüm değerlerini buluruz. Mircea Eliade'ye göre, masallarda hiçbir zaman, kültürün belli bir evresinin tam anısı bulunamaz; kültür üslupları, tarihsel çevirimler masalda iç içe girip birbirine karışmıştır; ancak örnek oluşturacak bir davranışın yapıları varlığını sürdürür. Bu davranış bir anlamda da, çok sayıda kültür çevriminde ve tarihsel anlarda yaşanmaya elverişli bir davranıştır. (Eliade, 1993: 13-19)

"*Pertev Naili Boratav ise, "Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat" adlı makalesinde, konuyla ilgili söyledikleri dikkat çekicidir. Masallarda, ülkeyi kötü yöneten padişahın yerine rahatlıkla halk tarafından sevilen birinin seçiliyor olması, Boratav'a göre bir anlamda, Cumhuriyet'in de idealini dile getirir, ama bunu yaparken masal, toplumsal-tarihsel bir gerçeklik olgusundan çok toplumsal-psikolojik bir yaklaşım içindedir.*

Her ne kadar sözlü kültürde sürekli değişen ve dönüşen masalların tarihin belli bir dönemine kesin olarak gönderme yapamayacağı gerçeği ortadaysa da, masalların hem geçmişin hem de içinde bulundukları dönemin toplumsal değerlerinden uzak düşünülmesi de eksik bir yaklaşım olarak görülmelidir." (Ölçer, 2004: 27).

Bu noktadan hareketle masallara, masal-gerçeklik çerçevesinden bakıldığında; masalla gerçek hayat arasındaki paralellik dikkatlerden kaçmayacaktır. Bu sebeple

"gerçeği yaşayan" insanla, masal kahramının yaşadıklarının pek de birbirinden uzak düşmedikleri söylenebilir.

Eski Türklerde kadının toplum içindeki yeri yadsınamayacak derecede önemlidir. Türk toplumu, erkek egemen bir toplum yapısına sahip olsa da, kadını her daim baş köşeye oturtmuştur. Hatta kadınlar, uzun yıllar boyu devlet idaresinde arka plânda olsalar dahi söz sahibi olmuşlardır. Bunun en güzel örneği Osmanlı Dönemi'ndeki "Kadın Sultanlar"dır. Devlet idaresinde söz sahibi olan bu "Kadın Sultan"lar devletin kaderini değiştirecek kadar da etkili olmuşlardır.

Tarihin sayfalarında okuduğumuz "yönetici kadınlar", kimi zaman masallar diyarının da konusu olmuştur. Aradaki fark ise "Kadın Sultanlar" doğrudan sultanlık tahtına oturmamışlar, hükümlerini padişahın, ya da tahtın mirasçısı oğullarının arkalarında kalarak vermişlerdir. Kız Padişahı adlı masalda ise toplumu idare eden erkek kılığındaki kız, tahta oturma şansını yakalamış kadın kahramandır. Onun, yönetici konumuna gelişi iftiraya uğraması sonucu ters dönen talihinin, daha sonra kendisini âdeta ödüllendirmesi şeklinde olmuştur. Metinde iftiraya uğrayan kahraman, erkek kılığına girerek kendisine yapılan haksızlığın âdeta hesabını sorar. İftiraya uğrayan kız, babası tarafından evden kovulunca kız da Keloğlan'ın annesinin evine sığınır. Keloğlan bu kızla evlenmek isteyince, kız kaçarak dağın başındaki devlerin mekânına gelir. Devlerin otuz dokuzu evlidir, birinin eşi yoktur. O da bu kıza talip olur. Devlerin karıları erkek elbiseleri giymektedir, kız da bunun doğru olmadığını söyleyerek devleri, karılarına elbise, kendisine de gelinlik almaya gönderir. Devler gidince kız devlerin yanındaki otuz dokuz kadınla beraber oradan kaçar:

"*Bunlar hepsi erkek elbiseleri giymişler, bir kenara çekiliyorlar, kız bu karıların ortasına oturuyor. Kuşu koyuveriyorlar, kuş dolanıp geliyor, bu kızın başına konuyor. Çingeneden padişah olmaz, saymıyorlar. Kuşu bir kere daha koyveriyorlar. Kuş dolaşıp gene kızın başına konuyor. Gene kabul etmiyorlar, kuşu üçüncü defa koyuveriyorlar, kuş gene bu kızın başına konuyor. Artık millet alkışlıyor:*

'Tamam padişahımız budur.'

'Padişahınız bensem biz çok uzak yoldan geldik, yorgunuz. Bize bir hamam gösterin, bir banyo yapalım.'

Bunlar hamama gidiyorlar, kız, yanındaki kadınlara diyor ki:

'Bakın, ben kızım, siz kadınsınız, fakat bunlar bizi erkek biliyorlar. Çünkü erkek elbisesi giyiyoruz. Sakın sırrımızı ortaya koymayın. Hele bakalım Allah kerim.'

Padişaha, padişah elbisesi geliyor, ötekilere de ayrı ayrı elbiseler geliyor. Bunlar giyinip saraya geliyorlar. Kız makamına oturuyor, selâhiyeti alıyor. O kadınların kimisi vezir, kimisi nöbetçi yapıyor." (Günay, 1975:317-318).

Daha önce de belirtildiği gibi persona gerçek kişiliği saklar. Persona, başkalarıyla ilişkiye geçtiğimiz de giydiğimiz maskedir. Bu maske bizi topluma görünmek istediğimiz gibi sunar. Masal kahramanı, ataerkil bir toplumda yaşanan trajik bir dışlanma serüveni yaşar. Suçu, erkek egemen toplumun hâkim olduğu dünyada yaşamını sürdürürken âşkına karşılık vermediği için iftiraya uğramasıdır. "*Kız, kendisine ait yeni bir aile edininceye kadar babasının himayesinde, otorite baskısı altında ve ev içinde edilgen bir biçimde kapalı tutulmaktadır. Bakire bir kızın, hangi nedenle olursa olsun ev içinden ayrılması iffetine zarar gelmesi anlamındadır.*" (Ölçer, 2005:34). Kızın, daha evinden ayrılmadan iftiraya uğramasıyla başlayan trajik evden ayrılış serüveni, onun "kanun koyan, idare eden erkek", hem de "padişah" olma şansını yakalamasına sebep olur. Bu şans biraz tesadüflerin, biraz da kılık değiştirip erkek elbisesi giyerek toplum hayatında "erkek" kimliğiyle yer almasından kaynaklanmaktadır. Toplum içinde hayat sürebilmesi için kızın, söz hakkına da sahip olması gerekmektedir, çünkü iftiraya uğradığı için bu bir anlamda şarttır. Nitekim otuz dokuz dev karısına görevler verir. Kimisini vezir, kimisini nöbetçi yapar. Onlara verilen görevler de erkeklerin mesleki statülerini yansıtır. Kadınların, erkek elbisesi giyerek erkek kimliğine bürünmeleri, persona arketipinin simgeleridir. Böylece kız kahraman, erkek kılığında padişahlığın otoritesini kullanarak kendisine haksızlık yapan herkesi bir bir dize getirir.

"*Batı kültüründe erkek kıyafeti giyen kadın kahramanın en popüler simgesi olan Jeanne d'Arc cadı olduğu gerekçesiyle diri diri yakıldığında henüz on dokuz yaşındaydı. Ama bu kısacık yaşamı ve tartışma yaratan ölümüyle, sayısız sanat eserine konu olarak bir efsane haline geldi. Ulusal bir kahraman, bir kurban, bir azize, şeytanın işbirlikçisi, halüsinasyonlar gören bir akıl hastası ya da kötü bir sofu olarak… Tacını İngilizlere kaptıran kralına tekrar taç giydiren, orduyu başarıyla yöneten Jeanne, esir düştüğünde kral onu kurtarmak için hiçbir girişimde bulunmamış ve mahkemede inançlarından vazgeçtiğinin belirtisi olarak duruşmada kadın elbiseleri giymeye*

zorlanmıştı. Fransa'da Jeanne d'Arc'tan önce de bu ülkenin bir kız tarafından kurtarılacağı inancı hâkimdi. Yani halk bir kadın kahramanı benimsemişti ve tepeden yapılan tüm baskıya karşın da onu unutmadı. Bir başka ilginç ya da sıradan unsur da, Orleans Bakiresi olarak anılması ve olabilecek en ilgisiz durumlarda bile bakireliğine gönderme yapılmasıydı. Bakireliği, kahramanlığının kanıtlandığı yer olan Orleans'la birleştirilmişti. Hapishanede ağır hastalanan ve eceliyle ölmemesi için büyük çaba harcanan Jeanne, engizisyon mahkemesince 12 suç nedeniyle yakıldı. Ki temelde hepsinin itaatsizlik, kendini belirtilen sınırların dışında tanımlamak ve fazla önemsemekle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan bazıları: "...erkek giysileriyle dolaşarak Tanrı'nın yarattığı bedende başka bir cinsiyeti aramak, ailesinin itirazına karşın evini terk ederek ailesinin onurunu zedelemek, Burgonya Dükü'ne esir düştüğünde tutulduğu kuleden kaçma, yani intihar girişiminde bulunarak, Tanrı'nın verdiği ve zamanı gelince yine sadece Tanrı'nın alabileceği yaşama bilerek ve isteyerek son verme girişiminde bulunmak (....) düştüğü kötülüklerde inatla ısrar ederek kâfirlik yapmak."(Akın, 2001:198).

Yakılma sürecindeki en önemli unsur erkek elbiseleri giymesiydi. Ve ölmesi değil, diri diri yakıldığının, bir günahkâr olarak cezalandırıldığının bilinerek ölmesi gerekiyordu. İnfazının içerdiği temel mesaj, erkek elbiseleri değil, o elbiseler aracılığıyla erkek haklarının ve olanaklarının giyilebilir olduğunu göstermekteki suçtu. Kadının yalnızca savaşmak için değil, bir olayı açığa çıkarmak ya da müdahale etmek, bir tartışmaya girmek, bilgi edinmek ve gece dışarı çıkmak için erkek elbiseleri giymesi yakın zaman kadar dramatizasyonun temel araçlarındandı. Erkek elbisesi dışsal alanda onu cinselliğine dönük tehditlerden koruduğu gibi, aynı zamanda fikrine, eylemine kabul görme şansını tanıyordu. Erkekse mahrem alanlara sızarak çapkınlık yapmak, gizlenmek ya da çarpışmada bir tehdit olmadığı yanılgısını yaratmak için kullandı kadın giysisini. Temel olarak erkeğin kadın kılığına girmesi bir komedi unsuru, küçük düşürücü bir durum, kadının erkek kılığına girmesi ise sonucu değiştirecek önemli bir eylem anlamını taşıyordu.

(Sheakspeare dönemi için) "*Bu dramalarda erkekler kadın gibi giyindiklerinde sonucun daha çok bir fars olduğunu, ama kadınlar erkek gibi giyindiklerinde bir ciddiyet tavrının sürdürüldüğünü fark ederiz; burada kendimizi nadiren farsın içinde buluruz*." (Leader, 1998:16).

Metinde dikkati çeken bir nokta da devlerin, eşlerine erkek elbisesi giydirmiş olmalarıdır. Devler daha önce de belirtildiği üzere kaba gücün, kuvvetin bir diğer değişle insanın gölge yanının sembolüdürler. Devlerin zorla evlendikleri kadınların gerçek kimliklerini yansıtmayan kıyafetlere büründürmeleri yine arketipin kendisinde gizlidir.

Persona, kişiliğin gerçek egosunun üstüne geçirilmiş olan sosyal bakımdan kabul edilebilir maske, uyumu gerçekleştiren bir bölge olduğu bilinmektedir. İnsanlığın büyük kısmı, kendisini ideal bir hayale uydurmak için feda eder. Bu maskenin altında bulunan itilmiş arzuları, coşkuları, bağlantıları, gölgeyi temsil eder (Gölge, bastırılan hayvansal iç güdü ve duygulardır[160]).

Kısacası devler, yani kişinin gölge yönleri baskın olduğundan savaşı "o" kazanmış ve kişiliği olduğundan farklı göstermeye zorlayarak başka bir kimliğe büründürmüştür. Kahraman, bu duruma itiraz eder, bunu:

"*Siz birer devsiniz, icabında birer vilayeti yakabilirsiniz. Fakat sizde erkek denilecek bir şey yoktur, çünkü karılarınıza erkek elbisesi giydiriyorsunuz. Ben karşıdan gelirken hepinizi erkek zannettim.*" Şeklinde ifade ederken devlere kafa tutar. Persona, kişinin topluma ayak uydurabilmesi için gerekli kişilik özelliklerine bürünerek yaşandığı sürece kişiyi mutluluğa götürecektir. Aksi halde kişi olmadığı bir kişiliğe bürünüp öyle olduğuna inanmaya başlar ki bu da hayatını olumsuz etkiler. Masal kahramanlarının, gölgenin sembolü devlerin baskısı sonucu farklı bir kimlikle yaşamlarını sürdürmeleri bu durumu örneklemektedir.

Kız kahramanın "başına devlet kuşu"nun konması sonucu başlayan padişahlık serüveni ona iftira eden aşçıyı, haksız yere onu evinden eden babasını dize getirmesiyle sonuçlanır:

"*O sırada padişah başından şapkasını çıkartıyor, saçları omuzuna kadar iniyor. Diyor ki:*

'Ey ahali, bakın ben altı aydır kız olarak sizi idare ettim, ben size erkek göründüm, ama ben kızım. Ben Keloğlan'ı alacağım, benim düğünümü tutun." (Günay 1975: 319).

Erkek kılığındaki kız, kendisine haksızlık yapanları oyuna getirip konuşturduktan sonra gizlediği kimliğini sonunda açıklar. Kızın, animusu uğruna

[160] http://:www.rehberliknet.net

bıraktığı padişahlığı, kadının asıl hedefinin "*ev içi bir yaşam"* olduğunu işaret ettiği söylenebilir. Evliliği tercih ederken daha çok erkek kimliğini öne çıkaran bir iş olan devlet "yönetim"ini, yine asıl sahiplerine "erkeklere" bırakır gibidir.

Kadının, erkek kılığına girerek padişahlık yaptığı bir başka masal da **Asker Karısına İftira** adlı masaldır. Asker Karısına İftira masalında haksız yere iftiralara uğrayan kadın, gittiği başka bir ülkede dürüstlüğü nedeniyle padişah seçilir:

"Gemiden çıkan adam (Kadın) orada toplanan ahaliye der ki:

-Herkes malının, eşyasının faturasını getirsin, malını alsın, der.

Faturasını getiren malın, eşyasını alıp gider. Kadının bu doğruluğu herkesi şaşırtır. Ahali bu adama gidip derler ki:

-Senin gibi doğru adamı biz memleketimize padişah yapacağız."

Bunu bu memlekete padişah yaparlar. Padişahın adaletinden o kadar memnun olurlar ki '"Böyle bir padişah hiçbir yerde bulunmaz" diye övünmeye başlarlar. (Sakaoğlu 2002: 465).

Görüldüğü gibi verilen örneklerde iftira sonucu yolculuğa çıkan kadınların erkeklerin hakimiyeti altında olan "padişahlık" makamını elde etmeleri, bir anlamda "ödüllendirilmeleri" şeklinde değerlendirilebilir. Çünkü bu metinlerde, kadın kahramanların padişah sıfatıyla kimliklerini gizlemeleri sonucu istediklerine ulaştıkları, erginlendikleri dikkati çekmektedir.

İki Kardeş adlı masalda da kızın, erkek kılığına girmesi konu edilmiştir. İki kardeşten birinin hep kızı, diğerinin de hep oğlu olur. Oğlu olan kardeş, kızı olan kardeşin başına kakar. Küçük kızla, diğer oğlanlardan birini garip memlekete gönderip hangisinin daha başarılı olacağını denemeye karar verirler. Oğlan bir gölün başına gider, gölden yakaladığı kurbağaları bir çuvala doldurur, orada eğlenir. Kız, erkek kıyafetine girer ve bir padişahın yanına hizmetkâr olur:

"*Bu kız kendisini erkek kıyafetine koyuyor, başını traş ediyor, bir padişahın yanına hizmetkâr oluyor. Her ne iş desen ehli, aslan gibi her işi yerine getiren bir oğlan, kız olduğunu bilmiyorlar.*" (Günay, 1975: 295)

Padişah ve ailesi bu kızdan çok memnun kalırlar. Padişah oğlu bu hizmetkârın erkek olduğuna inanmaz:

"Ana, vallah Ali kız, billah Ali kız, parmagında yüzük yeri, kolunda bilezik yeri, ana vallaha Ali kız, billaha Ali kız." (Günay, 1975: 295)

Padişah oğlu bunun kız olduğunu ortaya koymaya uğraşırsa da kız belli etmez.

Masalların kadın kahramanlarının erkek kılığına, erkek kahramanların da kadın kılığına girmeleri, kültürümüzdeki köçek ve çengileri akla getirmektedir. "*Eski devirlerde çalgı ile rakseden erkeklere "köçek", kadınlara da "çengi" denilmekteydi. Köçek olmak, kolay bir iş değildi. Bunlar, çehreleri genç kız simalarını andıran, süzgün gözlü ve nârin endamlı delikanlılar arasından seçilirdi. Nasıl ki köçekler kadınlaşmayı taklit ederlerse, çengiler de böylelikle erkekleşmeyi ve genç birer delikanlı haline girmeye özen gösterirlerdi. Onun için saçlarını kısa kestirir, "zeybek", "kilci", "kalyoncu" gibi oyunlarda erkek elbiseleri giyerlerdi*[161]."

Köçekliği uzun yıllar gündemde tutan toplumsal yapı, erkek egemen toplumun şekillendirdiği ahlâk anlayışıyla ilgilidir. İslâmi yaşamın gerektirdiği gibi hayat süren kadının, erkek önünde oynaması da günah kabul edildiğinden "Köçek"lik geleneği Türk folklorunda önemli bir yer edinir kendine. Ancak fizikî özellikleri kıyafetle örtülemeyen "erkek" oyuncu, her ne kadar kadın gibi kıvırarak, göbek atsa da onun aslında bir erkek olduğu izleyenlerin gözünde bir similasyondan ibarettir. Masal metninde de âdeta bu similasyonun bir tezahürü yaşanır. Padişahın oğlu, erkek kılığındaki kızın, aslında erkek olmadığını, kadına ait unsurlardan, "bilezik ve yüzük izlerinden" anlar. Kız, kendi kimliğini ne kadar gizlerse gizlesin onu ele verecek fiziki özellikleri bir türlü örtemeyecektir. Tıpkı "köçekler" gibi...

Erkeğin, kadın kılığına girerek kendi kimliğini gizlediği **Tüylüce** adlı masalda da benzer bir durum söz konusudur. Düştüğü zor durumdan kurtulmak için çobandan aldığı deriye bürünen kız, bu şekilde kimliğini gizleyerek padişahın oğlu tarafından saraya alınır. Ev halkından gizlediği yüzünü, herkes düğüne gittiği sırada derisinden soyunup katıldığı düğünde gösterir. Kimsenin tanımadığı kıza, padişahın eşi kim olduğunu sorduğunda da Türkmen Beyi'nin kızı olduğunu söyler. Padişahın oğlu ertesi gün bu kızın güzelliğini annesinden işitince düğüne gitmek için kadın kılığına girer ve düğüne gider. (Sakaoğlu, 2002: 394-396). Her iki masalda da kılık değiştirerek cinsiyetin gizlenmesi sayesinde hedefe ulaşmak daha da kolaylaşır.

Masal kahramanlarının hayvan kılığına girerek kimliklerini gizlemeleri Şamanizm'in bir tesiri gibi düşünülürken diğer yandan da bunun konuyla ilgili tek örnek olmadığı bilinmektedir. Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** adlı eserinde

[161] http://kvmgm.kultur.gov.tr

insanların hayvan postuna bürünmeleriyle ilgili diğer örnekleri şöyle sıralar: " *Eski çağlarda, kaya resimlerinde boynuzu ve kuyruğuyla eksiksiz olarak hayvan postu giymiş bir kişi, üzerine kuyruğu aşağı sarkan post giymiş bir atlı, kürk giymekte olan veya kürkü üzerinden çıkaran kişi ve herhalde arka ayakları üzerinde kalkmış olarak duran ve elinde bir sopa tutan insan –hayvanlar görülmektedir."* Roux, hayvan biçimine girmiş insanların kaçınılmaz olarak bazı ilişkileri ortaya koyduğundan söz eder. *"Bozkırlarda belirtilen, hayvan biçimine girmiş insanlarla ilgili bütün görüngüler bu ilişkiden kaynaklanmış gibidir*."(Roux, 2002: 223). Derken maskenin ve hayvan kılığına girmenin yararını açıklayan örnekleri sıralar ve Dede Korkut Kitabı'ndan da örnek verir. (*Kara Göne'nin "örtünmek için siyah boğanın derisi olan kişi" şeklinde tanımlanması*.) (Roux, 2002: 223).

Pek çok masalda görüldüğü gibi, persona diğer adıyla "maske", kişinin toplumda istediği yere gelebilmesinde çok önemli bir arketiptir.

İki Kardeş adlı masalda; kızın, erkek kimliğinde padişahın evine hizmetkâr oluşu onun kendi gücünü gösterebilmesini ve verdiği sınav mücadelesini kazanmasını sağlar. Türk toplumunda erkeklikle, güç arasında doğrudan bir bağlantı kurulur. Dış mekânın otoritesi erkekle özdeştir. Biri kız, diğeri erkek iki masal kahramanının sosyal yaşamda tek başlarına güçlerini deneme yarışında erkek kahramanın, sınava daha önde başlamasının sebebi budur. Ancak akıllı kız, erkekle yarışabilmek için erkek gibi yaşamanın ve gücünü bu şekilde ispat etmenin daha akıllıca olduğunun bilincinde olduğundan kılık değiştirir, erkek olur ve yarış arkadaşıyla eşitlenir. Pearson, kişilerin hedeflerine ulaşmak için mücadele etmesi ve tüm zorluklara göğüs gererek zor durumlarda güç, cesaret ve beceri sergileyebilmesini *savaşçı arketipi*yle açıklar. Savaşçı arketipinin, erkekler için olduğu kadar kadınlar için de gerekli olduğunu söyler. Savaşçısını kullanamayan bir kişinin kötü muamele görme, ihmal edilme ya da değer verilmeme riskiyle karşı karşıya kalabileceğini vurgular. Savaşçının, kişinin ne istediğini bilmesine ve onu elde etmek için harekete geçmesine yardımcı olduğunu da ifade eder. (Pearson, 2003:133) Masal kahramanı da başarma arzusuyla yola çıkar ve rakibini yenebilmek için evden ayrılır. Yani, kızı harekete geçiren "savaşçı arketipidir".

Günlük yaşamda da iş yerinde olsun, toplu olarak erkeklerle birlikte yapılan herhangi bir grup çalışmasında olsun kadınların "naif ve kırılgan" yönlerini törpüleyerek bu süreçte kendilerini güçsüz göstermemeleri gerekir. Zayıflık insanın

başarısını engelleyen, ulaşılacak hedefe odaklanmasını güçleştiren olumsuz bir özelliktir. Kadınların yaradılışları gereği erkeklere oranla daha kolay yorulan, daha kolay incinen duygusal yönleri vardır. Bu durum karşısında kadınlar yaşam savaşının aleyhlerine çalışmasını engellemek durumundadırlar. Bunu, kimi kadınlar kendilerini daha sert, erkek gibi güçlü göstererek başarabilmektedirler. Bu durum kişinin toplum içindeki yaşam savaşında "ezilmemek" adına takındığı bir tavırdır ve personayı simgeler. Ancak bu durumun kadınlar için, toplum içinde olumsuz birtakım sonuçlar doğurabileceği de bir gerçektir. Pearson, kadınların sık sık savaşçı niteliklerini anaç ya da baştan çıkarıcı bir maske ardında gizlediklerini ifade eder. Bu durumda onların kendilerini erkek meslektaşları karşısında direkt olarak öne süren kadınların çoğunlukla şirret bir kadın olarak dışlanması ya da yapmacık ve dişilikten yoksun olarak görülmelerine neden olduğunu ifade eder. (Pearson, 2003:140) Masal kahramanı kız da adeta bu olumsuzlukla karşı karşıya kalmamak istercesine ve asıl gayesine ulaşabilmek, yani güç yarışını kazanabilmek için yarıştığı erkek gibi erkek kimliğine bürünür ve böylece başarıyı yakalar. Metinde geçen "*Her ne iş desen ehli, aslan gibi her işi yerine getiren bir oğlan*" ifadesi, kızın gücünü, enerjisini ispat ettiğinin bir ifadesidir. Nitekim, kız evine dönerken padişah bu kızdan memnun kaldığı için bir heybe altın, bir heybe yiyecek, bir at, yanına da bir seyis verir. Kızın başarısını herkes takdir eder. Amcasının oğlunu kurbağalarla döndüğü için evden kovarlar. Böylece bu güç sınavını erkek kılığına giren kız başarıyla tamamlar.

İncelenen masal metinlerinde kahramanların takındığı maske onların başarı anahtarları olmuştur. Kısacası, persona arketipi kahramanın erginlenme yolunda onu mutluluğa ulaştıran bir unsurdur denilebilir.

Abalı Dondon adlı masalda persona, kahramanın giydiği kıyafetle simgelenmiştir. Masal metninde kahramanın toplumsal statüsü sebebiyle valinin oğluyla yapacağı evliliğinin gerçekleşmediğini görmekteyiz. Metinde dikkati çeken husus, mevki olarak üst düzeyde bulunan bir kişinin toplumsal baskı sebebiyle daha alt tabakadan bir ailenin kızıyla yapacağı evlilikten son anda vazgeçmiş olmasıdır. Daha önce de belirtildiği üzere persona "*yalnızca arkasına gizlenilen bir maske değil; daha çok dünyevi kişiliğe gölgesini düşüren bir mevcudiyettir. Bu anlamda persona ya da maske mevkinin, erdemin, karakterin ve otoritenin bir işaretidir. Hâkim olmanın dışsal göstergesi, dışsal teşhiridi*r." (Estés, 2004: 111). Kıyafet, kişinin topluma karşı

kendisini göstermek istediği yüzü, toplumda kişinin bir yer edinmesini sağlayan başlıca etkenlerdendir. Bu sebepledir ki kişiler kalabalıklar içinde kendilerine saygın bir yer edinme çabasına giriştiklerinde kıyafetlerini de bulundukları mevkiye göre seçerler.

"*İnsanların kıyafetleri her zaman bir statü göstergesi olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk günlerinden beri kıyafete önem verilmiş ve bütün mevkiler her zaman kıyafetlerden anlaşılmıştır. Bir memur, mevkisi için tespit edilmiş bir kıyafeti, bir başka memuriyette giymesi söz konusu değildi. Her seviyenin, her rütbenin kendine özgü kıyafeti vardı, mevkileri bu kıyafetlere bakarak tayin etmek mümkündü ve o memuriyetten istifa edildiği takdirde kıyafet o mahalde çıkarılıp terk edilirdi. En güzel kıyafetler, en pahalı dokunan kumaşlardan dikilmiş olan padişah kaftanlarıydı. Bu kaftanlar o kadar önemli idi ki, padişah bir başka ülkenin sefirine hediye vermek istediği zaman, pahalı kumaşlardan dikilmiş böyle bir kaftan hediye ederdi. Bazı denemelerden sonra, devlet statülerini belirten kıyafetleri değiştirmeye ilk defa Sultan İkinci Mahmut (1808-1839) muvaffak oldu. Yeniçeri Ocağı'nı kapatarak Nizam-ı Cedid Ordusu'nu kuran Sultan Mahmut, evvela orduyu yenileyerek ve ordunun üniformasında yenilikler getirerek bir reforma başladı, daha sonra cumhuriyetimizin kuruluşuyla da bu reforma Atatürk devam etti*[162]."

Böylesine önemli bir güç, mevki simgesi olan kıyafet, Abalı Dondon masalında personayı simgelerken kıyafetin toplum tarafından ne kadar önemsendiğini gözlerönüne serer. Masalın değerlendirilebilmesi geçmeden evvel, masal kısaca özetlenecektir:

Valinin oğlunun, süpürgecinin kızı olduğu için evlenmekten vazgeçtiği kız, daha sonra babası tarafından camide ilk rast geldiği kişiyle evlendirilir. Valinin oğlu da bir başkasıyla nişanlanmaya karar verir ve bu törene süpürgecinin kızını da davet eder. Kız da bu törene katılabilmek için eşinden izin ister:

"Abalı Dondon'

'Ne var?'

'Beni valinin oğlunun nişanına seslediler, gidim mi?'

'He niye gitmirsen?'

'Heç bişem yoh ki geyim.'

'Sen heç üzülme, ben sabahdan yollaram.'

[162] http://webarsiv.hurriyet.com.tr

Neyse sabahdan gız bi şeyler alir, sabah hama gahir sabahdan erkenden aman gapiya bir payton dayanir ki, yaldızlı Allah her tarafi. İnsan gözlerinnen bahamir. Pırıl pırıl her tarafi içinde cariyeler. Cariyeler gelir gıza bir elbise getirirler ki pırıl pırıl bele, gız az galir ki dellene. Ele güzel ele güzel ne dünya yüzünde görülmüş, ne heç. Ondan sonra gızı cariyeler süsliller, bezediler. Bilezih tahillar. Bir avuç altın veriller ki dügüne içeri girer girmez o altını bütün millete serp. Onnarı paytona bindiriller gidiller, nişan evine. Giderken aman bütün millet gelin geldi diye dışarı çıhir. Çıhillar ki ne çıhsınnar o da bir davetli. Gelin degil. Ondan sora içeri girir. Aman daha gelinin yüzüne bahmillar, süpürgeci gızının yüzüne bahillar. Gız içeri girer girmez altınnarı etrafa saçir. Ondan sora neyse bütün millet dışari çıhir ki tek o paytonu görmeg için. Ele güzel bir payton." (Seyidoğlu, 1975: 329-330).

Önce "süpürgecinin kızı" olduğu için valinin oğluna lâyık görülmeyen kız, kıyafet değiştirerek geldiği nişan töreninde bu kez toplum tarafından çok farklı karşılanır. Çünkü "elbise"leri ve onun gücünü, mevkisini yansıtan "fayton"u kahramanı çok başka bir statüde gösterir. Kız yine aynı kızdır, ancak değişen bir şey vardır: o da dışa yansıttığı görüntüsü... Kıyafet, kişinin karşı tarafa verdiği ilk izlenimde hep önemli bir ölçüt olmuştur. İnsanın asıl kişiliğini örten bu kabuğun altında yatan kıymetler ise daha sonra ortaya çıkacaktır. Sonunda, önce fakir olduğu için valinin oğluyla evlenemeyen güzel, kız hak ettiği mutluluğa padişahla evlenerek kavuşur.

Masallarda kahramanların tebdil-i kıyafet dolaşarak çevrelerinden kendilerini sakladıklarını görmekteyiz. Bu duruma örnek olarak Mektup ve Dal Boylu Dal Yusuf masalları verilebilir:

Dal Boylu Dal Yusuf adlı masalda padişahın kızı güzelliğini duyduğu Dal Boylu Dal Yusuf'a âşık olur, derdinden hastalanır. Doktor bütün yemeklere sarı boya katıp kızın önüne getirince kız derdini anlatır. Padişah kızını evden kovar, kız sevgilisini aramaya çıkar. Padişahın kızı çoban kılığına girer, çobanın yardımıyla bir sandığın içinde kendisini Yusuf'un odasına koydurur. Sandıktan çıkan kızla, Yusuf anlaşırlar. Yusuf başkası ile nişanlı olduğu için kızı bırakıp kaçar. Padişahın kızı keşiş kılığına girerek Yusuf'un peşinden gider.

Kahraman, çoban kılığına girerek dağlarda sevdiğini arar. Bu arayışında karşılaştığı sevdiğinin çobanı onun yardımcısı olacaktır:

"*...Ben de onun çobanıyım. 'Olmaz mı ben onu bir göreceem.' Dir ki, 'Yoh o hiç kimseyi misafir etmez, gidip gelmez.' 'Peki ne yapmam lazım.' Diyir. 'Tek müsade et gidim görim de.' Çoban çıhardır üsdünü bu gız giyir. Gız gendi elbisesini çıhardir ona verir. Dir ki, 'Davar gider sen gidersin, davar gider yatağını bilir. Davar gider orda yatar. Köpeğin yatdığı yer de senin olur.' Diyir. 'Gidersen orıya yemegin hazırdır. Yer gaharsın, golların sıvarsın, davarı sağarsın. Naayet gazannari orda beklilller. Adamnar da yanında. Onnan bililler, sütü sağar doldurursan. Mayasını atarsın.' Diyir. 'Davar gahar vahd olir işde. Dal Boylu Dal Yusuf gelir, dolanır. İşde o zaman görürsen.' Gız, 'peki.' Diyir. Çobanın dediği kibin yapir. Gidir orıya. Nası görirse oğlanı az galir ahlını galdıra. 'Tam âşığı olduğum kiminmiş.' Neyse yemegini yiyir, ahşam olir. Dönir gelir. Ertesi gün çoban diyir, 'Ver üstümü ben gidim.' 'Yoh bugün de gidim' 'Peki bugün de git yarın da git' diyir.*" (Seyidoğlu, 1975: 371).

Kahramanın çoban kıyafetinde kensini gizlemesi persona arketipini simgeler. Kendi kimliğini gizleyen padişah kızı ancak bu sayede Dal Boylu Dal Yusuf'u görme şansını yakalar.

Bilgin, dişil olan kadın kahramanları "doğa"yla, doğurgan olanla özdeşleştirir. Kadın kahraman, erkek kılığında toplumda kendine yer edinse de bu durum onun sözü edilen yetisinden hiçbir şey kaybettirmeyecektir. "Ne de olsa "sembolik anlamda dişil ilkenin, hemen hiç değişmeyen bir yapısı vardır: Hangi kılığa girerse girsin (anne, eş, kız çocuk, bilge kadın (Sophia), fahişe, vb.) o 'doğa'dır" (Saydam, 1997: 141).

Kız, ikinci kez kıyafet değiştirdiğinde de keşiş kılığına girer. Böylece kendisini bırakıp giden sevgilisinin kendisini tanımasını engellemiş olur. Ona olan sevgisini bu kıyafetle kendisini gizleyerek anlatır.

Daha önce de belirtildiği gibi persona, kişinin kendisini gizlediği bir maskedir. Kişi, dışarıya kendisini nasıl göstermek istiyorsa öyle görünür. Bir nevi insanlardan kendini gizler, tıpkı padişahın kızının yaptığı gibi... Kıyafet değiştiren kahraman bu sayede arzusuna kavuşur, padişahın oğluyla evlenerek animusuyla birleşmiş olur.

Mektup adlı masalda ise tebdil-i kıyafet gezen padişah persona arketinin simgesidir. Bu masalda da kıyafetle gizlenen kimlik söz konusudur. Tarihin sayfaları bize Dördüncü Murat'ın padişahlığı döneminde tebdil-i kıyafet halkın arasında dolaştığını bildirmektedir. Kıyafet değiştirerek halka karışan imparatorluk padişahı, padişahlar arasında en sık kılık değiştiren padişah olarak tarih sayfalarına

kaydedilmiştir. Kimliğin kıyafetle gizlenmesi, farklı bir kimlikle toplum içinde yer alma bilindiği üzere Osmanlı dönemi padişahları arasında sıkça rastlanan bir durumdur. Hatta günümüzde de üst düzey idarecilerin kıyafet değiştirerek getirilen kuralların uygulanıp uygulanmadığını denetlemek amacıyla milletin içine karıştıkları bilinmektedir. Bu önemli uygulamanın masal metinlerine de birebir yansıdığı verilen bu örnekten hareketle söylenebilir. Masal metinlerinde kıyafetin personayı simgeleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Mektup adlı masalda lalası ile gezmeye çıkan padişaha, bir çoban, kızının bir çoban oğlu ile evleneceğini söyler. Padişah çobanı bulur, bol para vererek oğlunu satın alır, öldürmesi için vezire teslim eder. Lalanın dağ başında bıraktığı çocuğu bir keçi emzirir. Keçinin sahibi nene de onu bulur, büyütür. Padişahla, lalası derviş kılığında tebdil gezerlerken çocuğun yaşadığını öğrenirler. (Seyidoğlu, 1975: 359-30).

Padişahın, emrinin yerine getirilmediğini öğrenmesi kıyafet değiştirip halkın arasına karıştığı zaman olmuştur. Daha önce incelenen masallarda vurgulanan kaderin insanın isteği doğrultusunda değişmeyeceği gerçeği, bu masalda da göze çarpar. Nitekim padişah, oğlanın eline, içinde kendi idam hükmünü taşıyan mektubu verir, daha sonra saraya yollar. Çocuk sarayın bahçesinde uykuya dalar. Padişahın kızı gelir, onu görür, âşık olur. Kız mektubu değiştirir, hemen evlenmeleri lazım geldiğini yazar. Çobanın oğlu ile prensesin düğünü yapıldıktan sonra padişah gelir, çobanın oğlunu damatlığa kabul etmek zorunda kalır. Yani padişahın kızı kendi kaçınılmaz kaderini kendi eliyle çizmiş olur.

Hain Vezir adlı masalda ise persona arketipi, çoban kıyafetine giren padişahın kızıyla simgelenmiştir. Kızı, anne ve babası hacca giderken hocaya emanet eder. Metinde hocanın ve vezirin ihanetine uğrayan padişahın kızının yaşadığı zor durumlar anlatılırken bu durumdan kurtulmak için verdiği zor sınavlar onun erginlenme sürecinde geçirdiği aşamaları simgeler. Hoca ve vezirin ihanetine uğrayan padişahın kızı, çoban kıyafetine girerek babasının evine çoban olarak gelir:

"*Çoban gardaş selâmunaleyküm" "Ve aleykümü selâm." Dedi. "Aha sene iki tene altın, bi tene geçi kes, işgembesini yalnız bene ver. Eti sene olsun." Çıhartdi pohli işgembesini buna verdi. Onu suya çalhaladi. Getdi gafasına bütün saçlarını topladi. Alnına gader yendirdi. Oldu murdar Keloğlan. Elbiseleri geydi oldi kötü murdar Keloğlan. Ordan revan oldi, Allayısmarladıg etdi çıhdi cetdi. Cetdi bahdı ki bi tene*

çiftci çif sürir. "Hey çiftci ecebe it padişahının köyü nerde?" "Ey işte gelmişsen, gardaş işde bura." Bu çıhdi getdi, Allayısmarladıh çifciye dedi çıhdi cetdi. Bahdi ki pungarda babasının gaz çobani. Gazlari suvarir. Garişim ben cirim." Dedi. Gendi bir murdar çirli Keloğlan. Adını da koydi Keloğlan. Cetdi babasının gapısına. Gapıyi döğdi gardaşı çıhdi. Gardaşıni tanıdi. Dedi ki, "Beni gazlara çoban dutmazsan?" "Vallah bizim çobanımız var ama, e cel sen de onnarnan beraber cet, cel." Dedi." (Seyidoğlu, 1975: 378).

Daha önceki bölümlerde Keloğlan'ın farklı yönleri üzerinde durulmuştu. Persona arketipini değerlendirirken, Keloğlan'ın kılık değiştirmeyle ilgili özelliği önemli olduğu için burada tekrar değinilecektir.

Esma Şimşek, "*Masalların Sembolik Dili Bağlamında 'Keloğlan Tipi' Üzerine Bir Değerlendirme*" adlı makalesinde masallarımızda iki tip Keloğlan olduğunu söyler. *Bunlar "Gerçek Keloğlan" ve "Düzmece Keloğlan"dır. Padişahın kızı babasının evine çoban olurken "Yalancıktan Keloğlan" kılığında gerçek kimliğini gizlemiştir. Metinde, padişahın kızının çoban kılığına girdikten sonra babasına "kaz çobanı" olması Gürcülerin "Keloğlan" tipini hatırlatmaktadır. Gürcüler arasında, "Kel Kafalı Kaz Çobanı" terimi "Keloğlan" için kullanılır. Almanların "Grindkopf" / "Goldener" şeklinde adlandırdıkları kahramanların da "Keloğlan" (düzmece/sahte Keloğlan) ile kimi benzerlikleri dikkat çeker (Alangu, 1968: 460).*

"*Düzmece Keloğlan"ın Almanya'daki benzeri "Goldener" masalında görülmektedir (Alangu, 1968: 466) (...) "Helvacı Güzeli" (EB: 245, AaTh: 883 :A) masalında padişahın oğluyla evlenen kız, ailesini ziyarete giderken, vezirin kötü niyetine karşılık "Keloğlan" kılığına girerek oradan uzaklaşır* (Şimşek, 2006: 26-30) der. Bu masal da Helvacı Güzeli masalıyla eş metin özelliği gösterdiğinden kadın kahramanın-padişah kızının- "Keloğlan" kılığına girdiğini görmekteyiz.

Kadın kahramanların erkek kılığına girerek farklı bir kimliğe bürünmeleri **Perişan Tüccar** ve **Yedi Kancık Babası** adlı masallarda da karşımıza çıkar. **Perişan Tüccar** adlı masalda tüccarın karısı, erkek kılığına (Keloğlan) girerek kocasını aramaya çıkar. Kadının erkek kılığına girmesi persona arketipini simgeler:

"Gendi bir Keloğlan olir, sohahlarda işde gezir. Bu garısından haberi verah. Bu gahir gelir yenir. Berbere saşlarını gıvırdırir." (Seyidoğlu, 1975: 390). Kadının, hakkını aramak amacıyla çıktığı yolculukta, eşi yokken kendisine iftira eden kişiyi

altetmek için kılık değiştirmesi söz konusudur. Keloğlan kılığında kendisini etrafına tanıtan kahraman, kocasının haksız yere elinden alınan mallarını geri alarak sonunda arzusuna kavuşur.

Yedi Kancık Babası adlı masalda ise farklı bir konu işlenir. Metinde, erkek kıyafetine bürünen masal kahramanının kendisine bu hâliyle âşık olan beyin oğlu tarafından kimliği sorgulanmaktadır. (Bu metin, daha önce incelenen **İki Kardeş** (Günay, 1975: 295) masalıyla eş metin özelliği göstermektedir.). Erkek kimliği ile simgelenen persona, bu metinde masal kahramanlarının irdelediği bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın kılık değiştirmesi belki de, yarıştığı erkek rakibiyle bu sınavda toplum içinde bir anlamda eşit şartlarda sınav vermek içindir. Çünkü erkek egemen bir toplumda bir kadının, erkeklerle aynı şartlarda –bir erkek gibi- yarışmakla başarı şansını yakalaması mümkün olabilir ancak. Aksi bir durum ise kadın kahramanın şansını azaltır. Çünkü toplum, erkeğin daha güçlü, daha başarılı olduğu gerçeğini içten içe vurgular. Ancak masalda bu durum örtülü bir mesajla değil de daha da açık bir şekilde vurgulanmıştır. Şöyle ki: İki kardeşten biri yedi oğul sahibi, diğeri de yedi kız sahibidir. Oğul sahibi baba, kızların babasını küçük görmektedir:

"*...Gine işi tükanın önünde. Geçir gapıyı açir diyir, 'Yeddi gancıh babası nere cidirsen, nere celirsen?' diyir. Gine gelir eve, otirir ağlir. Diyir, 'Baba niye ağlirsan ?' Heş gızım ne etdi ki sene diyim neydesen, neye ağlar ağlaram?' 'Neyise derdin ben senin dediğin yaparam.' 'Emin tükanın önünden cidip celdihcez bana dedi ki, yedi gancıh babası nere celirsen? Diyir. Sözüne ben ağlamim kim ağlasın. Allah bene bir oğul vermedi ki hiç olmasa ben de ona garşi bir söz söylim.' 'Ne torpah başan ben de zannedirem ki beni ere verir, nedim diyirmiş. Daa beter desin.' O da çıhir gidir. O herif ele olir ele olir ki diyir, ' Heyvah heeey, gardaşım dedi, gızlarım da bene bele bele dedi, gördün mü?"* (Seyidoğlu, 1975: 392).

Metinde Türk toplumunun erkek çocuğa verdiği değerin vurgulandığı görülmektedir. Bu sebeple erkek çocuk doğuran anne de, erkek çocuğa sahip olan baba da daha yüksek bir statü kazanmış olurlar: "Oğlanı her karı doğurmaz, er karı doğurur" atasözü bu gerçeği dile getirmektedir. Yedi tane kız çocuğu olduğu için kendi kardeşini küçümseyen ağabey bunu imalı sözleriyle dile getirir. Kız çocuğunun değerinin erkek çocuğa göre daha düşük olmasının sebebi "*ere, ele gidecek*" olmasından kaynaklanır. Nitekim, babasının neden ağladığını soran büyük kız, bunun sebebini öğrenince

yalnızca kendi açısından bir değerlendirme yapar: "*ben de zannedirem ki beni ere verir.*"

Oysa ki erkek çocuktan ailenin, toplumun beklentisi çoktur; çünkü erkek çocuk hem baba adını, soyunu ve ocağını sürdürecek, hem de anne babaya statü kazandıracaktır. Kâğıtçıbaşı'na göre, erkek çocuğuna verilen değer köylerden kentlere ve büyük kentlere doğru gidildikçe değişmektedir. Büyük kentlerde kız erkek ayırımı yapılmadan çocuğun aile bağlarını güçlendirici fonksiyonu köylere göre daha çok vurgulanmaktadır. (Kâğıtçıbaşı, 1969: 110) Şu atasözlerinde kız ve erkek çocuğun değeri işlenmiştir: "Kız yükü tuz yükü", "Kız doğuran tez kocar", "Kız evde olsa da elden sayılır", "Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün", "Oğlandır oktur, her evde yoktur". Torun sahibi olurken bile bu durum şöyle dillendirilir: "Oğlanınki oğul balı, kızınki bahçe gülü[163]".

Küçük kızın babasının düştüğü bu duruma üzülmesi ve çözüm olarak getirdiği öneri ise hayli şaşırtıcıdır. Amcasının küçük oğluyla uzak memleketlerde para kazanma yarışı yapacaktır. Bu öneri babasını tarafından amcasına iletilir ve yarış başlar:

"O çüçüh oğluni bezetdi düzetdi, geyindirdi, heybelerini düzetdi. Bu gahdi bezendi düzendi atına bindirdi gızını erkeg elbisesi geydiler, Allayısmarladığ etdiler, yanı sora da köpegini aldi, yola revan oldular." (Seyidoğlu, 1975: 393).

Bu yarışta erkek kılığıyla yola çıkan kahraman, köpeğinin de yardımıyla aşama kaydedecektir. Köpek, yüce birey arketipini simgelerken bu yarışta kahraman için önemli bir yardımcı unsurdur.

Kız, erkek kılığında olduğu hâlde kendisine âşık olan beyin oğlundan çok kolay kurtulamaz:

"Ana bilirsen bu Ali gız.' 'Ne bilirsen oğul gız olduğuni?' 'Ana vallah Ali gözi gız cozi barmağı üzüh yeri, goli bilezih yeri. Ana Ali gızdır gız." (Seyidoğlu, 1975: 393).

Anne ve oğul bu oğlanın, kız olduğunu ortaya çıkarmaya çalışırlar. Kızın yatağının altına gül sererler, tomurcuk güllerin durumuna göre onun kız mı erkek mi olduğu anlaşılacaktır. Ancak köpek bu durumu kıza haber verir ve sabah taze gülleri döşeğin altına sererler. İkinci sınavda kıza inci mercan gösterirler, böylece kız onları almak için heves edip kendini tutamayacak ve inci mercanlardan almak isteyecektir.

[163] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

Kadınların tarih boyunca süs eşyalarına olan düşkünlüğü bilinmektedir. Beyin oğlu ve annesi kadınların bu tutkusundan hareketle böyle bir sınavdan geçirir kahramanı. Yaşam, insanların önüne kimi zaman reddedilmesi imkânsız cazibesiyle bizleri kendine çeken "şey"ler –tuzaklar- çıkarabilir. Olgunlaşma yolundaki kişiye düşen bu tuzakları fark etmeli, tüm albenisiyle önünde duran bu "şey"leri elinin tersiyle itmesini bilmelidir. Kız, önünde duran mücevherleri almayarak bu sınavını da başarıyla geçer. Böylece kendisini erkek kimliğinde saklamaya devam eder. Birkaç sınamadan sonra kız, atına mücevherleri doldurarak köpeğiyle birlikte bu evden kaçar.

Metinde, kendi kimliğini tüm tuzaklara rağmen saklamayı başaran kahraman amcasının oğlunu da alt eder. Amcasının oğlu elinde avucunda ne varsa her şeyini satmış bir yerde çobanlık yapmaktadır. Kız, ona kıyafet ve at satın alır ve birlikte memleketlerine dönerler. Onları bekleyen babaları da bu sonuca şaşırır, yarışın galibi amcasının beklediği gibi olmamıştır. Erkek kimliğiyle başarı kazanan kahraman amacına ulaşırken ailesini de zengin eder.

Kıyafetin insanı ne kadar değiştirebileceği ve onun toplum içindeki yerini belirleyen önemli unsur olduğu **Has Altın-Halis Gümüş-Paslı Pul** adlı masalda dikkati çeker:

Padişah, bilmecesini çözene mükafat vadeder. Bilen kızsa oğluna alacak, erkekse dünyalığını verecektir. Süpürgecinin kızı, Has Altın-Halis Gümüş-Paslı Pul bilmecesini çözerek padişahın oğlu ile evlenir. Şehzade süpürgeci kızını küçük gördüğü için kızın yüzünü bile görmek istemez. (Seyidoğlu, 1975: 351-353).

Toplumsal statü kişilerin evliliklerinde çoğu zaman dikkat edilen bir unsurdur. Öyle ki Türk toplumunda özellikle de görücü usulüyle evlenecek insanlar karşı tarafın hangi mesleğe sahip olduğunu öncelikli olarak öğrenmek isterler. Çünkü meslek aynı zamanda kişinin hayat içindeki yerini belirler, bir nevi güç unsurudur. "*İş (ya da okul), hayatta değerimizi kanıtladığımız alandır.*"(Pearson, 2003:132) Metinde padişahın oğlunun süpürgecinin kızıyla olan zorunlu evliliği sonucu –yüzünü görmediği halde- onu kabullenmeyişi bu gerçeğin altını çizmektedir. Bu durumla ilgili bir atasözümüz de vardır: "Davul bile dengi dengine çalar."

Bu zorunlu evlilikte kayınvalidesi gelinine yardım eder ve onu her gece farklı bir kıyafetle oğlunun gittiği eğlenceye gönderir. Sarı elbise, kırmızı elbise ve beyaz elbiselerle süslenen kız eşi tarafından çok beğenilir, hatta eşi bu kıyafetler içinde

gördüğü kıza âşık olur. Oysaki tanımadan âşık olduğu kız kendi eşidir. Kıyafetle simgelenen persona arketipi bu metinde de insanın topluma sunduğu yüzünü, istediği takdirde nasıl farklı yansıtabileceğinin bir göstergesi gibidir.

Yukarıdaki masalda olduğu gibi Tüylü adlı masalda da kahramanın kılık değiştirerek çevresi tarafından farklı bir kişi olarak algılanması konu edilmiştir. Rüyasında gördüğü Acem padişahının oğluna âşık olan kızın bu durumu, babası tarafından öğrenilince babasının gazabından kaçan kız cariyesini de yanına alarak Acem ülkesine gider. Kız gerçek kimliğini gizlemek için postun içine girip çirkin bir kız olur, daha sonra da padişahın sarayına besleme olarak girer. Padişahın hanımı ve kızları hamama gittikten sonra o da posttan çıkar, güzel elbiseler giyip hamama gider. Padişahın hanımı bunu çok beğenir. Üç kere aynı şey tekrarlanır. Kendisini yörük beğinin kızı diye tanıtan bu kızı padişahın oğluna gösterirler. Padişahın oğlu bu kıza âşık olur. Fakat o günden sonra Tüylü posttan dışarı çıkmadığı için kızı bir daha göremezler. Kahraman, âşık olduğu erkeğe ancak istediği zaman gerçek kimliğini gösterecektir. (Günay, 1975: 297-299).

Masal metinlerinde kıyafet değiştiren masal kahramanlarının kendi kimliklerini bu şekilde gizlemeleri persona arketipini simgelerken bizlere, bu şekilde toplum içinde kendilerini saklayan insanları hatırlatmaktadır. Kıyafetle kendini farklı bir statüde, farklı bir kimlikte gösterme çabasındaki insanlar, dışarıya karşı kendilerini bu şekilde gizlerler.

Persona, diğer adıyla maske kişinin günlük yaşama uyum sağlaması için önemli bir rol üstlenir. Bu durum bireyin, toplum yaşamına uyum sağlayabilmesi adına önemlidir. Ancak personanın kişiliğe zarar vermesi de söz konusu olabilmektedir. Bu duruma "şişme" denir. Kişi, eğer oynadığı role kendini fazlaca kaptırır, ego yalnız bu rolle özdeşleşirse, denge bozulacak, kişiliğinin diğer yanı bir tarafa itilecektir. Bireyleşim sürecinde önemli olan kişinin her anlamda hem iç, hem de dışsal(persona kişinin dışsal tavır ve alışkanlıklarına karşılık gelirken, içsel yönünü de anima/animus karşılık gelir. (Jacobi, 2002:160)) durumunu dengeleyebilmesi gerekmektedir.

Masal kahramanları da çeşitli sebeplerden kendilerini toplumdan gizlemek ihtiyacı hissederler. Kimi zaman erkek iken kız, kız iken erkek kıyafetine bürünürler; kimi zaman da kahramanlar, olduklarından çok daha başka yüzlerini gösterirler. Masal

kahramanlarının, persona arketipini simgeleyen bu durumları, onların bireyleşme sürecinde yaşaması gereken süreçler olarak karşımıza çıkmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MASAL METİNLERİ VE MASAL METİNLERİNDEKİ SEMBOLİK DİLİN ÇÖZÜMLENMESİ

4.1. Formeller

"*Masalın bünyesinde muayyen vazifelere ve muayyen bir şekle sahip olan kalıplaşmış ifadelere "formel" denilmektedir*." (Sakaoğlu, 2002 250) Sakaoğlu, formellerin bir ihtiyaçtan doğdukları için gelişi güzel kullanılmadıklarını söyler. Bu formel unsurlar arasında sayılar, renkler, zaman ve yer bildiren formel unsurlar yer almaktadır. Masallarda, formülistik sayılar, formel unsurların en önemlilerinin başında gelmektedir.

Çalışmamızın bu bölümü, "Formülistik Sayılar", "Kalıp İfadeler" ve "Renklerin Sembolik Anlamları" alt başlıklarını taşımaktadır.

4.1.1. Formülistik Sayılar

Türk kültüründe bazı formel sayıların, İslamiyetten çok önce kullanıldığı bilinmektedir. Üç, yedi, dokuz ve kırk sayıları bu formellerden en çok kullanılanlarıdır. Bu sayılar bütün Türk boylarında, ister Müslüman olsun, ister olmasın bugün de canlı şekilde yaşamaktadır.

Türk kültüründe sayılar çok önemli bir yere sahiptir. Bunların büyük bir bölümü dinî inanmalardan kaynaklanmaktadır. İnançlar yaşam biçimimizi doğrudan doğruya etkilemekte, bu etki edebiyatımızda, sanatımızda, müziğimizde, halk oyunlarımızda kendini göstermektedir. Bazı sayıların kültürümüzdeki işlevi İslamiyet öncesi sosyal hayatımıza dayanmakta, kimi sayılar destan ve masallarımızda önemli ölçüde yer almaktadır.

Edebiyatımızda da dinin etkisi çok fazladır. İslamî inanışlar gerek halk, gerekse divan edebiyatında önemli ölçüde kendini hissettirmektedir. İslam dininde bazı sayılar kutsal bir özellik taşır. Bir, üç, dört, beş, yedi, dokuz, oniki, kırk vb. sayıların dinî bakımdan çeşitli anlamları bulunmaktadır. Geleneksel kültürümüzde sayılar üzerine kurulan inançların kaynakları hem İslam dinine, hem de Orta-Asya yaşayışına ve Şamanizm'e dayanmaktadır. (Artun, 2008: 307)

Sayılar her kültürde farklı anlamlar yüklenmekle birlikte tüm dünyada ortak manalara da gelmektedir. Annemarıe Schımmel, sayı sembolizminin çeşit çeşit olduğunu belirtirken, hâlâ farklı kültürlerin sayıları yorumlamada şaşırtıcı benzerlikler gösterdiğinin keşfedilebildiğinin altını çizer. (Schımmel, 2000: 9).

Axel Olrık, "Halk Alatılarının Epik Kuralları" adlı yazısında; "üç" sayısından ve aşağıda bahsi geçecek olan "üçler kuralı"ndan söz ederken çok önemli bir noktaya daha vurgu yapar. Bu kuralın egemenliğinin temelinin kazılar ve buluşlara rağmen tarih öncesinin karanlığında kaybolduğunu söyler. (Olrık, 1994: 4). Bu bağlamda, masal metinlerinde sıkça karşımıza çıkan "üç" sayısıyla (ve diğer sayılarla) ilgili kesin bir açıklama yapılamayacaktır. Ancak yapılan incelemeler sonucu sayı sembolizminin kökeninde de arketiplerin izinin sürülebileceğini düşündürmektedir. Birbirinden çok uzak mesafelerde, başka başka mekânlarda yaşayan; dilleri, kültürleri, dinleri birbirinden farklı olan insanların meydana getirdiği anlatılarda, insanların bu sayıları benzer şekillerde kullanıyor olmaları olsa olsa arketiplerle[164] açıklanabilir. Örneğin; arketip sayı imajı" olarak; "*Üç: Işık, ruhî farkındalık ve teklik (kutsal üçleme gibi / Baba- Oğul- Ruh-ül- Kudüs), müzekker prensip anlamlarını taşır.*

Dört: Çemberle birleşmişlik; hayat çemberi, dört mevsim, müennes prensip, yer, tabiat, dört element (toprak, hava, su, ateş).

Yedi: Tüm sembolik sayıların en güçlüsü(etkileyicisi); üç ve dördün birliğinin işareti, bir devirin tamlığı, mükemmel düzen (emir)." (Sever, 1997: 85). anlamlarına gelir.

Tasavvuf felsefesinde sayılar ilminin özel bir yeri vardır. "*Sayılar ilmi matematik, İhvân-ı Safâ[165] düşüncesinde ilimlerin aslı ve anahtarı, bilgi ve hikmetin*

---

[164] "*Mitolojik temalar, insanoğlunun evrensel tarihine kök salmış semboller, ya da aşırı yoğun tepkiler her zaman en derindeki katmanın katılımını ortaya koyarlar. Bu motif ve semboller bir bütün olarak psişik yaşam üzerinde belirleyici bir etki gösterirler; egemen bir fonksiyonel karaktere ve oldukça yüksek bir enerjiye sahiptirler. Jung'un bu motif ve sembollerden ilk olarak söz ederken 'başlangıçtan beri var olan imgeler' veya 'kolektif bilinç dışının hakimleri' olarak bahsetmesinin sebebi budur. Daha sonra bunlara* ***arketipler*** *adını verir*." (Jacobi, 2020:62).

[165] Daha geniş bilgi için bakınız: Çetinkaya, Bayram Ali (2008), **Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri**, İnsan Yayınları, İstanbul.
"*İhvân-ı Safa felsefesi, daimî olarak harfler ve sayılarla oynayan bir matematiksel yöntemle işe koyulur ve sonra mantık ve fizik (tabiiyât) alanlarına geçer; fakat her şeyi nefs ve onun kuvvetlerine bağlar ve sonunda mistik ve sihrî bir yoldan 'marifetullah'a ulaşır. İhvân'ın beslendiği bir diğer ana ırmak olan İslâm düşüncesinde, sayılar ve harfler dünyası değişik bir üslupla açıklanır. Tasavvufî bakış açılarının baskın olduğu izahlara göre, varlık Allah'ın "kün" (ol) emriyle meydana gelmiştir. "Kün" (ol) İlâhî bir emir ve sözdür. Harfler, söz ve seslerin simgeleridir. Bütün sesler 28 harften oluştuğuna göre varlıklar ile harfler arası karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Her varlığın adı bir*

başlangıcı ve kaynağıdır. Her ilmin hareket noktası olan matematik, nefs üzerine yerleşen aklın ilk ürünüdür; tevhîd bilgisine ve Allah'ı anlamaya götüren yoldur. O aynı zamanda diğer bilimlerin kökeni, ilk iksir ve en büyük kimyadır. Dolayısıyla sayılar, İhvân-ı Safâ için evrende varlığı anlamak/anlamlandırmak için birer anahtardırlar. (....)

İhvan'a göre sayı, tevhidin tekrarlanması sonucunda insan nefsinde ortaya çıkan ruhî imajdır. O hâlde sayı, kaynağından hiçbir zaman kopmayan bir yansıma, 'bir'in yansımasıdır. Ve bütün sayılar, bir'in yansıması olduğu için, Risâleler bir sayısını, sayıların başlangıcı kabul etmezler." (Çetinkaya, 2008:61).

Ebced hesabı[166] bilindiği üzere harflere sayısal değerler vererek yapılan bir hesaplama şeklidir. René Guéenon, **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** adlı eserinde, İslamiyetteki ebced hesabını hatırlatan, dikkate değer şu bilgilere yer verir:

"*Her varlığın adı bir kelimedir ve harflerden teşekkül etmiştir. Harfler sayılara karşılık getirilirse, sayılarda varlıklarla korelatif bir ilişki ortaya çıkar.*"

"*Arap alfabesinin sembolizminde, elif ve be sırasıyla etkin ya da eril ve edilgin ya da dişi olarak kabul edilirler. Birinci şeklin dikey olmasına karşın ikincininki yataydır.(...) eril ilke yang düz bir çizgi ile dişil ilke 'yin' ise kırık bir çizgi ile temsil edilir.*" (Guénon, 2001:45).

---

kelimedir ve harflerden teşekkül etmiştir. Harfler sayılara karşılık getirilirse, sayılarda varlıklarla korelatif bir ilişki ortaya çıkar. Sufi düşüncede insan mikrokozmos olarak nitelendirildiğinden, varlığın özüdür, çekirdeğidir. Tanrı'nın kâinata yani makrokozmik âleme tecellisi tıpkı onun özü ve çekirdeği olan insana da olmaktadır. Evrenin ruhu gibi insanın da ruhu ilâhî bir mahiyet ve cevher arzederken, bedeni de maddî âlemden bir cüz oluşturmaktadır. Maddî âlem, "anâsır-ı erba'a" denilen toprak, su, hava ve ateşin terkibinin evrimleşmesi sonucu meydana gelir. Varlığın esasını oluşturan 28 harf dengeli bir dağılımla bu unsurlarda yer alır.

Sayı ilmini (ilmü'1-aded), riyazi ilimler içerisinde sınıflandıran İhvan için, riyazî ilimler, filozofların da amacı olan, tabiat ilimleriyle bağlantıyı kurmaktadır. Onlara göre tabiî bilimleri öğrenmenin amacı, dünya ve ahiret mutluluğunu elde etmek ve ilâhî ilimlerde ilerlemektir ki, filozofların da nihaî hedefi olan hakikât bilgisine ulaşmaktır. Şu halde sayı ilmi, İhvân'a göre bu maksadın gerçekleşmesini sağlayacak olan bir ilimdir.

Bu sayı müzakeresinin diğer aslî sebebi, nefs bilgisine bir giriş hazırlamaktır. Çünkü, sayının tetkiki kaçınılmaz olarak çeşitli sayıların, genellikle arazların cevherde bulunduğu gibi, nefste kaim olan arazlar olduğunu açığa çıkarır, nefs hakkındaki bu bilgi, felsefenin ehliyetli olduğu daha yüksek bilgiye, yani Tanrı'yı bilmeye zemin hazırlar. Çünkü o (Tanrı bilgisi) nefsi; onun aslını ve gelecek hayattaki kaderini bilmekten doğar ki, böylece akıl, Tanrı bilgisine yükselir; nitekim "kendini (nefsini) bilen Rabbini bilir" ya da "Kendini en iyi bilen Rabb'ini en iyi bilir" denilmiştir."

[166] "*Ebced; günlük ihtiyaçlar ve haberleşmede, isim sembolü olarak çocuğa isim verilirken, mimarlıkta, fizik, matematik ve astronomide, resmî devlet kayıtlarında, gizli ilimlerde (büyü ve muskalarda, burçları öğrenmede, define aramada), tasavvuf ve din ilimlerinde, Kadir Gecesi'nin tespitinde, musikide, tarih düşürmede kullanılırdı*." (Yakıt, 2003:92).

Ying ve Yang'ın[167] bütünlüğün simgesi olduğu hatırlanırsa (yang: müzekker prensip, ışık, canlılık, bilinçli akıl ve ying: müennes prensip, karanlık, durağanlık, bilinçsizliğin zıt güçlerininin birliği. (Sever, 1997:84). Zıt güçlerin birliği, zıtların ahenginden doğan uyum ve düzen sayı sembolizminde de dikkati çeker. Tek sayılar yan'a, çift sayılar yin'e (Guénon, 2001:45) tekabül ettiğine göre sayı sembolizmindeki zıtların ahenginden doğan uyum ve düzen bize, dünyanın nizamındaki dengeyi vurgular. Kainattaki düzen, zıtların ahengi üzeredir. Bu zıtlıklar; dişi görünümün içinde erkek, erkek görünümün içinde dişi olması (anima-animus) gibi... Güzel olmadan çirkini anlamlandırmak mümkün olamayacağı düşünülürse, zıtlıklar sayesinde dünyanın denge üzerinde olduğu görülür.

Schımmel; İslamî, Hristiyan ve Yahudi kültürlerinde sayılara ve özelliklerine gösterilen ilginin Pisagorcuların hazırladığı temellere dayanır, der. Pisagorculara göre tüm kâinat sayılar üzerine kurulu olduğunu, "bütün göğün bir ahenk sayı" olduğunu düşünmüşlerdir. (Schımmel, 2000:26). "*Pisagorculara göre sayısız hiçbir şey algılanamaz ve öğrenilemez. Bu nedenle her şeyin kökeni sayıdır ve ondan daha bilge olan hiçbir şey yoktur. Yani bu sayılar, Tanrı'nın kendisidir*[168]."

Schımmel'in ifade ettiği üzere, Pisagorcu felsefe, Yahudi, Hıristiyan, İslâm ve daha birçok kadim kültürü etkilemiştir. Cevdet Kılıç, "*1 ile 10 Arası Sayıların Metafiziği*" adlı makalesinde; her düşünce sisteminin kendi yapısal özelliklerine dayalı sayılar metafiziğine rastlandığını belirtirken özellikle İslâm düşüncesinde; Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd ve İbn Arabî gibi filozofların "Bir" kavramına yükledikleri mânâda ile diğer sayıların rakamsal değerlerinin ele alınması gibi hususlarda Pisagorcu felsefesinin etkisini görmek mümkün olduğunu söyler. İhvan-ı Safa, Pythagorasçı felsefeden aldığı matematik düşüncesini, dinî ve felsefi alana uyguladığını ifade eden Kılıç; İhvan-ı Safa'nın varlığı, "Bir"in yansıması olarak görmesi, maddede maddî

---

[167] **"***Kadim Çin Tradisyonunda gelişen Taoizm'de Ta Ki, dişi prensibi içeren Yin ve erkek prensibi içeren Yang'in ahenkli ve dengeli birleşimini görüyoruz. Taocu sıralamada, her zaman dişi Yin önceden gösterilir ve başlangıçta var olan kara denizi simgeler. Yang ise, gök ve aydınlığın sembolüdür. Doğada bütün olaylar bu iki ilkeye dayandırılır. Vadiler Yin ise, dağlar Yang'dir. Biri su ise, diğeri ateştir. Biri alıcı ve diğeri vericidir. Bu ayırımlar geleneksel Çin tıbbında önemli bir rol alır ve bazı organlar Yin olup, diğerleri Yang'dir. "Ta ki" şemasındaki karşılıklı beyaz ve siyah noktalar şöyle izah edilir: Bu ilkeler saf değildir, Yin'de biraz Yang vardır ve aynı şekilde Yang'da da biraz Yin vardır. Bu kavram, Jung psikolojisinde yer alan* ***anima ve animusa*** *tekabul eder. Jung'a göre her erkeğin ve kadının şuur derinliklerinde karşı cinsin bir unsuru vardır ve o unsur sayesinde onda karşı cinsin bir ideal imgesi oluşmaktadır*." http://www.hermetics.org

[168] http://perweb.firat.edu.tr/makale

olmayan özün ve evrende bir düzenin ve her şeyin temelinde matematiksel ilişkinin olduğu düşüncesi Pythagoras felsefesinin etkisi olarak anlamak mümkün olduğunu belirtir.

"*Sıfır ile bir sayılarının yan yana gelmesiyle yazılan 10 sayısı, hiçlikle tekliğin ahengini de ifade etmekteydi. 10, bu ahengin tezahürü olan Makrokozmos'un da sayısal sembolüydü. Tüm varlıkların Makrokozmos'da büyük bir ahenk içinde yeniden biraraya geleceklerini sembolize etmektedir. Pythagorasçılar'ın yeminleri de bu sayı üzerinde olur ve onlar bu sayıları hep kutsal terimlerle ifade ederlerdi. Aynı zamanda iki elin parmaklarının sayısının da on olması, tamlığı ve mükemmelliği simgelemenin bir başka göstergesi olarak kabul edilmektedir.*[169]".

Kısacası, kadim zamanlardan itibaren sayıların gizemi çözüldüğünde hayatın sırrı da çözülmüş olacağı düşünülmekteydi.

Sayılar, kültürden kültüre farklı anlamlar yüklenmiş olsa da dünya genelinde ortak manalara da geldiği bilinen gerçeğinden hareketle sayıların insanın varoluş gerçeğini anlamlandırdığı ve benlik arayışında ona hakikati hatırlatan unsurlar olduğu söylenebilir.

Çalışmanın bu bölümünde masal metinlerinde sıkça karşılaşılan formülistik sayıların çeşitli kültürlerde ve özellikle Türk kültüründeki önemiyle ilgili genel bilgiler verildikten sonra, bu bilgiler ışığında masallarda bu sayıların kaç kez tekrar edildiğini "örneklemek" amacıyla çalışmanın kaynak eserlerinden yalnızca **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda geçen formülistik sayıların tasnifine yer verilecektir.

Formülistik sayıların tasnifinde yer alan masalların birçoğu çalışmada incelendiği için tekrara düşmemek adına yeniden değerlendirilmeyecektir.

Masal metinlerinde, daha önce de vurgulandığı üzere, insanoğlunun kendi kendisiyle gerçek mücadelesinin sembolik anlatımını buluruz.

Masallarda sıkça karşımıza çıkan formülistik sayılar (3, 7, 9, 40 sayıları), masalın bütünlüğü içinde yine aynı amaca hizmet eder: İnsanın tamlığa ulaşma çabasında verdiği mücadelenin içinde "birliği" vurgular... Gerçek mutluluk, kişinin uyum içinde yaşayacağı tamlığı yakalaması ve aslolana yönelmesiyle mümkündür. Masalların sembolik dili çözümlendiğinde görülen gerçek bu olmaktadır.

[169] http://perweb.firat.edu.tr/makale

Mitolojik unsurlar, arketipler, inançlar ve dinî tesirlerin senteziyle vücut bulmuş bu anlatılar üzerine yaptığımız çalışmanın, bundan sonra yapılacak çalışmalarda, konuyla ilgili başka açılımlara vesile olacağı düşünülmektedir.

4.1.1.1. Üç Sayısı

Sembolü :

" '*Yeniden Doğuş' yasasını içinde barındıran anahtardır. Pythagoras felsefesinde Triad (üç), "İlahî Kelam"dır, evrenin kendisidir ve topraktaki yaşam cevheridir. Buna göre insan da, ateş, su ve topraktan meydana gelmiştir. Tanrı'nın tüm tezahürlerinde, ruh, can ve beden üçlemesi bulunmaktadır. Ruh ateşten, can sudan, beden de topraktan türetilmiştir.*

İslam düşüncesinde, hakkında en çok sözü edilen sayılardan biri üç sayısıdır. Kur'an-ı Kerim'de üçlü alanda yoğunlaşan kavramlar, Hz. Peygamber'in hadislerinde geçen, bazı konu, yer ve şahısların üç zümrede ele alınması ve üç noktada yoğunlaşılması gibi pek çok hususta üç sayısı ile alakasını görmek mümkündür. Ayrıca duaların makbul olması için duanın üç kere tekrar edilmesi hususu da üç ile ilgili bir değeri ifade etmektedir.[170]"

Masallarda çok sık kullanılan üç sayısıyla ilgili Annemarıe Schımmel, **Sayıların Gizemi** adlı eserinde şunları söyler:

"1903'te Alman bilgini R. Müle; üçün, masallarda, şiirde ve görsel sanatlardaki önemini açıklamaya çalıştı ve üçlüğün öneminin doğanın gözlenmesinden kaynaklandığını ileri sürdü. İnsan bir kere suyu, havayı ve yeryüzünü görmüştü; üç dünyanın varolduğu fikrini geliştirdi. Üç hâli (yani katı, sıvı, gaz) bildi, yaratılan şeylerin üç grup (yani katı, sıvı, gaz) olduğunu buldu ve bitkilerde kök, sap ve çiçeği ve meyvelerde kabuk, etli kısım ve çekirdeği keşfetti.

Felsefe ve psikolojide üç, sınıflandırma sayısı olarak kullanılır. Zaman, mekân ve nedensellik birliktedir. Platon'dan beri ideal, iyi, doğru ve güzelin bileşkesi olarak ele alınmıştır. Ruhsal etkinlikler çoğu kez üçlükler biçiminde sınıflandırılır; böylece

[170] http://perweb.firat.edu.tr/makale

Hegel var olmanın üç hâli olduğunu yazar. Ruhsal etkinlikler düşünme, isteme ve duyumsamaya ayrılırlar ve vücuttaki biyolojik süreç de üçler biçiminde gözükür. Ortaçağ simyasının insanların içinde işleyen üç özden bahsetmeleri gibi modern kimya da özleri asit, baz ve tuz diye sınıflandırmakta. Tin, ruh ve beden arasındaki bölünme, Helenistik kültürden Batı ve İslâm kültürüne geçmiştir; Sufilik Kur'an'dan hareketle ruhu üç dereceye göre sınıflandırır. Kötülüğe teşvik eden ruh, suçlayan ruh ve huzur içindeki ruh. Üçlülük, İslâmın mutlak tek tanrıcılığında bile kendisine yol bulabilmiştir. İnanç açıklamasının Şii biçimi – "Allah'tan başka Tanrı yoktur; Muhammet Allah'ın habercisidir, Ali Allah'ın yakınıdır."-şiirde ve süsleme sanatlarında sayısız Allah-Muhammet-Ali üçlüklerine yol açmıştır. Büyük İslâm geleneğinde İslâm (teslim olmak) ve imanın (inanç) kuranik bölünmesi, İhsanın (iyilik etme) eklenmesiyle artmış ve dinin üç parçalı niteliği netleşmiştir. Sufiler, Tanrı'yı ananla (zakir), anılanın (mezkur), en sonunda seven ile sevilenin biraraya getirici sevgi kavramında birleşmesi gibi anma (zikr) ediniminde biraraya geldiğini bilirler. Sufilerin deyişleri, dinleyicilerin geleneksel olarak üç gruba ayrılması gibi üç kısma ayrılır: sıradan insanlar, seçkinler ve seçkinlerin seçkinleri ki bunların her birinin gerçekliği farklı anladığı söylenir.

Avrasya Şamanlarının üç dünyası. Bir şaman davulunun içi, Minussian Tatarları, burada, "orta dünya" ağımsı yatay motifle ve hemen altındaki dokuz insanla ifade edilmektedir.

Orta Çağ'ın başlarında Orta Türkçe ile yazılmış Kutadgu Bilig'de (İyilik Veren Bilgi) bile, vezir "Çok Övülmüş, şah "Tam Uyanmış"a üç defa gider ve şah üç danışmanla çevrilidir.

Müslümanlıkta üç farklı biçimde "Allah ile" diyerek –vallahi, billahi, tallahi-yemin edilir ve kefaret için üç günlük bir oruç öngörür.

Türkiye'de bir misafirin genellikle üç gün, üç hafta ya da üç ay kalması beklenir; bu arada balığın üçüncü günden itibaren kokmaya başlayacağı söylenir.

Halk masallarında insanlar çoğu kez bir cinin ya da demonun onlara dokunuşundan üç gün sonra ölürler (aynı şekilde ruhların baskısından üçüncü gün kurtulurlar). Üç yolun kesişimi (trivium) tehlikeli bir yer kabul edilir.

Masallarda genellikle üç insan, hayvan ya da eşyadan söz edilir. Bir kural olarak üçüncü ve en küçük kız ya da erkek çocuk sonunda şans yüzüne gülendir. Bir Alman masalında kız, nereye hapsedildiğini evdeki üç hayvana sorar.

Yoldaki yerlerin ya da istasyonların üç katlı yinelenişleri de masallarda çok yaygındır ve çoğu kez kahramanların üç arzusu vardır: kural olarak üçüncü arzu, ilk iki arzunun düşüncesizce kullanılmasının izlerini yok etmek için kullanılır. Benzer yapılar üçüncü katılımcının ya zekâsıyla ya da aptallığıyla diğer ikisine üstün geldiği şakalarda da bulunur. Olaylar üç gün, üç gece, bazen üç ay ya da üç yıl sürer. Kimi zaman kahramana üç içecek sunulur ve birisini seçmesi söylenir. Kökleri gündelik hayatta bulunan, kahraman, düşman ve yardımcı arasındaki üçgensel eylem masallarda çok gözde bir motiftir. (Schımmel, 2000: 70-94) .

"Kapsayıcı sentez" (Schımmel, 2000: 69) olarak tarif edilen "üç", "başı, ortası ve sonu olan" ilk "gerçek sayı" olarak görülür. Hayat da üç aşamadır: 1. Başlangıç, 2. Orta, 3. Son. "Bir"in çokluğa açılımı üç ile olur: "Birlik ikiliği, ikilik üçlüğü, üçlük de her şeyi oluşturur".

İlk geometrik şekil, üç noktayla işaretlenen ve üç çizgiyle çizilen "üçgen"dir. Pisagor üçgeni kozmik anlamda "gelişmenin başlangıcı" olarak yorumlanır. Çünkü dikdörtgen ve altı uçlu yıldız gibi geometrik figürler üçgenden elde edilebilir. (Schimmel, 2000: 85). "*Mükemmellik ve bütünlük sayısı" ve "kesin saymanın üst sınırı" sayılan üç, aynı zamanda "belirsiz çokluğun bir ifadesi" olarak görülür ve "basit yuvarlak bir sayıya çevrilebilir*." (Schimmel, 2000: 80).

Halk anlatılarının epik kurallarından; "yineleme kuralı", "üçleme kuralı" ve "ilk ve son durumun önemi" üç sayısıyla ilgilidir.

"*Yineleme her zaman üç sayısına bağlıdır. Fakat üç sayısı aynı zamanda kendi başına bir kuraldır. (...) Üç, gelenekli anlatılarda karşılaşılan insan ve nesnelerin en yüksek sayısıdır*." (Olrik, 2003: 180). "*İlk ve son durumun önemi"ne göre, en önemli kişi önce gelir fakat son gelen kişi "anlatının duygudaşlık doğurduğu kişi"dir. Bu kural da üçler kuralıyla ilgilidir ve üçüncü safhadaki son durum (Achtergewicht) anlatının ağırlık merkezini oluşturur* (Olrik, 2003: 184).

Halk anlatıları ayrıntıya inme tekniğinden yoksun olduklarından yineleme tekniğinden yararlanır:

Bir genç üç gün arka arkaya devler bölgesine gider ve her gün bir dev öldürür. Bir kahraman billûr dağa üç kere atla çıkmak ister. Üç müstakbel âşık bir gece bir kız tarafından büyü ile hareketsiz bırakılır.

Yineleme çoğu kez boşlukları doldurmak amacıyla yapılır. Yineleme kuralı her zaman üç sayısıyla ilgilidir. (...) Üç, geleneksel anlatılarda karşılaşılan insan ve nesnelerin en yüksek sayısıdır.(...) Üç sayısı halk geleneklerinin[171] büyük bir bölümünde –eski Yunan, Kelt, Alman- ve ilkelliğin görünüşünü taşıyan masal, mit, ritüel ve efsane gibi bütün türlerle inatla korunmuştur. Üçler kuralı, halk gelenekleri dünyasında, yüzlerce ve binlerce yıllık insan kültürü arasından geniş bir orak kesiği gibi uzanmaktadır." (Olrik, 1994: 4)

Türk mitolojisinde üçlü yapı dikkat çeken bir unsurdur. (Durbilmez, 2008: 33) "*Üçlü yapı, istenilen dinamik süreç için ideal modeli oluşturur. Diğer geleneklerin bir kısmında olduğu gibi bazı Türk mitolojik geleneklerde de kainatın dikey dünya modeli, yer, yerüstü ve yer altı olmak uzere üç katlı dünyadan oluşuyor. Yatay dünya modelinde ise yukarı, orta ve aşağı olarak yine üç dünya vardır. Dünya hakkındaki bu görüş, üç rakamına mitolojik inançlarla bağlı sakral bir anlam kazandırmıştır. Yakut metinlerindeki kahraman, Yer İyesi'nin memesinden sadece üç kez süt emebilir*." (Beydili, 2005: 489). Daha sonra bu mitik düşünce unsurunu Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan'ın ikinci eşinden olan oğulları "Üçoklar"da görürüz.

Üç sayısı, Türk halk anlatılarında sıkça karşılaşılan bir semboldür.[172] Ziya Gökalp ise Türk Töresi adlı eserinde konuyla ilgili şunları söyler:

---

[171] "*Triad olarak adlandırılır. Monad ile diyad'ın birleşmesinden oluşur. Yani erkek ile dişi enerjinin birleşiminden oluşan eser, çocuğu anlatır. Eski Mısır'da Osiris ve İsis'in çocukları olan Horus ile temsil edilir. Bunu akıldan çıkan, fikirle oluşan eser olarak da görebiliriz. Üç sayısı ve üçgen bu nedenle en çok kullanılan ve çok kutsal sayılan bir sembolizmadır. Yaratılışın temelinde birin üçe, üçün bire yansıması yatmaktadır. Birin sembolü olan nokta (Göz de aynı anlama gelmektedir) ve üçün sembolü olan üçgenin iç içe kullanıldığı birleşik sembolde de bu anlatılmaktadır. Üç sembolü ayrıca, insanın oluşumundaki ateş, su ve toprak ile tanrının oluşumundaki ruh, can, bedeni anlatır. Ruh ateşten, can sudan ve beden topraktan üretilmiştir. Üçgen aynı zamanda evreni de temsil eder*."

[172] *Türk mitik tefekkürünün destanlara tezahüründe üç sayısı:*
Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Han üç gün annesinin sütünü emmemiş, annesi üç gece gördüğü rüya sonucu rüyasında kendisine söylenilen şekilde hareket etmiştir.
Oğuz Kağan gergedanla mücadelesini üçüncü denemesinde kazanır.
Ulu Türk rüyasında bir altın yay ve üç gümüş ok görür.
Oğuz'un iki eşinden üçer tane oğlu olmuştur. İlk eşinden olan çocukları Gökhan, Dağhan, Denizhan Bozoklar'ı; ikinci eşinden olan Günhan, Ayhan, Yıldızhan da Üçoklar'ı oluşturmuştur.
Oğullarından üçünü doğuya, üçünü de batıya gönderir.
Oğuz'un oğullarından biri bayrağında sembol olarak altın bir yay üzerine üç gümüş ok kullanmıştır.
Manas destanında da üç sayısı ile ilgili unsurlardan bazıları şunlardır:
· Manas'ın elde tuttuğu yerlerden birinin adı Üç Koşay'dır.
· Semetay üç gece aynı rüyayı görür.
· Manas üç gün kimse ile konuşmaz.
· Kırgızların ayrılmaz yiğitleri üç tanedir.
· Manas'ın önüne üç kız gelip yüzlerini yırtarak ağıt söylerler.
Dede Korkut Hikâyelerinde üç sayısı pek çok kez yinelenir. Bunlardan bazıları şöyledir:

"*Şamanizm, yukarıdaki semayı önce üç kat olarak tasavvur etmiştir. Oğuzun sağ kolu üç oktan oluştuğu için, yukarıdaki semanın üç oktan olması tabii olarak kabul edilmektedir. Yakutlar'daki ateşin üç çeşitten olmasının sebebi de, kâinatın üç bölümden meydana gelmesi yüzündendir.*" demektedir. (Gökalp, 1963:107)

Türk masallarında üç sayısı aşağıdaki şekilde kullanılır ve formel değer taşır: "*Üç sayısı; kardeşlerle (üç kız, üç erkek), zamanla (üç gün üç gece), tabiatüstü varlıklarla (üç dev, üç peri kızı, üç başlı dev), hayvanlarla (üç karga, üç katır, üç eşek), yiyecek ve içeceklerle (üç yumurta, üç ekmek, üç karpuz, üç tas su), insanlarla (üç arkadaş, üç kör, üç yardımcı, üç hoca, üç cezalı), eşyalarla (üç kırbaç, üç çatal-kaşık, üç bağ çubuk, sarayın önündeki üç taş, üç altın), iş yapma ile ilgili (üç ağır şart, üç işe gönderme, üç işi aynı anda yapma, üç nâra atma, üç defa saplama, hendeğin etrafını üç defa dolaşma), diğerleri(üç selvi ağacı, üç belâ, üç yol ağzı)*" (Sakaoğlu, 1999: 67).

Bu bölümde, Esma Şimşek'in, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserindeki metinlerde geçen "üç sayısı" tasnifinin bir bölümüne yer verilecektir.

"*Masallarda kahramanlara üç şart koşulur ve üç şans verilir. Genellikle de üç kardeşten en küçüğünün başarılı olduğu bu üç şans, üç sayısının tarihî ve kültürel arka planıyla ilgilidir.*"(Bilkan, 2001:58).

(**Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda "üç sayısı" kırk sekiz defa geçer.)

"*Yabancı masalların Batı'dan gelenlerinde sadece üç sayısının formel bir değer taşımasına karşılık, Türk masallarında buna ek olarak yedi ve kırk sayıları da görülür.*"(Sakaoğlu, 2002:261).

· *Bamsı Beyrek Hikâyesi'nde; Bey yiğit, düşmandan esir bezirgânı ve malları kurtarınca karşılık olarak üç şey beğenir.*
· *Dede Korkut'un yakarışı ile Deli Karçar'ın eli yukarıda kalınca, bacısını vermeye razı olur ve üç kere ağzından ikrar eyler.*
· *Çoban, sapan ile bir yere taş atınca o yerde üç yıl ot bitmez.*
· *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesi'nde; Dirse Han'ın oğlu Boğaç, üç kabile çocuğu ile aşık oynar, üzerlerine gelen boğadan üç oğlan kaçar, Boğaç kaçmaz.*
· *Bayındır Han, Begil'i üç gün av eti ile besler.*

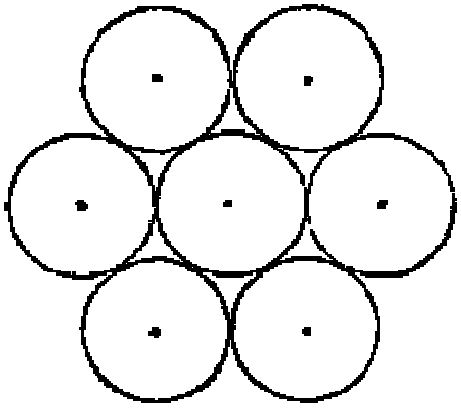
4.1.1.2. Yedi Sayısı

Yedi sayısı, Pisagor felsefesinde sağlığı ve tehlikeli zamanları temsil ettiği gibi akıl, ışık ve kuvvetin sembolü olarak da değerlendirilmektedir. Bu aynı zamanda doğanın ebedî değişikliğini ve sonunda her şeyin bir birliğe döneceğini gösterir[173].

Schemıll, "Bilgelik Tapınağı"nın yedi basamağından söz ederken tapınağın "Sırlar Dağı"nın içinde gizli olduğunu vurgular. Jung, simya ve psikolojide şunu söyler: "*Köşelerde dört element vardır. Dağın üstünde yükselen burçlar kuşağı zamanı temsil eder. Basamakların önünde sağda kandırılmış bir adam, solda ise kendisini doğayı incelemeye adamış bilim adamı durmaktadır.*" (Schımell, 2000:153).

Yedi sayısına "*yaradılışın sayısı*" da denilmektedir.(Bilkan, 2001:58).

Sembolü:



Yedi sayısı, Orta-Asya'daki Türk boylarından günümüze kadar Türk halk inançları ile günlük yaşamlarında en çok sözü edilen sayılardandır.

Sibirya Şaman ayinlerinin dayandığı kozmik kutupta 7 kesik vardır ve Samoyed şamanı görevini üstlenmeden önce 7 gün ve 7 gece bilinçsizce yatar; ayrıca 7 benekli mantar yiyebilir ve 7 içeren ayinler düzenleyebilir.

İslâm dini 7'nin öneminin farkında olmuştur. Kur'an'a göre Allah cenneti ve dünyayı 7 katlı yaratmıştır. Bu gerçek, incelenen masal metinlerinde "yedi kat yer altı" ifadesi şeklinde masallara da yansımıştır. (Hoca (dev), kıza bir tokat atınca kız yedi kat yer altına gider. (Şimşek, 2002:83-93) Kocasından sihirli yüzüğü çalan kız, sevgilisi ile birlikte yedi deniz ötesine gider. (Şimşek, 2002: 29-35))

Hac sırasında, Mekke'deki Kabe'nin çevresinde dönmek demek olan tavaf 7 kez yapılmak zorundadır ve Safa ve Merve durakları arasında 7 şavt, gidiş dönüş yapılır

[173] http://perweb.firat.edu.tr/makale

ve haccın sonunda Mina yakınlarında her defasında 7'şer taşla, 3 defa şeytan taşlanır. Gelenek "askıya alınmış" 7 methiyeyi, muallakat'ı, İslâmiyet öncesi Arap şiirinin hazineleri olarak korumuştur.

Kur'an'ın surelerinin pek çoğunun başında bulunan Arap alfabesinin gizemli, bağlantısız harfleri arasında hm bileşimi 7 kez gözükür; bu daha sonra habibi Muhammad, "sevgili Muhammed'im" anlamında yorumlanmıştır. "Selâm" sözcüğü de 7 kez ortaya çıkar. Kur'an'ın 7 içsel özelliğinden bahseden ilk hadislerden biri, daha sonra gizemci metinlerde ve Şii ezoterik yorumbiliminde çok vurgulanmıştır. Kur'an'ın ezberlenişinin 7 doğru biçimi vardır ve Mekke'ye hacca gidilirken hacı adayı belirli bir yerde 7 kez "Allahu ekber" diye haykırır. Fatiha'da hiç geçmeyen Arap alfabesinin 7 harfi daha sonra büyüde ya da sihirli karelerin yapımında kullanılmıştır.

7 Sufilerce özellikle çok sevilir. Geç dönem Sufilik, gizemcilerin ruhsal güçlerini üzerinde yoğunlaştırdıkları bedenin 7 letafetinden, hassas noktasından söz eder. Sufiler, letafet aracılığıyla derin düşünmeye dayanan kesintisiz duaları sırasında bilincin daha yüksek ve yüce düzeylerine ulaşabilirler. Bu letafet, Tanrı'nın Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar 7 büyük peygamberde kendisini dışa vuran 7 temel niteliğiyle ilişkili görülür. Bu nedenle yedililer rüyalarda önemli bir rol oynar: gizemcinin 7 mum görmesi 7 ruhsal kaftanla ödüllendirilmesi demektir. Belirli bir duanın yedi katlı yinelenişinin, Hz. Muhammed'in bunu yaparak kendisine yakaran müritlerinin toplantısına bizzat katılmasına yol açtığına inanılır.

"*Yedi sayısının özelliği, ilk kâmil sayı kabul edilmesidir. Bu durumda yedi, yetkin (kâmil) sayıdır. Bu adı almasının nedeni, ilk tek sayı ile ikinci çift sayının toplamı olmasındandır. Bilindiği gibi ilk çift sayı iki, ikincisi dörttür. İlk tek sayı da üç, ikincisi beştir. Yedi ise bunların toplamından meydana geldiğinden yetkin sayıdır. Ve bu özellik yediden önceki başka hiçbir sayıda yoktur*." (Çetinkaya, 2003:110)

İslamda mistik hiyerarşi 7 derecelidir, en yüksek varlık kutb yani yaratılışın ekseni ve en düşük olanı 4000 gizli ermiştir. Sufi tarihinde ve folklorunda din şehidi olarak görünen erdemli kadın yedilileri vardır.

7'nin bir büyü sayısı olarak uzun süredir kullanıldığı, büyü ve özellikle de simyadaki süreçlerden açıkça anlaşılmaktadır. Bu nedenle "Süleyman'ın 7 Mührü", İslamî büyüde çok sık kullanılr ve 7 harften oluşan garip, gizemli "Abraxas" adı da

önemli bir rol oynar. Formüllerin etkili olması için 3 ya da 7 kez, hatta bazen daha fazla yinelenmesi, simyacının laboratuvarında yinelenen önemli süreçlerdendi.

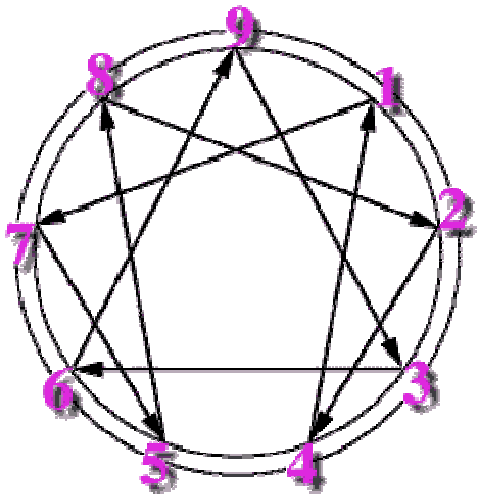
Schımell'in, yedinin sembolik değerinin insan yaşamıyla ilgili verdiği bilgiler oldukça dikkate değerdir. 7 aylıkken kız çocukların süt dişleri çıkar ve 7 yaşındayken süt dişleri dökülür; 2x7 yaşında ergenliğe ulaştığı "*yin yolu*" açılır ve 7x7=49'da menapoz başlar. Tıbbi bakış açısından bu tamamen doğrudur ve buna âdet döneminin 7x4 günlük aralıklarla olduğu eklenebilir. Benzer şekilde hamilelik son âdet döneminin ilk gününden itibaren yoplam 7x40 gün sürer. Modern tıptan önce hamileliğin yedinci ayında doğan bebeğin yaşamayacağı söylenirdi. (Schımell, 2000:142-158).

Türk destanlarında, çocuklara ad verme törenleri çoğu zaman yedi yaşlarında yapılır. Çocuk yedi günde yürür.

Pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de uğurlu, kutsal sayı sayılan "yedi", masal metinlerinde karşımıza çıkan formülistik sayıların başında gelmektedir. Gerek eski Türk inanışları, gerek İslamiyetin etkisi("üçler, yediler, kırklar"; manevî şahsiyetleri kasteden eden bu ifade, İslamiyetten sonra Türk mitik düşünce sisteminin sayılarla sembolleştirilmiş mistik bir şekle bürünmesidir denilebilir.) ve arketipsel sembol değeri taşımasından ötürü "yedi" Türk masallarında önemli bir unsurdur.

(**Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda "yedi sayısı on dokuz" defa geçer.)

4.1.1.3. Dokuz Sayısı



Dokuz sayısının önemi, Hint-Germen ve Orta Asya (Türk – Moğol) gelenekleriyle bağlantılıdır ve daha çok dünyanın kuzey kısmındaki uygarlıkların özü

gibidir. Bu geleneklerin çoğunda 9, göksel kürelerle ve 7 göksel kürenin ve sabit yıldızları içeren göğün üst kemerinin ötesinde olan en yüksek, dokuzuncu cennetle bağlantılıdır. İran ve Türk gelenekleri ve kitap adları çok sık olarak nühr sipihrden (dokuz gök) söz eder. Eliade, bunun kadim kozmik bölgelerin üç katına çıkarılması olabileceği gibi, kozmik ağacın 9 dalına ait olabileceğini de işaret etmiştir. Bu, 9 katlı pagodaların Çin'de bu kadar yaygın olmasını da açıklayabilir. (Schımell, 2000:179)

Türklerde kutsal sayılan sayılardan biri de "dokuz" sayısıdır. Bu sayıya geleneksel Türk kültürünün her aşamasında rastlamak mümkündür.

Altay Yaratılış Destanı'na göre Tanrı yerden "dokuz dallı" bir ağaç bitirerek her dalın altında bir insan yaratmıştır. Bunlar dokuz insan cinsinin ataları olmuştur.

Moğollar ve Türkler 9 sayısına önem verirler. Türklerin önde gelen kabilelerinden birisi "Dokuz Oğuzlar"dır. Kutadgu Bilig'de "dokuz altın renkli sancak"tan söz edilir.

9 göksel küreden söz eden Türkler, "9'dan öte hiçbir şey yoktur." derler. Bununla birlikte bu sayının daha önemli bir rolü vardır: Ortaçağ Arap kaynaklarının aktardığı gibi 9'lu hediyeler vermek âdettir ve dokuz basitçe hediye anlamına da gelir. Kırım Tatar Hanlığı'nın hükümdarları bile hediyelerin 9 parçadan oluştuğu var sayılırdı. Sibirya Yakutları arasında ise şamanlar, büyü ayinlerine başlamadan önce arkalarına 9 masum erkek çocuk ve 9 masum kız çocuk yerleştirirlerdi.

Verilen bütün bu örneklerden sonra 9'un Türkçe'de yuvarlak bir sayıya dönmesi anlaşılabilir bir olgudur. Örneğin "9 ayın çarşambası hep birlikte gelir."demek insanın üstlendiği işin güç bela tamamlanabilecek kadar artmış olması demektir. "9 düğümle" bağlanan şeyler iyi korunuyordur. Dokuz köyden kovulan birisi her yerde düşüncesizce konuşan bir garibandır.

İslam kozmolojine göre evren dokuz semavî küreden oluşmaktadır (Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn, sekizinci gök küresi, dokuzuncu gök küresi ve el-Felekü'l-Eflâk (göksel kürelerin göksel küresi)(Schımell, 2000:183)

Masal metinlerinde dokuz sayısı; üç, yedi ve kırk sayısı kadar sık kullunılan bir formülistik sayı değildir. (Örneğin; Ali Berat Alptekin'in, **Taşeli Masalları** adlı çalışmasında yer alan masal metinlerinde bu sayıya sadece beş masalda rastlanır.)

(**Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda "dokuz sayısı beş defa" defa geçer.)

4.1.1.4. Kırk Sayısı

Türkler, ilk çağlardan bu yana "kırk" sayısının kutsallığına inanmaktadır.

Schımell, **Sayıların Gizemi** adlı eserinde kırk sayısıyla ilgili bilgi verirken bu sayıyı "Hazırlama ve tamamlama" sayısı olarak adlandırmıştır. Kırk, "büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Orta Doğu'da, özellikle de İran ve Türkiye'de yaygın biçimde kullanıldığını söyler. İslamî gelenekte 40'ın hem Kur'an'dan, hem de ilk vahyin Hz. Muhammed'e, kırk yaşlarında almış olmasından dolayı önemli olduğunu vurgular. Dünyanın sonu yaklaştığında Mehdi kırk yıl yeryüzünde kalacaktır. Yeniden dirilişte gökler kırk gün boyunca dumanla kaplanacaktır. Bu diriliş kırk yıl sürecektir. (Schimmel, 2000: 265-268).

Kırk gün İslam'da ve Musevîlik'te arınma dönemidir. Doğumdan sonra kadınlar kırk gün dışarı çıkmazlar.

İslami anlatıların baştan başa kırk sayısıyla dolu olduğunu söyleyen Schımell, "*40 atlı kahramanlar, masallarda bir batında 40 erkek ya da 40 kız doğuran anneler. Kahramanlar 40 macera ya da sınama yaşarlar, 40 düşman öldürürler ya da 40 hazine bulurlar*." (Schimmel, 2000:268) derken masallarda formülistik sayılardan biri olan kırk sayısının ne kadar çok kullanıldığına dikkat çeker.

(Örneğin, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda "kırk sayısı, kırk defa" defa geçer.)

Schimmel, kırk sayısının Türk ve İran folklorunda kahramanların düğün şenliklerinin 40 gün 40 gece sürdüğünü belirtir.(Schimmel, 2000:267). Örnek vermek gerekirse, **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı eserdeki masallarda "40 gün 40 gece düğün şenliği" on bir kez geçer.

İslam'da kırk sayısı (Arapça erbain, Farsça çihil, Türkçe kırk), kırk günlük olaylarda kullanılan yuvarlak sayıdır. "Bir acı kahvenin kırk yıl hatırı vardır.", "Kırk gün tavuk olarak yaşamaktansa bir gün horoz olmak daha iyidir." gibi atasözlerinde bu özellik dikkati çeker. "Kırklara karışmak" deyimi "görünmez olmak" ya da "tamamen yok olmak" anlamlarına gelir. Türkiye'de Kırklareli adlı bir şehir vardır. Şehir, ermişlerle ruhsal ilişkisinden dolayı bu adı almıştır. Zengin insanlar için "kırk anahtarla doğmuş" deyimi kullanılır. Her yeri bilen, her şeyden haberi olanlar "kırk evin kedisi"dir. Elinden her iş gelen ya da küstah kişiler için"kırk kapının mandalı" deyimi

kullanılır. Uzun bir sürede ancak yapılabilecek zor işler içi "kırk fırın ekmek yemek gerekir". Kendisini çok ucuza satan kimse için "kırk kuruşa dokuz takla atar." denilir.

Bu sayının başka bir önemi de Hz Muhammed'in adının başında ve ortasında bulunan mim harfinin sayısal değerinin 40 olmasından kaynaklanır. Bu sebeple peygamberin kendisine has bir sayı olduğu düşünülür.

Sufilerin inzivaları 40 gündür (erbain, çile). (Schimmel, 2000: 269-272).

Kadim zamanlardan itibaren bu sayıya yüklenen anlamlardan dolayı, kırk sayısının Türk halk anlatılarında çok sık tekrar edildiği söylenebilir.

Oğuz Kağan Destanı'nda da kırk sayısı pek çok kez geçer:

Oğuz Kağan kırk günde büyür ve yürür. Kırk masa ve kırk sıra yaptırır. Kırk gün kırk gece yenilip içilir. Urum kağanı kendisine itaat etmeyince bayrağını açarak onun üzerine yürür ve kırk gün sonra Buzdağı eteklerinde konaklar. Kurultayda sağ yanına kırk kulaç direk, sol yanına da kırk kulaç direk diktirerek üstüne gümüş tavuk koydurur. (Yüksel, 1981: 17).

Mitolojik unsurlar, arketipler, inançlar ve dinî tesirlerin senteziyle vücut bulmuş bu anlatılar üzerine yaptığımız çalışmanın, bundan sonra yapılacak çalışmalarda, konuyla ilgili başka açılımlara vesile olacağını düşünmekteyiz.

4.1.2. Kalıp İfadeler

4.1.2.1. Başlangıç Formelleri

Masalın önemli unsurlarından biri olan formellerle ilgili Bilkan, masal girişlerindeki tekerlemelerin birçoğunda, görünüşte saçma sapan gibi algılanan, ancak "mana dili" bakımından anlamlı ifadeler olduğunu belirtir. Bu ifadelerin, tasavvufî bir dil ve derin manalar içeren şathiyyelerdeki sembolik ifadelere benzediğini söyler. (Bilkan, 2001: 79).

Özellikle, masala başlamadan önce dinleyiciyi masala hazırlamak amacıyla söylenen "Başlangıç Formelleri"nde oldukça dikkate değer sembolik anlatımlar vardır. Başlangıç formellerindeki bu sembolik anlamları örneklendirmek amacıyla çalışmanın bu bölümünde Saim Sakaoğlu'nun, **Gümüşhane ve Bayburt Masalları** adlı eserinde yer alan masallarda geçen formellerden örnekler verilecektir.

Gümüşhane ve Bayburt Masalları adlı eserde, "Sade Giriş Formelleri" bölümünde değerlendirilen "Bir varmış'lı girişler"de on yedi masal metninin

başlangıcını oluşturan "*Bir varmış bir yokmuş, bir ... varmış...*" ve de "*Bir varmış bir yokmuş, Allah'tan başka kimse yokmuş, bir varmış...*" (45) formellerinin mana dili, görünenin ötesinde çok başka gerçekleri anlatır. Sayı sembolizminde "bir" sayısının İslamiyetteki anlamı, Allah'ın birliğini ve tekliğini ifade eder. " Pythagoras'göre [174] "Bir" (Monad), hiçbir benzeri olmayan önsüz ve sonsuz bir Monad'dır. 'Bir'in varlığı, tüm varlıkların bünyesinden çıktığı eril ateş, yani Tanrı'nın kendisini simgelemektedir. Ona göre "Bir"in sembolü bir noktadır. Yüce varlığın yanı sıra, ilahî aklın, yani hikmetin de simgesidir. Hikmeti sayesinde kendisinden dışarı bir şeyler veren ancak bu sırada hiç değişmeyen ve değişmez niteliğiyle eril olan Monad, Tanrı ile birlikte, onun yeryüzündeki tezahürü olan insanın da sembolüdür. Diğer bir deyişle Monad, hem Makrokozmosu, hem de Mikrokosmosu bünyesinde barındırmaktadır. Mikrokosmos'un yegâne hedefinin Makrokozmos ile birleşmek olduğunu söyleyen Pythagoras, "*bu ancak inisiyatik eğitimle, kişinin kendisini olgunlaştırması ile mümkün olur. Bunun için bir ömür yetmeyebilir. Ama ruh, hedefine ulaşmak için ne kadar gerekiyorsa, o kadar yeniden bedenlenecektir*" demektedir.

Pythagoras, bir deyiminde şöyle denmektedir. "*Monad bütün nesnelerin başlangıcıdır dolayısıyla, Nokta (monad, bölünmez doğru), bir, aslî prensiptir. Tanrıdır.*"

Hikmeti fark eden, insanoğlunun nihai hedefi hem bu dünyada, hem öte âlemde sonsuz mutluluğa mazhar olmaktır. Bunun için bu dünyada verdiği sınavlar, onun "tamlığı" yakalaması için gereklidir. İnsanoğlu bu dünyanın ebedî bir mekân olmadığını her zaman hatırlarsa kötülüklere sapmayacak, daimi saadete kavuşmak için "olgun insan olma" yolunda çaba sarfedecektir. Çünkü insan "bir vardır, bir yoktur" (doğumla başlayan yolculuk, göz açıp kapayıncaya kadar ölümle sonlanır.) tıpkı masalların başlangıç formellerinde söylendiği gibi. Var olmak, bu dünyada ruhu ve bedeniyle varlık olarak bulunmak beraberinde geçiciciliği, hiçliği, yokluğu da çağrıştırmaktadır. Çünkü her ölümlü, varlıktan bir gün yokluğa dönecektir. Ölümle başlayan "yokluk" gerçek manada ebediliğin de başlangıcıdır.

Bir ile sıfırın yan yana gelmesiyle on sayısı meydana gelmektedir. "*Sayı sembolizminde "on sayısı Kamil İnsanın, Tanrı ile bir olmasının sembolüdür. Sıfırın hiçliği sembolize ettiği düşünülürse; hiçlikle tekliğin ahengi meydana gelecektir. On, bu*

[174] http://perweb.firat.edu.tr/makale

ahengin tezahürü olan Makrokozmos'un da sayısal sembolüydü. Tüm varlıkların Makrokozmos'da büyük bir ahenk içinde yeniden bir araya geleceklerini sembolize etmektedir[175]." Yokluktan, gerçek varlığa erecek insan, ebedî mutluluğa bu şekilde ulaşacaktır. Olgun insan, aslolanın farkında olduğu için bu dünyada tamlığı yakalayacak ve mutlu olacaktır.

"Bir varmış, bir yokmuş"la başlayan masal kahramanın yolculuğunda ulaşılmak istenen hedef de bu değil midir? Doğum, ölüm ve yeniden doğum aşamalarını geçiren masal kahramanı, masalın sonunda "yeni bir ben"le hayata yeniden doğar.

"Bir varmış bir yokmuş, Allah'tan başka kimse yokmuş, bir varmış..." (45), başlangıç formelinde dikkati çeken "Allah'tan başka kimse yokmuş" ifadesi, Tasavvuf felsefesindeki "vahdet-i vücûd" inanışını hatırlatmaktadır. "*Yaratılıştaki sırrı aramaktan doğan bu inanışa göre varlık tek'dir ve tek varlık Allah'dır. Diğer bütün yaratılmışlar bunun bilinmesi içindir.*" (Banarlı, 1987:120). Görüldüğü gibi, başlangıç formelleri "dinleyicileri masala hazırlamak için söylenen" çok önemli kalıplardır. Dinleyiciyi masala hazırlarken, masalın aslında görünenin ötesinde anlattığı çok başka gerçekler olduğunu "Bir varmış bir yokmuş, Allah'tan başka kimse yokmuş, bir varmış..." ifadesinde özetler. Çünkü masal sembolik anlatımıyla masal dünyasının büyülü kapısını aralayana, insanın hayat serüvenindeki asıl amacının ne olduğunu hatırlatır.

4.1.2.2. Masal Ortasında Geçişi Sağlayan Tekerlemeler

Masal Ortasında Geçişi Sağlayan Tekerlemeler bölümünde, değerlendirilen "*Az gelirler, çok gelirler, azını çoğunu Allah bilir, altı ay bir güz gelirler, geri dönüp bakarlar ki çuvaldız boyu yol gelmişler.*"(42) ifadesinde zıtlıklar dikkati çekmektedir.

Masal kahramanlarının çektikleri eziyetler onların olgunlaşması için birer fırsat olur. Bu tekerlemede olduğu gibi, masallar dünyası zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Az-çok, altı ay, bir güzün ardından katedilen bir çuvaldız kadar kısa yol bu zıtlıkların tezahürüdür. Kainat da, daha önce vurgulandığı üzere zıtların ahengi üzerine dengededir. Tekerlemede geçen "*azını çoğunu Allah bilir*" ifadesi tüm bilgilerin hazinesi yaratıcıda gizlidir. Onun bilgisine insanoğlu erişemez gerçeğini

[175] http://perweb.firat.edu.tr/makale

düşündürmektedir, denilebilir. Haklıyı, haksızdan; iyiyi, kötüden ayıran odur. Masalın ortasında söylenen tekerlemede vurgulanan işte bu gerçektir.

"*Az gelme*"nin ve "*çok gelme*"nin ardından katedilen yolun kısa oluşu, insanoğlunun "bilinç ve bilinç dışının eksiksiz bir bütün oluşturduğu durumu" bu yolculukta bulacağını umarak "*derin katmanlara in*"diğinde (Jung, 1992:158) katettiği yol olarak düşünmek mümkün olabilir. Çünkü yapılan benlik yolculuğunda kimi zaman mesafe katetmek söz konusu değildir. İnsan kimi zaman bir odanın içinde bile bu ruhsal süreci deneyimleyebilir. Ancak burada önemli olan bir nokta vardır ki o da, yolculuk ister uzak mekânlara yapılsın, ister yer değiştirmeden olsun değişim sürecinin sonunda "farklı bir benlik" kazanılmış olmasıdır.

Kahramanın uzak ülkeye yaptığı yolculukta "uzak ülke" ona hem çok yakın ("*az gelir*"ler), hem de çok uzaktır ("*çok gelir*"ler). Tıpkı "*ona şah damarından daha yakın*" olan varlığının özü gibi... Tekerlemede anlatılan, kişinin bilincini, bilinçaltını ve de kolektif bilinç dışını "yanında taşı"dığı gerçeğidir.

"*Pek çok mitosta görülen "uzak ülke" metaforu kahramana hem çok uzaktır hem de çok yakındır. Uzaktır, çünkü pek çok kişi bilinç dışında neler olup bittiğinin farkında değildir. Bir anlamda da son derece yakındır, çünkü bir insan; bilincini, bilinçaltını ve de kolektif bilinç dışını her zaman yanında taşımaktadır*." (Dökmen, 1987:87).

Görünüşte anlamsız, hatta saçma olarak algılanan masal tekerlemesinin özünde anlattığı gerçek ne kadar önemlidir.

4.1.2.3. Bitiş Formelleri

Bitiş Formelleri bölümünde yer alan "*Onlar orada muratlarına ererler, biz de burada erelim*." (44) ifadesi ele alacak olursak "*murada ermek*" deyiminin dikkate değer bir unsur olduğu fark edilecektir. Kahramanın zorlu yolculuğundaki geri dönüşü, genellikle eşini bulup evlilikle sonlanır. Bu durum bir anlamda kahramanın "ödülü"dür. Jung'un, anima ve animus kavramında sözünü ettiği bütünlük, masal metinlerinde bu şekliyle ödüle dönüşür. "Murada ermek" tamlığa ulaşmaktır. Masal kahramanı, gölgeleriyle yüzleşip, içindeki kötülükleri yok ettikten sonra "murada erer". Masalı dinleyen için de bir uyarı: "*biz de burda (muradımıza) erelim*" şekliyle ifade edilmiştir. Hedef, bilinçli bir benlikle hayatı devam ettirmek ise gerçek masal kahramanlarının yaptığı gibi kişi tüm zaaflarından ve zayıflıklarından arınmalı, bilinçaltındaki "kara

güçler"iyle yüzleşmelidir. Masal metinlerinin dile getirdiği gibi "Murada erme"nin sırrı bu bütünlüğü yakalamakta gizlidir.

4.1.3. Renklerin Sembolik Anlamları

Renkler kadim zamanlardan itibaren simgesel iletişim aracı olmuş, ilk dönem insanları renkleri büyüsel amaçlarla, tapınma sırasında görsel etkileyicilik için, düşmanlardan saklanmak ya da daha korkunç görünebilmek, beğenilmek ve güzelleşmek için kullanmışlardır. (Yağbasan, 2006: 126)

Sanat ile bilimin, fizik ile psikolojinin kesiştiği bir noktada yer alan renkler, Aristo'dan Newton'a, Goethe'ye, Descartes'a; Leonard de Vinci'den W. Kandisky'ye, Klee'ye, J. İtten'e kadar birçok fizikçi, düşünür, sanatçı ve renk kuramcısının farklı düşünceler ürettiği, değişik kavramlar geliştirdiği bir alan olmuştur. Örneğin, Empedocles'e göre hava siyah, su beyaz, toprak sarı, ateş kırmızı; Aristo'ya göre hava, su beyaz, toprak çok renkli, ateş sarıdır. Buna karşı Alberti havayı mavi, suyu yeşil, toprağı bej, kül rengi, ateşi de kırmızı olarak algılamıştır. (Yağbasan, 2006: 126).

Renkler insanoğlunun hayatını öylesine kuşatmıştır ki, insanlar renkleri iletişim aracı yapmıştır. Giyim kuşamdan, dekorasyona kadar hayatın pek çok kesitinde renkler insanlar için önem taşımıştır.

Bilindiği üzere rengin kaynağı ışıktır. "*Renkler, güneşin ya da ampullerin ışığında meczolunmuş farklı dalga boylarındaki yani farklı frekanstaki ışınların gözlerdeki ilgili hücreleri uyarması ile oluşur. Her bir cisim kendi kabiliyet ve özellikleri ile bağlantılı olarak gelen ışınların ya hepsini yansıtır, ya bir kısmını ya da tamamını emer. Hepsini yansıttığında beyaz, tamamını emdiğinde siyah gözükür. Kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renklerin frekansını yansıtan cisimlerin yansıttıkları ışınların karşılığında gözde yer alan hücreler beyne bu renkleri oluşturacak sinyaller iletirler. Diğer renkler ise bu beş rengin meczinden farklı oranlarda karışımından ortaya çıkmaktadır. Renklerin varlık âleminin algılanmasında ve şekillenmesinde ne kadar önemli bir yerinin olduğunu karanlık ve aydınlık arasındaki fark bize açıkça göstermektedir.*"(Yalman-Aktaş, 2006: 187).

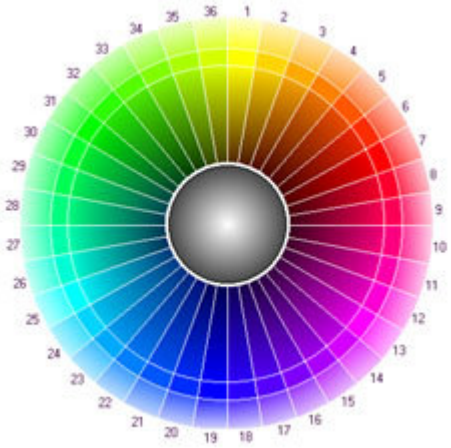
Çalışmanın bu bölümünde, renklerin tarihçesi üzerine bilgi vermekten çok çalışmanın ana konusu olan masallarda geçen renklerin ne anlama geldiği üzerinde durulacaktır.

Masallarda renklerin sembolik anlamlarını okumak kolay görünmemekle birlikte, sembolik anlam içeren renklerin, metni anlamlandırırken çözümlenebilecek bir şifre olması bu konuya eğilmeyi gerekli kılmaktadır.

Renkler çoğu zaman insanın ruh dünyasının dışavurumu olabilmektedir. Sözsüz iletişim dili olarak renkler, kişinin iç dünyasını yansıtır. Renkler, simgesel anlatımın bir yoludur. Duyguların renklerle ifadesi bir iletişim biçimidir.

Renklerin simgesel anlamları, toplumdan topluma farklılıklar arz etmektedir. "*Afrika'da yaşayan zenciler için kara renk iyi ruhu, ak ise kötü ruhu simgeler. Kara renk Avrupalı için kötülüğü, yası anlatır. Çinliler ve Japonlar için de kara ve ak renkler yas ve kötülüğün habercisidir. Yeşil renk, Avrupalı için kıskançlığı, umudu anlatırken, Asyalı için sevinç ve mutluluk kaynağıdır. Sarı renk, Avrupalı için korkaklığı, kıskançlığı, alçaklığı sembolize ederken; Asyalı için temiz ve pak sözcükleri ile anlamdaştır*." (Rayman, 2002: 10-15).

Çalışmanın bu bölümünde, renklerin sembolik anlamlarının masal metinlerine yansımasının çözümlemesi yapılırken bir yandan Türk kültüründe renklerin yüklendiği anlamdan söz ederken, öte taraftan farklı kültürlerde renklerin neyi simgelediği üzerinde de durulacaktır.



Renkler

4.1.3.1. Kırmızı

İncelenen masal metinlerinde kırmızı renk canlılığı, yeniden hayat bulmayı, doğumu, tutkulu aşkı, vb. simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Kırmızı, dikkatleri üzerinde toplaması nedeniyle insanı heyecanlandıran bir renktir. Kırmızı; kendine güveni, gücü, yaşamı, enerjiyi, cinselliği, heyecanı simgeler. Bu anlamlarının yanı sıra

olumsuz duyguları da simgelemektedir. Bu renk; saldırganlığın, kabalığın ve gerginliğin de simgesidir. Tahrik ve teşvik edici özelliği nedeniyle dikkatli kullanılması gerekir. Sıcak renk olan kırmızı dikkat çekici bir renk olması nedeniyle reklâm panolarında kullanılır. Bu rengin kullanıldığı yerlerden bir diğeri de tehlike ve yasakları belirtmek için yapılmış levhalardır.

"*Kırmızı renk, fiziksel olarak ataklığı, canlılığı ve bir işi sonuna kadar götüren azim ve kararlılık duygusunu gösterir. Bu anlamda yüce idealleri olan ve dünyayı ilgilendiren dava adamlarının ruh hallerini en iyi yansıtan renklerden biri olmalıdır.*" (Yalman-Aktaş 2006:197). Renklerin insanların karakterlerini yansıttığı üzerinde değişik görüşler vardır. Konuyla ilgili olarak Oğuz Saygın kırmızıyı tercih eden insanları şu cümlelerle ifade eder: "*Hep dik durmaya çalışırlar, kimseden yardım istemeyi sevmezler, kendilerini daima haklı görme eğilimleri vardır, eleştirilmekten hoşlanmazlar ve hiçbir sözün altında kalmazlar, kararlı, iş bitirici ve sonuç odaklıdırlar, amaca yöneliktirler, ani kararları ile insanları şaşırtabilirler. Lider ruhlu, yüksek özgüvenli, iyi organize eden kişilerdir...*" (Saygın, 2005: 63-75).

Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları** adlı eserinde kırmızı rengin mitolojilerde güneşin ve savaş tanrılarının rengi olarak yer aldığını; kuvvet, güç, iktidar ve hâkimiyeti ifade ettiğini söylemektedir. (Çoruhlu, 2002: 186). Bunun yanı sıra kırmızının, "*eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gelin ve evlilikle ilgili birtakım hususları*"(Çoruhlu, 2006: 191) simgelediğini belirtir. Türk töresinde gelinlik rengi beyaz değil, kırmızıdır.

Eski Türklerde sonbahar ve ilkbaharda yapılan törenlerde göğe, yer-suya kurbanlar verilmekteydi[176]. Göğe verilen kurbanların kızıl renkte (kızılımtrak, veya boyalı) olması gerekiyordu ve bu törende şamanlar kızıl elbiseler giyerlerdi. Ayrıca ırklara göre, Gök unsurunun renklerinden biri koyu kızıldır. Hükümdara benzetilen güneşin de ırklara göre rengi ateş rengi kızıldı. Ayrıca isig öz'ün (sıcak ruh) göğe ulaşabilmesi içim mezar başına ışık veya ateş çıkarabilecek nesneler konmaktaydı. (Esin, 2001:31,35, 107)

Kırmızı renk, masallarda cinselliğin simgesi olarak da kullanılmıştır. Kırmızı rengin cinselliğin simgesi olarak kullanıldığı masallardan birisi Kırmızı Başlıklı Kız masalıdır. "*Eric Fromm, Kırmızı Başlıklı Kız'ın kırmızı başlığının âdet kanaması*

[176] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

simgelediğini ileri sürer. Fromm'a göre annenin 'dikkat et kırarsın' diye kızını uyardığı şişe ise bekaretin, avcının kurdun karnına koyduğu taşlar bir ceza olarak cinselliğin sona erdirilmesinin, kurt da saldırgan erkeğin simgesi." (Erdoğan, 1987: 34) olarak ifade eder.

Kırmızı rengin kadın cinselliğiyle olan bağlantısı alkarısı inancında karşımıza çıkmaktadır. Halk arasında yeni doğum yapmış kadınlara "alkarısı" musallat olduğuna, onları huzursuz ettiğine ve yeni doğan bebeklerin ciğerini yediğine inanılır. Alkarısının bu kötülüğünden korunmak için Anadolu'nun pek çok yöresinde yeni doğum yapmış olan bayanların başucunda kırmızı örtü bulunur. Böylece lohusanın, alkarısının bu kötülüğünden korunacağına inanılır. Kırmızı, halk inançlarında hem koruyucu hem de iyileştirici unsur olarak dikkati çeker.

Reşat Genç, **Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil** adlı eserinde konuyla ilgili olarak şunları söyler: "*Bizim fikrimize göre Albayrak"ları Al Ruhu'nun ateş tanrısı ve hami ruh sayıldığı devirden kalma bir hatıradır ki yedi-sekiz bin yıllık demektir. Hülasa en eski zamanlarda Al Ruhu, ateş tanrısı, hami ruhu olmuştur*." (Genç, 1997: 14).

Abdülkadir İnan, **Makaleler ve İncelemeler** adlı eserinde Türklerin en eski inançlarında "al" rengin ayrı bir önemi olduğunu vurgular. Konuyla ilgili olarak Türk inançlarında "Al Ruhu" veya "Al Ateş" adları verilen bir ateş tanrısının yahut da hami (koruyucu) bir ruhun varlığı bilindiğini ifade ederken Türklerin en eski devirlerinden beri Al Bayrak kullanmalarının bu Al Ateş kültü (inancı) ile bağlı bir gelenek olacağı hatıra getirdiğini söyler. Kazak, Kırgızlar bayrak kelimesi yerine Yalav kelimesini kullanırlar ki, aslı 'alav' alevdir. Al Ruhu'nun adı ile al rengin münasebeti şüphesizdir. Kırmızı renk sancak ve bayraklarda sıklıkla kullanılmıştır. (İnan, 1968: 265)

Türkler kırmızı renge büyük bir değer vermişler, saygı göstermişler ve sembol yapmışlardır. Devlet sembolü olan ak ile halk ve ordu geleneğinin sembolü olan alı, çok eski çağlardan başlayarak yanyana muhafaza etmişlerdir[177].

Türk mitolojisinde kızıl ile altın arasında bir bağ mevcuttur. Kızılın altın rengiyle ilişkisi geç dönemde Türk mitolojisindeki kızıl elma efsanesinde görülür. Kızıl elma ya da altın küre, Türklerin dünya hakimiyeti idealinin bir simgesi olarak anlaşılmıştır ve esas olarak 'ulaşılmak istenen gaye, amaç, yer' anlamındadır. (Roux,

[177] http://www.byegm.gov.tr

2005:191) Bu konunun üzerinde daha önceki bölümlerde ayrıntısıyla durulduğu için konu burada tekrar edilmeyecektir.

Türk kültüründe kırmızı renk oldukça önemli olduğu yukarıda belirtilmişti. Rengin bu denli önemli olmasının bir başka nedeni ise "*onun hayat veren renk olarak düşünülmesinde*"n (Çoruhlu, 2006:192) kaynaklanmaktadır.

Türkiye'de, Azerbaycan'da "al / kırmızı" toy, bayram, mutluluk rengidir. Nazara karşı iyi geldiğine, kanı durduğuna inanılır.

Halk arasında kırmızı rengin iyileştici bir unsur olduğuna inanılması masal metinlerinde yansımasını bulmuştur. Kırmızının iyileştiricilik özelliğinin simgelendiği masallara örnek olarak; **Balık Bilmezse Halik Bilir, Ceylan Yüreği, Aslan Ali ve İğci Baba** masalları verilebilir. **Balık Bilmezse Halik Bilir** adlı masalda padişahın hastalığının tek çaresi, süslü bir balığın kanıdır. **Ceylan Yüreği** adlı masalda ise padişahın gözleri ceylan yüreği yediği zaman açılacaktır. Keloğlan, kimsenin getiremediği ceylanın yüreği ve ciğerini padişaha getirir ve böylece padişahın kör olan gözleri açılır. **Aslan Ali** adlı masalda da, gözleri kör olan padişahın gözüne aslan kanı sürülürse gözü açılacaktır. **İğci Baba** masalında ise, İğci Baba bütün köy ahalisinin başucuna kan şişesi koyarak köylüleri kırk günlük uykuya yatırır. İhtiyar, kızı dövmeye başlar, o sırada duvardan gelen ses kıza; "*oğlanın başucundaki şişeyi kır*" diye seslenir. Kız, oğlanın başucundaki şişeyi kırınca, oğlan uyanır. Bu metinde de kan şişesinin kırılmasıyla köy halkının uyanması, yani bir anlamda can bulması kanın hayat verici özelliğinden kaynaklanmaktadır. "*Uykuyu yenmek 'uyanık' kalmak insanlık durumunda bir dönüşüm, bu durumdan bir çıkış anlamına gelmektedir*" (Eliade, 2003: 99). "*Kadim inisiye şairleri uykuya 'ölümün kardeşi' demektedir… Bir unutkanlık perdesi uykuyu uyanıklıktan tıpkı doğumu ölümden ayırdığı gibi ayırmaktadır*" (Schure, 2005: 361). Köy halkının uyku hâli onların bir anlamda ölüm hâlidir. Kan şişesi kırılınca bütün ahali yeniden canlanır.

Eliade de, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi** adlı eserinde en gözde imgelerden biri olduğunu, bilgisizlik ve ölümle özdeşleştirildiğinden söz eder[178]. "*Uyanma, edinilen bilgilerle hatırlama, ruhun gerçek kimliğini yeniden keşfetme, yani göksel kimliğini yeniden bilme anlamına gelir*." (Eliade, 2009:432). Uykudan/ölüm hâlinden "uyanarak" yeniden can bulan kahraman, kızı gölgesinden kurtaracaktır.

[178] *...bu imgelerin-bilgisizlik, bellek yitimi, tutsaklık, uyku, sarhoşluk- ruhen ölmeyi ifade etmek için kullanılan eğretilemelere dönüşür*.(Eliade, 2009:432).

Bu masallarda kırmızı renkteki kanın; hayat veren, iyileştiren bir özelliğinin olması ve "*bu yönüyle ölümsüzlüğe ulaşmada temel bir rolü*" (Eliade, 2002:24) olmasıyla açıklanabilir. Kan candır, insanoğlu damarlarındaki kan sayesinde hayat bulur. Kan ve kırmızı renk bağlantısından hareketle kırmızınının bu masalda iyileştirici özelliğiyle karşımıza çıktığı söylenebilir.

Congalaz Karısı adlı masalda, yedi erkek kardeş annelerinden, tekrar erkek çocuk doğurursa çadırın önüne kırmızı, kız olursa kara bayrak asmasını isterler. Kadın kız doğurduğu hâlde evin önüne kırmızı bayrak asar. Bu durumu gören kardeşler, eve gelmezler ve başka bir kente yerleşirler. Kız büyüyünce ağabeylerinin olduğunu annesinden öğrenir ve onların haberleri olmadan evlerini temizler, yemeklerini pişirir. Kardeşleri tarafından yakalanan kıza; ateşi söndürmemesi ve evin kapısını kimseye açmaması tembih edilir[179]. Ateşi söndüren kız, ateş aramaya gittiğinde bir cadı karısının evine varır. (Alptekin, 2002: 443).

Türk kültüründe kırmızı rengin ve kırmızı bayrağın ayrı bir önemi vardır."*Selçuklulardan beri Türkmenler kırmızı başlık, kırmızı bayraklar kullanılıyordu(...) Kırmızı aynı zamanda savaşın ve zaferin rengidir*." (Çoruhlu, 2006:192).

Masalda kırmızı, kara ve beyaz renkler doğum, hayat ve ölümü çağrıştırmaktadır. İnsanlığın sembollerinden olan renkler kültürden kültüre birtakım farklılıklar gösterse de, imlediği ortak unsurlar da vardır. Masal metninde yer alan kırmızı ve kara renk doğumla ilgili bir simge olarak kullanılmıştır. Kırmızı renk metinde, kız çocuğunun doğuşunu simgelerken genel manada "*Kırmızı, feda edilmenin öfkenin, cinayetin, eziyet edilip öldürülmenin rengidir. Ancak, kırmızı coşkulu hayatın, dinamik duyguların, canlılığın, erosun ve arzunun da rengidir. Psişik rahatsızlık için güçlü bir ilâç olarak değerlendirilen bir renktir, iştah uyandıran bir renk. Kırmızı aynı zamanda doğumun başlangıcını, dolayısıyla yeni hayatın gelişini haber veren kan lekesini simgeler. Kırmızı, bir yükselişin ya da doğumun hemen gelmek üzere olduğuna dair bir vaattir*." (Estés, 2004:) Kadın kız doğurunca kırmızı bayrak asarak yeni hayatı haber verir. Her ne kadar oğulları, annelerine kız olursa siyah bayrak asmasını tembihleseler de kadın bu isteğe uymaz.

---

[179] **Kara Üzüm** adlı masalda, dayısı çocuğa siyah üzüm bulursa yememesini, yerse ateşin söneceğini söyler. Çocuk bulduğu siyah üzümü yer, ateş söner. Ateş aramaya gittiği yerde üç kazanın kaynayıp birbirine döküldüklerini, başlarında duran üç hocanın kâğıt yazıp kazanlara attıklarını görür.(Günay 1975: 468).

Toplumumuzda çocuk sahibi olmak asırlardır önem arz eder. Soyun devamı, devletin bekası için bu şarttır. Anne, baba bir çocuk sahibi olduklarında toplum içinde bir statü kazanmış olurlar. "Anne, baba çocuklara doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak statü kazandırdığı gibi, çocuklar da hem küçükken hem de büyüdükleri zaman anne babaya statü kazandırabilirler. "İyi evlât anayı babayı vezir eder, kötü evlât rezil eder", "Doğan anası olma, doğuran anası ol" atasözleri bu gerçeği dile getirmektedir. Türk toplumunda erkek çocuğun değeri daha büyük olduğundan erkek çocuk doğuran anne de, erkek çocuğa sahip olan baba da daha yüksek bir statü kazanmış olurlar: "Oğlanı her karı doğurmaz, er karı doğurur" atasözü bu gerçeği dile getirmektedir[180]." Masalda kız doğunca kara bayrak, erkek doğunca kırmızı bayrak asılması, Dede Korkut Kitabı'nda da geçer. Bilindiği gibi Oğuzlarda yaslı çadırın üstüne kara ve mavi bayrak asmak adettir. Beyrek dönüp yurduna geldiğinde "karalı göklü otağın" kimin olduğunu sorar. (Ergin, 1994: 81)

Yine Dede Korkut Kitabı'nda, Dirse Han Oğlu Boğaç Han adlı öyküde de "kara"nın olumsuz anlamlar içerdiğini görmekteyiz. Hanlar hanı Bayındır Han yılda bir kere Oğuz beylerini toplayıp ziyafet verir. Gene ziyafet düzenlemiştir. Ancak bu kez beylerin ziyafet sofrasında yer almalarını kurala bağlamıştır: "*Kalkarak Han Bayındır yerinden doğrulmuş, bir yere ak otağ, bir yere kızıl otağ, bir yere kara otağ diktirmiş. Oğulluyu ak otağa, kızlıyı kızıl otağa, oğlu kızı olmayanı kara otağa kondurun, kara kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalksın gitsin, onun ki oğlu kızı olmaya Tanrı Taâla ona beddua etmiştir, biz de beddua ederiz demiş.*" (Ergin, 1994: 23).

Dede Korkut Destanı'nda geçen "kara" rengin olumsuz anlamlarının vurgulandığı dikkati çekmektedir. Türk mitolojisinde "kara" "yer ve toprak" demektir. (Ögel, 1995:256). Toprak, insana ölümü hatırlatır. Çocuk sahibi olmak, Türk kültüründe soyun devamını sağlaması açısından önemlidir. **Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesi**'nde çocuk sahibi olmayanların ölümlülüğünü vurgulamak için Han Bayındır, Tanrı'nın böyle insanları bu şekilde cezalandırdığını ifade etmiştir.

Kültürümüzde kara renk daha çok olumsuzluğun ifadesi olarak kullanılmış, bunun yanı sıra kara, olumlu anlamlar da içermiştir. Kara rengin olumluluğu imlemesi bu masalda da dikkati çeker. Siyah, bu masalda "doğurgan olanın rengidir", ölümü

[180] htt:// www.akmb.gov.tr/ata/metinler/

değil, doğumu simgeler. Çünkü bu renk, erkek kardeşler için müjdeli haberin simgesidir. "*Kara, olumlu anlamı içerisinde büyüklük, ululuk, cesaret, sevimlilik, güzellik, vb. duyguları barındırır*[181]."

Yesevi Ocağında 210 Gün adlı eserde … "*eğer ölen adam genç ise kızıl bayrak asılır, eğer ölen adam orta yaşlı ise eve kara bayrak asılır, eğer ölen adam yaşlı ise ak(beyaz) bayrak asılır*." (Alptekin, 19996: 260). Evin önüne kızıl, kara ve beyaz bayrak asmak, masal metnindeki doğum haberinin aksine, ölümü simgelemektedir.

Ahmet Yaşar Ocak, **Türk Dünyası Halk İnançları Teori ve Metot** adlı eserinde bayrağın mitolojik boyutu üzerinde dururken şu tespitlerde bulunur:

"*Bazı Karaçay ailelerinde, atın gemine asılan havludan hareketle dünyaya gelmiş bebeğin kız veya oğlan olduğu duyurulur. Belki de kişioğlunun ilk bayrağı budur.*

Cenaze evlerinde, dini bayramlarda siyah bayrak asıldığını, böylece o evin/ocağın yasta olduğunun duyurulduğunu, bu tür bayramlara "Yas Bayramı" veya "Kara Bayramı" denildiğini biliyoruz. Erbil'de ölüm duyuruları cami duvarına asılmış siyah bez üzerine yazılmış beyaz yazı ile yapılmaktadır. Siyah bayraklarla adeta o ocakta egemenliğin son bulduğu, o ocağın söndüğü mesajı verilmektedir." (Ocak, 2001: 88). Görüldüğü üzere siyah bayrak Anadolu dışındaki Türk yurtlarında da yası simgelemektedir.

Kırmızı rengin yası, ölümü simgelemesinin yanı sıra bu renk aynı zamanda nefsi, isteği, hevesi, hırsı da simgeler. Bu metinde, yasağa uymayan masal kahramanının başına kötü işler gelir:

"*Oğlannar gız gardaşlarına demişler ki:*

'Bacım adam yeyci Congalaz garısı olur, gapımızı hec açık dutma, evimizin ataşını söndürme.'

... Bir gün gız nasılsa ataşı söndürmüş." (Alptekin, 2002: 44).

Bu masalda yasağı istemeden çiğneyen, uyanık olmayan kahraman bu nedenle zor durumda kalır. Kırmızı, ateşin simgesidir. Ateş; ışık, rehber, aydınlıktır. Ateş aramaya çıkan bilinçlenme yolundaki masal kahramanı Congalaz Karısı'nın kulubesine

[181] http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/makale

giderek gölgesiyle yüzleşir. Congalaz Karısı'ndan ateş isteyen kahraman henüz bilincin aydınlığıyla aydınlanmamıştır. Kırmızı /ateş bu masalda bilinçlenmeyi simgeler.

Kırmızının bilinçlenmeyi simgelediği bir başka masal da Ateşkâr Oğlan adlı masaldır:

Ateşkâr Oğlan adlı masalda, iki büyük oğlan mezarda nöbet tutarken ateşleri söndürülür ve evlerine dönerler. Küçük oğlanın ateşi söndürülürülünce o, eve dönmez, ateşi aramaya çıkar. Ateş, devlerin mekânındadır. Bu metinde de ateşin kırmızılığı, Congalaz Karısı masalında olduğu gibi bilinçlenmeyi simgelemektedir.

Kırmızının canı, ruhu simgelediği masallardan birisi de Kül Eşek adlı masaldır.

Kül Eşek adlı masalda kahramanın kardeşlerinin yanında bulunan bir kedi, kahramanı kıskandığı için yemek pişirilen ateşi söndürür. Kız ateş aramaya çıkar, devlerin karılarından biraz ateş alır, dönerken ayağını taşa çarpar, ayağı kanar. Dev, karılarından bir kıza ateş verdiklerini öğrenince kan izlerini takip ederek gelir. Kızın parmağından kanını emer (Günay, 1975: 338). *"...kanın normal ateşinin son derece arı olduğuna inanılır: kanda 'insanı var eden o canlandırıcı ateş bulunur*." (Bachelard, 1995: 96). Ateşi aramaya çıkan kahraman, gölgesiyle yüzleşirken kendisini var eden kanı, dev/gölgesi tarafından emilir. Kanın kırmızılığı bu masalda canı, ruhu simgeler. Kahramanın hayatta kalabilmesi için "kana" ihtiyacı vardır.

Congalaz Karısı, Ateşkâr Oğlan ve Kül Eşek adlı masallarda dikkati çeken nokta masal kahramanlarının ateşleri sönünce ateş aramak için yolculuğa çıkmalarıdır. Her üç masalda da ateş, gölgenin mekânındadır. Bu durumdan hareketle ateşin/kırmızının bu masallarda bilinçlenmeyi simgelediği söylenebilir.

Kanın rengi kırmızı, bazı masallarda da yeni başlangıçların simgesidir. Kanın rengi olan kırmızı, Kazan Kafalı Kazma Dişli adlı masalda imlediği anlam yeni başlangıçlar olmuştur:

Kazan Kafalı Kazma Dişli adlı masalda çocuğu olmayan kadının duası üzerine "kazan kafalı, kazma dişli" bir çocuğu olur. Bir süre sonra kızlarının bir dev olduğunu anlayan aile onu evde bırakıp diğer çocukları ile birlikte kaçmak isterler. Oğlan, bir süre sonra kız kardeşini görmeye gider. Kız kardeşi, önce atını yer, sonra da ağabeyini yemek ister. Oğlan, aslan ile kaplanın yardımı ile canını kurtarır, fakat yine de kardeşinin ölümüne üzülerek kanından bir damla alıp mendilin ucuna bağlar. Oğlan,

aslan ile kaplanın yardımı ile hem aslan ile kaplanı kervancılara vermekten kurtulur, hem de onların mallarını kazanır:

"*Ondan sonra da oğlana sormuşlar:*

'Bu yük, fincan mı, mercan mı?'

Çocuk 'mercan' diyecekmiş, cöbündeki kan:

'Fincan de, kardeşim', demiş. Oğlan:

'Fincan', demiş, yükü kervanıyla beraber almış.

Oğlan, biraz daha ilerlemiş, bir kervana daha raslamış. Onnar da, aslanınan gaplana göz goymuşlar. Demişler ki:

'Yükümüzü bilirsen, kervanımız da senin, yükümüz de. Bilemezsen, aslanınan gaplan bizim," demişler.

Oğlan "fincan", diyecekmiş, cöbündeki kan:

'Mercan de, kardeşim,' demiş. Oğlan:

'Mercan,' demiş.

Oğlan, bu yükü de almış". (Şimşek, 2001: 128-129).

Bu metinde dikkati çeken en önemli nokta kanın konuşması ve kahramana yol göstermesidir. Kan/kırmızı bu masalda yardımın, yeni başlangıçların, imkânsızlığın simgesidir.

Kırmızının güzelliği simgelediği masal Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul masalıdır:

Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul adlı masalda padişahın oğlu babası tarafından süpürgecinin kızıyla evlendirildiğini öğrenince haksız yere kızın yüzüne bakmaz ve ona kötü davranır. Kırmızı bu masalda gücü, azim ve kararlılığı, heyecanı güzelliği ifade edecek şekilde kullanılmıştır:

"*Sabahtan yine kız sorar, 'Bey uğurlar olsun.' 'Bre utanmaz, bre edepsiz, benimle konuşma. Ben al gül bahçesine oynamaya zıplamaya gidiyorum, sen burda patla.'der . Şehzade çıkar çıkmaz kayınvalide gelir, olanı biteni öğrenir. Kızı kaldırır ona kırmızı elbiselerini giydirir, süsler. Bir al at çektirir, kızı gönderirken yine tenbih eder. 'Orası kırmızı güllerle süslüdür, orada herkes oynar güler. Akşama kadar orada otur, yalnız kocanla meşgul ol, akşam ondan da evvel bir demet kırmızı gül al, gel.' der.*"(Seyidoğlu, 1975: 352).

Al gül bahçesi, kırmızı elbise, al at kahramanın uğradığı haksızlığa boyun eğmeyerek gösterdiği azim ve kararlılıkla eşini kendisine bağlayacağını gösteren ifadelerdir. Kırmızı güller, çiçek sembolizminde aşkı, tutkuyu simgeler. "Al gül bahçesinde" "kırmızı elbise"leri içinde kahraman sadece eşiyle meşgul olur.

Kırmızı güllerin konu edildiği bir başka masal da Ahmedi Dürre adlı masaldır. Bu metinde de kahraman baştan aşağı kırmızılara bürürnür:

"*Ben sene şimdi bütün gırmızıları giydirirem. Bütün bele her ne varısa gırmızı. Ayağın başın, pabıcın terliğin, her ne varısa gırmızı geydirirem. Ben sene seslenirem. Sen de Ehmedi Dürre'ye bir şüşe şerbet getirirsin." "Peki." Diyir. Bu gıza bütün gırmızılar giydirir. Eymeh yiyiller içiller, ondan sora bacısı bağırir, "Gül hanım güllerin senden hanım bi şüşe şerbet getir." Ehmedi Dürre gelir, bu gız da sallana sallana bir şüşe şerbet getirir, Ehmedi Dürre'ye verir. Bu gız Ehmedi Dürre'yi görir. Essehden yeddi yerden uşhuri gırılir.*

...

Eh bu gıza gönül verdi, bu gız da orda galir. Nene gelir, 'Oğul gördün mü?' 'Nene nene get o yanni hele beni elleme. Ben çoğ ey yerimdeyim. Gördüm." (Seyidoğlu, 1975:375).

Aşk ve tutkunun rengi olan kırmızı, bu masalda da bu anlamları imleyecek şekilde kullanılmıştır. Gencin, kırmızılar içindeki kızı görür görmez ona âşık olması kırmızının baş döndürücü cazibesine dikkati çeker gibidir. "*yeddi yerden uşhuri gırılir.*" ifadesiyle bu tutkunun gücünün vurgulandığı söylenebilir. Kırmızı renk aynı zamanda güzelliği de simgeler. Kızın kırmızı elbiseler içindeki güzelliği, gencin aklını başından alır.

Balık Kız adlı masalda da kırmızı renk gençlik ve güzelliği ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Balıktan usanan balıkçının karısı, kocası ölünce oğluna baba mesleğini söylemez. Babasının mesleğini zorla öğrenen oğul ilk tuttuğu balığı mutlaka yemek ister. Fakat annesinin bir türlü pişirmek istemediği bu balık güzel bir kız olur:

"*Bir de ne görsün, o pişirmediği balık canlandı, soyundu; içinden öyle bir kız çıktı ki aya: 'Doğma ben doğacağım." diyor. Yanaklar kırmızı elmaya benziyor, dünyaya on iki güzellik gelmiş, on birini doldurmuş, birisi başının üstünde yatıyor. Kızın güzelliği dil ile tarif olunmaz, meğer ki gözler göre inana.*" (Sakaoğlu, 2002: 306).

Masalda yanakların kırmızı elmaya benzetilmesi Türk Halk Edebiyatı'nda ve Divan Şiiri'nde sevgilinin güzelliğini tarif ederken kullanılan bir mazmundur. Masal metninde de bu anlama gelecek şekilde kullanılmıştır.

Yukarıda incelenen masal metinlerinden hareketle denilebilir ki kırmızı renk masallarda güzelliğin, gençliğin enerjisinin, canın, nefsin, isteğin, yeni başlangıçların vb. simgesi olarak geçer.

4.1.3.2.Sarı

Türk mitolojisinde sarı renk dünyanın merkezinin sembolü olarak kullanılmış, bu anlayışın kökeninde de Şamanizm'in olduğu ifade edilmiştir. Ülgen'in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı renk (altın sarısı/ sırma rengi) ile ifade edilmiş ve Ülgen'in tahtı nasıl devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olduğu tasavvur edilmişse sarı renk de dünyanın merkezinin sembol rengi olmuştur. Bunun yanı sıra Şamanist inanç sisteminde Sarı Albastı veya Sarı Albıs adlı koruyucu bir ruhun varlığından söz edilmektedir. (Ögel, 1995:272).

Eski Türklerde, yer ayinlerinde merkez ve toprak simgesi olarak sarı rengin hakim olduğunu biliyoruz[182].

Sarı renk Türklerin çizmelerinin rengi olarak uzun yıllar kullanılmıştır. Halk arasında bugün de çok yaygın olarak kullanılan "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" deyiminin de kaynağı bu tarih ve kültür gele-neğine dayanmaktadır. (Genç, 1997:32). Altınordu hakanı ve kurucusu Batu Han'ın başkentinin adı Sarıordu idi. Altınordu devleti'nin adındaki altının sembolü sarıdır ve onun için bu devlet sarı renk ile ifade edilmiş olup, başkentinin adı da bu anlamın tam bir ifadesidir (Genç, 1997:35).

"*Türk kültüründe sarı renk, 4 renkten kara, kızıl, gök ve akın ortasında yer alan merkezi anlatmak için kullanılmıştır. Devlet yapılanmasında bu renk merkezî hâkimiyeti ifade eder. Aynı zamanda güneşin rengidir. Şamanizm'de evrenin merkezi güneş olarak kabul edilmiş ve sarı renkle sembolize dilmiştir. Saray ve tahtların rengi sarı idi. Türk kültürlü halklarda altının diğer adı sarıdır.*

(...) Sarı Türk kültürlü halklarda ayrılık, sevdalıların kavuşmalarında çektikleri sıkıntılar, hasret, sararıp solma anlamlarında hastalık emaresi olarak da bilinir. Rüyada al gül erkek, sarı gül kız çocuğu beklendiği anlamında yorumlanır.[183]."

[182] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

Sarı rengin olumlu anlamlarının yanı sıra olumsuz anlamları da vardır. Sarı renk genel olarak güneşe ait bir simgedir. Bu olumlu unsura bağlı olarak da akıl, zihin, idrak, sezgi, iman gibi çeşitli kavramları ifade eder. Koyu sarı ise haset, hırs, tamah etmek, hıyanet, imansızlık, ketumluk ve vefasızlık gibi anlamları gösterir. (Çoruhlu, 2006:198).

Sarının dikkat çekici olması sebebiyle amblemlerde, logolorda vb. sarı renk kullanılır. Sarı ayrıca mutluluğun da rengidir. Sarı hüznü, özlemi de simgeler. Sonbaharda tabiatın yeşilden sarıya dönmesi insana hüznü çağrıştırır.

"*Araba kiralama şirketlerinin müşterilerine 'Aldığınız şey geçicidir, lütfen geri getirin.' dercesine sarı rengi daha çok kullanmalarına benzer şekilde âlemlerin Rabbi de yeryüzünde onun gençliğini, kısa bir süre için verildiğini ifade edercesine sarı renkle mesaj vermiş ve özellikle bu manaların daha net hissedildiği sonbaharda hüzün sarısı daha net vurgulanmıştır*." (Yalman-Aktaş, 2006: 214). Sarı, aynı zamanda hüznün ve özlemin de simgesi olmasının altında yatan sebebin bu olduğu düşünülebilir.

Çiçeklerin de renkleri de birer simgesel anlam içerir. Kırmızı renkli çiçekler "sevgiyi, aşkı" simgelerken sarı renkli çiçekler "ayrılığı" ifade eder.

Sarı renk güneşin rengi olması, günlük hayata hakim bir renk olmasından olsa gerek özellikle açık sarı kişiler üzerinde huzur etkisi yaratır. Stresli insanların sarı rengin hâkim olduğu odalarda rahatlamaları sağlanır.

Sarı rengin daha çok neşeli, hayata karşı iyimser, hayatı dolu dolu yaşayan, rahat insanlar tarafından tercih edildiği ifade edilir. Oğuz Saygın, **Renklerle İnsanları Tanıma Kılavuzu, İnsan İlişkilerinde 4x4lük İletişim** adlı eserinde sarı rengi tercih eden insanların karakter yapılarıyla ilgili şu tespitlerde bulunur: "*Girişkendirler, ayrıntılar üzerinde düşünmezler, çalışma alanları dağınıktır, hayata 'beni fark et' mesajı verirler, onları toparlayacak birine ihtiyaçları vardır. Çocuklukları hareketli ve eğlenceli geçer, konuşmayı çok severler, sık sık bir şeyleri döküp saçarlar. Mutluluk ve enerji yayarlar, hüzünlü olmayı sevmezler, hafızalarında hep renkli şeyler vardır, unuttukları çoktur. Diğerlerine göre insanlara daha çabuk inanırlar. Sıkıcı ortamların havasını değiştirmekte ustadırlar, hazır cevaptırlar. Çocuk ruhludurlar, her zaman parlak fikirleri vardır, ikna edicidirler, çok meraklıdırlar.*" (Saygın, 2005: 27-48).

Sarı renk, masal metinlerinde zenginliğin, saadetin, kıymetin, mutluluğun simgesi olarak karşımıza çıkar:

---

[183] http://www.yasarkalafat.info

Sırma Saç adlı masalda "sırma"/sarı renk saadeti, mutluluğu simgelemektedir. "*Masallarda özellikle saç rengini belirten sırma, altın sarısını hatırlatan ve zenginliği, saadeti temsil eden bir renktir*." (Bilkan, 2001: 65). Bu metne ismini veren sırma/ sarı renk de bu anlamda kullanılmıştır denilebilir.

Kabak Kız adlı masalda da sarı renk güzelliğin, saadetin simgesidir:

"*Varıp odasına bakıyor kine, gabağın sarı saçları, yasdıkdan aşağı inmiş kine bir dünya güzeli!*

'Abarın anne, gel hele bak şu gabağa-diyor!

-Gabağa bak hele, gabağın güzelliğine bak bir.' Diyor.

Varmışlar, bakmışlar ki, gabak bir ay parçası gimi olmuş." (Şimşek, 2001: 76).

Kızın saçlarının sarı renkte oluşu daha önce de belirtildiği üzere güzelliği simgelerken kızın erişeceği mutluluğu da simgelemektedir.

Sarı renk her zaman olumlu anlamları simgelemez; bazı masallarda hüznün, hırsın, kötülüğün simgesi olur. Bu duruma örnek olarak Nardanesi adlı masal verilebilir:

Nardanesi adlı masalda sarı renk haset, hırs, hıyanet gibi olumsuzlukları simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Masalda, kötü kalpli üvey anne, padişahın oğluyla evlenmesine engel olmak için kahramanı kuşa çevirir:

"*Bu analığı gahir sarı tesbeh eline alir, başga bir gıyafete girir düz gelir padişahın gonağından içeri girir. Gelir üsdüne bir esme ohir gızı bir darahlı guş edir, göğe yuhari verir. Bu gız da ötir dolanir*." (Seyidoğlu, 1975: 261)

Masallarda kimi zaman altın "rengi" itibariyle sarıyı çağrıştırması sebebiyledir ki niyet, hayırlı iş manalarını da temsil etmiştir:

Balıkçı Güzeli masalında padişahın kızını istemeye giden yaşlı kadın, sarayda altın sandalyeye oturur:

"*Kadıncağız padişahın sarayına gidiyor, orada altın sandalyaya oturuyor. Diyorlar ki:*

'Anam yanlış oturdun, öbür sandalyaya oturcaksın.'

'Yok, Allah'ın emriyle peygamberin kavliyle, padişahın kızını oğluma istiyorum." (Günay, 1975:438).

"*Ana sen yukarı çık, git orda altın sandalye bir de gümüş sandalye var, sen altın sandalyeye otur, o bilir ki istemeye geldin*." (Günay, 1975: 340)

Bu masalda kahraman niyetini belli etmek için altın sandalyeye oturacaktır. Pek çok masalda padişahın kızını istemeye gelen dünürcüler, altın sandalyeye otururlar. Altın değerli bir madendir, buradan yola çıkarak altının kıymetli olanı simgelediği söylenebilir. Dünürcünün, (gelenin) altın sandalyeye oturtulması, karşı tarafa kızın değerli olduğu mesajını vermektedir. Altın, ayrıca bayanlarla özdeşleştirilmiş bir madendir ve altın rengi bayan rengi olarak kabul edilir.

Türk kültüründe altının önemli bir yeri vardır. Altın bilindiği üzere, kuvvet ve kudretin, hâkimiyet ve zenginliğin karşılığı olarak dünya var olduğu günden beri değerini korumaktadır. Yine bu anlayışa uygun olarak tarihte güçlü ve cihangir hükümdarların hepsi altın tahtla birlikte tasvir edilmektedir. Giyim ve kuşamda da altın sarısının sıkça kullanıldığını görmekteyiz.

Sarı rengin iyiliği, güzelliği simgelemenin yanısıra hükümdarlığı, asaleti simgeleyen bir renk olduğunu ve bu rengin saraylarda saltanatla ilgili olan unsurlarda tesadüfi olarak kullanılmadığını görüyoruz. "*Hükümdarlık ve hakimiyet simgeciliğinde bu rengin önemli olması daha çok Çin mitolojisinden kaynaklanır. Sarı, Çin'de MS VI. Yüzyılda imparatorluk rengi olarak kabul edilmiştir*." (Çoruhlu, 2006: 198)

Sihirli Yüzük adlı masalda da **Balıkçı Güzeli** masalında olduğu gibi kahramanın annesi, padişahın kızına talip olduğu göstermek için altın sandalyeye oturur:

"*Ana, sen get, gızı isde, verirler. Böyük adamda kellik olmaz, bir düğürlük et bakim. Varınca da altın sandalyeye otur, gümüş sandalyeye oturma," dedi.*

Gümüş sandalyeye oturan isdekciyimiş, altın sandalyeye oturan da düğürçüyümüş. Garı vardı, padişahın altın sandalyesine oturdu. Padişah dedi ki:

'Yanaldın garı, yanaldın sen, o düğürçü sandalyesi,' dedi.

'Ben düğür geldim ağam,' dedi." (Şimşek, 2001:32).

Bu metinde de sarı renk kıymeti, meramı, değeri simgeler. Bu masalda da, Balıkçı Güzeli masalında da dikkati çeken bir diğer unsur altın sandalyeye oturan halktan bir kişiye verilen cevabın "yanlış oturdun" olmuştur. Bu masalda ve daha önce incelenen Balıkçı Güzeli masalında kıymetli olanın simgesi olarak kullanılan altın, aynı zamanda padişahın sarayında olması sebebiyle de hükümdarlık ve hakimiyet simgesi olarak da düşünülebilir.

Yedi Kardeş Yedi Dev adlı masalda da "altın sandalye" **Balıkçı Güzeli** ve **Sihirli Yüzük** masallarındaki sembollere benzer anlamları içermektedir:

Padişahın en küçük oğlu, balık padişahı ve karı kocanın yardımı ile peri padişahının sarayına çıkar. Kahraman, bu kızı alabilmek için türlü sınavlardan geçer. Kızı almak isteyenin altın ve gümüş sandalyeden, altın sandalyeye oturması gerektiğini söylemişler. Kahraman da altın sandalyeye oturur. Ancak yine de kızı alamaz.

"Altın sandalye" kıza talip olunduğu anlamındadır. Bu nedenle sarı/altın kıymeti, değeri, meramı simgeler. Bu metinde diğer metinlerden farklı olarak kahraman "altın sandalye"ye otursa da muradına eremez.

Şemşırak Taşları adlı masalda ise "altın sandalye" ile hükümdarlık simgelenmiştir. Altın/sarı rengin hükümdarlığın simgesi olduğu ve bu simgenin Çin mitolojisinden kaynaklandığına daha önce değinilmişti:

"*Taşları ben getirdim, bana kim ne yapabilir. Atımı getirin!'*

'Atına binip gider. Bunu da altın sandalyeye oturturlar." (Sakaoğlu, 2002: 411).

Kuş Başı adlı masalda altın/sarı renk zenginliğin simgesidir:

"*Bezirgân gittikten sonra küçük oğlan yattığı yerde bir torba altın bulur. Meğer o kuşun yüreğini yiyenin her sabah başı altında bir torba altın bulunurmuş. Çocuklar bunu, bezirgânın kendilerini sınamak için bıraktıklarını zannederler, bezirgâna seslenirler:*

'Hey bezirgân, gel altınlarını al; biz senin bildiğin insanlardan değiliz.'

Bezirgân da bunları kandırıp altınları almak ister:

'Ben de sizi sınamak için yapmıştım.'der ve altınları alır." (Sakaoğlu, 2002: 387).

Padişahlar Padişahı adlı masalda da yukarıda bahsi geçen masallarda olduğu gibi altın/sarı zenginliği, asaleti, hükümdarlığı simgeleyen bir renk olarak kullanılmıştır:

"*Zamanın vesaitine binip saraya gelirler, içeriye girerler. Padişah bakar ki, ne saraydır, ne Allah'tır; bunda olan gidişat, bunda olan saltanat bende yoktur, diye aklından geçirir. Saray sahibi emirler verir:*

'Kahve gelsin, yemek gelsin!'

Altın tabaklar, altın tepsiler, altın bardaklar, altın fincanlar, altın kaşıklar gelir gider." (Sakaoğlu, 2002: 355).

Kahramanın sarayı, padişahın sarayından bile kıymetli eşyalarla doludur. Altın/sarı renk kahramanın gücünü, zenginliğini ifade edecek şeklilde kullanılmıştır.

Gül Sanem adlı masalda sarı renk zenginliğin ifadesidir:

"*Hanım hanım, gel hele gel, kova çıkmıyor!"*

Kovayı çıkartmışlar ki, bulanık, çamurlu bir su! Bir daha atmışlar helkeyi. Bu seferde altın dolmuş çıkmış. Altını görüşün adam demiş ki:

'Biz zengin olduk hanım, biz burda bir yer bulalım bu köye yerleşelim.'demiş" (Şimşek, 2001: 224).

Altın, madenler arasında en kıymetli olanların başında gelmektedir. Bu metinde de altın varlığın, hayatın olumlu anlamda değişeceğinin simgesidir. Pek çok masal metninde altın/sarı renk varlığın, zenginliğin rengi olarak kullanılmıştır.

Suyu Altın Eden Tas adlı masalda altın, zenginliği simgeler:

"*Bu tembel, balığın üstünü kaldırdı, karnına bıçağı basar ki bir şeye takılır. Bakar ki ne baksın, balığın karnında bir tas altın mı, nedir?*

'Vermedim işte.'

Tası hemen suya daldırır ki ne görsün, tasın içindeki sular altın kesildi.

'Fış' diye yere döküldü. Hangi suya doldurduysa o tasın dolusu altın kesilir. Oraya dök, buraya dök, hep altın:

'Oh ulan, bulduk biz hazineyi." (Sakaoğlu, 2002: 288-289).

Bu metinde de "altın tas" suyu altına dönüştürürken sonsuz bir varlığın, zenginliğin de sembolü olur.

Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul adlı masalda ise sarı renk daha farklı bir simge olarak kullanılmıştır. Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul adlı masalda sarı renk güzelliği, mutluluğu, çekiciliği ve canlılığı simgeler:

"*Akşam yine şehzade gelir, kızın yüzüne bakmadan yatar. Sabahleyin kalkar giyinir, tam kapıdan çıkarken, 'Bey uğurlar olsun.' Der. Şehzade, 'Bre utanmaz bre edepsiz benimle konuşma, ben gidiyorum sarı gül bahçesine oynamaya. Sen burda çatla patla dur.' Der, bey çıkar gider. Arkasından kayınvalide gelir. 'Kızım ne oldu?' diye sorar. Kız olanları anlatınca kayınvalidesi, 'Kızım kalk hiç durma, sen de sarı elbise, sarı papuç giy.' Diye kızı kaldırır, altına sarı bir at çektirir ve kızı sarı gül bahçesine gönderir. Giderken de kıza tenbih eder. 'Orada yalnızca kocanla ilgilen. Eğlence*

bitince de ondan evvel gelmeye davran. Gelirken de bir deste sarı gül getirmeyi unutma." (Seyidoğlu, 1975: 352)

Kayınvalidesinin söylediğini yapan kahraman sarı renkli kıyafetlerinin içinde çok daha güzel görünür, öyle ki kocası gece boyunca onun yanından ayrılmaz. Sarı at kahramanın erişeceği mutluluğu simgelerken, sarı renkli papuçlar ve elbise onun güzelliğinin, çekiciliğinin sembolüdür.

Aynı masalda "has altın"la ifade edilen kıymet ve değerdir. Bilinmesi zor olan bilmeceler masallarda kahramanların aşama kaydetmesini sağlarken, aynı zamanda masalların sembolik dilinin de bir çözümlemesi gibidir. Padişahın sorduğu ve kimsenin bilemediği bu bilmece renk diliyle sembolleştirilmiştir. Bu metinde renklerin anlamı bilmecenin kendi içinde saklıdır. "*Has altın, halis gümüş, paslı pul neye derler?*" bilmecenin cevabını süpürgecinin küçük kızı bilir. Has altınla ifade edilen padişah, halis gümüşle ifade edilen vezir, paslı pulla ifade edilen ise sıradan halktır. Halkın en tepesindeki kişi, padişah en değerli maden olan "sarı" altınla sembolleştirilirken, onun yardımcısı beyaz renkli gümüşle sembolleştirilmiştir.

Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın adlı masalda haksız yere kocası tarafından kolları kesilerek ormana bırakılır. Haksızlığa uğrayan kadının elleri Tanrı tarafından "gümüş ve altın kollar"a dönüştürülür.

"*Kadın Allah'a çağırıyor: 'Yarabbim, Allah rızası için kollarım kesildi, eğer ben senin iyi kulunsam, sen benim bu kollarımı iyi edersin. Ben eksik eteğim bana yazık olur.' Diye yalvarıyor. Allah emir veriyor, bir kolu altın oluyor, bir kolu da gümüş oluyor.*" (Günay, 1975: 291)

"Altın ve gümüş kollar" kadın kahramanın uğradığı haksızlıktan sonra dualarının kabulü sonucu Tanrı tarafından ödüllendirilmesini simgeler. Bu masaldaki kesilen uzuvların altın ve gümüşle değiştirilmesine başka kültürlerin masallarında da rastlanır. "*Kayıp parçaları gümüş, altın ya da tahta uzuvlarla değiştirme fikrinin, çağlar içinden gelen çok uzun bir tarihi vardır. Avrupa'nın ve kutup bölgelerinin masallarında gümüş işçiliği cinlerin, elflerin sanatıdır. Psikolojik terimlerle dile getirildiklerinde, bunların, psişenin derinliklerinde yaşayan ve değerli fikirler için orayı kazan tinin temel yönleri oldukları görülür. Bu yaratıklar küçük psikopomplardır, yani ruhsal güçlerle insanoğulları arasında yolculuk eden habercilerdir. Gümüş (ve altın) eller verilmesi, tin ellerinin -iyileştirici dokunuş, karanlıkta görme yeteneği, fiziksel duyumlar yoluyla*

güçlü bilgilere sahip olma yeteneği gibi- becerileriyle donanmaktadır. Bu psişik eller onun altdünyanın gizemlerini daha iyi kavramasını sağlayacak, işini bitirip tekrar yukarı çıktığında ise armağan olarak saklanacaktır. Böylece, başının üstündeki bir taçla değil, ama kollarının ucundaki gümüş ellerle taçlandırılmış ve altdünyanın kraliçesi olarak taç giyinmiştir." (Estés, 2004: 474-475) Altın, bu masalda değeri itibariyle kahramana verilen ödülü simgelerken, aynı zamanda altın ve gümüş kollar kocası tarafından iftiraya uğrayan kadın kahramanın elde ettiği bir hazinedir. Altın ve gümüş çağlar boyu kadınların vazgeçemedikleri süs eşyaları olmuştur. Kadın kahraman bu ellere kavuşurken kimsenin sahip olmadığı bir hazinenin de sahibi olur böylece.

Altın ve gümüşün maddî değeri yadsınamaz. Bu değerli madenlerin maddi anlamdaki kıymeti bu sebepten olsa gerek birçok masalın da konusunu teşkil etmiştir. Yukarıda adı geçen masalların yanı sıra Dokuz Kızlı Baba adlı masalda da benzer bir kullanım söz konusudur.

Dokuz Kızlı Baba adlı masalda "*bir gözü gümüş, bir gözü altın dolu bir hâbe*" cümlesinde "altın" ve "gümüş" bereketi simgeler. Kahraman kendisine verilen bu "bir gözü altın, bir gözü gümüş" olan heybeye yiyecek doldurup yola çıkar. (Şimşek, 2001: 305).

Ulaşılmaza ulaşmak çoğu zaman insanoğlunun hayallerini süslemiştir. **Üç Bacı** adlı masalın konusu bir imkânsızlık üzerine kurulmuştur. Üç Bacı (Şimşek 2001: 212) adlı masalda "yarı saçları altın, yarı saçları gümüş çocuklar" imkânsızlığın, değerin sembolü olarak kullanılmıştır. Masalda padişahın oğluyla evlilik hayali kuran kızlardan küçük kız kardeş, altın ve gümüş saçlı çocuk doğurarak imkânsız olanı başarır. Çocuk, dünyanın en değerli varlığıdır. Bu değerli varlık, altın ve gümüş gibi değerli madenlerle simgeleştirilirken bu değerin bir kez daha altı çizilmiş olmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği üzere hükümdarlık simgesi olan altın/sarı renk masallarda genellikle padişahla ilgili olaylar konu edildiğinde karşımıza çıktığı söylenebilir.

Gülükân adlı masalda altından yapılmış nesneler, padişaha verilen ziyafette dikkati çeken unsurdur:

"*Cuma günü padişahın maiyetiyle şehirden çıktığı Gülükân'a ayan olmuş. Çekmeceyi almış, yazmış. Padişahın geçeceği dağı taşı arpa yapmış. Bir daha yazmış çizmiş, padişahın yanında ne kadar mahlukat varsa hepsine göre çadır, çadırların*

içinde altın tabakların içinde yedi türlü yemek hazırlatmış. Hususi olarak padişahın çadırını da elmaslar, cevherlerle döşetmiş.

Bunlar atlarını otlatarak gelip çadırlara yerleşmişler. Oğlan padişahı karşılamış, elmaslı çadıra yerleştirmiş. Altın kaplardan altın çatallarla, altın kaşıklarla yemeklerini yemişler." (Günay, 1975:490).

Rüya adlı masalda ise altın yine hükümdarlık sembolüdür:

"*Kral: "Çok akıllısın." diyerek bu oğlana kızını veriyor. Sultan hanım da bu çocuğa varıyor. Altın leğeni getiriyorlar, kralın kızı sol yanına duruyor, sultan hanım da sağ yanında duruyor, biri mahremeyi tutuyor, biri de su döküyor...*" (Günay, 1975: 493).

Ceylan Yüreği adlı masalda altın/sarı renk diğer masallardaki simgesel anlamından daha farklı manaları imleyecek şekilde kullanılmıştır. Altın/sarı renk bu masalda gücün, kuvvetin, azmin, zaferin bir sembolü olarak kullanılmıştır:

"*Neyse bu üç gız gardaş, oğlan gardaşların hoş geldin derler. Baksalar ki altın sandalyenin üstüne oturmuş, cigara ve gahvesini altın fincandan içer.*

...

Keloğlan ciğerle yüreği gızartdırır, altın poçununun içine gatar..." (Alptekin, 2002: 312-313).

Padişah, fakir olan küçük kızının kocası Keloğlan'ı sevmemektedir. Hatta diğer eniştelerinden gösterdiği ilgiyi ona göstermez ve Keloğlan'ı hep küçümser. Fakat Keloğlan yılmadan padişahın gözüne girmek ve kendisinin aslında küçümsenmeyecek birisi olduğunu gösterme kararlılığındadır. Bu sebeple kız kardeşlerinin çiftliğine giderken albay kıyafetine bürünür. Böylece padişahın diğer eniştеleriyle karşılaştığında hem tanınmayacak, hem de çevresindekilere güçlü birisi olduğunu gösterecektir. Nitekim vezirlerin oğulları onu gördüklerinde Keloğlan "altın sandalye"nin üstüne oturmuş, kahvesini de "altın fincan"dan içmektedir. Bu nesnelerin altından oluşu "sarı /altın" rengin gücü, kuvveti temsil edecek şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kahraman tüm zorlukları yenerek padişahın kendisi hakkındaki fikrinin değişmesini ve de padişahın kendisine tahtını bırakmasını bile sağlayacaktır.

Gül ile Sinaver adlı masalda da altın/sarı renk zenginliğin simgesidir:

"*Çocuk bakıyor ki yerdeki adamın ağzına gelen yerlerde altın var. Çoban altınları toplar, cenazeyi sırtına sarıp evine getirir. Anası da doktor yanında durumuş,*

hekimlikten anlarmış. Kadın daha ölmemiş olan Sinaver'i tedavi ederek iyileştiriyor. Nefes alıp verdikçe de burnundan altın düştüğü için de sayesinde zengin oluyorlar." (Sakaoğlu, 2002: 452).

Altınlar yapılan iyiliğin karşılığında kahramanların hayatını değiştirir. Sarı renk bu metinde mükafatı, varlığı simgelemektedir.

Hayat Otu adlı masalda da altın/sarı renk yine ödülün, varlığın simgesi olarak kullanılmıştır.

Masalda babaları tarafından ormana bırakılan çocukları bir avcı bulur:

"*Çocukları alıp memleketine götürür. Ertesi gün avcının ailesi çocukların yatağını kaldırırken dört tane altın bulur. Çocuklara hiç duyurmaz. Zaten yaşları da küçük.*

Çocuklar on beş yaşına gelinceye kadar avcının yanında kalırlar. Avcıyı da baba bilirler. Avcı bu zamana kadar biriken altınları saklar, çocuklara da avcılık öğretir, iyi birer avcı olurlar." (Sakaoğlu, 2002:430).

Amcalarının gazabından kurtarmak için babaları tarafından çocukların dağ başına bırakılması onların erginlenme süreçlerinin başlangıcı olur. Bu süreçte avcı tarafından büyütülen çocukların yastıklarının altından her gün birer altın bulmaları, onların haksızlığa uğramalarının ardından kazandıkları birer ödül gibidir. Bu metinde altın/sarı renk varlığın simgesi olmuştur.

Çoban Ahmet adlı masalda sarı renk Üç Bacı (Şimşek 2001: 212) adlı masalda olduğu gibi imkânsızlığı, değeri simgeler:

"*... Bir mermer direk varmış, o direkten bir kapı açılıyor, o direkten bir adam aşağı iniyor. Ahmet bakar ki altında altın gümüş ırmak akıyor, para kesilip oradan geri sıçrıyor.*" (Sakaoğlu, 2002:434).

Sarı renkle simgelenen varlık ve zenginlik, kahramanın bilinçaltının karanlıklarına girerken karşısına çıkan "altın ve gümüş ırmak"ın, paraya dönüşmesiyle belirtilmiştir. Biliçaltının karanlığından bilince ulaşacak kahraman bütünlüğe ulaşacağı için çok kıymetli bir varlığın sahibi olacaktır. Bu durum da altın /sarı renkle simgelemiştir.

Sarı renk genellikle hastalık, zayıflık, üzüntü, keder gibi anlamları da simgeler. **Congalaz Karısı** adlı masalda, kahramanın "Congalaz garısı" tarafından aldatılmasının sonucu başına birtakım kötülükler gelir. Sarı renk (altın yüzük) bu masalda nefsine

yenik düşen kahramanın zayıflığını simgeler. "*Altının özü ateştir*." (Bachelard, 1995: 68), masal kahramanı ateşi ararken, altın yüzükle sınanır.

"*Gızım gardaşların sana altın yüzzük gönderdi, bu altın yüzzüğü barmağına dakıvereceğim.'*

Gız barmağını sündürmüş gapının deliğinden, gızı barmağını ağzına gatınca geve geve onu bayıltmış..." (Alptekin, 2002: 444).

Dal Boylu Dal Yusuf adlı masalda "sarı" renk hastalığı simgeler:

"*Gelir, cebinden bir ilaç çıharir. Yemehlerin hepisine sepir. Olir ki sapsari. En öne guziyi goyir. Guzi da sapsari. Şimdi diyir, buni bir cariyennen yolla içeri. Sennen ben de gapının önünde bir dinniyah.' 'Peki.' Diyir. Buni alir gızın yanına yollir. Gırh günden ağzına ehmeh yediği yoh. Heş bişe yemir*." (Seyidoğlu, 1975: 371).

Bilindiği gibi nikah yüzüğü, iki insanın birbiriyle bir ömür boyu yaşamı paylaşma amacıyla takılan bir simgedir.

Yaşlı Kadınlar adlı masalda "altın yüzük" bilinen anlamıyla bağlılığı, yeni bir başlangıcı simgeler. Sarı renk kıymetli, değerli olanın rengidir:

"*E, ne yapacağız?"*

'Bu serçe parmağına bir altın yüzük tak, nişanlı olsun. On beş gün sonra da gel, düğünü yap.'

Beyin hanımı altmış beş yaşındaki nenenin parmağına bir altın yüzük takıp gider." (Sakaoğlu, 2002: 437-438).

Masallarda padişahlar, padişah kızları kimi zaman kahramandan yapılması imkânsız işler yapmasını, ya da bulunması mümkün olmayan nesneleri getirmelerini isterler. Masal dünyasında bu zorlu sınavı geçen kahraman böylece bilincin aydınlığına da ulaşmış olacaktır.

Ağlayan Narla Gülen Ayva (Alptekin, 2002: 311) adlı masalda da böyle bir istek söz konusudur: Padişahın kızı; oğlandan, peri padişahının bahçesinde bulunan ağlayan nar ile gülen ayvanın getirilmesini ister. Ayva rengi itbariyle sarıdır. Sarı renk bu masalda zorluğu, imkânsızlığı simgeler. Ancak kahraman bu zorluğun altından kalkar ve "ağlayan narla gülen ayva"yı bularak padişahın kızına getirir.

"*Yer unsurlarına bağlı olarak sarı renk daha çok ateşin, albastının, hastalığın rengi olmuştur. 'Betin benzin sarardı' sözü buradan ileri gelir*." (Çoruhlu, 2006: 199).

Kül Eşek masalında da sarı renk hastalığı simgeler. Masalda dev, kızın parmağını emer ve onun hastalanmasına sebep olur:

"*Kız elini uzatıyor kapının deliğinden, parmağını o dev emiyor emiyor gidiyor. Devresi gün gene öyle, iki üç gün emince kanı gidiyor, ayakta duramıyor bu kere kardeşleri soruyorlar:*

'Bacım niye öyle sarardın soldun?" (Günay, 1975: 338).

Sarının hastalığı simgelemesi masalda geçen "sararıp sol"mak ifadesinde olduğu gibi "beti benzi sararmak", "mum gibi sararmak" deyimlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Sarı renk masallarda genellikle güzelliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Bu duruma Limon Kız masalı örnek olarak verilebilir:

Limon Kız (Şimşek, 2001: 81-82) adlı masalda padişahın oğlu kendisine gösterilen kızların hiç birisini beğenmemektedir. Saraya gelen ihtiyarın nasihatini dinleyerek iyiliklerinin karşılığında üç limona kavuşur. Yolda dayanamayarak limonların ikisini keser ve limonların içinden çok güzel kızlar çıkar. Ancak limonları su başında kesmediği için güzeller, susuzluktan ölür. Üçüncü limonu dere kenarında kesince limonun içinden çıkan güzel kız hayatta kalır. Limonun renk olarak sarı olduğu göz önüne alındığında bu rengin masal metninde güzelliğin sembolü olarak kullanıldığını ifade etmek mümkün olacaktır.

Allah'ın Belası adlı masalda "Sarı dev" hıyanet ve vefasızlığın simgesi olarak kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere sarı renk hıyanetin, vefasızlığın, ketumluğun, hırsın sembolüdür. Kahraman, sarı devi zincire vurulduğu odadan kurtulmasını sağlar, ancak "sarı dev" kahramanın sevdiği kızı alıp kaçar:

"*...Kızdan zorla anahtarı alıyor. Gidip o odaya giriyor. İçeride bir devi sımsıkı duvara zincirlemişler. Dev bunu görünce diyor ki:*

'Vah evladım, benim boynum ne kadar kaşınıyor, gel biraz boynumu kaşı.'

Bu devin adı Sarı devmiş, insan eli değince sihir bozulurmuş. Oğlanın eli buna değince dev zincirlerinden kurtuluyor. Kızı alıyor, oğlana da: 'Ben seni yiyecek olsam dişlerimin arasında kalırsın.' diyor. Oğlanı iki aylık yola fırlatıyor. Kendisi de kızla beraber kendi memleketine gidiyor." (Günay 1975: 382).

İncelenen masal metinlerinde görülmüştür ki sarı renk çoğunlukla hükümdarlığın simgesi altın, yani sarı renk sıklıkla kullanılmıştır. Metinlerde varlığı,

gücü, kuvveti belirtmek için altından nesnelerle sarı renk ön plana çıkartılmıştır. Bazı masallarda ise sarı olumsuz anlamları; hastalığı, zayıflığı, hüznü vb. simgelemiştir. Bu olumsuz anlamlarının yanı sıra bazı masallarda da sarı güzelliğin ve mutluluğun simgesi olmuştur.

4.1.3.3. Yeşil

Doğanın rengi olan yeşil canlanmanın, yeniden dirilişin simgesidir. Yeşil rengin insanlar üzerinde rahatlatıcı bir etkisi vardır.

Paylaşımın, iş birliğinin, uyumun ve cömertliğin rengi olan yeşilin, yatıştırıcı etkisine dikkati çekerek, yeşilin güven ve huzur verdiğini ifade eden uzmanlar, "*Yeşile yakın bir renk olan turkuaz da değişimin ve dönüşümün simgesidir. Dikkati ayakta tutar. Kendini ifade etmeye yardımcı olur.*

Doğanın ve baharın rengidir. İnsanlar üzerindeki etkisi tartışılmaz. Güven ve huzur verir, yaratıcılığı körükler. Saygı uyandıran, dikkat çeken bu renk aynı zamanda bağımsızlığı simgeler; kalıplardan kurtulmayı ve gelenekleri yenilemenin gereğini anlatır.

Yeşilin güven veren bir renk olması ticaretde tercih sebebi olmaktadır. " Self servis yöntemiyle çalışan bir restoran, yeşil plaklar kullanarak salatada elde ettiği kârı % 25 arttırmıştır." (Kanat, 2001: 134-135).

Bilindiği gibi renkler kişilerin karakterlerinin birer yansıması gibidir. Yeşil rengi seven ve tercih eden insanlar "*İnce ve düşündürücü espri anlayışına sahiptirler, çok rahattırlar, kendileriyle barışıktırlar, diğer karakterlere nazaran soğukkanlıdırlar, çatışmadan çok çekinirler, evde, iş yerinde, cihanda barış anlayışına sahiptirler, bitirip dinlenmek isterler, doğal arabulucudurlar, hallerinden hep memnun olurlar, çok sabırlıdırlar, dışarıdan sakin görünen insanlardır, fazla enerji harcamayı sevmezler, kimseyi kırmak istemezler*." (Saygın, 2005: 76-89)

Türk mitolojisine göre hayır ilahı Ülgen'in, koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan birinin adı Yaşıl (Yeşil) Kaan idi ve umumiyetle bitkilerin yetişip büyümesini düzenlediğine inanılırdı. (Ögel, 1995:272). Diğer taraftan eski Türkler yılbaşını başlıca iki tabiat olayının görülmesi ile başlatmışlardır. Bunlardan biri otların yeşermesi, diğeri de gök gürlemeleri ile yıldırımların başlaması idi. "Yaş" sözü hem ıslaklık hem de suyun (yağmurun da) canlandırdığı yeşilliklerin adı oluyordu.

Dolayısıyla, yaşarmak (ıslak olmak, ıslanmak) ile yeşermek, yeşillenmek aynı fiil ile "yaşarmak" olarak ifade ediliyordu. Yaşıl da yeşil renk demek oluyordu. Bu ıslaklık manası ile hayat, can, ruh arasında bir bağlantı kurulabilir.

" *Türk mitolojisine göre hayır ilahı Ülgen'in koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan birinin adı Yaşıl (yeşil) Kaan idi ve umumiyetle bitkilerin yetişip-büyümesini düzenlediğine inanılırdı. Ayrıca yeşilliklerin Ülgen inanışı ile bağını gösteren mitolojik inanmaya göre Ülgen, insan vücudunu yarattıktan sonra Kuzgun denilen kuşu göndererek yarattığı için can ister. Kuzgun semaya uçar. Canı alıp dönerken yerde leş görür. Dayanamayarak leşi yemek için ağzını açar. Gagasındaki can, çam ormanına düşerek dağılır. Bundan dolayı ki çam ardıç gibi ağaçlar kış ve yaz yeşilliklerini korur.*" (Genç, 1997: 23).

Türk kültüründe yeşil renk hem eski inançlardan dolayı, hem de İslâmi inanç nedeniyle, yeşil bayrak rengi olarak kullanılmıştır. Türklerin eski Şaman törenlerinde, bir ip üzerine asılmış gök (yeşil), kırmızı, sarı ve beyaz bezlerin Şaman'a gök yolunu gösterdiğine inanmaları da, yeşil renk ile beraberindeki kırmızı, sarı ve beyaz renklerin Türk inanç ve geleneklerinde nasıl yaygın bir şekilde yer tuttuğunu göstermesi bakımından önemlidir. Selçuklu melikleri ve sultanları eğer 100.000 kişilik bir ordu toplasalar halife ve halife olmayanlar arasındaki fark belli olsun diye yeşil, sarı ve kırmızı bayraklarını kullanırlar. Osmanlılarda yeşil sancak eskiden beri kullanılmaktaydı. (Genç, 1997: 30).

Yeşil manevî alemleri çağrıştıran bir renktir. Yeşil cennetin rengi olarak tasavvur edilir. Camilerin hakim rengi yeşildir. Bu rengi müslüman âlemi için değerli kılan bir başka unsur da Hz. Muhammed'in sancağının rengi olmasındandır. Osmanlı İmparatorluğun'da da yeşil renkli sancak kullanılmıştır. Hatta yeşilin Osmanlı'dan daha önceki dönemlerde hâkimiyet sembolü olarak kullanıldığı görülür:

" *...(Batı Göktürk) Kağan, yeşil bir kaftan giymişti...Çevresi brokat (altın işlemeli) kaftan giymişti. Askerler uzun uzun mızraklar, bayraklar ve güçlü yaylar taşıyorlardı.*" (Genç, 1997: 26).

Destanlarda yeşil/ağaç çoğalmanın simgesidir. Destanlarda kutsal bir motif olarak bilinen "ağaçtan doğma" motifi yeşilin kutsallığını vurgular. Bu anlatılarda ağaç, anne olarak karşımıza çıkar. Çocuğu olamayan kadınların ağaçlara bez bağlayarak dilek dilemeleri destanlardaki kutsal ağaç motifini akla getirmektedir.

Masallarda yeşil renk genellikle yeniden doğuşun, dirilişin, şifanın simgesi olarak kullanılmıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere yeşil doğanın ve baharın rengidir. Bu sebeple doğanın canlanması yani yeşile bürünmesi bir anlamda tüm canlı varlıkların dirilişi gibidir. Kışın uykuya yatan/ölüm hâlindeki tabiat uyanır ve yeşile bürünür. Toprağın yeniden uyanışı gibi yeşil renk masal metinlerinde bu anlamı imleyecek şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Balıkçı Güzeli adlı masalda yeşil renk murat, ümit ve arayışın simgesi olarak kullanılmıştır:

"*Gel gelelim kıza, kız bakıyor çocuk kayıp, babasına gidiyor:*

'Baba bana bir vapur yapacaksın, her tarafı yeşil olacak. Ben de kaptanlık öğreneceğim.'

Padişah emir veriyor, vapur yapılıyor, her tarafı yemyeşil. Kız da erkek elbisesi giyiyor, kaptan oluyor. Yanına kırk tane de cariye alıyor. Cariyelerin her biri bir çeşit, bir renk, öyle güzellik dünya güzelinde bulunmaz." (Günay, 1975: 438-439).

Âşık olduğu çocuğun ortadan kaybolduğunu gören masal kahramanı padişah babasından "yeşil renkli" bir vapur yapmasını ister. Vapurun renginin özellikle yeşil olması kahramanın muradını ve arayışını simgelemektedir. Kahraman, masalın devamında âşık olduğu çocuğu aramaya koyulur. Yeşil renk bu nedenle arayışın da simgesi olmuştur.

Terace Kızı adlı masalda yeşil renk masallarda sıklıkla karşımıza çıkan simgesel anlamıyla kullanılmıştır. Bu metinde yeşil canlılığın, dirilişin sembolü olarak kullanılır:

"*Bu kız iki üç günde bir ağaçları suluyor, çiçekler ekiyor. O evi saray yapıyor, suluyor temizliyor. Ağaçlar büyüyor, çiçekler açıyor. Bir gün padişahın oğlu gelip bahçeye bakıyor, o yıkılan bahçe yıkılan ev, kuruyan ağaçlar hep yemyeşil bülbüller ötüyor içinde...*" (Günay, 1975: 323).

Masalda, padişah tarafından yoksul adama verilen kurumuş bağ bahçe, kahraman tarafından âdeta yeniden canlandırılır. Bağ bahçenin yeşermesi yenilenmenin, dirilişin, uyanışın sembolüdür. Umutları tükenmiş masal kahramanına verilen kuru mekân, kızın çabalarıyla yeniden dirilir âdeta. Dirilen aynı zamanda kızın umutları, geleceğidir. Fakir bir kızken, Allah'a dua ederek hep umut eder ve sonunda padişahın oğluyla evlenir. Mekânın yeşilliği de kızın ruhi dirilişinin sembolü olmuştur denilebilir.

Keloğlan ile Dev adlı masalda da benzer bir durum söz konusudur. Yeşil, kahramanın ümitlerinin canlanışının ifadesidir:

"*Öyle diyor ama davarı devin götürme dediği aksi yoldan götürüyor, bakıyor ki çim çayır herkes zevkte, çobanlar değnek saklamaca oynuyorlar. Kimin değneği bulunmazsa sürüler onun diye şart koşuyorlar...*" (Günay, 1975: 371).

Metinde aksi yoldan giden kahraman rahata kavuşur. Gittiği yerdeki "çim çayır" Keloğlan'ın hayata tutunmasının, hayat mücadelesinde başarılı olacağının bir simgesidir. Dev, Keloğlan'ın gölgesi olduğundan, yani onun içindeki olumsuz düşünceleri, eksik yanı; yeşil renk ile simgelenen ümitle kahramanın bu olumsuzluklarla başaçıkacağını göstermektedir.

Sabır Taşı adlı masalda yeşil renk farklı bir simgedir. Bu masalda yeşil renk ölüyü simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Anadoluda tabutun üzerine, üzeri sırma işlemeli yeşil bir örtü atılır.

"*Gız bakmış ki içerde bir yeşil örtü içinde bir mevte yatır. 'Heyvah! Bu benim gaderim.*" (Alptekin, 2002:429).

Tabutun üzerine atılan yeşil örtü öte dünyada yeniden dirilişin simgesi olarak düşünülebilir.

Ahmedi Dürre adlı masalda ise yeşil renk güzelliğin bir simgesidir. Kahramanın sevdiği onu görmeye gelecektir, bu sebeple kız yeşillere bürünür:

"*Bu da bu sefer bütün yeşil elbiseler giydirir. Bütün tahım debdebe hep yeşil. 'Gız ben sene bağırıram sen gine şerbeti getirir misen? 'Peki' diyir. Zati gız da bele gazelde yarpah gibi titirir. 'Ecep ne zaman gelecah. Ne zaman görecağım?"* (Seyidoğlu, 1975: 375).

Kızın yeşil elbiseler içindeki hâli, onun güzelliğini, gençliğinin heyecanını simgelediği söylenebilir.

İyilikle Kötülük adlı masalda yeşil renk doğanın can veren, iyileştiren yönünü, yaşamın canlılığını simgeleyecek şekilde kullanılmıştır:

Kötülük, yol arkadaşlığı sırasında İyiliğe verdiği yiyecek karşılığında onun gözlerini ister. Arkadaşının gözlerini aldıktan sonra onu yolda bırakır ve oradan uzaklaşır:

"*Akşam olup garannık çöktükten sonra gurtlar seslenmeye başlamış. Eyinnik ne yapsın, gurt yemesinden gurtulmak için elleriyle apalayarak bir çınar ağacının başına*

çıkmış. Bu bölgeden de bir gece Hızırlar, bir gece şeytanlar geçermiş. O gece Hızırların geleceği günmüş. Akşam olmuş bir sesler gelmeye başlamış. Eyinnik ne gadar olsa galbini Allah'a bağlamış, Allah'ın izniyle burda heç bir şey olmaz burda diye Allah'a dua etmeye başlamış. Ağacın dibine gelmişler, ağacın başında bu gözleri görmez adamı görünce demişler ki:

"Sen kimsin nerden geldin?"

O da başından geçenneri anlatmış:

"Böyle böyle bir Kötünnük isimli bir arkadaşım vardı, böyle böyle yola çıktık. Bana bu muameleleri teklif etti. Ben de nefsimi körletmek için dediği vaatleri yerine getirdim. O da beni burada terk etti getti.

Bunlar ellerini galdırıp dua etmişler, ağaç bir sallanmış yerinden, ağaç sallandıktan sonra demişler ki:

"Ağaçdan bir dal gopar."

Ağaçdan bir dal gopardıktan sonra:

"Gözün birisine sür."

Dalı gözünün birisine sürmüş, o gözü açılmış. Tekrar bir daha goparmasını söylemişler, bir dal daha goparmışlar, o bir gözüne sürünce, o bir gözü de açılmış." (Alptekin, 2002:290)

Metinde Hızır, arkadaşının ihanetine uğrar. Bu ihanet karşısında çaresiz kalan İyilik kurtuluşu Tanrı'ya sığınmakta, ona dua etmekte bulur. Duaları sonucu Hızırların da yardımıyla derdine çare bulur. Ağaç yapraklarını gözlerine sürünce gözlerinin açılması eski Türk inanışlarındaki ağaç iyeleriyle bağlantılıdır. Eski Türk inanışlarında ağaç koruyucu bir iyedir. Masalda da ağaç, haklı olan kahramanı korumuş ve onun iyileşmesini sağlamıştır. Yeşil olan ağaç yaprakları hayatın devamını, canlılığı, iyileşmeyi simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Yeşilin iyileştirme özelliği halk hekimliğinde karşımıza çıkar. Kocakarı ilâçları olarak bilinen ilâçlar genellikle doğadaki yeşil bitkilerden elde edilen karışımlardan meydana gelmektedir. Bu karışımlar insanların dertlerini iyileştirmekte, yaşamlarının devamını sağlamaktadır.

Ali Berat Alptekin, masal ve halk hikâyelerindeki kahramanların görmeyen gözlerinin tedavisinde kullanılan tedavi şekillerini sıralarken "ağaç dalıyla (yaprağıyla) tedaviden de söz eder. Ağacın tedavi edici özelliğininden bahs ederken bu ağacın "*yaz kış yaprağını dökmeyen, meyvesi yenilmeyen, bulunduğu sahada tek başına olan hayat*

ağacı" (Alptekin, 2009: 22) olduğunu belirtir. İncelenen masal metinlerinde yeşil/ağacın iyileştirme özelliğine bir çok masal metninde rastlanmıştır. Ateşkâr Oğlan, Şah İsmail, Kör Dev masalları buna örnek olarak verilebilir.

Ateşkâr Oğlan adlı masalda ağaç/yeşil hayat veren, canlandıran özelliğiyle karşımıza çıkar:

Ateşkâr Oğlan'ın "lime lime" doğradığı kahramanın yeniden canlanması söz konusudur:

"*Kuşlar bu oğlanı diziyorlar, oraya bir ufak kuş geliyor, bir dala konuyor, diyor ki:*

"Viti do, viti do, anam diyor ki; filanca dağdaki ağaçtan yedi tane çubuk kessinler, filanca dağdaki yeşil ottan getirip burnuna tütünsünler, o çubuklarla her yanına birer tane vursunlar. Hapşırır on beş yaşında bir delikanlı olur, kalkar."

Kuşun dediklerini de yapıyorlar, çocuk canlanıyor..." (Günay, 1975: 305).

Dağdaki ağaçtan kesilen çubuk ve yeşil ot, ölüm hâlindeki kahramanı yeniden diriltir. Ağacın/yeşilin can bahşetmesi, ağacın Şamanizm'de hayatın sembolü oluşuyla ilgili olduğu söylenebilir. Ağaç, Müslüman inanış içinde de hayatını sürdürmüş bir motiftir. Selçuklu döneminde ağaç üzerinde kuş motifi yer almaktadır. Ayrıca bazı kültürlerde yaşam ağacının dallarında kuşlar bulunduğu inancı vardır. "*Asya şamanist geleneklerinin birçoğunda, özellikle Orta-Asya, Sibirya, Moğol ve Endonezya mitolojilerinde, bedensiz varlıklar, yani bedenlerini ölüm olayı ile terk etmiş ruhlar ve tekrar doğmaya hazırlanan ruhlar, genellikle yaşam ağacının dallarına tünemiş, bekleşen küçük kuşlar olarak tasvir edilirler. Örneğin, Altaylılar "Yeryüzünde tekrar doğmayı bekleyen insan ruhları göklerdeki, göksel ağacın dallarındaki küçük kuşlar gibidir" derler. Turukhansk Yakutlar'ı geleneğine göre, yaratıcı ya da ışığın yaratıcısı olan yüce varlık, ilk şamanı yarattığı zaman gökteki makamından sekiz dallı bir ağaç dikmiştir ki, dallarındaki kuşlar O'nun çocukları olan ruhları temsil ederler*[184]." Bu ağacın dallarında ölümsüzlük meyvesi ya da sıvısının olduğu; kuşların doğacak ruhları, ölümsüzlük kazanmanın ise ruhsal gelişimin hedefi olan doğum-ölüm çemberinden kurtuluşu simgelediği ifade edilir. Bu bağlamda denilebilir ki masal metinlerinde geçen, yaraları iyileştiren ağaçla, yardımcı rolü üstlenen kuş arasındaki bağlantının kökeninde bu mitolojik unsur yatmaktadır.

[184] http://tr.wikipedia.org

Yeşilin/ağacın şifa veren bu özelliğinden dolayı masal kahramanları ruhsal anlamda olgunlaşırlar.

Şah İsmail masalında da yaprak/yeşil renk şifayı ve yeniden doğuşu simgeler. Nartanesi masalında olduğu gibi bu metinde de gözleri görmeyen kahramanın imdadına koşan kuş olmuştur:

"*Şah İsmail orada oturup düşünürken iki kuş ona bakıp dediler ki:*

'Bacı, biliyor musun burada yatan kimdir?'

'Kimdir?'

'Şah İsmail'dir.'

'Şah İsmail neden burada yatıyor?'

'Babası, Şah İsmail'in karılarını alabilmek için gözlerini çıkarıp kuyuya attı. Çingeneler de bilmeden çıkarttılar.'

'Nasıl iyi olacak?'

'Bizim dilimizi bilirse, şuraya iki tane yaprak bırakalım, alsın gözüne sürsün gözü açılır. Gözü açılır ama mavi olur.'

'Evin yapıla, açılsın da mavi olsun.'

Neyse Şah İsmail, bunları dinledi, elini gezdirdi, bir yaprak buldu gözüne sürdü, gözü açıldı." (Günay, 1975: 349).

(Hayvanların dilini anlama "mucizesi" daha önce incelen masallardan Avcı Mehmet masalında irdelenmiş olduğundan burada bu konuya tekrar, ayrıntısıyla değinilmeyecektir.) Kısaca belirtmek gerekirse, kuşların dilini öğrenen kahramanın zor durumdan kurtulması, yine masal metnindeki dini ve mitolojik unsurlara dikkati çekmektedir. Bilindiği gibi Hz. Süleyman insanların dışında, cinlerin, rüzgârın ve kuşların da peygamberidir. Süleyman peygamberin sözünü kuşlar da dinler ve dileğini yerine getirir. Kur'ân'da da Süleyman peygambere hikmet, ilim ve derin anlayış verildiği belirtilir. (Enbiya 78-79).

Metinde, kuş dilini öğrenen kahraman, kuşların yardımıyla aşama kaydeder. Kahramana yardım eden kuşlara masal metinlerinde sıkça rastlanmaktadır (Örneğin; Ateşkâr Oğlan ve Nartanesi masallarında da benzer bir durum vardır.). Bu arketipin kökeninde, yukarıda bahsi geçen dinî ve mitolojik unsurların izlerinin olduğu söylenebilir. Kahramana yardım eden kuşlar, aynı zamanda yüce birey arketipinin de sembolüdür.

Kör Dev adlı masalda da yeşilin simgelediği anlam aynıdır. Kör Dev adlı masalda ağaç yaprağı/yeşil renk şifayı, iyileşmeyi simgeler:

"*Bir padişahın gözleri kör oluyor. Kör olunca, bu ne yapdıysa, nereye gediyise dokdurlara, cerrahlara, neyise gediyor, bir türlü çare bulamıyor. Buna diyorlar ki:*

'Gırk devin ortasında bir ağaç var, onun yaprağı gurutulup, gözüne sürülürse gözün açılır," diyor. (Şimşek, 2001:68).

Nartanesi adlı masalda da gözü çıkarılarak dağ başına bırakılan kadın kahramanın ikinci doğuşunu simgeleyen yeşil renktir. Metinde, bir kuşun tavsiyesiyle kadın gözüne çimen sürer ve âmâ göz görmeye başlar. (Alptekin, 2002: 284)

Bu metinde de yeşil hayatın simgesidir. Tıpkı kışın ölen tabiatın ilkbaharda yeşil elbiselerini donanıp hayata merhaba deyişi gibi kahraman da çimeni, görmeyen gözlerine sürünce yeniden hayat bulur.

Bu metinde ise görmeyen gözlerin tedavisinde kullanılan unsur olan ağacın yerini bir başka yeşil/çimen almıştır. Amaç benzerdir, kahramanın iyileşmesi, ruhsal anlamda olgunlaşması.

Helvacı Güzeli adlı masalda ağaç/yeşil renk arınmayı, yeniden hayat bulmayı ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Namusuna leke sürülerek evden ayrılmak zorunda kalan kız, erginleneceği bir başka mekân olan ormana gider. Orada bir ağacın tepesine çıkar. *Namuslarına gölge düşen masal kahramanları manevî bir arınma ihtiyacı hissederler*. Bu masaldaki kahraman arınma sürecini ağacın tepesinde gerçekleştirir. (Ölçer, 2003:).

"*Gız gaçmış gaçmış getmiş , başga bir memlekete. Ormannığa varmış, ikindin olmuş. Çıkmış ağacın başına. Bakmış ki ordan bir avcı gediyor. Oda padişahın oğluyumuş, avdan geliyormuş. Padişahın oğlu, gafasını galdırıp ağacı dânemiş ki, orada gözel bir gız var!*" (Şimşek, 2001:232).

Eliade, ağacın birçok kültürde ebediliği ve hayatın devamını simgelediğini vurgular. (Eliade, 2003:283- 287). Şamanların erginleme törenleri sırasında özellikle Türkler tarafından kutsal sayılan kayın ağacına tırmanmaları ve bu yolla gökteki Tanrı'ya ulaşarak bir arınma ve birleşme gerçekleştirmeleriyse (Çoruhlu, 2002: 92- 93) ağaç ve arınma ilişkisini göstermesi açısından önemli bir noktadır.

Benzer bir konunun işlendiği bir başka masal da Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım adlı masaldır. **Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım?** adlı masaldaki kahraman

da kendisiyle yakınlaşmak isteyen vezirin elinden kaçarak arınma sürecini ağacın tepesinde geçirir:

"(...)Peki, bana müsade et, bir dışarı çıkıp geleyim de ondan sonra."

Kız dışarı çıkar çıkmaz kaçıp gider. Gece yarısı etrafta kimseler yok...gide gide bir ormana varır. Öbür taraftan vezir, kızın gelmediğini görünce askeri toplayıp sağı solu aratır, fakat bulamazlar. Kız da bir ağacın tepesine çıkıp sabaha kadar orada bekler. Sabahleyin bir çobanın sürüsü oradan geçerken köpekler havlamaya başlar. Çoban orada bir iş olduğunu anlayıp koşarak gelir ki ne görsün: Ayın nuru gibi bir kız." (Sakaoğlu, 2002: 356).

Bu metinde de Helvacı Güzeli adlı masaldaki gibi ağaç/yeşil renk arınmayı, yeniden hayat bulmayı ifade edecek şekilde kullanılmıştır.

Hani Ya Bacımın Ayağı adlı masalda servi/ağaç/yeşil renk korumayı, hayatın devamını simgeleyecek şekilde kullanılmıştır:

"*Biraz daha giderler, bir geyik izine rastlarlar. Çocuk dayanamayıp geyik izinden su içer. Hemen tepesinde bir çift boynuz biter, oğlan bir geyik olur. Geyikle kız kardeşi gide gide bir köyün çeşmesine varırlar.*

'Eğil selvi kavağım eğil.' der kız, kavak eğilir, başına çıkar. "Doğrul selvi kavağım doğrul." der kavak doğrulur. Geyik de dağlara çıkar." (Sakaoğlu, 2002: 378).

Ölüm ve faniliğin sembolü olan selvi ağacı, yapraklarının yaz kış yeşil olması nedeniyle aynı zamanda da ölümsüzlüğü simgeler. Yukarıda da belirtildiği üzere Türk kültüründe Hayat Ağacı'nın özel bir yeri vardır. Çeşitli Türk kavimleri tarafından farklı biçimlerde kullanılan Hayat Ağacı, bazen kayın, bazen meşe, bazen de servi olmuştur. Selvi/yeşil renk üvey anne tarafından dışlanan kahramanın hayata tutunmasında kurtarıcı olmuştur.

Ceylan Yüreği adlı masalda padişahın kör olan gözleri ceylanın yüreği ve ciğerini yerse açılacaktır. Padişahın sevmediği küçük damadı olan Keloğlan, padişahın derdine derman olmak için kız kardeşlerinin çiftliğine gider:

"*...Keloğlan'ın bir tel örgü içerisinde, yeşil çadırları olan gız gardaşları varmış. Padişahın en güccük enişdesinin masalar altında bir tel örgünün etrafında üç dört tene ceylan geçer. Yeşil çadırın önünde gırmızı gök öncekli, üç tane gız gardaş gezerler.*" (Alptekin, 2002: 312)

Bu metinde "yeşil çadır"ın bulunduğu çiftlikte padişahın derdinin dermanı ceylanlar vardır. Keloğlan, bu çiftlikten aldığı ceylanın yüreğini ve ciğerini yedirince padişahın gözleri açılır. Yeşil renk bu metinde yaşamın devamını müjdeleyen bir sembol olarak kullanılmıştır.

"*Yeşil gençliğe, umuda, yeniden doğuşa, cennete, koyu olduğu takdirde ölüme işaret edebilir. Ayrıca geçicilik ve kıskançlığı da ifade edebilir. (...) bitkilerin çoğalmasına, bolluk, başarı ve mutluluğa işaret eder.*" (Çoruhlu, 2006: 198).

Nardanesi adlı masalda yeşil kıskançlığı, ölümü sembolize eder. Bu masalda kötü kalpli, kıskanç üvey ana kahramanı ortadan kaldırmak için elinden geleni ardına koymaz...

"*Ayna ayna ay mı güzel gün mü güzel sen mi güzel ben mi güzel?" "Tav torpah başan ne ay güzel ne gün güzel ne sen güzel ne ben güzel Ah Nardanesi ah Nardanesi." "Tav torpah başına Nardanesi'nin başına batırdım." "Tav Nardanesi gırh harami başının bacısi oldi. Aha şimdi salım salım salınır. Sen merağ etme." "Uuuh ne demeg olsun." Bir yeşil tesbeh alir, yeşil küpe binir, gamçasını eline alir, gıjjjik diye gelir gırh harami başının bacasına yenir.*" (Seyidoğlu, 1975: 260-261)

Kırk Haramiler'in evinde Nardanesi'ni, ona verdiği sakızla zehirleyen kıskanç üvey ana ortadan kaybolur. Nardanesi, "dervüş baba"nın ağzındaki zehirli sakızı çıkartıp diriltene kadar bir süre ölüm halini yaşar. Üvey ananın, kahramanı öldüreceği "yeşil tesbih" ve "yeşil küp"le ifade edilmiştir. Bu metinde yeşil gölgenin rengi, onun gücünü simgelemektedir.

"*Jung Psychology and Alchemy'de 'yeşilin ve 'pas'ın simyadaki anlamı üzerinde durur. Simyada, bilinç dışının gölge özelliği yeşil renkli pasla özleştirilerek yansıtılmış. Simyacılara yeşil pas, madenin hastalığıdır, ama aynı zamanda 'vera prima materia'dır, yani 'filozof altınının' yapılmasındaki 'ana maden'dir.*" (Gökeri, 1979:151).

4.1.3.4.Siyah

Dilimizde "*en koyu rengi karşılamak üzere siyah ve kara olarak iki sözcük bulunmaktadır. Bunlardan kara Türkçe bir kelime olup, Türkçenin bilinen en eski yazılı belgeleri olan Orhun Yazıtları'ndan beri kullanılagelmektedir. Siyah ise Farsça'dan dilimize geçmiş bir kelimedir. Bu kelime, Türklerin Anadolu'ya gelmeleri ve İslâm*

dinini kabul etmeleriyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında; siyah renk adı kara renk adına göre daha yeni olduğundan, kara renk adının anlam alanının, siyah renk adına oranla daha geniş olduğu söylenebilir. Türkçe Sözlük'te ilk göze çarpan durum her iki renk adının da birbirleriyle açıklanmış olmalarıdır[185] ."

Siyah yalnızlığı, gizemi, örtmeyi, gizlemeyi çağrıştıran bir renktir. Siyah renk gökkuşağı renkleri arasında yer almaz. Bu da yalnızlığın rengi olduğunun ispatı gibidir. Siyah her şeyi örten, kapatan bir renktir. Bu nedenle hiçlik, yokluk gibi kavramları çağrıştırır. İnsan bunaldığı zaman karanlık bir odaya girip kendini dinler, huzura kavuşur. Bu renk derinliğin, içselliğin rengi olmakla birlikte bir konsantre rengidir. Tasavvufta çile çekecek olan salik karanlık bir odada inzivaya çekilerek çilesini doldurmaya çalışır. (Şen, 2007: 9)

"...Einstein'in konsantre olabilmek için perdeleri siyah, gün ışığı olmayan bir odaya girip düşündüğü meşhurdur. Bu hal tasavvufta inziva şeklinde yaşanan hale, Fahr-ı Kainat'ın Hira mağarasında sosyal hayatın kesretinden sıyrılıp enfüse ve iç âlemine, bir anlamda bilinçaltına yönelişine benzer bir tavır olmalıdır. (Yalman - Aktaş, 2006: 194).

Siyah, olumlu ve olumsuz anlamları birarada bulunduran bir renktir. Bir taraftan karanlık güçler, suç ve kötülük ile düşünülürken diğer taraftan sadakat, sebat, dayanıklılık, ihtiyat, bilgelik ve güvenilirlik ile ilişkilendirilir. Bir tarafta yönetim ve güç anlamına gelirken diğer tarafta acı, keder ve yas anlamına gelir. Siyahın kültürden kültüre simgelediği anlamlar da birbirinden farklıdır.

Bizde ve Batı'da siyah, matemi simgelerken Japonya'da neşenin, mutluluğun simgesidir. Ancak Kafalı'nın yaptığı tespitler gösteriyor ki ak ve gök rengi de Türklerde yas rengi olmuştur. "*Ancak muhtemeldir ki herhangi bir ölüm için değil, zulümle veya şehadet hâlindeki ölümler içindir*." (Kafalı, 1996: 49). Türkçe'de kara renk adını içeren ve ölümle bağlantılı olarak kullanılan mecaz anlamlı kelimeler vardır. Bunlara örnek verilecek olursa; kara haber, kötü kara yas: ölüm; kara yer : mezar; karaçıkın: ölüm; karadam: mezar; karadeve: ölüm; karalı: yaslı; karasını tutmak: yas tutmak; karalar bağlaamak/giymek: yas tutmak; karagünlü: (ölmüş kişiler için) gün yüzü görmemiş, çok sıkıntı çekmiş; karalama (karalama): kara haber, ölüm vb. bildiren belge, mektup; karalı kağıt: kara haber, ölüm vb. bildiren belge, mektup.

[185] http://www.tomer.ankara.edu.tr/makale

Bu deyimlerdenden de anlaşılacağı üzere kara renk Türk kültüründe matemi, yası simgelemektedir. Türk yurtlarının pek çok bölgesinde eşi ölen kadın siyah başörtü örter.

Siyahın kişiyi daha ağır, kendine güvenen, olgun, cesur biri olarak gösterdiği düşünülmektedir.

Mustafa Kafalı; kara renkle ilgili şu açıklamaları yapar: "*Kara Samsun, Kara Maraş isimlerindeki kara, esas anlamındadır. Yağız kelimesi, Yağız Yiğit, Kara Yiğit anlamında yiğitlik işaretidir.*"(Kafalı, 1996: 50).

Masallarda renklerin sembolik anlamlarını okumak kolay görünmemektedir. Ancak sembolik anlam içeren renkler, metni anlamlandırırken çözümlenebilecek bir şifredir.

"Masal kahramanlarının herhangi birisi, canlı veya cansız eşya arkasından karanlık dünyaya inmesi veya gelip karanlık bir âleme ulaşması, onun ahirete girmesi gibi anlaşılır. Dikkat edildiğinde ahiretin başlıca alametinin karanlık olduğu belirlenir. Buradan da genellikle öteki dünya varlıklarının düzensiz karakteri (mesela Kale sahibinin göze görünmemesi, sihir, büyü vb.), renklerin kara olması(mesela kara dev, kara koç, kara elbiseli insanlar)..."

Ziya Gökalp'in **Türk Medeniyeti Tarihi** adlı çalışması pek çok anlamda olduğu gibi "ak" ve "kara" renklerin Türk mitolojisindeki önemlerinin altını çizmesi bakımından da önemlidir. Bu eserde Gökalp "kara" rengin yanı sıra "ak" rengin mitolojideki anlamını vurgularken şunları söyler:

"Türk kozmogonisindeki "Karahan" ile uçsuz bucaksız "su"yun birleşmesi sonucunda ortaya çıkan "maşeri vicdan" sevinçli ise fertlerden mutlu hareketler bekler; felaket ya da matem dolayısıyla üzüntülü ise insanları yüzlerini ve saçlarını yolmaya, yas tutmaya sevkeden Bay Ülgen'in sevinçli (cemal), Erlik Han ise üzüntülü halin (celal) timsali olduğu bu felsefeye göre toplumdaki ceza ve mükafatları veren, gene maşeri vicdandır. Başka bir ifadeyle Bay Ülgen sevinçli (ak) durumların timsali olduğundan "mükafat"; Erlik Han da yaslı (kara) anların timsali olduğundan "ceza" ilahı olarak kabul edilirler."

Yaşar Kalafat, Ebufez Elçibey'den dinlediği "ak ve kara" ile ilgili tespitleri şöyle nakleder:

"*Elçibey, Oğuz Han'a kadar Türklüğün "Ak" ile temsil edildiğini, "Kara"nın ise Çinlileri temsil ettiğini iki semavi kavram etrafında bitmeyen Türk-Çin savaşlarının asırlar boyunca devam ettiğini, her iki rengin de "Türk Cihan Hâkimiyeti"ni temsil ettiklerini, Oğuz Han'a bu iki rengi "boz"da senteze ulaştırdığını ve "boz"un "Türk Cihan Hâkimiyeti" mefkûresinin simgesi*[186]"dir.

Kara, Türklerde kuzeyin sembolüdür. Birçok kavim kuzeyin karanlıklar ülkesi olduğu konusunda birleşmiştir (Genç, 1997:41). Müslümanlar, kuzeye diyar-ı zulmet demişlerdir. Kuzeyden esen yele " Karayel" denilmektedir. Karakış ifadesi de kışın şiddetini anlatır.

Kara, Asya Türkçesi'nde kuzeyi; ak, güneyi sembolize eder.

Zaman ve kara ifadeleri arasında Sanskritçe'de de Türk inançlarında olduğu gibi son derece ilginç bir bağ vardır. "*Sanskritçe'de zaman anlamına gelen kâla sözcüğü, ulu tanrıça Kâlî'nin adına çok benzemektedir. Kâla, aynı zamanda 'siyah', 'karanlık', 'lekelenmiş' anlamına gelmektedir. Zaman karadır, çünkü us dışı, sert ve acımasızdır.*" (Eliade, 2003: 191).

Türkmenistan'da, "Alaca" adıyla bilinen; siyah ve beyaz koyunların yünlerinden örülen bir nazarlık vardır. Bu örme ipin hem nazara, hem de çeşitli hastalıklara iyi geldiği inancı yaygındır.

Ayrıca Azerbaycan bayatılarında; ak ve kara şöyle geçer:

Kara yazı,

Ak yazı, kara yazı

Ömrüne ak yazılsın

Düşmesin kara yazı[187]

Verilen bu örneklerde Türk coğrafyasında ak ve kara renge yüklenen anlamlar açısından dikkate değerdir.

Masal metinleri incelendiğinde görülmüştür ki bazı masallarda genellikle "ak" ile simgelenen nesne/şeyler mükafatla ödüllendirilirken, "kara"yla simgelenen kişi ya da nesneler cezaya çarptırılır.

Sabır Taşı (Alptekin, 2002: 430) adlı masalda kahramanın gölgesini simgeleyen "Çingene Kızı", kötülüğünün cezasını canıyla öder. **Şah Meranın Yüzüğü** (Günay, 1975: 472) adlı masalda yanlışlıkla "kara" koyuna binerek "karanlıklar" dünyasında

[186] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale
[187] http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

gölgeleriyle mücadele eder. Nitekim bu mücadelenin devamında bineceği "ak" koyun kahraman için bir mükafat olan "aydınlık dünya"ya çıkış kapısı olacaktır.

Çoban Ahmet (Sakaoğlu, 2002:425) adlı masalda kötü devin adı Karabulut'tur. Pek çok masal metninde kötülüğün simgesi olan "kara" renk, bu masalda da devin adı olmuştur.

İyiliğin Bedeli (Şimşek, 2001: 38) adlı masalda "kara köpüklü" suda yıkanan kahramanın çirkinleşmesi yine "kara" rengin olumsuzluğunu imlerken ceza ilahı olarak kabul edilen Erlik Han'la simgelenen kötü durumun tezahürü olarak düşünülebilir. Verilen bu örnekler doğrultusunda, masallarda yer alan renk sembolizminin kökeninde eski Türk inacı olan Şamanizmden izler taşıdığı söylenebilir. Bu metinlerde renklerin imlediği anlamlar, masal kahramanlarının bilinçaltına yaptığı yolculukta karşılarına çıkan engellerle de doğrudan ilişkilendirilebilir. Aşağıda incelenen masallarda siyahın imlediği bu olumsuz anlamlar açıkça görülmektedir.

Sabır Taşı adlı masalda, çingene kızı masala tesadüfen sokulmuş bir karakter değildir. Çingenenin karalığıyla, gölgenin kötü yönü arasında bir ilgi kurulabilir. Kahraman gölgesiyle yüzleşmediğinden mutluluğu yakalayamaz. Bu mutsuzluğu paylaşacak bir "sabırtaşı" ister oğlandan:

"*Ağa bana bir sabır daşı getir, eğer unudursan yollaran gara duman bürüsün."*

Avradın dediğini almış, avrad da kötü, çirkin bir çingeneymiş. Gız da çok gözelmiş. Ondan sonra yola çıkmışmış, gızın dediğini oğlan unutmuş. Ondan sonra oğlanın yolunu bir gara duman bürümüş. Hemen gızın dediği aklına gelmiş ve sabır daşını almış. Oğlan sabır daşını alıp yola çıkınca kör duman kalkmış. Gelmiş gıza sabır daşını vermiş." (Alptekin, 2002:430).

Kara renk masallarda kadınla ilgili kullanıldığında fiziki çirkinlik olarak değil de daha çok huy çirkinliği olarak kullanılır. Masal metninde de çingenenin karakteri ve fiziği "*avrad da kötü, çirkin bir çingeneymiş*" şeklinde tanımlanmıştır. "*gara duman*" tabirindeki kara renk de engel, zorluk anlamında değerlendirilebilir. Oğlan, kıza mutluluk getirecek "sabırtaşı"nı getirince "gara duman", yani engel de ortadan kalkar.

Ayı Kulağı adlı masalda ise kara renk hoş olmayan durumu anlatmak için kullanılmıştır:

"*Ayı buna bağırıyor:*

'Gelip benimle oturup kalkarsan sana bir şey etmeyeceğim, yoksa seni parçalayacağım...'

Bu adam yüzünü karalıyor, ayı savuşup gidiyor." (Günay, 1975: 326).

"Yüzünü karalamak" tabiriyle uygunsuz durum ifade edilmek istenmiştir. "Yüzünü kara etmek" deyimi utandırmak anlamında kullanılırken metinde geçen kara ifadesiyle hoş olmayan, uygunsuz durum anlatılmak istenmiştir.

Görüldüğü gibi masal metinlerinde kara renk deyim anlamıyla da kullanılmış olup olumsıuz anlam içermektedir.

Şah Meranın Yüzüğü adlı masalda, yılanın babası Şah Meran'a ulaşmak için, ölümden kurtardığı yılanla birlikte kuyuya inen kahramanın yolculuğu bu kuyuda başlayacaktır. Kahraman, bilinçaltına doğru yapacağı yolculukta, yaptığı iyiliğin karşılığını bulurken, gölgeleriyle mücadele eder. Çok fakir olmasına rağmen elindeki tek kuruşunu yılanı öldürmeye çalışan çocuklara vererek, yılanı ölümden kurtaran kahraman, altdünyada yılanın babası Şah Meran'la karşılaşınca:

"*Yılanın babası soruyor:*

'Oğlum neredeydin?'

'Beni çocuklar yakaladı, öldürüyorlardı, bu adam beni kurtardı.'

Yılanın babası bu sefer o çocuğa soruyor:

'Oğlum benden ne dilersen dile.'

'Canının sağlığını.'

'Benim canımın sağlığının sana bir faydası yok. Dile benden sana dünyalığını vereyim.'

'Ben dünyalık istemem, o parmağındaki yüzük hoşuma gitti onu bana ver." (Günay, 1975: 471).

Atalar, "İyilik yap denize at, balık bilmezse, halik bilir" demişler. İnsanoğlu içinde sakladığı gizli hazineye rağmen zayıflıklarıyla yaratılmıştır. Hepimiz bir başkasına çeşitli nedenlerle gereksinim duyarız. Dinimiz, insanlarla yardımlaşmayı ve sevgiyle yaklaşmayı öğütlemiştir. Hz. Muhammed, "Komşusu açken tok yatan bizden değildir." hadis-i şerifinde ifade ettiği üzere yardımlaşmak, insanlara iyilik yapmak dinimizin emridir. Başkalarına yardım ederek kişi kendisiyle gurur duyabilir, onların

gözlerindeki sevgi ışıltılarını kendi gözlerinde de hissederek dünyaya daha farklı bakmaya başlayabilir.

Masal kahramanı, annesiyle paylaşacağı günlük erzağının parası olan "yirmi kuruş"u yılanı ölümden kurtarmak için, üstelik de annesiyle birlikte aç kalacaklarını bile bile çocuklara verirken bu dustur üzerine davranmıştır. Mükâfatını da erginlenme sürecinin başlangıcı olarak girdiği kuyuda, yani bilinçaltının derinliklerinde bulacaktır. Önce Şah Meran'ın yüzüğünü ister, ancak Şah Meran yüzüğü vermez. Oğlunun ısrarı üzerine Şah Meran yüzüğü kahramana hediye ederek onun gölge yanını tanımasına ve yaptığı iyilik karşılığında kahramanın sihirli bir objeye sahip olmasına vesile olacaktır. "*Kahramanlar yolculukları sırasında simgesel olarak gerçek benliklerini, bu armağını temsil eden bir hazine bulurlar*." (Pearson, 2003: 97). Masal kahramanı, fakirliğini kendisine dert edinip hayattan küsseydi, ya da elindeki bir günlük azığının parasını yılanı, köpeği, kediyi ve fareyi kurtarmak için harcamamış olsaydı belki de kuyuya/bilinçaltının karanlıklarına doğru inmesi, gerçek benliğini keşfetmesi mümkün olmayacaktı.

Kahraman, ihtiyacı olduğu zaman yüzüğü yaladığında karşısına iki arap çıkar. Arap, renk itibariyle karayı çağrıştırır. Bilinçaltının karanlığı ile arabın teni arasında bir paralellik vardır. Kara arketipsel simgecilikte bilinçaltının sembolüdür. Kahraman, bilinçaltının karanlığındaki yolculuğunda bilincin aydınlığına giden yolda arabın rehberliğinde ilerler. Arap masalın bu bölümünde kahramana yardımcı olan bir rol üstlendiği için, olumlu özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Ancak anlatmaya bağlı metinlerden efsanelerimizde de karşımıza çıkan arabın daha çok olumsuz özellikler taşıdığını görmekteyiz.

Zümrüdüanka Kuşu masalında kahraman mağaranın/bilinçaltının derinliklerinde devlerle/gölgeleriyle savaş verirken yeryüzüne çıkabilmesi için yardım ettiği kızdan kurtuluşunun sırrını öğrenir. Kız, kahramana; öğle sıcağında pınara gelen koyunlardan beyazına binerse yeryüzüne, siyahına binerse yer altına gideceğini bildirir. Kahramanın yanlışlıkla bindiği kara koyun onu yerin yedi kat altına götürür. Yer altında şehrin suyunun başını dev tutmuştur. Her gün bir kızın karşılığında şehre suyu vermektedir. (Alptekin, 2002: 78).

Bu metinde kara renk yeraltı dünyasının karanlığını, karmaşıklığını simgeler.

"*Arkaik tasavvura göre ahiretin karanlık, şeytani güçlerin kara renkli olması gösterge bilimi açısından görmezliğe eşittir. (...) Arkaik mitolojik metinlerde ve şaman merasim edebiyatında kötü ruhların daimi sıfatı kara renktir. Yeraltı dünyasının hakimi Erlik'in de daimi sıfatı kara ve (görmezdir). Onun bindiği kayığın rengi de karadır. Bunlar hayatın inkişafı için hiç bir şartı olmayan, ebedi karanlığın hüküm sürdüğü Kaosun sonraki inkişafı gibi ortaya çıkabilir.*"(Bayat, 1998:156). Metindeki kara sıfatı almış "koyun" onun karanlıklar diyarına götürecek bir vasıtadır. Kahramanın, "kara koyun"a binmesi sonucu yedi kat yeraltı dünyasının karanlıklarına inmesinin ardından bu mekânda devle/gölgesiyle diğer bir deyişle kötü güçlerle karşılaşır. Nitekim gölgesiyle yüzleşen kahraman kendini bulma serüveninde bir aşama daha kaydeder.

Şah Meran'ın Yüzüğü adlı masalda yılanın babası, kahramana yüzüğünü hediye eder. Kahraman, zor anlarında yüzüğü yaladığında karşısına bir arap çıkar:

"*Bakıyor yüzüğün üzerine bir saman çöpü düşmüş, diliyle yalıyor, iki arap çıkıyor:*

'Yapalım mı, yıkalım mı?'

'Ne yapın ne yıkın, ben açım."(Günay, 1975: 472).

Arap, renk itibariyle karayı çağrıştırır. Bilinçaltının karanlığı ile arabın teni arasında bir paralellik vardır. Kahraman, bilinçaltının karanlığındaki yolculuğunda bilincin aydınlığına giden yolda arabın rehberliğinde ilerler. Arap masalın bu bölümünde kahramana yardımcı, olumlu özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Siyah her zaman olumsuz anlamları sembolize etmez. Masalın bu bölümünde karşımıza çıkan arap (siyah) himayeyi, yardımı temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Metnin ilerleyen bölümlerinde ise arap kötü karakterli kahramanın eline geçince ona hizmet edecektir. Siyah renk çoğu zaman zorluk, engel, güçlük anlamlarını içermektedir. Arap'ın teniyle siyah renk arasında bu sebeple denklik kurulabilir.

Sihirli Yüzük adlı masalda da arap yardımcı bir karakterdir:

"*Gız dedi ki:*

'Mağarayı çıkınca yünsüğü yalayıver, dizine vur. Garşına iki arap çıkar, senden dilâni sorarlar. Onnardan ne isdersen, sana onu verirler,' dedi.

Oğlan mağaradan çıkarken yünsüğü yaladı, dizine vurdu. Garşısına iki arap çıkdı:

'Dile dilâni insanoğlu,' dediler.

Öyle diyeşin, oğlan dedi ki:

'Bin türlü yemek isdiyom,' dedi. Yünsüğü yaladı, vurdu. Oruya, önüne bin türlü yemekler serildi." (Şimşek, 2001: 30).

Kahraman, araptan ne zaman yapılmasını istediği bir şey istese hemen yerine getirir. Arap/kara renk bu masalda da iyiliği, yardımı simgeler.

Üç Bacı (Elazığ Masalları adlı eserde Gülükan adlı masal) adlı masalda ise arap yine kahramana yardımcı olan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Cadı karısı, iki küçük kardeşi bir sandığa koyarak suya atar. Bu çocukları yer altında yaşayan bir adam bulur ve büyütür.Yer altında yaşayan adam ölmeden önce sihirli yüzüğü çocuklara verir. Bu yüzük çocuklar için kurtuluş yolunu hazırlayan arapla karşılaşmalarının da bir vesiledir:

"*Şu yüksüğü al, başın belaya girecek zaman bu yüksüğü yalarsın, bir arap çıkar. O, sen nereyi isdersen, seni oraya götürür." Diyor.*

'Pekiyi", diyor.

Gel zaman, get zaman, aradan zaman geçince adam ölüyor. Öldükten sonra, erkek çocuğu diyor ki:

'Ben burada durmam, gedecâk", diyor.

Oğlan yalvarıyor, yakarıyor. Arap:

"Etme, dutma, yeryüzüne çıkarsan, başına kötü işler gelir." Diyor.

...

Bu çocuk hemen yüksüğü yalıyor, bir arap çıkıyor. Arap diyor ki:

"Nereye?"

'Bu, Umutsuz dağa beni götüreceksin," diyor.

"İşde evladım, gitme. Umutsuz dağ, adı üstünde, işde sen gidersen gelemezsin, ölürsün," diyorsa da:

"Yok, hayır ben gidecâm, -diyor- kız kardeşimin isteklerini yapacâm," diyor.

'Öyleyse yum gözünü."

Yumuyor gözünü. Bu arap, bunu alıp götürüyor. Sonra:

'Ne var, neriye kadar geldin?'

'Tamam, Nurşen Hanım'ın evine geldik.' Diyor.

'O zaman, bak evladım, önce abdestini al, namazını kıl. Üç de 'Kulhuvallahu'yu oku, de ki; 'Nurşen Hanım'ın balığı, ışığı ben gidiyom, sen de gel,' de. Öyle der demez, bu yüzüğü yalayacaksın." Diyor.

....

'Nurşen Hanım, ben gidiyom, sen de gel,' diyor.

Oğlanın karşısına arap çıkıyor, bunu yeryüzüne çıkarıyor. Diyor ki:

'Bak bakîm, yeryüzünde ne var?'

'Simsiyah bir bulut var!' (Şimşek, 2001: 218-220).

Arap/kara renk iyiliğin, yardımın simgesi olmuştur.

Bu metinde dikkati çeken bir diğer nokta ise arabın, kahramana namaz kılmayı ve dua okumayı öğütlemesidir. Masallar, destanlar gibi millî unsurları bünyelerinde çok fazla barındırmasalar da zaman zaman bu metinde olduğu gibi İslâmi ve millî kimliği vurgulayan ifadelere rastlanmaktadır.

Bu unsurları içeren bir başka masal metni de **Naharcı ile Oğlu** masalıdır. Bu metinde de Arap/siyah renk yardımı, imkânsızlığı simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Yukarıdaki masal metninde karşımıza çıkan dini unsurlar bu metinde de benzer şekilde kullanıldığı dikkati çeken bir unsurdur.

Mehmet Ağa, Bey'in kızını "Eşşek sıpası"na ister. Bey, Mehmet Ağa'ya kızını vermemek için ondan olmayacak isteklerde bulunur. Mehmet Ağa, "eşşek sıpası"nın yardımı ile aynı mağaraya gidip istenilenleri, oradaki araptan alır:

"Mehmed emmi, zabaddan oluşun, gamçıyı almış, doğru getmiş daşlığa. Varmış, üç 'Gulhüvallah', bir de 'Elham' okumuş:

'Yâ Arap', demiş, daşa vurmuş, Arap çıkmış:

'Buyur', demiş.

'Eşşek sıpasının selâmı var, şunu isdiyor, vereceksiniz,' demiş.

'Aleykümselâm, başımınan gözüm üsdüne, dut da çek.' demiş.

(...)

'Gene oriye get, benim selâmımı söyle. Sana, gır gatır yükü, alaca-garaca, gırk gatır yükü de 'gutnu gumaş' versinler,' demiş.

Mehmed emmi getmiş, onu da almış gelmiş. Arap, onu da vermiş, gelmiş:

(...)

'İyi de baba, biz gelini neriye indirecâk?'

'Eee yavrım, başga evimiz mi var bizim? İşde, bu eve getirrik zahar.'

'Olmaaz, bu eve gelin iner mi? Sen get, Arap'a benden çok selâm söyle; 'Biyanin sarayının garşısına, bir saray dikdir ki, her daşı bir çeşit madenden olsun', de. Başga türlü gabul etmem.

'Pekiyi.'

Mehmed emmi gedip, bu habarı da verişin, gene Arap:

'Başımmınan yüzüm üsdüne, eşşek sıpasına çok selâm söyle', demiş. (Şimşek, 2001: 99-100).

Arap bu masalda da yardımcı karakterdir. Arap/siyah renk diğer masal metinlerinde tespit edildiği gibi bu metinde de iyilik ve yardımın simgesidir.

Kara Dirhem Hokkası adlı masalda ise "arap" ve masalın adındaki "kara" ifadesi *farklı anlamları sembolize edecek şekilde kullanılmıştır.*

"Bir varmış bir yokmuş. Allahtan gayri kimse yokmuş. Deve tellâl iken sıçan berber iken, bir padişahın oğlu gezerken bakmış ki, bir alan pişman, bir de almayan pişman diye tellâl bir sandık satıyor. Padişahın oğlu üç aşağı beş yukarı alıyor bu sandığı. Açıyor bu sandığı ki bir dudağı yerde bir dudağı gökte çirkin bir arap çıkıyor." (Günay, 1975: 410).

Masalda arap tanıtılırken "bir dudağı yerde bir dudağı gökte" ifadesiyle kişinin korkunç görüntüsü anlatılmak istenmiştir. Bu ifade ile birlikte kullanılan siyah renk arabın çirkinliğinin sembolüdür.

"*Bir zaman daha geçiyor, Ecinni padişahı diyor ki:*

'Evladım, iste muradını seni yolcu edeyim.'

'Muradım sağlığındır, senden üç tane kara dirhem hokkası varmış, onları bana ver.'

'Eyvah neden onları söyledin, o sırdı. O sır verilmez.'

'Baba ahır vereceksin.'

'Verelim oğlum ama bu sır taşıdır, kullanmazsan seni öldürür." Birincisi kara dirhem hokkası, her ne muradın varsa ondan iste, birinci kara dirhem hokkasını açtın mı istediğin şeyler yapılır. İkincisinde yiyecek içecek bulunur. Üçüncüsünde de Ecinli taifesinin askeri vardır. Nereyi feth etmek istiyorsan, anında feth edersin..." (Günay, 1975: 411).

Siyah renk metnin bu bölümünde "gizlilik, sır" anlamlarını ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Cinler padişahı, kahramana "kara dirhem hokkası"nı verir. Bu "sır taşı" bilinmezlik âleminin gizini işaret ederken aynı zamanda görünmeyen gücün sembolüdür. Karanlık yani "kara renk" örten, kapatan, gizleyen yanıyla bilinmeyene açılan kapı olmuştur. Kara Dirhem Hokkası'nın sihri sayesinde kahramanın pek çok isteği yerine gelmiş, bu bilinmeyen dünyanın "sır taşı" "kara" renkle simgelenirken kahramanın bilinmeyen dünyanın karanlıklarında yaptığı yolculuğundaki bireyleşim sürecinde çok önemli yardımcısı olmuştur.

Pek çok masalda arap (siyah) kötülüğün, fenalığın sembolüyken bu masalda daima kahramanın yanında yer alan, ona yardım eden bir tip olarak karşımıza çıkar.

Padişahlar Padişahı adlı masalda arap/siyah renk yine olumlu manaları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Bu masalda da arap, kahramana yardım eden bir karakterdir:

"*Bağdan çıkacağı sırada bakar ki bağın ortasında bir saray. Bir arap yalınkılıç, sarayın sahan taşından ayak üstü durarak buna der ki:*

'Gel arkadaş buraya.'

Bu adam araptan korkar, yanına gitmek istemez. Arap yine çağırır:

'Gel şu emanetlerini al. Yetmedi mi bu kadar beklediğim.'

Bu adam şaşırır. 'Acaba nedir? Ölümden öteye köy yok. Bakalım ne olacak?' deyip arabın yanına yanaşır. Arap, buna bir deste anahtar verir:

Bu saray senindir, bu anahtarları teslim al. Ben gidiyorum. Allahaısmarladık. Bu gördüğün vaziyet, hepsi senindir." (Sakaoğlu, 2002: 353).

Arabın/siyahın bu masalda yardım anlamını ifade edecek şekilde kullanıldığını görüyoruz. Sarayda, balinanın karnını simgeleyen bu mekânda kahraman, arabın/gölgesinin olumlu yanından yararlanmasını bilmiştir.

Arap/siyah rengin olumlu anlamları içerirdiği bir başka masal da **Şansını Açtıran Adam** adlı masaldır. Bu metinde de kahraman benlik yolculuğunda, arapla simgelenen gölgesiyle karşılaşır ve gölgesini yanına alarak aşama kaydeder :

"*Kuyuda bir arap kız ile güzel bir kız bunu karşılarlar. Arap kızı buna sorar:*

'Ben mi güzel, o mu güzel?'

'Gönül kimi severse güzel odur.'

Bu söze çok sevinen arap kızı iki yüz altın verir.

...

Arkadaşlarından biri bu kadar altını nasıl kazandığını sorunca:

'Şansımı açtırdım.' diye cevap verir." (Sakaoğlu, 2002: 340).

Siyah renk metinde şansı, talihi simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Kahramanın bilinçaltının derinliklerinde, kuyuda karşılaştığı arap aynı zamanda aslında onun yüzleştiği gölge yanıdır. Kahraman, kendi gölgesini yok saymayıp onu bastırmadığından karşılığını ödül olarak alır.

Elma Ağacı adlı masalda arap, yine iyi yardımcı karakter olarak karşımıza çıkar:

"Sabah kalkıyor, kızın verdikleri tüyleri birbirine sürtüyor, bir arap çıkıyor:

'Yapalım mı yıkalım mı?'

'Baba ne yap yık. O ejderhanın evindeki tepsiyi çabuk kavuştur.'

*Arap hemen tepsiyi getiriyor, Keloğlan tepsiyi dolaba koyup yatıyor." (*Günay, 1975: 507)

Siyah renk bu metinde de iyiliği, gizemli gücün yardımını simgeler. Arap, kahramana ihtiyaç duyduğu bulunması mümkün olmayan nesnelere kavuşmasında üç kez yardımcı olur. Keloğlan, metinde garip, fakir bir kahramandır. Ancak aklını, zekasını kullanması sayesinde tüm güçlükleri yenerek padişahın kızıyla evlenmeye hak kazanır. Metinde "siyah" renk bu sebeple gücün, kuvvetin, kendine olan güvenin bir ifadesi olarak yer alır. Yine aynı metnin bir başka bölümünde ise siyah renk farklı bir anlamı ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Bu bölümde "siyah" çok bilinen bir anlamıyla; matemi, yası, hüznü ifade eder:

"*Oğul, burada su yok. Bir tane çeşmemiz var, o da bir ejderhanın elinde, yarın padişahın kızını ejderhaya verecekler, ejderha kızı yiyene kadar herkes suyunu alacak.'*

Oğlan yatıyor, sabah kalkıp kılıcını kuşanıyor, çeşmenin yanına gidiyor. Bakıyor herkes kabını almış bekliyor. Cariyelerle beraber padişahın kızı siyahlar giyinmiş geliyor. Cariyeler çeşmeye yakın kızı bırakıp geri dönüyorlar." (Günay, 1975: 504).

Padişahın kızının kurban ediliyor olması matemin rengi olan "siyah" renkle sembolize edilirken, kurtuluşun pek de mümkün görülmediği, ölümün, çaresizliğin bir başka sembolü olan ejderhayla birlikte kullanılmıştır.

Çoban Ahmet adlı masalda kötü devin adı Karabulut'tur. Mısır padişahının kızını bir ağaca hapsetmiştir. Bu metinde devin isminde geçen kara renk kötülüğün,

esaretin, zulmün sembolüdür. Aynı zamanda gölge arketipini simgeleyen devin "Karabulut" olarak adlandırılması karanın kültürümüzde daha çok olumsuz manaları ifade edecek şekilde kullanılmasıyla alakalı olduğu düşünülebilir :

"*Sen beni kurtaramazsın, ben Karabulut adındaki devin korkusundan bu ağaçta duruyorum, toprağa basmıyorum*." (Sakaoğlu, 2002: 425).

Vezirin Kızı ile Hoca adlı masalda kara renk ölümün, matemin rengidir:

Kız, uzun yıllar ayrı kaldığı annesine tanıtırken şöyle bir şiir söyler:

"*Bu ana dek karalar bağlamışsınız,*

Yıllar ah çekip ağlamışsınız,

Gönüllerinizi dağlamışsınız

Kalbinizde yanan, közünüz benim." (Şimşek, 2001: 263).

Kara renk hüznü ifade ederken "karalar bağlamak" deyimi halk arasında burada olduğu gibi yas tutmak anlamda kullanılır.

Dokuz Kızlı Baba adlı masalda kara renk yine matemi simgeleyecek şekilde kullanılmıştır:

"*Ali'nin günü bitişin, oğlan gara yas çekiyor*." (Şimşek, 2001: 304).

Uçkur Terleten adlı masalda da kara renk hüznü, matemi simgeler. Karanın bu anlamı simgelediği masal metninde de belirtilmiştir:

"*Gız epey gelir, bir şehristana yahlaşir ki o arada bahir ki hep elbiseleri garali giymişler. Gız bir neneye sorir ki, 'Nene bu şehiristanın şenliği neye hep gara geyinmişler?' diyir ki, 'Oğul burada padişahın bir gızı dellenmiş günde bir gız yiyecek, o gızın yasını tutacahlar*." (Seyidoğlu 1973: 335).

Kara rengin yas ve ölümle olan bağlantısı şu kelime ve deyimlerde de karşımıza çıkmaktadır: Kara haber, kara yer, karadam, karalı, karalar bağlamak, karagünlü, karalamak, karalı kağıt.

Yası simgeleyen insanların karalara bürünmesi metinde iki ayrı yerde geçmektedir:

"*Gız ordan epey bir yol gidir, bir şehiristana varir ki orada hep garali. Gine orada bir nineye sorir, 'Ne olmuş ki millet hep gara giymiş. Yasli?' Nine diyir ki, padişahın yeddi yaşında oğlu gaybolmuş. Onun yasını dutillar, itti bulamillar*." (Seyidoğlu, 1973: 336).

Kara rengin olumsuzlukları imlemesi ile bilinçaltının karanlıklarında benliğinin izini süren masal kahramanının gölgeleriyle yüzleşmesini de seyrederiz masal boyunca. Kahraman önce padişahın kızına sihir yapan keşişi alteder. Böylece kız büyünün etkisinden kurtularak normal hayatına döner.

Daha sonra da zalim dadının elinde esir olan kayıp oğlanı bulur. Keşiş ve zalim dadı kahramanın gölgelerini simgeler. Girdiği büyülü mekânlarda gördüğü kara rengin bilinçaltının karanlığıyla gösterdiği paralellik dikkati çeken önemli bir noktadır bu metinde.

İyiliğin Bedeli adlı masalda "kara köpüklü su"da geçen kara renk olumsuzluğu imlemektedir:

"Gızım, bundan önce benim yanıma bir gız geldi, yanımda galdı, benim her işimi yapdı, mükafat olarak da bir araba, bir çuval altın, bir de sihirli deynek verdik. Sen de onun gimi yaparsan sana da veririm," diyor. Gız:

'Of, ben evini de temizleyemem, sana da yardım edemem,' diyor.

Gadın ne derse garşılık veriyor, o garı da bunu, gara köpüklü suda yıkıyor, gız iyice çirkinleşiyor." (Şimşek, 2001: 38).

Su saflığın, temizliğin, canlılığın simgesiyken, bu masalda kara rengin olumsuzluğuyla birlikte kullanıldığından kötülüğün, çirkinliğin, cezanın simgesi olmuştur.

Karalar Giyen Adam adlı masalda, kahramanın, kara renkli elbisenin mânâsını bilme yolunda yaşanan erginlenme süreci anlatılır:

Padişahın yanına karalar giyen bir adam gelir. Padişah, adama niçin karalar giydiğini sorduğunda, adam bayılır. "*Karalar giydiğimin sebebini öğrenmek istersen filân şehre gelesin"* diyen adam, o bölgeden ayrılır. Karalar giyen adam, padişahı virane bir yere götürür ve bunun sebebini öğrenebilmesi için bir sepete bindirir ve mekân değiştirir. Karalar giyen adamın neden kara giydiğini öğrenmek için gittiği virane yerde bir sepete binerek vardığı bahçelik bağlık mekân balinanın karnını simgelemektedir:

"*Adam selenin üsdüne çıkdığı zaman sele yerinden deprenmiş, gıpırdamış. Hökümdar seleye yapışmış, sele gakmış yerinden ve o veranelikden uçmuş. Uça uça üç şerefeli bir minarenin yandan geçerken hemen gendini minarenin şerefesine gendini atmış. O şerefede yatırkana gece bir guş gelmiş dünemiş. Guşağı ile gendi ayağını guşun ayağına bağlamış.*

Guş ordan sabahdan uçtuğu zaman gözel bir bağçalığa enmiş. Bakmış ki o gözel bağçede heç kimse yok. Bağçadaki ağacın birinin başına çıkmış derkene gırk gız gelmiş. Masaları gurmuşlar, bir düğün, bir cümbüş yapmışlar." (Alptekin, 2002: 421)

Padişahın gittiği bahçe, onun erginlenme sürecini yaşayacağı yerdir.

Bu masalda padişahın, karalar giyen adamın neden bu şekilde giyindiğini anlamak istemesi üzerine başlayan macerası, onun bu maceranın sonunda bilme hâline ulaşmasıyla son bulur. Sihirli sepete binerek farklı bir mekâna giden kahraman, oradan farklı bir bakış açısı kazanarak geri döner.

Masallarda renkler oldukça önemlidir. Bu masal metninde kahramanı "bilme" hâline taşıyan kara rengin anlamını öğrenmektir. Bunu anlayabilmek için bilmediği bir mekâna, sihirli bir bahçeye gider. "*Kara taşıdığı anlam itibariyle sadece siyah değildir. Kara bir kuvvenin simgesidir. Bu kuvve kararlılığı, tavizsizliği, amansızlığı, cezalandırıcılığı: politik değil, dobra dobur olmayı simgeliyordu*." (Kalafat, 2002: 33).

Siyah, eski değerlerin çözülmesinin simgeler. Siyah, çamurun doğurgan olanın, fikirlerin ekildiği temel maddenin rengidir. Ancak, siyah ölümün de rengidir, ışığın kararmasının da. Siyahın üçüncü bir yüzü daha vardır. Kahramanın üstünde durduğu dünyalar-arasındaki-dünyaya eşlik eden renktir, çünkü siyah, inişin rengidir. Siyah daha önce bilmediğimiz bir şeyi hemen bileceğimize dair bir vaattir. (Estés, 2004: 119)

Renk simgesi olarak kara, yeryüzü, karalık olarak bilinir. Kara mutlu, büyük, ulu, yüksek anlamları ile de açıklanır. Yağız yer kavramı Türklerde yeryüzünü değil, yeraltını göstermektedir. Kara toprak alttadır. Karasular yeraltındadır. Türklerin onu Yirlig/ Erlik/ İrlig / Erlig, yani yeraltında olan oraya ait olan şeklinde tasavvur etmeleri daha mantıklı ve yerinde bir yaklaşımdır. Erlik ve Er/ İrlik Han da aynı anlamda bir unvandır. Yerin altına ait han anlamını taşımaktadır.

Türk mitolojisinde "ak" renginin özel bir önemi vardır. *"Ak"lık, yani beyazlık Altay şamanizminde de ilahilere mahsus bir renk olarak görülür. Aslında ak sözünün anlamı, temizlik, paklık manasında kullanılırdı. Fakat bu söz hayvan için kullanıldığında ise, durum değişmekte ve renk anlamını almakta idi."* (Ögel, 1993: 570).

(Kara renk, pek çok masalda dikkati çeken bir semboldür. Zümrüdüanka Kuşu masalında siyah koyun, yeraltı âlemini; beyaz koyun da yeryüzü âlemini sembolize eder. Ak aklın dilidir, bilinç düzeyidir. Kara ise bilinçaltının sembolüdür. Kahraman

bireyleşim sürecini tamamlamak üzere ise ak olan sembole (koyun, koç vb.) biner ve bilincin düzeyine varır. Ancak henüz tam olarak gölgelerini bilinçaltında yok edememişse macerası sürecek, kahraman kara olan sembole bilinçaltının derinliklerindeki mücadelesine devam edecektir.

Görüldüğü üzere Altay şamanizminde de aklık masal metninde olduğu gibi aynı zamanda bir hayvan için de kullanılmaktaydı.

Zümrüdüanka Kuşu masalında yanlışlıkla siyah koyuna binerek yeraltı âlemine inen kahraman orada devlerle/gölgeleriyle mücadele eder. Kahramanın bilinç dışının karanlığından, bilince ulaştığı mekân ise yeryüzü âlemidir. **Ağlayan Nar ile Gülen Ayva** (Alptekin 2002: 449) adlı masalda kahramana yardımcı olan kara renkli bir attır.

Karalar giyen adamın neden kara giyindiğini anlamak isteyen padişahın macerası "yağız yer", yeraltına değil de gökyüzüne doğru olmuştur. Her ne kadar kahraman sihirli sepetle yolculuğunu gökyüzüne doğru yapıyor görünse de, mekân değiştirerek altdünyaya- bilince ulaşma yolundaki seyehatini gerçekleştirmektedir. Nitekim vardığı mekân sihirli bir bahçedir.

"Tırmanma veya yükselme mutlak gerçeğe giden yolu simgelemektedir" (Eliade, 1992: 33). *"Şamanın göğe çıkışını, aydınlıklar âlemine olan yolculuğunu temsil eden ağaca tırmanma hâdisesi, kahramanların da yeraltı dünyasından, bilinci bularak huzura kavuşmalarını anımsatır."* (Şenocak, 2005: 263)

Kahraman bilinçaltının karanlıklarından bu mekânda olgunluğa erişerek bu yolculuğunun sonunda ödülle geri dönecektir.

Kara renkle simgelenen *"daha önce bilmediğimiz bir şeyi hemen bileceğimize dair verilen vaat"*in, karalar giyen adam tarafından verilmesi ve bunun gerçekleşmesi de bu anlamda hayli manidardır. Kahramanın "uzak ülkede"ki macerası; hem büyülü sepet vasıtasıyla yer değiştirerek yeni bir iç görü kazanması, hem de maceranın sonunda kara elbise giyerek daha önce bilmediği bilgiye ulaşmasıyla son bulur. Sabır göstermek, dayanmak insan için hayat yolunda olgunlaşma sürecindeki önemli aşamalardan biridir. Sabır göstererek olayların sonucu beklemek, kötü duygulardan kaçınmak insan ruhu için önemli ilaçlardandır. Kahraman, bilme hâline ulaşma yolunda kırk kıza tahammül göstermesiyle sınavlar yolunda başarı kazanmıştır. Nefsi yenmek ve şehvetten

kaçınarak sabır göstermek insanoğlu için en zor sınavlardan biridir. Masalda, padişahın kırk kıza tahammül göstermesi, onun balinanın karnında verdiği erginlenme sınavıdır:

"Benim tahammülüm galmadı." demiş padişah.

"Gızın hangisini isdersen o çadır gurulsun." Otuz dokuz gıza dayanabilen padişah, gırgıncı gızla evlenmeye garar verir. Zaten gız otuz dokuz gişiye dayananla evleneceğini önceden bildirmiş." (Alptekin, 2002: 421- 422)

Kadın anne olma sıfatıyla Allah katında cennetle müjdelenmiş bir varlık olması açısından çok kıymetlidir. Kadın, yuvasının da sadakat sembolüdür. Aynı zamanda kadın, erkek için şehevî arzuları uyandıran bir varlık olma niteliklerini de taşır bedeninde. Padişahın, otuz dokuz kıza dayanması, onun sabrının denendiği bir sınavdır. Bir erkeğin şehevî manada güzel bir kadına tahammül göstermesi onun için bir aşama katettiği anlamına da gelir. Çünkü insanoğlu zayıflıklarının farkına vardığı ve onunla/gölgesiyle bilinçli bir şekilde yüzleştiğininde tam anlamıyla mutluluğu yaşayacaktır.

Pek çok masalda kahraman "karanlıklar âlemi yeraltı"na yaptıkları seyehatlerinde verdikleri mücadeleler sonucunda bilinçaltının karanlığından, bilincin aydınlığına yükselirler.

4.1.3.5. Mavi

Mavi rengin insanı sakinleştirdiğine, kanının akışını yavaşlattığına inanılır. Mavi taşların, kanın akışını yavaşlattığına olan inanış Araplar arasında oldukça yaygındır. Bu yüzden olsa gerek nazarlıklar mavi taşlıdır. Freud, maviyi sakin, diye niteler. Faber Birren, tansiyonu düşürdüğünü söyler. Araplar ise mavi taşların kanın akışını yavaşlattığına inanırlar. Bilindiği üzere renklerle insan karakter yapısı üzerinde doğrudan bir bağlantı olduğu sonucuna varılmıştır. Mavi rengi tercih eden insanlar düzenli olmaya özen gösteren, huzur, barış ve sadelikten hoşlanan bir yapıya sahiptirler. Bu renk, insan davranışlarında sadakat, dürüstlük ve sakinliği çağrıştırır. Mavinin sonsuzluğu çağrıştırdığı yaygın olarak bilinmektedir.

Gök rengi olan mavi Türklerin inancında her zaman ululuğun ve yüceliğin sembolü olmuştur. Mavi, gök rengi olması itibariyle sonsuzluğu, emniyet ve huzuru telkin eder. Ruhlar âlemini barındırır.

Özellikle açık mavi sakinleştirici ve huzur verici bir renktir. Deniz ya da göl kenarında oturarak suyu seyretmek insana huzur vermekte, dinlendirmektedir. Günümüzde hidroterapi adıyla bilinen suyla tedavi yöntemi pek çok rahatsızlığa iyi geldiği ifade edilmektedir. Osmanlı Dönemi'nde de su sesinden faydalanılarak psikolojik rahatsızlıkların tedavi edildiği bilinmektedir. Mavinin bu özelliği, masal metinlerinde kahramanlara canlılık veren, onları iyileştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mavi aynı zamanda suyun rengi olarak da düşünülür. Masal metinlerinde de mavi daha çok bu yönüyle karşımıza çıkar. Bu önemli unsur Türk masallarında **Limon Kız, Üç Nar** adlı masallarda gördüğümüz çeşme başında kesilen limonların/narların hayatta kalması suyun hayat bahşeden yönüne, bu önemli unsura, gönderme yapar.

Masallarda çoğu zaman kahramandan yapılması mümkün olmayacak şeyler istenir. Amaç çoğu zaman kahramanı zor durumda bırakıp cezalandırmaktır.

Konuşan Bebek adlı masalda kahraman, aslında güzel bir kız olan kurbağa ile evlenir, ancak kızı çok beğenen kahramanın babası, oğlunun elinden bu kızı almak için cadı karısının yardımıyla oğlundan imkânsız şeyler ister:

"Bunun karısı da peri kızı imiş. Karısına meseleyi anlatır. O da der ki:

'Gölün kenarına gidersin, bu gül çubuğunu al suya vur. Annem çıkar. Dersin ki: 'Kaynana, sizin eşeği ver, bineyim de öteki dünyadan anahtar getireceğim." (Sakaoğlu, 2002:303).

Konuşan Bebek masalında olduğu gibi **Balık Kız** adlı masalda da su, imkânsızı başarmak için yola çıkan masal kahramanının yardımcısı olur.

Balık Kız adlı masalda, kahraman zor durumda kaldığında gölden(gölün içinde yaşayan peri kızının annesinden), gül çubuğunu "suya" vurarak, yardım alır ve her seferinde böylece imkânsızı elde eder. Metnin sonunda da kahraman sudan çıkan çocuğun sayesinde bu sıkıntısından tamamen kurtulur. Su renk olarak düşünüldüğünde maviyi çağrıştırır. Masalda bu şekilde mavinin rahatlatıcı, huzur verici, sıkıntı giderici anlamları öne çıkarılmak istenmiştir. Halk arasında da suyun sıkıntıyı alıp götürdüğüne, kötü rüya gören insan, rüyasını suya anlatırsa bu rüyanın gerçekleşmeyeceğine dair bir inanma vardır. Kahraman da içinde bulunduğu bu sıkıntılı durumu suya söyleyerek kurtulur. Su arketipsel sembolizmde bilinç dışının sembolüdür, suyun üzerindeki bölüm ise bilinçli dünyayı simgeler. (Jacobi, 2002: 136). Kahraman, suyun yani bilinç dışının

karanlıklarından, kendisine yardım eli uzatan su yüzüne çıkan çocuk ve peri kızı sayesinde bilincin aydınlığına ulaşmıştır. Masalda "-su periler aracılığıyla- sular diyarıyla da bağlantısı vardır, bu da onun bilinç dışıyla olan ilişkisini açıkça gösterir, zira bilinç dışı sık sık orman ya da suyla ifade edilir." (Jung, 2003:92).

Bu masalda kahraman, balık kızla evlenir, ancak kızı çok beğenen padişah, kahramanın elinden bu kızı almak için imkânsız şeyler ister:

"Padişahın yanına üzüle büzüle gitti:

'Sen balıkçı mısın?'

'Evet efendim.'

'Senden öyle bir balık isterim ki bin batman gelecek!'

'Hiç öyle balık olur mu padişahım?'

'Olacak, diye gürledi padişah, bir balık bin batman gelecek! Yoksa kelleni kestiririm.'

...

Karısı bunu yanına çağırıp dedi ki:

'İlk balığı tuttuğun yeri biliyor musun?

'Biliyorum.'

'Oraya git, suya selâm ver.'

'Eee...'

'Oraya de ki: 'Bacınız küçük balığı istiyor.' Sen orada bekle." (Sakaoğlu, 2002: 308).

Kahramanın babasının, kahramanın eşine âşık olup, onu oğlunun elinden almak istemesi Odipus Kompleksi'ni hatırlatmaktadır. Odipus Kompleksi erkek çocuğun babasını, annesinden kıskanması ve bilinçaltından babasının ölmesini istemesi olarak tanımlanmaktadır. (İsmini Yunan mitolojisinden alan kavram, hikâyede babasını öldürüp annesiyle evlenen Oedipus'a gönderme yapıyor.) Masalda tersi bir durum söz konusu olsa da bu kıskançlık padişaha, kendi öz oğluna türlü sınavlar verdirir.

Kahraman, padişahın istediği bulunması mümkün olmayan ne varsa hepsini sudan *alır. Böylece bütün sıkıntılarından kurtulur.*

"Su, eski Türk inanışında bir varlık olarak düşünülür. Eski Türk inancında; Gök Tanrı'nın yanı sıra 'yardımcı', 'koruyucu' ve 'kara' ruhlar (iye sahip) bulunmaktadır. Bunlar, 'Gök-Yer ve Dağ İyeleri', 'Ev-Ocak-Ateş İyeleri' ve 'Su İyeleridir'(Yer-su).

Her suyun sahibinin (iyesinin, ruhunun) olduğu kabul edilmiş, sulara kurbanlar kesilmiş, sularla konuşulup dertleşilmiş, bir sıkıntısı, hastalığı olanlar, kötülükten kaçanlar, sulardan yardım istemişlerdir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde, Salur Kazan'ın, evinin yağmalanması üzerine sudan haber sorması bunun en güzel örneğidir." (Şimşek, 2001: 163)

Bu bağlamda, metinde kahramanın "su"dan yardım istemesi bu mitolojik unsurla ilişkilendirilebilir.

Mavi renk, **Konuşan Bebek** masalındaki gibi huzur verici, sıkıntı giderici anlamalar ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Su, kahramanın bilinç dışına yaptığı yolculuktur. Kahraman, balık kızın/yüce bireyin sözlerine kulak verir ve bilinç dışına yolculuk yapar. Böylece erginlenme sürecini tamamlayarak tam benliğe ulaşır. Balıkçı, gölgesini/padişahı yener ve o ülkenin padişahı olarak mutlu bir hayat sürer.

Kurbağa ile Padişahın Oğlu adlı masalda da kahraman, suyun içindeki varlıktan yardım ister:

Ok atarak bahtına düşen kurbağayla evlenen kahraman daha sonra onun dünyalar güzeli bir kız olduğunu görür. Kahramanın padişah babası bu kıza âşık olunca onu oğlunun elinden alabilmek için, oğlundan yapılması imkânsız işleri yapmasını ister.(Şimşek, 2001:77-80). Kurbağa mitolojik kökenli bir hayvandır ve Türk mitolojisinde hayvanlar zaman zaman yol gösterici olarak karşımıza çıkmışlardır. Altay mitolojisinde insanlara yanan taşları ve kayın ağacında kav olduğunu kurbağa söylemiştir. (Roux, 2005:78) Masal metninde de kahramana kurbağa kız babasının imkânsız isteklerini gerçekleştirirken ne yapması gerektiğini öğretir, ona rehber olur. Kahramana sınavlarını geçerken yardım eden kurbağa, kızın annesi olur.

Su, ab-ı hayat olarak karşımıza çıkar bazı masallarda da. Mavinin bu özelliğini simgelediği masal **Askere Giden Kız** masalıdır. Bu masalda mavi renk dirilik vemeyi, canlılığı, güzelliği simgeleyecek şekilde kullanılmıştır:

"Cinler derler ki:

...

'Şimdi de üstündeki kız ise oğlan, oğlan ise kız olsun.'

Kız orada hemen Cenabı Allah tarafından oğlan yapılır. Leyli kısrağı ile yola devam ederler. Akşama yakın padişahın memleketine gelirler. Hemen suyu padişaha

vermeden kızı al aşağı eder. Getirdikleri sudan da yüz yaşında birisi bir damla içerse on beş yaşında delikanlı olurmuş." (Sakaoğlu, 2002: 302).

Metinde "bir damla iç"ince gençleştiren su mitolojik bir unsurdur. "Adına bazen 'Dirilik Suyu' denilen Bengi Su, Zulmet diye tanımlanan karanlık ve bilinmeyen bir dünyada gizlidir. İskender de Bengi Su'yun peşinden Zulmet'e kadar gider, ancak onu elde etmeyi başaramaz. Onun adıyla ilgili Bengi Su, yaratıcı başlangıç sayılan ilk (kaos - sudan), dirilik verme, sonsuz yaşatma, ölümsüzleştirme imlerini alıp, kendinde saklamıştır. Bu anlamda Bengi Su'nun simgesinde, yaratılış mitinde olan başlangıç gibi ilk suyun izlerini bulmak mümkündür. Yani, suyun varlığa yaşam veren gücü, çeşitli inanç dizgelerinde onun, sonsuzluğa kavuşturan ve ölümsüzlük kazandıran güç olduğuna dair görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır."

Su, ateşe zıttır. Dişi unsuru içerir. Yansıma gücünden dolayı kadimler onu bilgeliğin simgesi olarak görmüşlerdir. Diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Ateş şuuru ve su şuur altını simgeler. Ateş gündüzün hakimi Güneş'i içerir, su ise gecenin hakimi Ay'ı içerir. Su değişkendir ve etrafındaki tesirlerin özümseyerek sergiler. Dolayısıyla hayat verici de olabilir, zehirleyici de. Temizleyici de olabilir, kirletici de. Ancak saf hali ile sadece hayat verici ve arındırıcıdır.

"İlk örneklerini mitolojide ve Hz. Musa'nın doğumu hadisesinde gördüğümüz bu motifin kullanılış sebebbi de yerine göre değişiklikler arz etmektedir. (...) (1. Ölümden Kurtarmak Gayesi ile Sandık İçerisinde Denize Atma, 2. İstenilmeyen Bir İşten Dolayı Kahramanı Cezalandırmak Gayesi ile Denize Atma, a. Evlenmeden Hamile Kalan Genç Kız Bu şekilde Cezalandırılır, b. Baba, Birbirini Seven Gençlerin Aşkına Mani Olmak İçin, Her İkisini de veya Sevmediği Yakınını Yok Etmek İster, c. Hain Akraba (Üvey anne, kardeş), Kıskandığı veya Sevmediği Yakınını Yok Etmek İster, ç. Diğerleri, 3. Kahramanın Kendi İsteği ile Özel Bir Sandık İçerisinde Denize Atılma, 4. Düşmanlardan Korunmak Gayesi ile Denize Atılma." (Şimşek, 1997: 34).

Ayrıca, Türk inanış sistemine göre suya bırakılan kahramanlar, kutsal su vasıtasıyla Tanrı'ya emanet edilmektedirler. Çünkü, Türklerde kutsal akarsuların akımı hep cennete, yani, Tanrı mekânına doğrudur. (Ögel, 1995: 315-422)"

Türk mitolojisinde "sandığa koyarak suya terk etme" motifi halk anlatmalarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu motifin yer aldığı bir efsane ise şöyle anlatılmaktadır:

"*Babası, kızının hamile kaldığını duyunca kızı altın bir sandığa koyup ırmağa atmış. Sandığı ırmakta iki balıkçı görmüş ve ok atarak çekmişler. Balıkçılardan Toktakul Mergen, kız ile evlenmiş. Üç çocuğu daha olmuş. Han ölünce güneş ışığından olan Şıngız'ı, han olarak tahta çıkarıyorlar. Ancak, 'babası bellisiz' oğlan nasıl han olabilir diye, dedikodu çıkıyor. Bunun üzerine Şıngız, ırmağın kıyısını izleyerek annesinin yurduna dönüyor*." Türk masallarında bu motif oldukça yaygındır. (Ögel, 1995: 194).

Ta'hâ suresinde Hz. Musa'nın sandığa konularak nehire bırakılması hadisesi şöyle geçmektedir: "*Musa'yı sandığa koy; sonra onu denize(Nil'e) bırak; deniz onu kıyıya atsın da benim düşmanım ve onun düşmanı olan biri onu alsın. (Ey Musa! Sevilmen) ve benim nezaretimde yetiştirilmen için sana kendimden sevgi verdim."*

(Musa (a.s.)'ın annesi, Firavun'un diğer erkek çocuklar gibi kendi oğlunu da öldürmesinden endişe ediyordu. Bu yüzden yukarıdaki ayette belirtilen ilahi işarete uyarak oğlunu denize veya Nil nehrine bıraktı. Karısı Asiye ile bahçesinde gezinen Firavun, suda gördüğü sandığı çıkarttırıp içindeki çocuğu görünce şaşırdı. Ayette belirtildiği gibi, Allah'ın Musa'ya bir lütfu olarak, çocuğa karşı garip bir sevgi hissetti. Hz. Musa'nın ablası, kardeşine ne olduğunu araştırıp, soruştururken ona bir süt annesi arandığını öğrendi. Bunu fırsat bilerek Firavun'un sarayına gitti.)" (Tâ hâ-39).

"Hani, kız kardeşin gidip, 'Ona bakacak birini size bulayım mı?' diyordu. Böylece seni, gözü gönlü mutluluk dolsun ve üzülmesin diye annene geri verdik. Ve sen, birini öldürdün de seni endişeden kurtardık. Seni iyiden iyiye denemeden geçirdik. Bunu için yıllarca Medyen halkı arasında kaldın. Sonra, takdire göre(bu makama) geldin ey Musa!" (Tâ hâ-40).

"*Musa'nın anasına; onu emzir, kendisine zarar geleceğinden endişelendiğinde onu denize (Nil Nehrine) bırakıver, hiç korkup kaygılanma, çünkü biz onu sana geri vereceğiz ve onu peygamberlerden biri yapacağız, diye bildirdik. Nihayet Firavun ailesi onu yitik çocuk olarak(nehirden) aldı. O, sonunda kendileri için bir düşman ve bir tasa olacaktı. Şüphesiz Fravun ile Hâmân ve askerleri yanlış yolda idiler. Firavun'un karısı (sepetin içinden erkek çocuk çıkınca kocasına:)Benim ve senin için göz aydınlığıdır! Onu öldürmeyin, belki bize faydası dokunur, ya da onu evlat ediniriz, dedi. Halbuki onlar(işin sonunu) sezemiyorlardı. Musa'nın anasının yüreğinde yalnızca çocuğunun tasası kaldı. Eğer biz, (vadimize) inananlardan olması için onun kalbini pekiştirmemiş*

olsaydık, neredeyse işi meydana çıkacaktı. Musa'nın ablasına: Onun izini takip et, dedi. O da, onlar farkına varmadan uzaktan kardeşimizi gözetledi."(Kasas-7-11).

İncelenen masallarda da sandığa koyarak suya terk etme motifine rastlanmıştır. "*Kahramanın sandığa koyulması geçici bir ölüm, suya atılması ise ahirete yola salma gibi anlaşılır. Sonuçta kahraman gelip öteki dünyaya kavuşur. Sandığın açılması kahramanın kurtulması ölüp dirilme eyleminin masal varyantıdır. Ölüp dirilme şaman mitolojisinde değişik şekillerde görünür. Hatta antik dönemde, ölen Tanrıların tasvirlerini suya atıp öteki dünyaya göndermişler ki, onlar yeniden dirilsinler. Yatay istikâmetli ahiretin sınırı olan suyu zıt olan geçemez. Zıt olan, kahramanın peşinden onu ırmağa kadar kovar. Kahraman sudan geçip gerçek âleme girer.*" (Bayat, 1998: 158). Masallardaki "sandığa koyarak suya terk etme" motifi mitolojik bir okumayla okunduğunda ölüm-yeniden doğum döngüsünün şamanizm kaynaklı olduğunu göstermektedir. Bu motif, arketipsel sembolizm açısından değerlendirildiğinde de kahramanın suyun enginliğine yaptığı yolculuğun bilinç dışının derinliklerinde saklı kalmış benliğini arama serüveni olduğunu vurgular. Bu, bir anlamda kahramanın ölüm hâlidir. Kahraman, bu serüvende gölgelerini tanıyıp onlarla yüzleşerek olgunluğa erişir ve yeniden bir doğum hâlini yaşar. Çünkü artık farklı bir bilinç düzeyine ulaşmıştır ve böylece daha güçlü bir kişi olarak hayatına devam eder. Aşağıda bu motifin yer aldığı masallar sıralanmıştır.

Üç Bacı (Şimşek, 2002: 214), **Kuşdili Bilen Şehzade** (Sakaoğlu, 2002: 459), **Dilaremcengi** (Seyidoğlu, 1975: 217) adlı masallarda sandığa koyarak suya terk etme motifi görülür. (**Gülükân** (Günay, 1975: 488) adlı masalla eş metindir ve sandığa koyarak suya terk etme motifi bu masalda da mevcuttur.).

Kader, adlı masalda da padişah, doğacak kızının bir sığır çobanıyla evleneceğini "kaderi yazan yaşlı ihtiyar"dan öğrenir. Padişah, gün gelip çocuklar dünyaya gelince doğru çobanın yanına gider ve bir çuval altın karşılığı "kızına yazılı" olan çobanın oğlunu alır: "*Bunnar, çocuğu getiriyorlar getiriyorlar, bunu gundaklıyorlar, götürüyorlar,dârmenin buğazlâsına atıyorlar. Bu arada yıllar geçiyor, amma heç bir söylenti duymuyorlar. Diyorlar ki:"Bu dârmençiye gedek de sorak bakîm, bu çocuk ne oldu?" diyorlar. (...) Dârmençi diyor ki: "O çocuğu ben buldum, avrada dedim ki; 'Avrat, benim de heç çocuğum olmuyordu. Allah, ordan vermediyise, burdan verdi,' dedim, eve eletdim, onu biz besledik, sümbül daligannı oldu.' diyor.*" (Şimşek,

2012:120). Bu masalda da suya emenet edilen çocuk sağ kalır ve onu bulan adam tarafından büyütülür, "dünya gözeli, sümbül dalığımı bir deliganni" olur. "Takdir ile yazılan, tedbir ile bozulmaz.", "Yazılan yazı bozulmaz." atasözlerini hatırlatan bu masaldaki kahraman alın yazısını yaşar ve padişahın kızıyla evlenerek mutlu olur.

Su biçimsiz olduğu için her şeyi içinde eritir. Suya batmak nesnelerin ya da canlıların biçimlerini kaybedişi, sudan çıkış ise yaratılış eylemini ve yeniden doğumu simgelemektedir. Erginleme ritüellerinde ve vaftizlerde su, yeniden doğumu nitelerken, büyüsel ritüellerde iyileştirir; cenaze törenlerinde ölümden sonra doğumu sağlar. Bütün potansiyel güçleri kendisinde toplayan su (hayat suyu) yaşamın kendisidir. Sandığa konularak suya bırakılan kahramanlar suda ölüm halindeyken, kimi zaman değirmenci, kimi zaman avcı ya da bir çoban tarafından bulunarak yeniden hayata dönerler. Bu dönüş suyun koruyan, hayat veren özelliğiyle ilgilidir.

Gül ile Sinaver adlı masalda da sandığa koyarak denize atma motifi vardır. Bu masalda sandığa koyularak denize bırakılan çocuk değil, genç bir delikanlıdır: "*Hepsi gemi ile denize açılırlar. Kız, kaptanın Sinaver'e kızdığını hisseder. Yolda kaptana der ki: 'Bunu denize atacağını biliyorum, buna mani olamam. Ama, öyle bir sandığın içine koyacaksın ki doktorlar, o sandığın içine kırk yıl su girmeyeceğine dair rapor verecekler.(...) Sandığı kapatıp denize atarlar, gemi yola devam eder.*"(Alptekin 2002:455). Sandığa koyularak suya atılan kahramanın içinde bulunduğu sandık kıyıya vurunca onu bir oduncu bulur. Bu metinde de su, kahramanın hayatta kalmasını sağlayan koruyucu niteliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Su, dişil bir imge olup yansıma gücünden dolayı da bilgeliğin simgesi olarak bilinir. Aynı zamanda bilinçaltının simgesidir. Su saf haliyle hayat verici ve arındırıcıdır. Onun canlılara hayat bahşeden özelliğin olacaktır ki **Limon Kız** (Şimşek, 2001: 81-82) adlı masalda, kahraman limonları suyun başında kesilmeyince içinden çıkan "dünya güzeli kız"lar hemen ölüverir. Üçüncü limon suyun başında kesilince limonun içinden çıkan kız ölmez (Şimşek 2001:82). Çünkü su hayat vericidir, hayatı simgeler. Benzer bir simgeyi **Üç Nar** adlı masalda da görmek mümkündür. Kahraman narları suyun başında kesmediğinden, narların içinden çıkan "ay parçası kızlar" ölür. Üçüncü narı bir çeşme başında keser, kız suyu içer ve yaşar. (Günay 1975: 427). Bu metinde de su hayat verici özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır.

Eliade'a göre su bütün potansiyel gücün kaynağı ve ayrışmamışlığın ilkesidir. Ayrıca su bütün biçimlerin, şekillerin kaynaklandığı ve bir felaket ya da kendi genleri sonucunda dönecekleri ilk özü simgelemektedir. (Eliade, 1992: 81-82) Bundan dolayı su, dünyanın ve her şeyin temeli olup bitkilerin özüdür.

Su aynı zamanda da ölümsüzlük simgesidir. Limonun içinden çıkan kızın hayatta kalmasıyla suyun hayat bahşetmesi arasındaki paralellik tesadüfî değildir. "Ab-ı Hayat" İslam inancına göre Hızır tarafından içilmiş olup ebedîlik suyu, damlaları ile ölümsüzlüğe ulaştıran su demektir. "Ab-ı Hayat" aynı zamanda bengisu anlamına da gelir.

İçildiğinde ölümsüz olunacağına inanılan "Ab-ı Hayat" yani ölümsüzlük suyu/bengi su pek çok efsaneye de konu olmuştur.

Masallarda, gök yüzü ve suyun rengi olan mavi görüldüğü üzere masallarda daha çok bu özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Mavi gök yüzü kahramanın aydınlık mekâna çıkması, yani bilinçlenmesini simgelerken, ölümsüzlüğü simgeleyen su da masal kahramanlarını hem arındırmış, hem de hayat vermiştir.

4.1.3.6. Beyaz

Beyaz renk saflığın, masumiyetin, temizliğin simgesidir. Bu rengin temizliği simgelemesi nedeniyle mekânların özellikle beyaza boyandığı bilinmektedir. Beyazın, insanın ruh dünyasının saflığını, iyi düşüncelerini simgelediği söylenir. Beyaz istikrarı, devamlılığı da simgeler.

Beyaz, Türk kültüründe çok önemli bir yere sahiptir. Bu renk hem dini inançlarımızda, hem de gelenek göreneklerimizde iyi anlamları sembolize etmektedir. Arketipsel sembolizmde de bilinci simgeler. Ak, aklın dilidir, bilinç düzeyidir. Masallarda karşımıza çıkan ak saçlı ihtiyarlar, yani "bilge kişiler" tecrübeleriyle kahramanlara yol göstererek yolculuklarında aşama kaydetmelerini sağlarlar. Beyaz/ak saçlı ihtiyarlar olgunluğun simgesi Yüce Birey arketipidir. Bu durum masal, destan, efsane ve halk hikâyelerinde olduğu gibi yaşamda da böyledir. İnsanın saçlarına aklar düşmeye başlayınca yavaş yavaş gençliğin havailiğinden kurtulup olgunlaşmaya başladığı düşünülür.

Beyaz rengin doğruluk, haklılık anlamları da vardır. Yüzü ak olmak, aklanmak ifadeleri ak rengin bu anlamlarını içermektedir.

Masallarda beyaz renk kır, boz ve ak kelimeleriyle de karşımıza çıkmaktadır. Masallarda ak/beyaz rengin olgunluğun yanı sıra yardım, iyilik gibi anlamları da vardır. **Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı**'nda bir gün Bayındır Han bir ziyafet verip Oğuz Beylerini misafir edecektir. Bu ziyafette şöyle emreder:

"*Oğlu olanı ak otağa, kızı olanı kızıl otağa kondurun...*" (Ergin, 1994: 21) der.

Beyaz, eski Türk inancında yüceliğin, ululuğun ifadesidir. "*Altay Türk Halk Edebiyatı'nda hayır ilahı Ülgen'i temsil eden ak, cennet anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Bu sebeple şamanlar külahlarını billahsa beyaz kuzu derisinden yaptırırlardı. Çünkü itikadlarına göre beyaz renk temiz ruhların hoşuna giderdi. Bundan yola çıkarak "Ak" sözü ve rengi Şamanî Türk inançlarında arılık ve yüceliğin bir sembolü hâline gelmiştir.*" (Genç, 1997: 8)

Devlet büyüklerinin savaşlarda giydikleri bir giysinin rengidir. Askerî birliklerin içinde komutanlar, kendilerinin askerlerden ayrı görünmesi için beyaz rengi tercih etmişlerdir.

Beyaz at, ordu içindeki büyük rütbelileri askerlerden ayıran bir işarettir. Beyaz/ak renk eski Türklerde hakimiyet sembolüydü, sancak ve bayrağın rengiydi. Cengiz Han'ın imparatorluk sancağı da dokuz uçlu beyaz bayraktır. Selçuklular ve Osmanlılardaki ak sancak da adaletin ve gücün sembolüdür. (Genç, 1997: 8, 10).

"*Şamanist Türklerin hayır ilahı Ülgen inanışından kaynaklanarak devletin başında bulunanlarla diğer üst düzey yöneticilerinin hakim rengi ve hakimiyet sembolü, yani sancağı ve bayrağı hâline gelmiş olan ak rengin Hunlardan sonraki diğer Türk devletlerinde oldukça rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Bu yüzden "Ak kemik" (ak sünük: ak süyek) deyiminin beyler, "kara kemik"(kara sünük: kara süyek) deyiminin devamı yani halk anlamında ve epeyce yaygın bir şekilde kullandığını görüyoruz.*" (Genç, 1997: 9).

İncelenen masal metinlerinde beyazın yukarıda belirtilen anlamlarından pek çoğuna rastlamaktayız. Bu metinlerde beyazın/akın daha çok saflığı, güzelliği, dirilişi simgelediği dikkati çekmektedir:

Elma Ağacı adlı masalda "beyaz" renk gücü, imkânsızlığı simgelemektedir:

"*Kız üçüncü dileğini söylüyor:*

'Cirit oynasınlar, ciritte kim birinci gelirse onunla evleneceğim.'

Davullar, zurnalar, bütün herkes atını alıp cirit meydanına gidiyor, oğlan da bir derenin içine girip tüyleri birbirine sürtüyor, arap çıkıyor:

'Ne istiyorsun?'

'Bir beyaz atla bir de beyaz elbise." (Günay, 1975: 508).

Keloğlan padişahın kızıyla evlenebilmek için beyaz elbiseyi giyer ve beyaz ata biner. "*Budist metinlerinde sıkça rastlanılan beyaz at, saflık ve sadakati simgelemektedir.*" (Eberhard, 2000: 43). Bu metinde de kahramana, muradına kavuşmasında yardım eden 'beyaz at' sadakatin simgesi olarak kullanılmıştır.

Keloğlan garip, fakir bir kahramandır. Ancak aklını, zekasını kullanması sayesinde tüm güçlükleri yenerek rakiplerini alt eder ve padişahın kızıyla evlenmeye hak kazanır. Böylece kahraman muradına erecektir. Beyaz renk saflığın, iyi kalpliliğin, istikrarın yanı sıra metinde; gücün, kendine olan güvenin de simgesi olarak kullanılmıştır.

Türk masallarında "kır at" sembolüne oldukça sık rastlanmaktadır. At, bilindiği üzere Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Türk masalları, destanları, efsanelerinde ön planda yer alan atlar kahramana yardımcı bir rol üstlenirler. Türk kültüründe atların renklerinin de simgesel değeri vardır. "*Ortaçağda ve daha sonraki dönemlerde kır, ablak, kaçka, tepel, humayi, semend renkli atlara özellikle değer verilirdi. Ancak bütün bu at renkleri, alacalı at grubuna girerdi*." (Esin, 20004: 268). (...) Ala at, hem zamanın simgesi, hem de alegorik olarak zamanın efendisi olan hükümdarın atıydı. (Esin, 20004: 272).

Elma Ağacı masalında olduğu gibi **Gülmez Padişahı** adlı masalda da "zamanın simgesi" beyaz atın, masal kahramanının erginlenme yolundaki en önemli yardımcısı olduğunu görmekteyiz:

Gülmez Padişahı (Alptekin, 2002: 266-277) adlı masalda "gır at" kahramanın ihtiyacı olduğu tüm zamanlarda onun yanında olur ve ne isterse yerine getirir: Sihirli "gır atın" tükürdüğü altınlar çoğalınca kahraman zengin olur, 'gır at'ın yardımıyla kimsenin alamadığı konağın sahibi olur, atının ağzına tükürmesiyle padişahın huzurunda otuz iki çalgıyı çalmaya başlar. Yine atının kahramanın ağzına tükürmesiyle, kahraman cinsiyet değiştirir. Nemşehir Güzeliyle birlikte kır atın üzerine binerek mekân değiştirir. "Kır", yani beyaz at bu metinde murada nail olmayı, yardımı sembolize edecek şekilde kullanılmıştır. Halk inanışlarında at, muradın sembolüdür. Genç kızlar

hayatlarını birleştirecekleri "beyaz atlı prens"ini beklerler. Yaşamın dönüm noktası olan evlilik, mutluluğu getirecek olan "beyaz at"la sembolleştirilmiştir. Bu metinde de kahraman mutluluğa "gır at"ının yardımıyla kavuşur ve Nemşehir Güzeli'yle evlenir.

Kimi zaman da beyaz renk kendine güvenin, güzelliğin simgesi olmuştur. Beyaz rengin bu anlamları simgeleyecek şekilde kullanıldığı masallardan biri de **Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul** adlı masaldır. Masalda beyaz renk istikrarı, saflığı, güzelliği ifade ettiği söylenebilir:

"*Sabah olur kocası giderken kız, 'Bey uğurlar olsun.' Şehzade aynı cevabı verir. 'Bre utanmaz bre edepsiz ben bugün kebap yemeye bahçeye gidiyorum, sen burda kal patlamaya çatlamaya.' Şehzade çıkınca kayınvalide gelir. Kız yine kocasının dediklerini anlatır. Kayınvalide bu sefer kıza hep beyaz elbiseler giydirir. Kız beyaz bir ata biner ve beyaz gül bahçesine gider. Orda kendisini kocası karşılar, kebap yerler, vakit akşam olur*." (Seyidoğlu, 1975: 352).

Beyaz renk saflığın, masumiyetin rengidir. Kahraman, kocası tarafından hor görülmüş, haksızlığa uğramış biridir. Ancak o umudunu yitirmez ve eşini kendisine âşık eder. Beyaz elbiseler ve beyaz at, beyaz güller kahramanın umudunu, güzelliğini simgeler. Beyaz renk giyinmeyi tercih eden insanların genellikle kendilerine güven duyan, hata yapmaktan çekinen bir yapıda oldukları ifade edilir. Kahramanın tüm haksızlıklara karşı göğüs germesi ve kendine olan güveni, giyindiği "beyaz" renkle simgelenmiştir denilebilir.

Ahmedi Dürre adlı masalda da beyaz elbiseler içindeki genç kızın güzelliği giydiği beyazlarla simgelenmiştir.

"*Bu gıza getirir bu sefer bütün beyaz tahımlar giydirir. Bardağı beyaz, tabağı beyaz, elbiseleri beyaz. .*" (Seyidoğlu, 1975: 376).

Kahramanın, sevgilisini karşılamak için giyindiği beyaz elbiseler onun gençliğini, güzelliğini simgelemektedir.

Beyaz renk masallarda kimi zaman da yeniden doğuşun, dirilişin simgesi olur:

Öksüz Kız adlı masalda "beyaz köpüklü su"da yıkanan kahramanı dünya güzeli yapar. Metinde beyaz renk saflığı, güzelliği simgelemektedir. Su ve beyaz rengin birlikte kullanılmış olması suyun arındırıcı, temizleyici özelliğinin olmasından kaynaklanabilir. Ayrıca su, dişil bir ögedir. Yeniden doğumu, dirilişi simgeler. "*Simgesel olarak suya batan insan ölür, sonra yeniden doğar, arınır, yenilenir*."

(Eliade, 2003: 203). Beyaz köpüklü suda yıkanan kızın "dünya güzeli bir kız"a dönüşmesi onun yeniden doğuşu gibidir...

"*...Ben biraz uyuyacağım, biraz sonra şordan bir sonra suyun üsdünde, önce gara köpük olur, sonra da beyaz köpük. Beyaz köpük geçerken beni uyandır,"' demiş.*

Gız, garının başında beklemeye başlamış. Biraz bekledikten sonra gara köpüklü su geçmiş. Arkasından da beyaz köpüklü su geçmiş. Gız hemen garıyı uyandırmış. Garı:

'Gızım bu suya gir, iyice yıkan.' demiş.

Gız, suda yıkandıkca güzelleşmiş, içdikce güzelleşmiş, en sonunda olmuş bir dünya güzeli!" (Şimşek, 2001: 37).

Su daha önce de belirtildiği üzere "Ab-ı Hayat" olarak düşünülebilir. "*Su her derde devadır; insanlardan hastalıkları uzaklaştırır ve tüm hastaları iyileştirir.*" (Eberhard, 2003: 196). "*Kozmogoni simgesi ve tüm tohumların taşıyıcısı olan su, büyüsel bir maddedir ve her derde devadır; iyileştirir, gençleştirir ve yaşamı sonsuz kılar. Hayat suyu, gençlik çeşmesi, aynı metafizik ve dilsel gerçekliğin türevleridir: suda yaşam, güç ve sonsuzluk vardır.*" (Eberhard, 2003: 200).

Sihirli suyun ölümsüzlük, diriltme gibi anlamları ifade edecek şekilde kullanıldığını diğer anlatmalarda, özellikle de halk hikâyelerinde de görmekteyiz:

Köroğlu Hikâyelerinde Bingöl'den çıkan bir ırmaktan bahsedilmektedir.Bu ırmağın Çat Suyu, Aras Çayı veya başka bir su olduğu sanılmakta ve ırmağın üstünde yüzen üç köpükten bahsedilmektedir. Rivayete göre Köroğlu bu köpükleri içerek yiğitlik, şairlik ve ölümsüzlük kazanmıştır.

Bir diğer rivayette, Köroğlu'nun üç köpükten içtiği, fakir fukaraya yardım ettiği ve ateş içinde de kalsa namazını bırakmadığı için 'kırk'lara karıştığı söylenir. (Boratav, 1988: 212).

Celâli Bey ve Mehmet Bey Hikâyesi'nde, Köroğlu'nun beyleri içinde, Mısır'dan gelmiş olan Bıyıklı Yusuf çok susar ve suyu, içlerinde Köroğlu'nun da bulunduğu 'kırklar'da bulur. Yusuf suyun yarısını içer ve kalan suyu da içlerinden biri onun başından aşağı döker. Bıyıklı Yusuf gözlerini açtığında, hiç kimsenin orada kalmadığını görür. Rivayete göre o, kırkların verdiği su sayesinde iki yüz elli sene yaşamış, belden yukarı yirmi beş yaşında delikanlı gibi iken belden aşağısı kuruyup cansız kalmıştır. (Boratav, 1988: 212).

"*Halk hikâyelerinde rastlanılan konu ile ilgili motiflerin, kutsal kişiler tarafından, olağanüstü özellik kazanmayı hak eden kahramanlara verildiği görülür. Genellikle sunulan ölümsüzlük maddesi sihirli sudur. Bu da suyun arındırıcılık, temizlik, kutsallık özelliklerine hâkim olmasından kaynaklanmaktadır.*" (Şenocak, 2006:442).

Yaşlı Kadınlar adlı masalda ise "beyaz su" ölümüzlüğü değil belki, ama **Celâli Bey ve Mehmet Bey Hikâyesi'**ne benzer anlamları imler. **Yaşlı Kadınlar** adlı masalda beyaz renk gençliği, güzelliği, yeniden doğuşu, el değmemişliği simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Bir beyoğlu, önündeki çeşmeden bembeyaz suların aktığı konakta, varsa kızlarının çok güzel olacağını düşünerek annesini dünürcü gönderir. Konakta oturan yaşlı iki kadın, kızlarının olduğunu söyleyerek dört gün sonra gelmesini söylerler. Oysa ki evde genç kız yoktur, yaşlı kadınların daha küçük olanı serçe parmağını yalaya yalaya beyazlatır :

"*Altmış beşlik nene her tarafını çarşafın içine saklar, sadece serçe parmağını gösterir. Beyin hanımı bakar ki, hakikaten de kızın parmağı öyle beyaz, öyle beyaz ki kar gibi. 'Bunun bu parmağı bu kadar beyaz olursa gövdesi daha beyaz olur.'diye düşünür.*" (Sakaoğlu, 2002: 437).

Yaşlı kadın böylece beyin oğluyla evlenir, ancak durum gerdek gecesi ortaya çıkar.

Beyaz daha önce de belirtildiği üzere yeni başlangıçların simgesidir. Genç kızların giyindiği gelinliğin renginin beyaz oluşu bu yeni başlangıcın simgesidir. Beyaz renkle yeni bir hayata geçildiği, hayata yeni bir sayfa açıldığı hissettirilmeye çalışılır.

Beyaz rengin saflığı, temizliği, el değmemişliği simgelediği bilinmektedir. Bu sebeple gelinliklerin rengi beyazdır. Hayata beyaz bir sayfa açarak başlamak ifadesi bu yeni başlangıçların simgesi olarak düşünülür.

Masalda da beyaz renk hem gençlik ve güzellik; hemde saflığı simgeleyecek şekilde kullanılmıştır. Aynı metinde yaşlı bir kadınla evlendiğini anlayan beyoğlu onu pencereden aşağıya atar. Kadının yaptığı işten utanması üzerine Allah, Cebrail'i gönderir; kadını kurtarır ve onu on beş yaşında güzel bir kız eder. Cebrail, kahramana beyaz bir kuş şeklinde görünür:

"*Aman bacım kimseye söyleme, Beyoğlu beni pencereden aşağı attı, bir beyaz kuş gelip beni kanadına aldı. Yere indirince arkamı kanadıyla sığadı, Allah da beni bu hale getirdi*." (Sakaoğlu, 2002: 439). Metnin bu bölümünde yer alan beyaz renk yeni

başlangıçları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Kahraman, önce hile yaptığı için cezalandırılarak hayatın karanlık yüzüyle karşılaşır; ardından pişmanlık duymasıyla Tanrı tarafından mükafatlandırılır. Onu on beş yaşında güzel bir kız haline getiren "beyaz bir kuş"tur. Beyaz kuş bir yandan yüce bireyi temsil ederken diğer yandan da kahramanı bilincin aydınlığına ulaştırandır. Kahraman doğum-ölüm-yeniden doğum sürecini yaşayarak tam benliğe ulaşır. İhtiyarlığın karanlığından, gençliğin aydınlığına ulaşan kahraman ying (karanlık), yang (aydınlık) dönüşümünü yaşamıştır.

Beyazın tüm renklerin bütünü olması nedeniyle tüm renklerin gücünü ve anlamlarını içinde barındırdığı söylenebilir. Beyaz renk metinlerde kimi zaman da yardım, güç, kuvvet anlamlarını simgeler. Örneğin, **Ağlayan Narla Gülen Ayva** adlı masalda beyaz rengin gücü, kuvveti, yardımı simgelediği görülmektedir:

"*Ana, Allahaısmarladık, artık beni öldülere kat. Senin canını kurtarmak için bu memleketi terk edip gideceğim.'*

Kızla anası vedalaşır. Kız gizlice kaçarak babasının tarlalarından birine girer. Burada karşısına bir beyaz at çıkar:

'Şehzadem niye ağlıyorsun?

'Niye ağlamayayım, ben doğduğum zaman babama oğlan diye bildirmişler. Halbuki ben kızım. Babam bugün beni sünnet ettirecek; kız olduğumu duyarsa anamı da, beni de cellat ettirecek. Onun için kaçıyorum.'

'Peki ben seni kurtaracağım. Şimdi bana bineceksin, babanın önünden bir o baş süreceksin, bir bu baş süreceksin. Tam kaçacağım zaman dizginlere kip bas, babana Allahaısmarladık et. Evvel Allah'ın izniyle ben seni kurtarırım." (Seyidoğlu, 2002: 311).

Pek çok masal metninde atın yardımcı rolü üstlenmesi bu metinde de dikkati çekmektedir.

Vezirin Kızı ile Hoca, adlı masalda beyaz renk bilinen anlamıyla yaşlılığın simgesidir:

Anne ve babasının uzun yıllar öldü sandığı kızlarıyla karşılaşan anne, kızına kendisini bir türküyle tanıtır:

"*Demlik guzum, gayupoldu gözümde*

Onun için, beyaz oldu saçımda, (Şimşek, 2001: 261).

Saçın beyazlaması yaşın ilerlediğinin bir göstergesidir. Beyaz renk bu anlamda yaşlılığı simgeler.

Metnin bir başka bölümünde de beyaz renk ölümün simgesidir:

"*Teneşirde yıkanır iken bu tenim*

Tabıtlara yatmış, boyun, bedenim,

Bak gelinlik oldu beyaz kefenim,

Daha durur, arşın beziniz, benim." (Şimşek, 2001: 263).

Uzun yıllar öldüğünü sandığı kızıyla karşılaşan anne, kızının yokluğunda ölümden beter olmuştur. Bu durumunu da "gelinlik" ve "beyaz kefen" ifadeleriyle sembolleştirmiştir.

Beyaz renk metinlerde kimi zaman da kahramanın karşı tarafa tanınmasında bir işaret simge olarak dikkati çeker. **Congalaz Karısı** adlı masalda beyaz renk işaretin, talihin simgesidir:

"*Gızı bulan birisi onu beyaz bir devenin üzerine bindirmiş, ondan sonra demiş ki:*

'Nere gedersen get.' demiş.

Devenin saybısı devesini arakana bulmuş. Bulmuş fakat gız heç gonuşmazmış. Devenin saybısı demiş ki:

'Gızım neye gonuşman.'

Gız, gene seslenmezmiş.Meğerse boğazındaki yüzük dururmuş. Gızın seslenmemesine adam gızın gafasına arkadan bi vurmuş, yüzük tıngadak düşmüş getmiş. Yüzzük çıkınca gız gonuşmuş." (Alptekin, 2002: 443).

Deve zorluklara karşı dayanabilen muazzam yapısı sebebiyle Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın yaratıcı gücünün bir simgesi olarak yer almıştır. Ayrıca İslâm'da eğitilmiş nefsin bir simgesi olarak görülür. Deve aynı zamanda, zamanı da simgeler.(Schimmel 2004:)

Metinde konuşamayan kızın beyaz bir deveye bindirilmiş olması onun yeniden doğuşuna vesile olacaktır. Nitekim bir süre sonra tesadüfi de olsa konuşmasını engelleyen nesnenin/ engelin kalkması sonucu kız konuşmaya başlar. "Beyaz deve" kahramanın bilinçaltının karanlıklarından çıkışını müjdelemektedir.

Kızı evlat edinen adam, onu oğluna alır. Kızın bir oğlu olur. Oğlu büyür, dışarıda oyun oynarken annesi onu tekerleme söylemesi için tembihler. Kızın kardeşleri

de oradan geçerken tekerleme sayesinde kardeşlerini bulurlar. Tekerlemede geçen beyaz renk işareti simgeler:

"*Yedi gardaşın yeğeniyim*

Ak devenin göbeğiyim

Sandal gadının bebeğiyim." (Alptekin, 2002: 443).

"Beyaz deve"/beyaz renk kahramanın aydınlığa çıkışının bir simgesi gibidir. Kahraman, çocuğunun söylediği tekerleme sayesinde kardeşlerine kavuşur ve mutlu olur.

Beyaz rengin benzer bir simge olarak kullanıldığı bir başka masal da **Şansını Açtıran Adam** adlı masaldır. **Şansını Açtıran Adam** adlı masalda beyaz renk şansın, talihin simgesidir:

"*...balığın da dişinin dibinde inci vardır, o alınırsa onun da şansı açılacaktır.'*

'Senin şansını da açtım, haydi bakalım, şimdi geriye dön.' Gemiyle karşıya geçerken balığı görür:

'Dişinin dibinde bir inci varmış, o alınırsa şansın açılacakmış:

'Gel o inciyi sana vereyim.'

'Hayır, o benim de şansımı açtı, ben memleketime gidiyorum." (Sakaoğlu, 2002: 341).

İnsanda hayranlık duygusu uyandıran inci, midye kabuğunun içinde oluşumunu tamamlarken yüzyıllardır insanoğlunun yaşantısının da bir parçası olmuştur.

İncilerin insan yaşantısındaki yeri kültürlere göre farklılık gösterir. "*En yaygın inanç, incilerin onu taşıyan kişilere uğur getirdiği biçimindedir. Eski uygarlıklarda incilerin sihirli olduğuna ve üzerinde inci taşıyanların zengin ve uzun ömürlü olacağına inanılırdı. Erdemliliğin, ölümsüzlüğün, ışığın, saflığın ve temizliğin göstergesi olarak kabul edilen incilerin düğünlerde gelinlere takılmasının nedeni de budur. Hindu inanışına göre, inciler ilk kez Tanrı Krişna'nın kızının düğünü için okyanustan bir inci tanesi çıkarmasıyla kullanılmaya başlanmış. Uzakdoğu ülkelerindeyse incilerin yalnızca uğur getirmekle kalmayıp, diş çürüklerinden ülsere, halsizlikte alerjilere kadar birçok hastalığa iyi geldiği düşünülüyor*[188]."

[188] http://ogrenci.hacettepe.edu.tr

Yunanlılar, incileri, Aphnadite Aşk İlahı'na, Romalılar da kendi aşk ilahları olan Venüs'e adamışlardır. Onun gözyaşları olarak inci güzelliği ve ruhsal aydınlığın simgesi, aşkın ve başarının sembolü, saflığın ve masumiyetin örneği olmuştur[189].

"*İnci, dişil ilkenin simgesidir, yaşamı ve üretkenliği simgeler ve kabuklu deniz hayvanları, özellikle de istiridyeyle doğrudan ilişkisi vardır (vulva, kabuklu hayvan; inci, ikinci doğuş, ölümsüzlü)." (*Eliade, 2002:20).

Masal metninde de uzakdoğu ülkelerinde olduğu gibi inci/beyaz renk uğru, şansı simgelemektedir.

Masallarda renklerin kullanımında zıtlıkların yan yana kullanıldığını görmekteyiz: Siyah-beyaz, ak-kara, boz-ala vb. **Zümrüdüanka Kuşu** adlı masalda kara koç-ak koç motifindeki zıtlık, alt dünya-yer yüzü (karanlık dünya/aydınlık dünya) tezatına gönderme yapar. Pek çok masal metninde de inci şansın, talihin simgesi olmuştur.

4.1.4. Masallarda Dört Element

İnsanoğlu topraktan yaratılmıştır. Özündeki asıl maya anasır-ı erba; yani ateş, hava, su ve topraktır. Bu dört unsurdan üçü insanoğlunun mayasında mevcuttur; toprak mayası, su vücudunun dörtte üçü, hava ise yaşam kaynağı mutlak gerçekten aldığı emaneti; yani ki "nefesi"...

İsmail Hakkı Hazretleri insanın mizaç ve tabiatı hakkında Şerh-i Usul-i Aşere'sinde şunları söyler:

"*Malum ola ki insan, anâsır-ı erbaadan tahmir olunmuştur ki türâb-ü mâ-ü hevâ vü nârdır. Ve bu çâr anâsırdan dahi dört tabiat hudus itmiştir ki hararet-ü bürudet-ü rutubet-ü yubusettir. Ve bu çâr tabiattan dahi dört halt vücuda gelmiştir ki dem-ü balgam-u sevdâ vü safrâdır.*

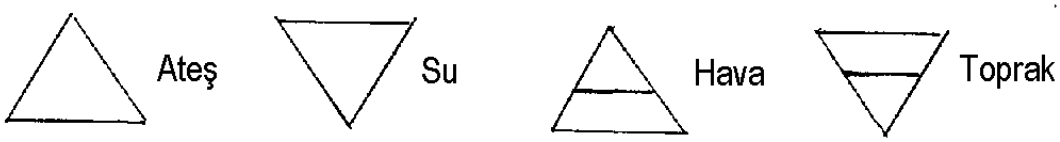
Ve tabiat didikleri mizacdır ki, çâr tabiatın imtizacından hâsıl olmuş mâye-i insânîdir. Ve bu tabâyi' ve ahlât ezdâd makûlesidir. Ve âb-ü hevâ vü dâne didikleri esbabdır ki, gâh sebeb-i sıhhat ve gâh bâis-i illet olur. Ve hâl-i sıhhat, hâl-i i'tidal; ve hâl-i maraz, hâl-i inhirafdır ki, ezdâdın birbirine galib ve mağlubiyetinden hâdis olur." (Levend, 1984: 27).

---

[189] http://www.egelife.com

İbrahim Hakkı Hazretlerinin de belirttiği üzere insanoğlunun yapısı bu dört unsurdan hasıl olmuştur.

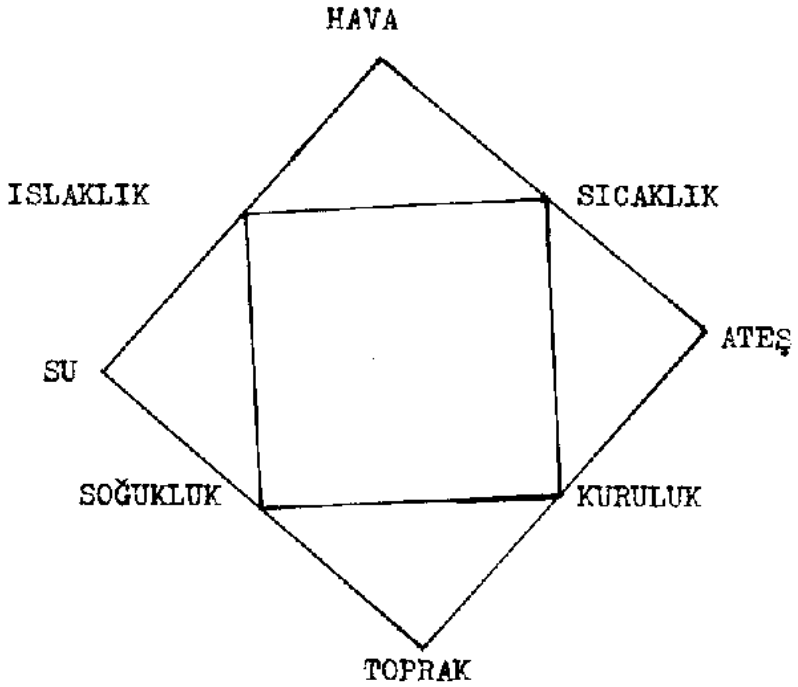
Dört unsur, yalnızca doğu kültürlerinde değil, yüzyıllar boyu batıda, kadim öğretilerde de yer alan önemli bir konu olarak hep gündemde kalmıştır. "Jung'a göre hava ve ateş erkek unsuru, toprak ve su da dişi ve pasif unsuru içerir; aslında bu sınıflandırma kadim öğretilerden alınmıştır. Batı tradisyonunda yukarı bakan üçgen ateşi ve aşağı bakan üçgen suyu simgeler. Bu sembollerin cinsel karşılığı evrenseldir ve kaynağı malumdur. Hava ve toprakta biri yukarı ve biri aşağı bakan üçgenlerle simgelenir fakat ortalarında çizgi vardır. Ateş, suyun zıttı; hava da toprağın zıttıdır. Ayrıca su ve toprak yer çekimine tabi olup aşağı düşer, hava ve ateş ise tam tersine uçucudur ve yükselir. Dolayısıyla, üçgenleri ok olarak ele alırsak yukarı bakan hafif, aşağı bakan ağır elemandır.



Dikey Yatay Dikey Yatay

Eski bir inanca göre her element dört ayrı unsurdan ikisini içerir. Bu dört unsur, sıcaklık, kuruluk, ıslaklık ve soğukluktur. Ateş sıcak ve kurudur; hava sıcak ve ıslaktır; su soğuk ve ıslaktır ve toprak soğuk ve kurudur. Platon'a göre ateş parlak, ince, hareketli; hava karanlık, ince ve hareketli; su karanlık, kalın ve hareketli; toprak karanlık, kalın ve hareketsizdir[190]."

[190] http://www.hermetics.org



"Elementler hastalıkların tedavisinde de temel unsur olmuştur. Hint tedavi sistemi olan Ayurveda tıbbından, Çinlilerin akapunkturuna, hatta yogaya kadar bu tedavi sistemlerinin hepsinin temelinde elementlerle yapılan tedavi süreci söz konusudur. Çünkü "elementler bizi her düzeyde canlandıran yaşam güçleridir." (Arroyo, 2000: 141). 19. *Yüzyıl şifacısı Samuel Thomson'un da dediği gibi:*

"Tüm bedenler dört elementten oluşurlar. Toprak, ateş, hava ve su. Sağlıklı durum bu dört elementin uygun şekilde dağılması ve dengelenmesidir, hastalık ise bu düzenin bozulmasıdır.[191]" (Arroyo, 2000:141)

4.1.4.1. Toprak

İnsanın yaşam enerjilerinden biri olan toprak, masal metinlerinde şifa kaynağı olarak karşımıza çıkar. Özellikle de âmâ gözlerin tedavisinde toprağın şifa kaynağı olarak kullanılması, insanın bedenindeki bu dört temel unsurdan biri olması nedeniyledir.

---

[191] *Orta Çağ'da ve Rönesans'ın başlangıçlarındaki dört öz sıvı(kan, balgam, safra ve sevda salgısı) teorisi benzer bir görüşe dayandırılmıştı ve astrolojinin elementleriyle ilişkilendirilmişti. Teoriye göre bu dört öz sıvı bir bireyde tam doğru oranlarda karıştığında, o birey dengeli bir kişiliğe sahip oluyordu. Kişinin öz sıvısının veya elementin oranının biraz artması, kişinin hem fiziksel hem de huyunu ve genel karakterini etkiliyordu*. (Arroyo, 2000:141-142).

Masallarda şifa veren unsur olarak da karşımıza çıkan "toprak"ın iyileştirici özelliği; özünde barındırdığı cana can verme hususunun yanında, İslam'ın mucizevî hadiselerini de bir bir akla getirir. Bunlardan birisi Hz. Muhammed'in âmâ insanların gözlerini açmasısı hadisesidir:

"*Gözü oyulmuş birisi Peygamber'e gelmiş ve kendini iyi etmesi için yalvarnış. O da bir toprak parçasını, tükürüp çamur haline getirdikten sonra, yerine koyunca hemen gözü açılmış*." (Levend, 1984: 139).

Bu bilgilerin ışığında, masallarda karşılaştığımız gözlere toprak sürerek gözlerin açılması hadisesinin, toprağın yaşam enerjisinden birisi olmasının yanı sıra İslami bir kökene dayandığı söylenebilir. Masallarda sıkça karşımıza çıkan "kör olan gözlerin açılması için muayen yerden toprağın getirilmesi" masal kahramanlarının aşama geçirmeleri için kimi zaman serüvene çıkış çağrısıdır. Konuyla ilgili masalları incelediğimizde bu toprağın getirilmesi için yola çıkan masal kahramanın başından türlü maceralar geçer. Yaşadığı bu zorlukların üstesinden gelen kahraman geriye dönerken padişahın, babasının, vb. istediği toprağı bulmuştur ve bu toprağı gözlerine süren âmânın gözleri hemen açılır.

Halk arasında "kocakarı ilâcı" olarak da tabir edilen şifa kaynakları arasında toprak ve kil de vardır. Kil, bilindiği gibi uzun yıllar boyu halk arasında şifa kaynağı ve temizlik maddesi olarak kullanılmıştır.

Kilin sivilceleri iyileştiren, saça canlılık veren ve kepeği önleyen özelliği vardır. Kilin sadece güzellik ve temizlik için değil, cilt hastalıkları için de kullanıldığı bilinmektedir. Kilin selülit, pişik ve ciltteki çeşitli yaralara iyi geldiği hususunda halk arasında yaygın bir inanış mevcuttur. Çamur banyosu olarak bilinen şifa, yine insanın geldiği özün kendisine verdiği mucizevi bir derman... Özellikle cilt hastalıklarına iyi geldiği bilinen çamur, insanoğlu için doğal bir şifa kaynağı sağlamaktadır.

Masal metinlerinde de görüldüğü gibi genellikle, kahramanların kör olan gözlerinin açılması için uzun aramaların sonucunda ulaştıkları nesne "toprak"tır. Toprak, pek çok masal metninde şifa kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tedavi yöntemi yalnızca masal metinlerinde değil, Türk milletinin bilge şahsiyeti Nasreddin Hoca'ya atfedilen bir keramet olarak da bilinir. Halk arasında, Nasreddin Hoca'nın türbesindeki topraktan alınıp görmeyen gözlere sürüldüğünde şifa (Tokmakçıoğlu, 1981: 39) bulunacağına inanılmaktadır.

Toprağın şifa vermesi hadisesiyle ilgili masal metinleri, daha önceden incelendiği için burada yalnızca konuyla ilgili örnek vermekle yetinilecektir.

"Toprak ilk çağlardan itibaren "ana" olarak düşünülmüş, bu sebeple de "arkaik insan" toprağın analık özelliğine saygı göstermiş; toprakla ilgili değişik inançlar geliştirmiştir. Toprak, kimi zaman ibadet edilen, kendisine kurbanlar sunulan "kutsal" olmuştur. Toprakla, kadın arasında "doğurganlık" yetisi sebebiyle uzun asırlar bağlantı kurulmuş; hatta ilk dönem insanları, kadının ve toprağın kendi başına doğurduğunu bile düşünmüşlerdir. Bu sebepledir ki kadının ve toprağın yaradılışın sırrını bildikleri ve de aralarında mistik bir dayanışma olduğuna inanmışlardır. Belki de bu yüzden olacaktır ki; pek çok kültürde toprağı eken, diken, ürün toplayan hep kadın olmuştur." (Kaplan, 2006: 4). Kadın ve toprak arasındaki bu gizemli bağ masallarda da yansımasını bulmuştur.

Bengiboz adlı masalda kahramanın babasının kör olan gözleri, padişahın ayağının değmediği yerden toprak getirilip gözlerine sürülürse açılacaktır. Kahramana, gözleri kör olan padişahın gözlerinin açılması için gereken toprağı nasıl elde edileceğini, padişahın küçük oğlunun rüyasına giren derviş öğretir (Seyidoğlu, 1975:). **Kuşlar Padişahının Kızı** (Şimşek, 2001: 603) masalında da padişahın kör olan gözünün ilacı, padişahın atının ayak basmadığı yerden getirilecek bir avuç topraktır.

Toprak, asırlar boyu insanoğluna şifa dağıtan bir madde olmuştur. İlkel toplumlarda çocuklar ve yaşlılar hasta olduklarında toprağa yatırılırlar, bu şekilde onların iyileşeceklerine inanılırdı. Bunun yanı sıra yaşlıların gençleşeceğine dair bir inanış da vardı. Bu ayinin anlamı yeniden doğumdur. Bu simgesel gömme töreninin suya batırma ve vaftiz gibi büyüsel ve dinsel bir değeri vardır. Toprağa yatırılan hasta veya yaşlı insan yerde yattığı sürece ana rahmine dönüşü yaşar, bu şekilde kişi bir embriyon haline gelir ve yeniden doğar. Embriyon haline gelen kişi tinsel anlamda da yeniden doğar. (Eliade, 2003: 253).

Toprak hem şifa veren, hem de arındıran bir maddedir. **Padişahın Üç Kızı** adlı masalda, toprak cezalandırma unsuru olarak karşımıza çıkar. Üç kız kardeşten küçüğü padişaha saçları yıldız gibi parlayan bir kız bir de oğlan doğuracağına söz vermiştir. Küçük kardeş söz verdiği gibi bir kız, bir de oğlan doğurur. İki hain abla, yeni doğan çocukları alarak yerine kedi ve köpek yavrusu koyarlar. Karısının, kedi ve köpek

doğurduğunu zanneden padişah, eşini yedi yol ayrımına beline kadar gömdürerek gelenin geçenin yüzüne tükürmesini emreder. (Alptekin, 2002:

Bu masalda "toprağa gömme" bir çeşit cezalandırma şeklidir. Arkaik toplumlarda, toprağın hem suçluların suçlarından arınmalarını sağladığına, hem de hastalara şifa dağıttığına inanılırdı. Çocuklar doğar doğmaz toprağa yatırılır, böylece gerçek annesinin onu tanıması ve kutsallığıyla koruması sağlanmak istenir.

İskandinavyalılar, bir cadının, canlı canlı toprağa gömülerek üzerine tohum ekilip daha sonra ürün toplandığında cadının sonsuza kadar sürecek olan lanetten kurtulacağına inanırlar. Hasta çocuklar da toprağa gömülüp üzerine tohum ekilir, bu tohumlar çiçek açtığında onların da iyileşeceği düşünülürdü. (Eliade, 2003: 253).

Masallarda "toprağa gömme" kimi zaman da zina işleyen kadını cezalandırmak için yapılır. Ceza işlemi açık alanda kadının yarı beline kadar toprağa gömülerek taşlanması, böylece işlediği suçun topluma teşhir edilmesi şeklinde gerçekleşir. Bu durum, **Asker Karısına İftira** adlı masalda geçmektedir:

Koca, askere giderken karısını, kardeşine emanet eder. Kadına göz koyan kayınbirader yüz bulamayınca bir mektupla kadını kocasına şikayet eder.

"*Kadının kocası hemen bunun boş kağıdını gönderir. Askerin kardeşi boş kağıdını alınca o zaman kanunda lanetleme varmış, bunu götürüp kazdığı bir kuyuya 'zina etti' diye beline kadar gömer. Gelen giden bu kadına taş atar*." (Sakaoğlu, 2002: 463).

Metinde geçen bu olay, zina yapan kadınların "recm" edilmesini, yani yarı beline kadar toprağa gömülüp taşlanarak öldürülmelerini hatırlatmaktadır. Bu olay İslâm hukukçuları arasında tartışmalı bir konu olsa da, recmin hâlâ bazı İslam ülkelerinde uygulandığı bilinmektedir. Recm ile ilgili tartışmalar, mezhepler ve tarikatlar arası ayrılığa da neden olmuştur. Recm kelimesinin Kur'an'da taşlamakla eş anlamlı olarak değil, daha çok hor görmek, yalnız bırakmak gibi bir anlamda kullanıldığı tefsirlerde okunur : (Meryem suresi : 46)

"Aile ve toplum yapısını ve ahlakını tehdit ettiği için zina, tüm İslam toplumlarında ve devletlerinde şiddetle yasaklanmıştır. İslam hukukuna göre bir kadın ile bir erkeğin zina yaptığının hukuken sabit olabilmesi için bu fiili gören en az dört kişinin mahkeme önünde olayı gördüklerine şahadet etmeleri ve söz konusu kişilerin de bunu kabul etmeleri gerekmektedir. Eğer mahkeme önünde bu yöndeki iddia

ispatlanırsa kadın veya erkek İslam hukukuna göre recm, yani taşlanarak öldürülme ile cezalandırılır [192]İslamiyet'in geldiği andan itibaren tüm Müslüman devletlerde dinin bu emri genelde uygulanmıştır. Zina eden Müslüman kadın ve erkekler de toplumdan dışlanmışlardır.

Yönetimi ve ekser halk kitlesi ile Osmanlı devleti de bir İslam devletidir. Osmanlı devletinde uygulanan hukuk kuralları kaynağını, hem İslam dininden (şer'i hukuk) ve hem de İslam'ın genel ahkâmına aykırı olmamak kaydıyla Türk toplumunun geleneklerinden almaktadır (örfi hukuk). Geçmiş İslam devletlerinde uygulanan hukuk kurallarının çoğunluğu aynı veya benzer şekilleriyle Osmanlı devletinde de uygulanmıştır. Bu bakımdan zina, Osmanlı devletinde ve toplumunda da kötü görülen davranışlardan sayılmıştır. Fakat İslam hukukunun ön gördüğü, zina yaptıkları sabit olan kişilere uygulanan recm cezasının, Osmanlı devletinde uygulandığına dair bir işarete, 1680 yılında İstanbul'da Aksaray'da uygulandığı belirtilen recm cezası hariç, tarihi kaynaklarda rastlanamamıştır." (Köse, 2007: 169).

Zina konusu tartışmalı bir konu olmakla beraber, bütün toplumlarda hoş karşılanmayan bir durumdur. Masalda da -her ne kadar bu bir iftira olsa da-, zina yapan kadının toplumdan dışlanacağı ve cezalandırılacağı mesajı verilir. Toprağa gömme hadisesi bu metinde suçlunun cezalandırılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kadının güzelliğinden etkilenen bir bezirgan bu kadını oradan çıkarır ve evine götürür. Kadının topraktan çıkarılmasıyla ikinci doğuşu gerçekleşir. Bundan sonra yaşadıkları onun erginlenme yolundaki sınavları olur. Haksızlığa uğrayan kadın türlü badireler atlattıktan sonra önce padişahlıkla ödüllendirilir. Daha sonra da onu en değerli mükafatı beklemektedir: Halk onu bir türbede oturtur. Ona zarar veren"günahkâr" insanlar, buraya gelerek türbedeki kahramana suçlarını bir bir itiraf ederler.

---

[192] Ömer Nasuhi Bilmen; *Hukuk-ı İslamiye ve Istılahât-ı Fıkhiye Kamusu,* 2, s.202. İslam hukukunun kaynaklarından olan Kur'an-ı Kerim'de zina yapan kadın ve erkelere recm cezası uygulanacağına dair bir ayet bulunmamaktadır. Bu konuda Nur suresi 2. ayette "*Zina eden kadın ve zina eden erkekten her birine yüz sopa vurun; Allah'a ve ahiret gününe inanıyorsanız, Allah'ın dininde (hükümlerini uygularken) onlara acıyacağınız tutmasın. Müminlerden bir gurup da onlara uygulanan cezaya şahit olsun"* ifadesiyle zina eden kadın ve erkeklere 100 sopa vurulmasını öngörmektedir. Recm cezasının uygulanmasına, yine İslam hukukunun kaynaklarından olan Hz. Peygamberin bu konudaki sözleri ve kendi dönemindeki uygulamaları kaynaklık etmektedir. Zina, tüm toplumlarda ve dinlerde hoş karşılanmayan bir suçtu ve buna göre de caydırıcı yaptırımlar uygulanmaktaydı. Mesela, İslam'ın ilk zamanlarından itibaren zina yapan kadın ve erkeklere, şartları haiz olduğunda uygulanan recm cezası, eski İbrani hukukunda da uygulanan bir ceza türüydü. (İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul 2006, s. 68.) http://www.turkishstudies.net

Bu masalda dikkati çeken husus, iftira sonucu toprağa gömülerek haksızlığa uğrayan kadının, daha sonra bir türbeye oturtulması onun ödüllendirilmesi gibi düşünülebilir. Çünkü türbeye gelen derdine derman arayan herkesin derdinin ilacı bulunur.

Toprağın doyurucu, şifa verici, simgesel anlamda yeniden doğurucu özelliklerinin yanı sıra temizleyici özelliği de vardır. Arkaik dönemdeki erginlenme törenlerinde günahlardan arınması için gençler toprağa yatırılırdı. Bu törenlerde toprağın ne kadar önemli bir madde olduğu tartışmasız bir gerçektir. İslam dininde de toprak çok önemlidir. İslam'da suyun bulunmadığı yerde kişi toprakla teyemmüm abdesti alabilmektedir.

4.1.4.2. Su

Daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere su, masallarda en fazla adı geçen element olarak karşımıza çıkmaktadır. Nehirler, göller, pınarlar, denizler kahramanların yaşamlarını bir şekilde değiştiren hayat kaynaklarıdır. Yaşam kaynağı su, kimi zaman çirkin ihtiyar kadını, güzeller güzeli genç bir kız yapar; kimi zaman da su, altına dönüşerek kahramanın yokluk içindeki dünyasını varlığa boğar. Suyun şifa veren bir özelliği de vardır. Su; böbrek rahatsızlıkları ve diabet gibi birçok hastalığın tedavisinde vazgeçilmez bir unsurdur.

Bu konu daha önce incelendiği için bu bölümde yalnızca birkaç örnek vermekle yetinilecektir. **Askere Giden Kız** (Sakaoğlu, 2002: 297-302) adlı masalda kızının üç dişini kıran erkek kılığındaki kızı öldürmek isteyen padişah, onu "Cinlilerin al öküzün pınarından" su getirmeye yollar. Bu pınardan getirilen su, insanı son derece gençleştirmektedir. Su; ab-ı hayattır, içeni ölümsüzlüğe kavuşturur, bu masalda olduğu gibi onun ebedî değişimini sağlar, bu da suyun gizemli iksiriyle gerçekleşmiştir.

Su, dişil bir imge olup yansıma gücünden dolayı da bilgeliğin simgesi olarak bilinir. Su arketipsel sembolizmde bilinç dışının sembolüdür, suyun üzerindeki bölüm ise bilinçli dünyayı simgeler. (Jacobi, 2002: 136). Su, saf haliyle hayat verici ve arındırıcıdır.

Eliade'a göre su, bütün potansiyel gücün kaynağı ve ayrışmamışlığın ilkesidir. Ayrıca su, bütün biçimlerin, şekillerin kaynaklandığı ve bir felaket ya da kendi genleri sonucunda dönecekleri ilk özü simgeler. (Eliade, 1992: 81-82).

Suyun ölümsüzlük verme özelliği, başka kültürlerin mitolojilerinde de vardır. "*Gılgamış, suların dibinde, insanların ölümden kurtulmasını sağlayan hayat otunu bulmuştur. Benzer olarak, Thetis oğlu Achilles'e sonsuz hayat vermek içim, onun Styx sularına dalmasını istiyordu. Yunanlıların Okeanos ve Ambrosia arasında genel bir ilişki kurdukları gibi yerliler de su ve sama arasında ilişki kurdular*." (Rudhardt, 2006: 133).

Su, daha önce de belirtildiği üzere dişil bir unsurdur ve su ile kadın doğurganlığı arasında paralellik vardır. Ana rahmi, amnion sıvısı ile doludur ve bu sıvı, ceninin hareket etmesini sağlar. Doğum sırasında bu sıvının gelişi doğumun habercisidir, suyun gelişi âdeta yeni bir hayatın başladığını simgeler. Masal metinlerinde de suyun bu özelliği yeni doğmuş çocukların "sandığa koyularak suya terk edilmesi" motifinde karşımıza çıkar.

Kader adlı masalda da, padişah doğacak kızının bir sığır çobanıyla evleneceğini "kaderi yazan yaşlı ihtiyar"dan öğrenir. Padişah, gün gelip çocuklar dünyaya gelince doğru çobanın yanına gider ve bir çuval altın karşılığı "kızına yazılı" olan çobanın oğlunu alır: *"Bunnar, çocuğu getiriyorlar getiriyorlar, bunu gundaklıyorlar, götürüyorlar,dârmenin buğazlâsına atıyorlar. Bu arada yıllar geçiyor, amma heç bir söylenti duymuyorlar. Diyorlar ki:"Bu dârmençiye gedek de sorak bakîm, bu çocuk ne oldu?" diyorlar. (...) Dârmençi diyor ki: "O çocuğu ben buldum, avrada dedim ki; 'Avrat, benim de heç çocuğum olmuyordu. Allah, ordan vermediyise, burdan verdi,' dedim, eve eletdim, onu biz besledik, sümbül daliganını oldu.' diyor."* (Şimşek, 2001:120). Bu masalda da suya emanet edilen çocuk sağ kalır ve onu bulan adam tarafından büyütülür; "dünya gözeli, sümbül dalığımı bir deliganını" olur. "Takdir ile yazılan, tedbir ile bozulmaz.", "Yazılan yazı bozulmaz." atasözlerini hatırlatan bu masaldaki kahraman alın yazısını yaşar ve padişahın kızıyla evlenerek mutlu olur.

"*Su, ateşe zıttır. Dişi unsuru içerir. Yansıma gücünden dolayı kadimler onu bilgeliğin simgesi olarak görmüşlerdir. Diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Ateş şuuru ve su şuur altını simgeler. Ateş gündüzün hakimi Güneş'i içerir, su ise gecenin hâkimi Ay'ı içerir. Kadim çağlarda hayatın denizden başladığı inanılırdı. Deniz, ayı da hükmeden bir ana tanrıçanın rahmi olarak görülürdü.*

Su değişkendir ve etrafındaki tesirleri özümseyerek sergiler. Dolayısıyla hayat verici de olabilir, zehirleyici de; temizleyici de olabilir, kirletici de. Ancak saf hâli ile sadece hayat verici ve arındırıcıdır[193].”

Yukarıda incelenen masal metinlerinde suyun “hayat verici” özelliği dikkati çekerken, masallarda sıkça karşılaşılan suya emanet edilen kahramanların, su vasıtasıyla hayatta kalmaları, onların “ikinci doğuşu”nu da simgeler.

Suyun, yaradılışın başlangıcı olması hadisesi, yalnızca batı mitolojisinde değil, Türk mitolojisinde de vardır.

Daha önce incelenen Ata Mağarası adlı efsanede görüldüğü gibi ilk insanın yaradılışında ateş, hava, su ve toprak vardır. Dört unsur insana can vermek için birleşirler ve ilk insan “Ay-Ata” böylece oluşur.

Altay Yaradılış Destanı’nda ise hiçbir şey yokken sadece su vardır ve dünyanın yaradılışının özü bu suyla olur.

Su, yaradılışın özü, dişil ve de arındıran unsur; tıpkı toprak gibi...Toprak da arındırma, insanoğlunun ilk mayası olmakla suyla bu anlamlarda ortaklıklar içermektedir. Yukarıda da değinildiği üzere suçlular, hastalar ve ihtiyarların toprağa gömülmelerinde toprağın, suyun arındırma özelliğine benzer nitelikte, vaftiz gibi büyüsel olduğuna, hastaları iyileştireceğine inanılır. Kişi, topraktan kalktığında ikinci kez doğmuş gibi olur. Bu yönüyle, Hristiyanlıktaki vaftizin insanları günahlarından arındırmasındaki hadiseyle oldukça benzer özellikler taşımaktadır. (Eliade, 1991: 109).

4.1.4.3. Ateş

Taoizmin sembolü “ying ve yang” doğadaki bütün zıt güçleri ve onların ahengini simgeler. Dişi (yın) ve erkek (yang) güçlerinin simgeleridir. Bu tabi özellikle ateş ve su, toprak ve hava için geçerlidir.

Anasır-ı erbanın bir unsuru olan ateşin en önemli özellikleri arasında da parlaklık, sıcaklık, hareketlilik ve canlılık vardır. Çağlar boyunca ateş ilahi gücün simgesi olmuş, kimi zaman ona tapılmıştır. Heraklitüs’e göre her şey ateşten meydana gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş dönüşüm aracıdır. Dolayısıyla, diğer elementler arasında bir aracı görevi görür. Ateşin rengi olan kırmızı, erkeklik unsuru içerir. Ateşin hem olumlu, hem de olumsuz yanları vardır. Ateş ışık verdiği için aydınlığı simgeler.

[193] http://www.hermetics.org

Titan Prometeos insanlara ateş verdiği için cezalandırılmıştı. Ateş yakıcı olduğu için azap verici rolünün olması nedeniyle yıkıcı ve tahrip edici özelliği onun olumsuz yönünü simgeler. Sembolik olarak arınmak ve aydınlanma ile ifade edilen yüksek bir yanı olduğu gibi ayrıca ihtirasları, azabı ve yıkıcılığı simgeleyen olumsuz bir yanı da vardır. Ateşin olumlu yanını güneş simgelerken olumsuz yanını mars simgeler. Ateş aynı zamanda insanın ilahi pırıltısını ve cevherini de simgelemektedir.

Bazı kadim mabetlerin sunaklarında daimi bir ateş bulunduğu ve bu ateşin sönmemesi için büyük çaba gösterildiği bilinmektedir. Ateş, ilahi ilhamın simgesi olduğu için önem taşırdı. İnsanın kendi iradesi doğrultusunda değişiklik yaratma sanatı ve bilimi olarak tanımlanan majikal çalışmalarda ateş elemanı ile daha çabuk sonuç alındığı bilinir. Ancak bu tür çalışmaların daha tehlikeli olduğu ve daha fazla dikkat gerektiği ilave edilir.

Ateşin astrolojik özellikleri arasında enerji, bağımsızlık, yaratıcılık, girişkenlik gibi unsurlar vardır. Bunun yanısıra ateş astral âlemin simgesidir[194].

Ateşin Türk mitolojisinde oldukça önemli bir yeri vardır. Ateş; saygı gösterilen, arındırma özelliğiyle insanı kötü ruhlardan koruyan bir unsurdur. Ateşin bulunmasıyla ilgili mitler çeşitlilik gösterir. Bu mitler, dört unsurdan biri olan ateşin insan hayatındaki önemini göstermesi açısından da önemlidir. Aşağıda, ateşin bulunmasıyla ilgili iki mite yer verilecektir:

"*Tanrı Kuday, insanı yarattıktan sonra 'insan çıplak olacaktır, fakat soğukta nasıl yaşar; onun için ateş bulmalı' dedi. Bu işle Tanrı Ülgen'in üç kızını görevlendirdi, fakat kızlar ateşi bulamadılar. Uzun sakallı Kuday onların yanına gelirken kendi sakalına basarak yuvarlandı. Ülgen'in üç kızı bunu görerek eğlendiler. Tanrı Kuday, 'Ülgen'in üç kızı taşın keskinliğini ve demirin sertliğini bulamadıkları hâlde benimle eğleniyorlar' diye söylenmeye başladı. Bunu duyan kızlar, taşın keskinliği ve demirin sertliğinden istifade ederek ateş yaktılar*" (Seyidoğlu, 2002: 52). Ateşin bulunmasıyla ilgili diğer mit ise şöyledir: "İlk insanlar meyve ve otla beslendikleri için ateşe ihtiyaçları yoktu. Tanrı onlara et yemelerini emrettikten sonra, ateşe ihtiyaç hâsıl oldu. Ülgen, gökten biri kara, biri ak; iki taş getirdi. Kuru otları avucunda ezerek bir taşın üzerine koyup diğeriyle vurdu, otlar ateş aldı. Ülgen böylece ilk defa ateş yakmasını

[194] http://www.hermetics.org

insanlara öğretip "bu ateş atamın kudretinden taşa düşmüş ateştir" dedi. İnsanlar bunu görerek ateş yakmayı öğrendi." (İnan, 1995: 66).

"Türk kültüründe ateşin Tanrı ya da tanrılar tarafından insanlara öğretildiğini gösteren bu mitler, zamanla Türkler arasında ateşin kutsallaşmasını sağlamıştır. Türklerde, Mecusilerde olduğu gibi ateşe tapma değil, saygı göstermek esastır. Bu sebeple ateş; Türkler arasında temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruyucu bir unsur olarak kabul edilmiş, ateşe bağlı olarak birçok inancın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Türklerin Müslüman olmalarından sonra da ateşle ilgili inanışlar devam etmiş; ateş üzerine tükürmek, ateşi su ile söndürmek, ateşe karşı küfretmek günah kavramına dâhil edilmiştir." (Çay, 1995: 194). Ateşin tıpkı su ve toprak gibi iyileştirici özelliğinin olması oldukça dikkat çekicidir. Ateşin bu özelliği Anadolu'da hayvanlar için de geçerlidir. Mayıs ayının ilk günlerinde, Amasya'nın merkez Aydoğdu köylüleri, sürülerini yaylaya çıkarmadan önce şöyle bir işleme tabi tutarlar: Sürü, "çalman" adı verilen etrafı duvarlarla çevrili, dar bir kapısı bulunan yerde toplanır. Kapı eşiğine bir ateş yakılır. Çalmanın kapısı açılır ve sürü yanan ateşin üzerinden atlatılmak suretiyle geçirilir. Aynı uygulama Isparta'da da vardır. (Tanyu, 1976: 283-304).

Göktürklere göre ateş, her şeyi temizleyici ve kötü ruhları kovucu bir güce sahiptir. Bu inanç gereği; Bizans imparatorlarından Justin'in elçisi sıfatıyla 568 tarihinde Göktürkler ziyarete gelen Zemarkhos ve elçilik heyeti, yakılan büyük ateşlerin üzerinden atlatılmak suretiyle kağanın huzuruna alınır. Böylelikle elçilerle gelmesi muhtemel olan kötü ruhlardan hakan korunmuş olur. (İnan, 1995: 68). Kuman Hakanı Bata'yı ziyarete gelen Plano dö Karpini ve elçilik heyeti de aynı şekilde ateş üzerinden geçirilmek suretiyle kötülüklerden temizlenmiş ve ardından huzura kabul edilmiştir. (Çay, 1991: 195).

Ateşin, Türk kültüründe temizleyici bir unsur olması nedeniyle hastalıkların tedavisinde kullanıldığı bilinmektedir. "*Güney Anadolu'da yaşayan Tahtacıların inanışlarında, özellikle kötü ruhların sebep olduğu bazı hastalıkların tedavisinde de ateşten yararlanılmaktadır.*" (Güngör, 1998: 334).

Ateş eril bir simge, ocaksa dişil bir simgedir. Ateş beş elementten veya dönüşme halinden biridir. (Eberhard, 2000: 44). Eski Türklerde, ateş kutsal sayılır; ateşin kötülükleri, hastalıkları kovduğuna inanılırdı. Bilindiği gibi Göktürklere gelen Bizans elçileri, Göktürk sınırında, ateş üzerinden geçirilip temizlendikten sonra ülkeye

alınmıştır. (Ögel, 1995: 522) Yine Plano Carpini de Altınordu hükümdarı Batu Han'ın huzuruna kabulden önce iki ateş arasından geçirilmiştir. Kendisine, "Han'a karşı fena bir şey düşünmeniz veya zehir taşımanız ihtimali dolayısıyla bütün fenalıkları uzaklaştırmak için bunu yapacağız. Bu sebeple korkulacak bir şey yoktur." Denilmiş, o da şüpheli bir kimse olmaktan kurtulmak için mukaddes iki ateş arasından geçmişti. (Turan, 1993: 58). Göktürkler, yalnızca insanların değil hayvan ve mikropların da ateşle temizlendiğine inanıyorlardı. Bu inanışların izleri bugün Anadolu'da alazlama olarak yaşamaktadır. (İnan, 2000: 68)

Bu bilgiler ışığında Türk mitolojisinde ve Türk kültür hayatında ateşin ne kadar önemli bir unsur olduğu ve Türk Halkı'nın ateşle ilgili inanmalarının bugün de canlı bir şekilde varlığını koruduğu söylenebilir. Ateş, Türk kültür hayatının önemli bir unsuru olarak sözlü kültür ürünlerinde yerini almaktadır. Masal metinleri incelendiğinde metinlerde yer alan "ateş" unsurunun çoğu zaman hayat veren, kimi zaman da yıkıcı, yok edici özellikleriyle karşımıza çıktığını görmekteyiz. Ateş, bilinçlenme yolundaki masal kahramanlarının "aradığı" nesne olmakla aynı zamanda bilinç dışının sembolü olduğunu gösterir. Ateş; bilinçaltına yolculuk yapan masal kahramanlarının hayatlarına "bilinçli" birer insan olarak devam edebilmelerinin şartı, onların maceraya atılmalarının biricik sebebi olur çoğu zaman. Bu konuya ışık tutması açısından Congalaz Karısı, Kül Eşek ve Ateşkâr Oğlan adlı masallarda geçen "ateş" unsuru bu çerçevede değerlendirilecektir.

Congalaz Karısı adlı masalda, yedi erkek kardeş, anneleri tekrar erkek çocuk doğurursa çadırın önüne kırmızı, kız olursa kara bayrak asmasını annelerinden isterler. Kadın, kız doğurduğu hâlde evin önüne kırmızı bayrak asar. Bu durumu gören kardeşler, eve gelmezler ve başka bir kente yerleşirler. Kız büyüyünce ağabeylerinin olduğunu annesinden öğrenir ve onların haberleri olmadan evlerini temizler, yemeklerini pişirir. Kardeşleri tarafından yakalanan kıza, ateşi söndürmemesi ve evin kapısını kimseye açmaması tembih edilir[195]. Ateşi söndüren kız, ateş aramaya gittiğinde bir cadı karısının evine varır. (Alptekin, 2002: 443).

[195] **Kara Üzüm** adlı masalda, dayısı çocuğa siyah üzüm bulursa yememesini, yerse ateşin söneceğini söyler. Çocuk bulduğu siyah üzümü yer, ateş söner. Ateş aramaya gittiği yerde üç kazanın kaynayıp birbirine döküldüklerini, başlarında duran üç hocanın kâğıt yazıp kazanlara attıklarını görür. (Günay, 1975: 468).

Kahraman, ateşi söndürerek maceraya çağrılmıştır. Ateş, cadının mekânında, yani bilinç dışının simgesi olan kulübededir. Kız, ateşi söndürür ve böylece eşiği geçerek cadı kadının kulübesine varır.

Bilinmeyen alanlar (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinç dışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlardır. (Camphell, 2000: 96) Kulube de kahraman için bilinmeyene giden bir yoldur. Bu yola giren kahraman, kulubede cadı kadınla/gölgesiyle karşılaşır. Bu da onun erginlenme sürecinde vereceği ilk sınavıdır.

Kahraman, kardeşlerini bulmak için yola çıkar, onlar eve gelmeden evlerini süpürür [196] ve onlara yemek pişirir.

Clarissa P. Estés, Kurtlarla Koşan Kadınlar adlı eserinde "süpürmek", "yıkamak" eylemiyleri ve "ateşi" canlı tutmakla ilgili ilginç yorumlar yapmıştır:

"Süpürmek, simgesel anlamda psişeyi düzenli tutmak anlamına gelir. Bu, zihni açık tutarak, çalıştığı yerleri temiz bırakarak, fikirleri ve tasarıları tamamlamaya çalışarak gerçekleştirilir." (Estés, 2004:113- 114) .

Kahramanın ateşi söndürdükten sonra, maceraya atılması ve ardından ağabeylerinin evini süpürerek onlara yemek yapması "ateş- pişirmek- süpürmek" eylemlerini öne çıkarmakta. Bu bağlamda Türk coğrafyasındaki "ateş ve süpürge" ile ilgili inançları da akla getirmekte. Konuyla ilgili birtakım tespitlerde bulunan Yaşar Kalafat şunları ifade eder:

"*Neden Karakalpakistan'da üzerlik yakılırken birçok yerde olduğu gibi ateşe tuz atılmakla yetinilmeyip, süpürge otu da atılmaktadır. Mesele, yanınca koku çıkaran bitkilerin yakılması mıdır? Bitlis gibi bazı yörelerimizde, ilkbahar gelip havalar yeterince ısınmadan evvel, yumurta verimini artırmak için kümeslerde eski süpürge de yakılır. Bu tespitteki süpürge sadece çalı çırpı anlamında mıdır? Od/ateş iyesi ile süpürge otunun bir ilişkilendirilmesi mi düşünülmelidir*[197]?"

Bu noktada, "ateş-süpürge-süpürme" eylemleri ile bu inanmalar arasında bir bağ olup olmadığı sorusu yinelenebilir.

Masalda, süpürülen mekân, kendisinin varlığından habersiz olan ağabeylerin evidir. Ev ortamını süpürmek sadece derinlerdeki hayata değer vermeye başlamakla kalmayıp, onun düzenini de gözetmek anlamına gelir. Ağabeylerine yemek pişiren kız,

---

[196] **Kesik Kafa** (Seyidoğlu, 1975: 112) adlı masalda da kahraman mağarada karşılaştığı Kesik Kafa'yı besleyerek ve evini süpürerek ruhsal hayatını düzenler.

[197] http://www.yasarkalafat.info

aslında kendi tutkularını ve özgün ve önemli fikirlerini pişirmektedir. Ağabeylere yemek pişirebilmek için, yaratıcı hayatın altına sürekli yanan bir ateşin bulunması gerekmektedir. Benliğin beslenmesi, ateşi gözlemekle olacaktır. Eğer ateş olmazsa hayata tutunan dal kırılacak, kişi umutlarından yoksun kalacak, büyük fikirler üretemeyecek, aramayacak, özlemeyecek, kısacası benlik aç kalacaktır. Benliğin açlığı, kişinin bir anlamda ölümüdür. Çünkü ateş, psişedeki yeniden canlandırıcı özelliğin başlıca temsilcisidir. Bu sebeple benliği beslemeye yönelik pişirme süreci daha yakından takip edilmeli, ocaktan uzak durulmamalı, yakıt eklemek unutulmamalıdır. (Estés, 2004:113-114). "*Kadınların gelişiminde yemek pişirme, yıkama, süpürme, sıradan olanın ötesindeki bir şeyi açıklar. Bütün bu metaforlar ruhsal hayat üzerine düşünme, onu hazırlama, besleme, yetiştirme, düzeltme, temizleme, düzenleme yollarını gösterir.*" (Estés, 2004: 114) .

Pek çok kadın hayatında bir şeyler yolunda gitmiyorsa kendine ait alanı; ev içini düzenlemeye, temizlemeye daha fazla dikkat eder, belki de o zamana kadar harcamadığı kadar fazla bunlar için zaman harcar. Bunları yaparken bir yandan aslında ruhsal bütünlüğünü sağlamak için kendi içine yönelmekte ve benliğini bütünleştirmeye çalışmaktadır.

Kahraman, ateşin yanmasını sağlayarak erginlenme sürecini hızlandıracaktır. Ateş sönerse onu yakabilmek için ne yapması gerekiyorsa onu yapacak; cadıyla/gölgeyle yüzleşecek, onun kötü yönlerini tanıyacak ve de sonunda onu yenerek "ateşi" yakmayı başarabilecektir. Kısacası ateşi yakmayı başarmak bir anlamda bilinçlenmiş olmak, çıkılan yolculuktan "ödülle"/ateşle dönmektir denilebilir. Ateş hayatın devamını da simgeler, kıza ağabeylerinin "ateşi söndürme" tenbihi evin/ocağın devamı anlamında da düşünülebilir. Şaman ilahilerinde aile ocağı kültü ile ateş kültü birbirine bağlıdır. Ocak kültüyle, atalar kültü de birbirine bağlıdır. (şaman dualarında 'atamızın yaktığı ocak' denir.) (İnan, 1995: 68). Ocağın tütmesi için, ateşin sönmemesi şarttır. Kız da bu şartı yerine getirebilmek için ateş aramaya koyulur. Ancak , ateşin bulunduğu mekân tehlikelerle doludur.

"*Ateşe su dökülürken "Destur" denilmesi, Anadolu halk folklorunda güçlü bir biçimde temsil edilen Cin-Şeytan inancı ile ilgilidir.*" (Güngör, 1998: 334). Metinde, ateşin cadının mekânında olması ile bu inanma arasında bir bağ kurulabilir.

Şamanist Türklerde ateşin çok kutsal sayılan bir ruh olduğu inancı vardı. (Çoruhlu, 2006: 50).

"*İlkellerin erginlenme törenlerinde, sıkça görülen bir uygulama da, ateşin kullanımıdır. Ateş sayesinde adayın cesareti ve özverisi sınanır. Ateş üzerinden atlama, korlar üzerinde yürüme, vücudun bir bölümünün dağlanması gibi zorlu uygulamalar yapılır. Burada, ateşin hem arıtıcı, hem de dönüştürücü-değiştirici niteliği ön plana çıkar. Zaten ateşe tapmak bilinen en eski dinsel inançlardan biridir. Ateşe tapan topluluklara Mısır'da, Slavlarda, Germenlerde, Keltlerde eski Yunan ve Roma'da, İran'da, Hindistan'da, Kuzey Amerika yerlilerinde, Meksika'da, Çin'de, Afrika'da ve Polinezya'da rastlanmıştır. Ancak en yetkin uygulaması Mazdeizm'de bulunur, Zerdüşt dininde ateş, Ahura Mazda'yı simgeler ve hiç söndürülmeden korunur. Günümüzde Hindistan'da Parsilerde ateş tapımı sürmektedir.*"[198]

Simyada ise ateş, ruhu sembolize eder. Heraclitus'a göre, asil ruhların özü ateştir. Ateş, gereksizleri yok ederek insandaki tanrısal özü açığa çıkartmaktadır. (Saltık, 2005: 128-129)

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda ateşin mitolojik bir unsur olarak pek çok toplumda ve öğretide önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Böylesine önemli bir unsur olan ateş, **Congalaz Karısı** adlı masalda kahramanın erginlenme sürecinde rolü olan asıl etkendir denilebilir.

Ne var ki masal kahramanı ağabeyleriyle karşılaşınca onların "ateşi söndürme" uyarılarına kulak asmaz ve ateşi söndürür. Bilindiği üzere ateş ve ocak kültünün varlığı Türklerde çok eski devirlere kadar uzanır. Ateş kültü Anadolu'nun pek çok yöresinde hâlâ varlığını sürdürmektedir. Örneğin, "*Kırşehir ve yöresinde akşam vakti evden ateş verilmemesi şeklinde bir inanış vardır.*" (Seyfeli, 2008: 85). Bu mitolojik unsur masal metninde, ateşin bu kutsiyetini hatırlatacak şekilde tezahür eder.

Ateş aynı zamanda ışık, rehber, aydınlık timsalidir. Ateşin sönmesi, kahramanın bilinçli benliğinden uzak düşmesinin nedenidir. Kahraman, ateşi söndürerek içindeki özün ortaya çıkacak zamanını bilmeden geciktirmiştir. Kahraman, tekrar ateş aramaya koyulur. Bu onun için zorlu bir süreçtir, çünkü yasağı çiğnemiş ve kendi mekânından ayrılarak bilinmeyen uzak mekânlarda benliğin izini sürmeye başlamıştır.

---

[198] * http://www.hermetics.org

Göktürklerde *"...ateşle, kötü ruhlar kovulmakta, yani ateş büyü unsuru olarak kullanılmaktadır. Ateşi kutsal ve kötü ruhlardan temizleyici olarak kabul etmektedirler*." (Çoruhlu, 2002: 50). Kahraman da psişik dünyanın saflığını, temizliğini simgeleyen ateşi, bilinç dışını arındırmak için aramaya koyulur. Erginlenme aşamasında kahraman bilinmeyene doğru yol alır. Tehlike kapıdadır, gördüğü dumanı tüten bir kulübeye, oradaki kötülüklerden habersiz, gider. Congalaz karısının kulübesinde, onun kızından ateş alarak evine geri döner. Ateşi yeniden yakma arzusundaki kahraman daha bunu başaramadan belindeki ipin izini süren cadının kapısına geldiğinden habersizdir. Ağabeyleri, ona "*kapıyı yabancı birine açma*" demişlerdir, ancak kahraman bu yasağa da riayet etmez.

İlkellerin erginlenmelerinde rastlanan bazı uygulamaların simgesel anlamları ile masallardaki simgeler arasında benzerlikler oldukça dikkat çekicidir. "*Dar kapıdan geçiş; bir varlık durumundan diğerine, bir var oluş sürecinden başkasına dönüşümü, yani doğum olayını simgeler. Kapı, ya da sıkça görüldüğü üzere 'tehlikeli geçit, köprü' olgusu, dışarı ile içeri arasındaki sınırlamayı olduğu kadar, bir durumdan ötekine geçişi de simgelemektedir. Bu geçiş olayı aslında var oluşsal bir şıçramadır. Bir kopuşu ve bir aşkınlığı vurgular. Çeşitli mitler ve dinsel geleneklerde yer almaktadır*"[199].

Kahraman kapıyı açma yasağına riayet etmeyerek aslında erginlenme sürecini yaşamaya başlamıştır. Kahramanın kapıdan çıkarak ateş aramaya gidişi, onun yeniden doğuşunu, ilk eşiği geçişini simgelemektedir.

"*Ateş, aydınlığın timsalidir. Kötü ruhlar ateşten korkarlar. Yerli inançlara göre ateş, kötü ruhlardan, hastalıklardan –temizleyici, bereketi- arttırıcıdır*." (Tecemen, 1995: 8). Kahramanın aydınlığa kavuşması ateşi bulmasıyla mümkün olacaktır denilebilir.

Kahraman, kapıyı açma yasağına riayet etmeyerek aslında erginlenme sürecini yaşamaya başlamıştır. Kahramanın kapıdan çıkarak ateş aramaya gidişi, onun yeniden doğuşunu, ilk eşiği geçişini simgelemektedir.

Kahramanın sönen ateşi aramak için yola çıkışı sonucu bilinç dışını simgeleyen cadının /devin vb. mekânına girerek eşiği geçmesi, incelediğimiz **Kül Eşek** ve **Ateşkâr Oğlan** adlı masallarda da tespit edilmiştir. Dört unsurdan biri olan ve Türk kültüründe

---

[199] * http://www.hermetics.org

son derece önemli bir yere sahip olan ateş, masallarda da önemli bir unsur olarak dikkati çeker.

Kül Eşek adlı masalda, kimsesiz bir kız, ihtiyar bir kadından bir dağda yedi erkek kardeşinin bulunduğunu öğrenir. İhtiyar kadın, kıza külden bir eşek yapar; kız, kardeşlerini bulmak üzere yola çıkar. Kardeşlerini bulur, onların hizmetlerini görmeye başlar. Kardeşlerinin yanında bulunan bir kedi, bu kızı kıskandığı için yemek pişirilen ateşi söndürür. Kız, ateş aramaya çıkar; devlerin karılarından biraz ateş alır, dönerken ayağını taşa çarpınca ayağı kanar. Dev, karılarından bir kıza ateş verdiklerini öğrenince kan izlerini takip ederek gelir. Kızın parmağından kanını emer. (Günay, 1975: 338). Bu masaldaki motiflerle, Congalaz Karısı masalındaki motifler aynıdır.

" *…bu kız ateşe hedik koyuyor, pisikle kız yukarı çıkıyorlar, güneşte oturuyorlar. Pisik aşağıya iniyor, suyu döküyor ateşi söndürüyor, sarı bir göz boncuğunu da ocağın bir tarafına koyuyor. Kız bacadan bakıyor, ateş yanıyor, pisik nerde diye aşağıya iniyor, ne pisik var ne de ateş, ateş sönmüş: ' Oy ne olacak kardeşlerim avdan gelecek acından ölecekler.'*

Neyse, bakıyor ki bir yerde bulgur haşlıyorlar, ateşler yanıyor: ' Gideyim uradan bir ateş alayım.' diye oraya gidiyor." (Günay, 1975: 338).

Bu metinde de ateş, bilinç dışını simgesi olan devlerin mekânındadır. Kahraman, kedi tarafından söndürülen ateşi tekrar yakmak için ateş aramaya çıkarak eşiği geçmiş oluyor. Kan, daha önce incelenen masal metinlerinde de belirtildiği üzere insanoğlunun canı, hayat enerjisidir. Ateşin kırmızılığı ve enerjisi ile kanın rengi, yaşam enerjisi arasında bir ilgi kurulabilir.

Masalda kedinin, kahramanı kıskanarak ateşi söndürmesi hadisesiyle, kedi ile ilgili halk inanışları arasında bir bağlantı kurulabileceği söylenebilir. Kedi, ev içinde ev halkının bir parçası olarak görülen (beslenerek aile fertlerinden ayrı tutulmamasına rağmen) kedinin "nankör"lüğü ile ilgili yaygın bir inanış mevcuttur. Tekirdağ'da kedinin eve sokulduğu halde nankörlük edip ahirette insanları kötülediğine dair bir inanış vardır. Tıpkı insanlar arasında değer verilip iltifat gören kimi insanların tüm bu rağbet ve iltifat karşısında, karşısındaki kişilere karşı davranışlarında aynı ölçüde saygı ve değer atfetmemesindeki nankörce tutumları arasındaki benzerlik gibi.

Anadolu'nun kimi yörelerinde de cinlerin kedi kılığında görüldüğü inancı yaygındır. İslâm âlimleri, cinlere ilişkin ayetleri yorumlayarak cinlerin insanlar gibi

doğan, yiyip içen, evlenip çoğalan, ölen ve hatta insanlarla ilişki kuran varlıklar olduğunu söylerler. Kur'an-ı Kerim'in Hicr Sûresi'nin 26 ve 27. Âyetlerinde; "*And olsun ki biz insanı pişmemiş çamurdan ve cıvık balçıktan yarattık. Cinlere gelince onu da insandan daha önce vücudun gözeneklerine nüfuz eden çok sıcak ateşten yarattık.*" denilerek cinlerin ateşten yaratıldığı ve insanlar gibi Allah'ın hükümlerine tâbi oldukları ifade edilmektedir. (Cinlerle ilgili ayetler; El-İsra 17/94-95, El-En'am 6/130, El-Bakara 2/129.151). Bitlis'te kedilerin "nukur" yani Azrail'den bir tüy taşıdığı inancı vardır. Cinlerin kedi kılığında görülmesi inancı ve de cinlerin ateşten yaratılmış varlıklar olması ile metinde geçen kedinin ateşi söndürmesi arasındaki benzerlik oldukça ilginçtir. Kedi ateşi söndürdükten sonra birdenbire ortadan kaybolur. Efsanelerde kedi kılığındaki cinler insanlara görünüp aniden ortadan kaybolurlar.

Efsanelerde kedi kılığındaki cinler insanlara görünüp aniden ortadan kaybolurlar. Rize'den derlenen cinlerle ilgili efsanede ise cin kedi değil, örümcek kılığında görünür.

"*Cinler Rizeli Osman dayıyı kaçırarak, padişahlarının olduğu saraya götürürler. Osman dayı ürkek bir şekilde etrafını incelerken kalabalık bir grup gelir, padişahın önünde durur. Topluluk haksızlık yapan bir cini, cin padişahının önünde yargılamaya başlarlar. Sonunda cin suçlu bulunur ve onu asarlar. Ne olduğunu anlayamayan Osman dayı kendini dikenliğin içinde bulur. Etrafına bakarken yanındaki ağacın dalından aşağıya asılmış örümceği görür. Cin, örümcek şekline dönüşmüştür.*" (Işık, 1998:123).

Masal metninde kedi, bilinç dışının simgesi olan ateşi, bilinci simgeleyen suyla söndürürek, kahramanın eşiği geçmesine yardımcı olmuştur denilebilir.

Su insan yaşamında çok önemlidir. Toprağın verimini arttırarak onun beslenmesini sağlar. Beslenmekten de öte, beslenmenin kaynağıdır. (Ateşin sönmesi hadisesiyle ilgili bir diğer masal da **Ateşkâr Oğlan** masalıdır.)

4.1.4.4. Hava

Dört unsurdan biri olan hava elementi insanoğlunun yaşamında son derece önemli bir unsurdur. Kadimler, hava elemanının ateş ve su elemanının birleşiminden meydana geldiğine inanırlardı. Yani hava, bu iki elemanın unsurunu içerir ve hava sembolünün ortasından ayıran çizgi bu ikili özelliğin bir ifadesidir. *Hava, bilindiği*

üzere nötr bir elementtir. Gücü erkeksidir. Hava; genel anlamda zihni temsil eder, fikrin, mental âlemin simgesidir. Kadimler havanın hayat nefesini içerdiğini söylerler. Hava aynı zamanda ses, düşünce ve radyo dalgaları taşıdığı için iletişim elemanıdır[200].

Dördüncü unsur olan "hava" ile nefes, yani insanoğlunun en önemli yaşam kaynaklarından birinden söz edilmektedir. Hava denilince evvela gökyüzü akla gelmektedir. Türkler tarih boyunca göğü kutsal kabul etmişler ve asırlar boyu "Gökteki Tanrı"ya inanmışlardır. Türk inanç sistemindeki tek Tanrı/Gök Tanrı inancı, Türklerin göğe kutsiyet yüklemesinin sebebi olmuştur. Hatta İslamiyetin kabulünden sonra bile "zaman ve mekandan münezzeh olan Allah" inancına rağmen dua edilirken eller gökyüzüne kalkar, gözler semaya çevrilir. Gökyüzünün kutsal telakki edilmesinde eski Türk inancının izlerini aramak mümkünken, gökyüzünün sonsuz olarak düşünülmesi de bu düşüncelerin temelini oluşturuyor denilebilir.

Türk inanç sisteminde oldukça önemli olan gök unsuru Altay Türklerinde, semanın on yedi kattan oluştuğu ve her bir katta bir Tanrı'nın oturduğu şeklinde tasavvur edilmiştir. Ziya Gökalp, "Semâdaki İlâhlar"la ilgili şunları söyler:

"*Semâdaki on yedi tabakanın en yükseğinde, yâni on yedinci tabakada bütün ilâhların babası olan "Tanrı Kara Han" sâkindir. Oradan cihânın mukadderatını tâyin eder. "Kara Han"dan sûreti ile üç büyük ilâh vücûda gelir.*

1."Bay Ülgen" ki göğün on altıncı katında "Altun Dağ"da ikamet eder ve "Altun Taht" üzerinde oturur.

2. "Kızagan Tanrı" ki, göğün dokuzuncu katında oturur.

3. "Her şeyi Bilen" "Mergen Tanrı" ki göğün yedinci katında oturur. Yedinci katta göğü ve yeri aydınlatan "Gün Ana" adlı güneş mâbûdesi (kendisine ibadet edilen, tanrı) oturur. Altıncı katta "Ay Tanrısı" oturur. Buna "Ay Ata" derler. Beşinci katta "en büyük yaradanlar yaradanı" olan "Kuday Yuyuç" oturur. "Yayuçı" (Yaradan) mânâsındadır. Üçüncü katta "Bay Ülgen"in iki oğlu oturur ki birincisinin Türkçe adı "Yayık" dır. Budistler, buna "May Ene" derler. İkincisinin Türkçe adı mâlûm değildir. Budistlerce adı "May Tere" dir. Yine bu katta "Süt Gölü" vardır ki, süt gibi beyaz olan bu göl bütün hayatların menşeidir. Onun yakınında "Yedi Kuday" yâni "Yedi İlâh"ın yurdu olan "Sürö Dağı" vardır. "Yedi Kuday" tâbileri olan "Yayuçı"larla berâber bu

[200] http://www.hermetics.org

dağda yaşarlar. İnsanların cenneti olan "Ak (yani Beyaz) Ülke" de buradadır." (Gökalp, 1976:71).

Türk mitolojisinde "Tanrı ile gök birbirinin içindedir." (Ögel, 1995:149). Göktürk Yazıtları'na "Tengri teg Tenri" (göğe benzer Tanrı) ifadesi, göğün sonsuzluğu ile Tanrı'nın düşünce dünyamızda bulduğu sonsuz güç kudreti, kutsallığında varlık bulmuştur.

Masallarda kahramanların yeraltına yaptığı yolculuk sıkça karşımıza çıkmasına rağmen, gökyüzü ile ilgili çok fazla motif bulunmamaktadır. Ancak yapılan incelemelerde görülmüştür ki yeraltına/kuyuya/mağaraya (bilinç dışına) inen masal kahramanını, düştüğü bu kuyudan yeryüzüne çıkaran genellikle gökyüzünün sahipleri "kuşlar" olmuştur. Bu noktadan hareketle denilebilir ki masallarda gökyüzünün timsali, özgürlüğün de simgesi "kuşlar"dır. Kahraman böylece yükselerek bilinçaltının karanlıklarında yaptığı yolculuğunu bilincin aydınlığına yükselerek tamamlar.

Masallarda dikkati çeken yeryüzünden, göğe yükselme hadisesi Hz. Muhammed'in miracını hatırlatır. İslam inancında miraç, Hz. Muhammed'in manevi olarak geceleyin Mekke'deki Mescid-i Haram'dan Kudüs'teki Mescid-i Aksa'ya götürülmesi, oradan Allah'ın huzuruna varması hadisesidir. Hz. Muhammed, miraç olayında yedinci gök katına ulaşmak üzere Sidretül Münteha'ya kadar yükselmiştir. Bu sırlar ve hikmetlerle dolu yolculuk tüm İslam âleminde kandil olarak kutlanır. Bu gecenin anlamı oldukça önemlidir. Çünkü Hz. Muhammed'in göğün yedinci katına yaptığı manevî yolculuk, insanoğlunun kendi iç âlemine yolculuk yaparak kendisiyle yüzleşmesine vesile olan manevî bir gönül yolculuğudur. Masal kahramanlarının da tamlığa ulaşma yolundaki süreçlerinde simgesel anlamda bu içsel yolculuğu yapıyor olmaları, mutlak gerçeği fark edip manevî yükselişe ulaşmalarıyla mümkün olmaktadır.

Gökyüzüyle ilgili kavramlardan söz ederken kuşların önemli bir unsur olduğu görülmüştür. Masal metinlerinde kuşlarla ilgili çok sayıda motif tespit edilmiş ve daha önceki bölümlerde bu konuya değinilmiştir. Fakat burada bunların tamamını sıralamak yerine kuşların üstlendikleri görevler açısından örnekler vermekle yetinilecektir.

Daha önce incelenen **Zümrüdüanka Kuşu** (Şimşek, 2001: 52-59) adlı masalda yeraltına inen kahramanın yeryüzüne çıkışı Zümrüdüanka'nın yardımıyla olmuştur. Gökyüzünde Zümrüdüanka'nın kanatlarında sonsuzluğa süzülen masal kahramanının

kurtuluşu bu kuşun sayesinde olur. Zümrüdüanka, kahramanın sınavlar yolundaki yardımcısı (yüce birey) olarak onun aşama kaydetmesini sağlar.

Bu metinde olduğu gibi gökyüzünün timsali kuşlar masal metinlerinde kahramanın ya doğrudan yardımcısı olmuşlar, ya da onun serüvene çıkmasını sağlayan "haberci" görevini üstlenmişlerdir. Buna örnek olarak da **Sabır Taşı** (Alptekin, 2002: 429) adlı masal verilebilir. **Sabır Taşı** adlı masalda kahramana, kırk gün bir ölünün başını bekleyeceğini haber veren bir kuştur. Bu noktadan hareketle gök ile yeryüzü arasında bir iletişimin söz konusu olduğu da söylenebilir. Çünkü kuş, kahramana "kaderi"ni haber vermektedir. Kader ise kaçınılmaz talihtir, onu ilahi kudretten başkası bilemez. Masallar ise, insanoğlunun bilinmeyene açılan kapısı olur kimi zaman... Masal kahramanına geleceğine dair haber veren kuş, gök ile yeryüzü arasında böylece iletişim vasıtası olur. Gök ile yeryüzü arasındaki iletişim konusunda Roux'un, verdiği şu bilgiler önemlidir: "*Altaylılar kuşların göklere yükselmesiyle ilgili yeteneklerini oldukça yaygın kullanırlar. Kendi kozmik yolculuklarını kolaylaştırmak için cinlerin ve ruhların bazı önemli kuşlara benzetilen yapılarını göz önünde tutmak yeterlidir*" (Roux, 2001:149). Böylece şamanın yolculuğu, kuşların uçsuz bucaksız gökyüzündeki süzülüşleri gibi kimi zaman kutsal gökyüzüne, kimi zaman da yeraltına doğru olacaktır.

Görüldüğü üzere kimi zaman insan olan kahramanlar kuşa dönüşerek değişim yaşamakta, kimi zaman da alt dünyanın büyülü varlıklarının kendilerini gizledikleri canlı şekli olarak dikkati çekmektedirler. Masallarda "kuş donuna girme" motifinin sıklıkla karşımıza çıkması daha önce de belirttildiği üzere bu dönüşümün kökeninde eski Türk inancının izleri olarak düşünülebilir. Gökyüzünün hâkimi, kimi zaman özgürlüğün, kimi zaman barışın sembolü olan kuşların bazı türleri Türk mitolojisinde önemli bir yer tutar.

Orhun Yazıtları'nda kuşların uçma özelliği farklı bir anlamda kullanılmıştır. Orhun Yazıtları'nda üst tabakadaki kişiler(kağanlar/prensler) için öl- fiili yerine uç, uçabar- ile kergek bol- fiillerinin kullanıldığı şu ifadelerden anlaşılmaktadır: "*kanım kagan ança ilig törüg kazganıp uça barmış" (:Babam hakan, öylece devleti [kurup] yasaları koyup vefat etmiş); "inim kül tigin özi ança kergek boltı, kanım kagan uçdukda inim kültigin yiti yaşda kaltı" (:Kardeşim Kül Tigin kendisi öylece vefat etti. Babam hakan vefat ettiğinde kardeşim Kül Tigin yedi yaşında kaldı.); "kanım kagan uçdukda*

özüm sekiz yaşda kaltım" (:Babam hakan vefat ettiğinde ben sekiz yaşımda kaldım.) "eçim kagan uça bardı" (:Amcam hakan vefat etti.) (Tekin, 1988: 13,17, 41, 45).

Divânü Lûgat-it-Türk'te de "kuş uçdı" terimine "anıŋ kutı uçdı"(:onun devleti gitti) şeklinde bir açıklama getirilmektedir (Divan, 1985: 164). Osman Nedim Tuna kergek kelimesinin bıldırcın nevinden bir kuşa delâlet ettiğini; Orhun Yazıtları'nda geçen inim kül tigin özi ança kergek bolmış (Kül Tigin Abidesi Doğu Cephesi 3. Satır) ibaresinin de "(kardeşim Kül Tigin'in) canı (ruhu), öylece kergek (denilen kuş) oldu" şeklinde izah edilebileceğini ileri sürmüştür." (Tuna, 1960: 131-148).

"Osman Nedim Tuna'ya göre ölüm kavramının bu yolla yansıtılmasında, kanatlarını gererek uçan kerek kuşundan yararlanılmakta, Şaman inançlarına uygun düşen "canın" (ruhun) kerek (denilen kuş) olması imgesi kullanılmaktaydı" (Aksan, 2000: 51)

Verilen bu bilgiler ışığında denilebilir ki kuşlar, Türk mitoloji ve inanç sisteminde son derece önemli bir yere sahip varlıklar olarak pek çok anlatıda yer alırken bu sebeple masal metinlerinde de dikkati çeken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.1.4.5. Astroloji ve Dört Element

Dört unsur, insan karakterinin sınıflandırılmasına yardımcı olan burçlarla da ilgilidir. Astrolojide bu dört temel elemente göre burçlar şu şekilde sınıflandırılmıştır: Astroloji geliştikçe bu temel karakteristikler burçlara eklenerek burçlar bu elementlere göre gruplandırılmıştır. Ateş burçları Koç, Aslan ve Yay; Toprak burçları Boğa, Başak, Oğlak; Hava burçları İkizler, Terazi, Kova ve Su burçları Yengeç, Akrep, Balık'tır."

Stephan Arroyo, **Astroloji, Psikoloji ve Dört Element** adlı eserinde, dört elementin özellikle kişinin psikolojik yapısını özündeki doğayı anlamak açısından çok faydalı olduğundan söz eder. Hava burçları entellektüel kavramları ile su burçları en derin duygusal özlemleri ile ateş burçları ilhamları ve istekleri ile toprak burçları maddi ihtiyaçları ile harekete geçerler diyerek, insanların motivasyon ve davranışlarında onlara ivme kazandıran güçleri mensubu olduğu elementin özellikleriyle ilişkisinin önemi üzerinde durur[201]. (Arroyo, 2000: 133).

[201] "*Aslında astroloji, yaşamın hem matematiksel hem de sembolik dillerini, kullanım alanı diğer tüm sistemlerden daha geniş olan bir harmonik sistemde sentezleyerek birleştirir. Astroloji, bütünsel eşsizliğini bilinç tiplerini, bireylerin farklılıklarını ve eşsizliklerini, insanda aktif olan enerji tiplerini tanımlayarak ispatlamakla kalmaz; uyumlulukların, zıtlıkların ve psiko-fiziksel enerjilerin evrensel kurallarının işleyişini ortaya koyar*." (Arroyo., 2000: 59).

Jung, astrolojiyle psikoloji arasında sıkı bağların olduğunu vurgular: *"Çok iyi tanımlanmamış psiklojik bir durumun benzer bir astrolojik konfigürasyonlara aynı anda birlikte görüleceğinden emin olabilirsiniz. Astroloji, psikolojinin ana konusu olan kolektif bilinç dışını sembolize eden konfigürasyonlarla doludur: "planetler" tanrılar, yani bilinç dışı güçlerin sembolleridir."* (Arroyo, 2000: 57) der.

Jung, bir kişinin doğuştan gelen ruhsal eğilimin "horoskopta anlaşılır biçimde ifade edildiğini" söylemiştir. Jung, bir çok yazısında astrolojinin eski dönemlere ait psikolojik bilginin tümünü –hem bireylerin doğuştan eğilimlerini hem de yaşam krizlerinin zamanlamasını- içerdiğini vurgulamıştır. (Arroyo, 2000: 57)

Jung'cu psikiatrist Edward Whitmont benzer şekilde şunları söyler:

"*Bu geniş anlamda, astrolojik teknikler derinliklerle uğraşan bir psikoloğa rüya analizi kadar yardımcı olabilirler. Ona sadece gelecekteki olayları veya sabit karakter özelliklerini bildirmekle kalmaz, ayrıca bir insanın "karşı karşıya olduğu" ve yaşamı boyunca, kozmik bütün kapsamındaki yaşamının karakteristiği olan, kendi özgün ve bireysel tarzıyla tepki vermeye devam edeceği bilinç dışı temel dinamikleri ve biçim düzenlerini gösterir*." (Arroyo, 2000: 57)

Astrolojiye, dört çeşit yaklaşım şekli vardır: Nedensel Yaklaşım, Sembolik Yaklaşım, Bütünsel (Holistik) Yaklaşım, Enerji Yaklaşımı. Bu yaklaşım şekillerinden Sembolik Yaklaşım; astrolojiye, sembolik denebilecek bir yaklaşım şeklidir. Buna göre gezegenler ve burçlar, kozmik süreçlerin ve evrensel prensiplerin sembolleridir. Masal metinlerinin sembolik açıdan değerlendirilmesi sebebiyle, bu yaklaşımla ilgili taslağa yer vermenin faydalı olacağı düşünülmüştür:

Burç: Koç

Mevsim : Filizlenme dönemi, Açılan enerji

Psikolojik Bağlantısı: İstek, hareket etme dürtüsü, girişim ruhu, farkındalık, öncülük arzusu

Burç: Boğa

Mevsim: Güçlendirmek, biçim yaratmak

Psikolojik Bağlantısı: Azim, sağlamlaştırma, şekil verme, form duygusu.

Burç: İkizler

Mevsim: Canlandırma, çiçek açma dönemi.

Psikolojik Bağlantısı: Canlılık, esneklik, yüzeysellik.

Burç: Yengeç

Mevsim: Döllemek ve gübrelemek.

Psikolojik Bağlantısı: Duygu zenginliği, annelik ve babalık duygusu.

Burç: Aslan

Mevsim: Tohumun olgunlaşması

Psikolojik Bağlantısı: Yaratma isteği, özgüven, bütün ürünler ve evlatlar.

Burç: Başak

Mevsim: Hasat yetiştirilmiş olanın kullanılması

Psikolojik Bağlantısı: Çalışkanlık, bakım, düzen, evcilleştirilmiş bir yapı, eleştiri yeteneği.

Burç: Terazi

Mevsim: Doğanın ekonomisinde denge, ayar.

Psikolojik Bağlantısı: Adalet duygusu, uyum arzusu, ortaklık duygusu.

Burç: Akrep

Mevsim: Doğanın yaşamı sonlandıran süreçleri, yaşamın tohumda devam etmesi.

Psikolojik Bağlantısı: Dayanıklılık ve sebat, hayatta kalmanın acımasız mücadelesi.

Burç: Yay

Mevsim: Doğanın kış uykusu

Psikolojik Bağlantısı: Yaşamın içsel ve ruhsal yönünün işlenmesi, gelecek için umut dolu planlar.

Burç: Oğlak

Mevsim: Kışın formların kristalize olması.

Psikolojik Bağlantısı: Mevcudiyetini korumanın yorulmaz mücadelesi, sabır, kristalize olmuş sosyal formlara bağlılık.

Burç: Kova

Mevsim: Bahardan önce bekleme zamanı

Psikolojik Bağlantısı: Beklentili, sabırsız tavırlar, gözlem gücü, plan zenginliği.

Burç: Balık

Mevsim: Tohumun toprakta kabarması

Psikolojik Bağlantısı: Eski yaşamın kalıntıları arasında yeni yaşamın ilk işaretleri.

Bir çok psikolog, astrolojinin en bütünsel psikolojik dil olduğunu ifade ederler. (Arroyo, 2000: 63-64).

Sembollerle örülmüş masal dünyasının kahramanlarını değerlendirirken onların kişilik özelliklerinde dört unsurun etkili olduğunu söylemek mümkün olabilir. Bütünlüğe ulaşma yolundaki erginlenmemiş masal kahramanı kimi zaman safdildir, kolayca hataya düşer; kimi zaman pratik zekâsı sayesinde zor durumdan kurtulmayı başararak durumu kendi lehine çevirir ve aşama kaydeder.

Günlük yaşamda insanların karakter özelliklerini belirlemede ışık tutan astroloji, büyülü masal dünyasının kahramanlarının karakter özelliklerini değerlendirirken de bu yönde bir değerlendirmeyi mümkün kılacağı düşünülebilir. Masal metinleri üzerine yapılan tahlilerin bu bölümünde; "dört element"in kişilerin karakter yapılarına yansıması hadisesine, yalnızca farklı bir bakış açısıyla masal kahramanlarının karakter özelliklerinin tahlil edilebileceği düşüncesinden hareketle, birkaç masal metni üzerinde yapılan değerlendirmeyle yetinilecektir.

Keloğlan masallarında Keloğlan'ın akıllıca davranması, genellikle pratik zekâsıyla zor durumdan kurtulması "*onun doğum haritasında toprak burçlarının*[202]" olmasından kaynaklanmaktadır denilebilir. Toprak burçları "*duyuların veya pratik aklın gerçek olarak kabul ettiği' biçimler dünyasıyla uyum içindedirler ve maddî dünyanın nasıl işlediğini anlama kapasiteleri onlara diğer burçlardan daha fazla sabır ve disiplin sağlar*." (Arroyo, 2000: 130)

Örneğin; **Ceylan Yüreği** (Alptekin, 2002: 312-313) adlı masalda padişahın küçük kızıyla evlenen Keloğlan, padişahın onu hakir görmesine karşın aklını kullanarak hem padişahın gözüne girmeyi başarır, hem de onun canını kurtararak padişahın kendi elleriyle ona saltanatını teslim etmesini sağlar. Bu da Keloğlan'ın toprak elementi grubuna dahil bir burcun karakter özelliklerini yansıtıyor olduğunu gösterir. Toprak elementi burçlarından olan kişiler; kararlı, son derece hırslı ve kuvvetli iradeleri ile istediklerine sahip olmayı başarabilen insanlar olarak bilinirler.

[202] http://www.astrokarma.net/yazı

"*Doğum haritasında bu elementlerin herbiri bulunuyorsa bütünlüğü olan bir kişiliğe delalet eder ve her element o kişinin karakterinin bir yönünü yansıtır*[203]."

Verdikleri mücadeler sonunda "özben"e ulaşan masal kahramanlarının yaşadıkları değişimde olduğu gibi kişinin doğum haritasında dört elementin hepsinin bulunması da bütünlüğün işaretidir. Çünkü bu dört unsur hayatın yapı taşlarıdır. Birinin eksikliği tüm dengeyi bozduğu gibi biri olmadan diğerinin devamı da pek mümkün olmaz. Başka bir deyişle toprak yaşadığımız zemin, hava nefes aldığımız hayat kaynağı, su bir diğer yaşam koşulu, ateş ise ısıtan ve başka kaynakların oluşumunu sağlayan enerjidir.

Masal kahramanlarının olumsuz/gölge yanlarını izah ederken burçların element yapılarının genel özellikleri çerçevesinde de değerlendirmek mümkün olabilir. Örneğin; **Muradına Ermeyen Dilber** masalındaki bencil teyzenin sergilediği acımasız davranışı bu nazarla değerlendirdiğimizde; kendi çirkin kızını padişahın oğluyla evlendirmek için, dünyalar güzeli yeğeninin gözlerini çıkararak dağ başında bırakan teyzenin ateş grubundan bir burcun karakter özelliğini sergilediğini söyleyebiliriz. Benzer bir tutum sergileyen **Padişahın Üç Kızı** adlı masaldaki kötü kalpli teyzelerin olumsuz davranışlarını yine aynı şekilde açıklayabiliriz. Ateş grubunun gölgeli yanları bencillikleri ve aşırı gelişmiş egolarıdır[204]. "*Marc Edmund Jones ateşi 'kişisel kimlikte merkezlenen deneyim' ile eşit tutar ki bu da doğum haritalarında çok sayıda ateş elementi bulunan insanların niçin o kadar ben-merkezli olduklarını açıklamaktadır*." (Arroyo, 2000: 125).

Toprak grubu burçlarının olumsuz karakter özelliklerinden biri de inatçılıktır (özellikle Boğa ve Oğlak burçlarında bu olumsuz özellik öne çıkar.). İnatçılığı konu edinen **İnatçı Köylüler** adlı masalda üç arkadaş birbirleriyle yarışacak düzeyde inatçıdırlar. Metinde; Yoldan geçen bir adamın selam vermesi üzerine üç inatçı arkadaş; 'sana verdi, bana verdi' diye kavgaya tutuşurlar. Bu işe çözüm bulmak isteyen arkadaşlar, kadıya çıkarlar. Kadı, üçüne birlikte inatçılıklarının olup olmadığını sorar. Birinci adam, yağmurlu bir havada evinde yatarken çatı akar, damlayan sular sağ gözüne isabet eder. Adam inat edip yerini değiştirmez, gözünün biri kör olur. İkinci adam, eve getirdiği 'kelle'nin iki kulaklı olduğu hususunda hanımı ile bahse girer.

[203] http://www.astrokarma.net/yazı
[204] http://www.astrokarma.net/yazı

Sinirinden bayılır, öldü diye mezara koyarlar, o sırada kasap gelip de 'iki kulaklı kelle satmıştım' demesi üzerine adam konuşur ve sağ olduğu ortaya çıkar. Üçüncü adam da yine karısı ile bahse girmiştir. Kim önce konuşursa ineği o sulayacaktır. Kadın çamaşır yıkamaya gidince üç kardeşi eve gelir, sorularına cevap vermeyen eniştelerini dövüp suya atacakları sırada karısı bağırır. Adam, karısına bahsi kaybettiğini söyler. (Şimşek, 2001: 279-282).

İnatçılık olumsuz bir özelliktir. Doğrular gösterildiği halde kendi fikrinde ısrar eder de yanlışa devam ederse kişi onarılması imkansız zararlara uğrayabilir. Tıpkı erginlenmemiş masal kahramanın inatçılığı yüzünden gözünü kaybedişinde olduğu gibi... İnatçılık bazı insanlarda var olan olumsuz bir karakter olması ve hayatı kimi zaman kötü yönde etkilemesinden olmalıdır ki bu durum masallarda da yansımasını bulmuştur. İnatçı Köylüler masalında da, inatçılıkları nedeniyle insanların düştüğü trajikomik durum gözler önüne serilmiştir.

Burçların temsil ettiği yönler de vardır. Hava grubu burçları zeki insanları temsil eder. Hava elementinden etkilenen kişiler keskin düşünürlerdir ve soyut kavramları çok iyi ele alır, olaylara analiz – sentez yaparak yönelirler. İçinden çıkılamayan durumlar karşısında en etkin çözümleri hava grubu burçlarından olan insanlar çözümlerler[205]. "*Hava âlemi fiziksel dünyanın perdesinin arkasındaki arketipsel tasavvurlar dünyasıdır; belirli düşünce biçimleri hâline gelmiş kozmik enerjidir. Akıl kanalıyla işlev gören gücün geometrik çizgileriyle, yani oluşan bir şeylerin düzenini biçimlendiren enerjiyle bağlantılıdır.*"(Arroyo, 2000:126).

Rüya (Şimşek, 2001: 194-198) adlı masalda padişahlar arasındaki zekâ savaşında, zindanda olduğu ülkenin padişahının bilemediği zor soruları yanıtlayan kahramanın, hava grubu burçlarından birini temsil ettiği söylenebilir.

Aşağıda, yirmi soruluk bir "Element Testi[206]"nin cevaplandırılması neticesinde ortaya çıkan sonuçlar yer almaktadır. Bu testin sonucunda verilen toblada dört elementin karakteristik özellikleri sıralanmış, Jung'un tipolojisine de yer verilmiştir.

Ateş, hava, su ve toprak elementleri her insanda farklı biçimlerde yansımasını bulur. İnsanın yaşam süreci boyunca gelişir ve daha da belirgin bir hâl alır. Test sonucu ortaya çıkan grafik, her bir elementin kişinin üzerinde o güne kadar ne düzeyde etkili olduğunu göstermektedir. Test, birkaç yıl sonra tekrar cevaplandığında kişinin

[205] http://www.astrokarma.net
[206] http://www.astrolojidergisi.com

özelliklerinde bir değişiklik olup olmadığı gözlenebilmektedir. Zayıf görünen elementler, birkaç yıl sonra belirginleşip kişinin bütünlüğü yakalamasını sağlayacaktır.

Kişinin güçlü olduğu element "Su elementi[207]"dir. Grafikte hiç puan alınmamış elementin "hava element"i olduğu görülmektedir. Bu testin sonucunda kişinin bütünlüğe ulaşabilmesi gizli kalmış, ya da hiç kullanmadığı güçlerini geliştirmesiyle mümkün olacağı söylenebilir. Her ne kadar su elementi kişinin en güçlü olduğu özelliklerini gösterse de, zayıf olduğu element "Hava elementi", onun en zayıf noktalarını göstermesi açısından önemlidir. Kişi zayıflıklarının, eksikliklerinin farkına vardığı noktada "öz bene" ulaşmayı başaracaktır.

[207] "Bu elementin özelliklerini, 11. yüzyılda yaşamış bir Çin filozofu şöyle ifade eder:
"*Tüm elementlerin arasında bir bilgenin hocası sudur. Su uysaldır, ama bütünüyle zapt edicidir. Su ateşi söndürür, ya da eğer kendisini yenilmiş durumda bulursa, biçim değiştirir ve buhar olarak kaçar. Su, yumuşak toprağı yıkar; sürükler ya da bir kayayla karşılaşırsa çevresinde bir yol arar... Su atmosferi öyle doldurur ki rüzgâr ölür. Su engellere aldatıcı bir alçakgönüllülükle boyun eğer, çünkü hiçbir güç onu denize doğru yönlendirmiş hedefinden alıkoyamaz. Su teslimiyetle fetheder; asla saldırmaz, ama son savaşı daima o kazanır*." (Arroyo, 2000:129-130).

Ateş: 2 Toprak: 4 Su: 10 Hava: 0

Bu tablo size her bir elementin karakteristik özelliklerini özet halinde göstermektedir				
	Ateş	Toprak	Su	Hava
Tipi	İsteyen kişi	Yapan kişi	Hisseden kişi	Düşünen kişi
Anahtar Cümlesi	İsterim	Yaparım	Hissederim	Düşünürüm
Motivasyonu	Coşkunluk	Güven/süreklilik için çaba	Özlem	Merak
Kalitesi	İrade	Yapma gücü	Medyumluk	Fikir zenginliği
Huyu	Ateşli/atılgan/coşkun	Dünyevi/maddi/toprağa bağlı	Akan/sürükley(n)en	Canlandıran, neşe veren
C.G.Jung Tipolojisi	Hissetmek	Duyumsamak	Sezmek	Düşünmek
Fritz Riemann'a göre Tipi	İsterik	Nevrotik	Depresif	Şizoit
Dişi Arketipi	Amazon	Anne	Gizemli, İlham perisi, Sfenks	Windsbraut, Lorelei
Erkek Arketipi	Kahraman, Savaşçı	Baba	Sufi, Bilge	Ebedi Çocuk
Gölgesi	Saygısızlık	İnatçılık	Kaprislilik	Duygusuzluk
Gücü	Özgüven	Sorumluluk	Duygu Derinliği	Zeka
Eksikliği	Sabır	Atiklik/Beceriklilik	Tutarlılık	Derinlik/Bağlılık

İnsanların karakter özelliklerini gruplara ayıran Jung', **Jung'dan Seçme Yazılar** adlı eserin, Psikolojik Tipler adlı bölümünde bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler sunar. İnsanları sekiz tipe ayıran Jung, bu tiplerin zıt gölgelerinden kısaca bahseder. Bu sınıflandırmada tipler: Dışa dönük duyumsal tipler, içe dönük duyumsal tipler, dışa dönük düşünen tipler, içe dönük düşünen tipler, dışa dönük duygusal tipler, içe dönük duygusal tipler, dışa dönük sezgisel tipler, içe dönük sezgisel tipler şeklindedir.

Görüldüğü üzere psikolojideki tip kavramıyla astrolojideki element kavramı arasında bağlantılar vardır.

SONUÇ

Kolektif bilinç dışının ürünü olan masallar, asırlar boyu ait olduğu toplumun "kültürel belleği" olmuştur. Geçmişle gelecek arasında bir köprü vazifesi gören masallar, asırların süzgecinden modern zamanlara kadar ulaşabilmiş sembolik anlatımlardır. Masallar, milletlerin "düşünce kalıpları"dır. Bu düşünce kalıpları geçmiş dönemlere ait bilgileri bugünlere taşımakla kalmayıp, insanların bugünlerini oluşturmalarında da önemli bir rol üstlenir. Masallarda anlatılanlar "olağanüstü anlatımlar" değil, "gerçeğin kendisi"dir. Gerçektir, çünkü masalın dili insanoğlunun birey olma sürecini anlatır. Anlatılanların üzerindeki "sırlı kapı"yı aralayınca görülecektir ki, sembollerle örülmüş bu anlatılar insanın kendisiyle verdiği mücadelesini anlatmaktadır.

Masallardaki kahramanlar hep aynı süreci yaşarlar; "ayrılma, erginlenme, dönüş." Bu süreci başarıyla sonlandıran masal kahramanı tamlığa ulaşarak, bireyleşim sürecini tamamlar. Jung'un kolektif bilinç dışı olarak tanımladığı atalardan miras kalan "geçmişin izleri", bugünün oluşumunda önemli rol oynar. Masallar genetik hafızayı bugünlere taşıyarak günümüz kültürünün şekillenmesine katkıda bulunur. Modern zamanın insanının yaşadığı süreçler de masal kahramanlarınınkinden pek farklı değildir. Mücadele edilen zorluklar, sıkıntılar, yola çıkışlar, kendine dönüşler... Günümüz insanının yaşadığı zorluklar bir yandan onun kişilik gelişimini şekillendirirken, bir yandan da sosyal ve kültürel alanda yaşanan değişimin getirdiği birtakım olumsuzluklar, kişilerin "kültürel kimlikleri" üzerinde negatif etkilere yol açmaktadır. Bu bağlamda, sözlü kültür ürünlerinden biri olan masalların, toplumun değer yargılarını yansıtması ve onu gelecek kuşaklara aktarması bakımından ne kadar önemli bir rolünün olduğu gözler önüne serilmiştir.

Çalışmada tahlil edilen masal metinleri, Esma ŞİMŞEK'in "Yukarıçukurova Masallarının Motif ve Tip Araştırması"; Ali Berat ALPTEKİN'in "Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması"; Saim SAKAOĞLU'nun "Gümüşhane Masalları Metin Toplama ve Tahlil"; Umay GÜNAY'ın "Elazığ Masalları" ve Bilge SEYİDOĞLU'nun "Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar" adlı çalışmalarından alınmışır. Masalların tahlili için metinler seçilirken, bir masalın farklı yörelerde anlatılan pek çok eş metni olduğu görülerek tahlil çalışmaları esnasında tekrara düşmemek adına diğer doktora tezlerindeki masallar, çalışmaya dahil

edilmemiştir. Metinlerin seçimi yapılırken hayvan masalları, bu değerlendirmenin dışında tutulmuştur.

Masallarımızı tahlil ederken milletimizin değer yargılarının, örf, âdet ve ananelerinin, uğruna feda ettiği hasletlerinin izlerini görürüz. Türk milletinin önem verdiği namus kavramı pek çok masal metninde işlenmiştir. Kadın; namusu, zekâsı, becerisi, yetenekleri ve güzelliğiyle Türk masallarında ön plandaki yerini alır. Masal metinlerindeki "kötü kadınlar" ise masal kahramanlarının yüzleşmesi gerektiği gölge yanlarıdır. Gölgeleriyle yüz yüze gelen, gölgelerinin "kaba gücü"nü yanına alarak ya da onlarla savaşarak gölgelerini yenen masal kadınları, önlerindeki engelleri aşıp aşama kaydederek bireyleşme süreçlerini başarıyla tamamlarlar. Masalların erkek kahramanları için de durum pek farklı değildir. Bu kahramanlar korkusuzca engellerle mücadele eden, namusu için her zorluğu hiçe sayan, manevî değerleri önemseyen, bireyleşme sürecinde tüm engelleri aşan "gerçek kahraman"lardır.

Türk masallarındaki "düşünce kalıpları" günümüz insanının yaşadığı toplumsal değişim sürecinde ona ışık tutacak, "rehber" olacaktır.

Çalışmamızın "Rüya ile İlgili İnanış ve Görüşler" adını taşıyan Birinci Bölüm'ünde masal metinlerindeki rüyaların sembolik dili çözümlenmiştir.

Rüyaların gizli dili insanoğluna kendisini anlatır. Asırlar boyu bilinmeye karşı duyulan merak, rüyalar üzerinde insanları düşünmeye sevk etmiştir. "Gönül gözü açık" insanların rüyalarının gerçekleştiği, gelecekten bilgi ilettiği gerçeği, rüyayla ilgili merakı her zaman canlı tutmuştur. Biz bu bölümde, "bu gizemli dünya" ile ilgili gerek İslamî açıdan gerekse psikolojik ve halk kültüründeki yeri ve önemi üzerinde durduktan sonra, masallardaki rüyaların tahlilini yapmaya çalıştık. Bu tahliller bizi masalların, insanoğlunun var oluş serüveninde, kendi "beni"ni anlamlandırıken çok önemli bir rol üstlendiği sonucuna götürmüştür. Rüyalara kulak vermek, saklı benliğimizi tanımamızda bize yol gösterecek, ışık tutacaktır.

"Kahramanların Yolculuğu ve Geçirdiği Aşamalar" adlı İkinci Bölüm'de masal kahramanlarının bireyleşme sürecinde geçirdiği aşamalar çözümlenmiştir. Simyada kirli olan maddenin altına dönüşerek "Felsefe Taşı"yla ulaştığı mükemmelleşme süreci ile insanoğlunun kendi içindeki günahlardan, kirlerden arınarak saf hâle dönüştüğünde ulaştığı bilinç hâli arasında bir benzerlik olduğu görülmüştür. Öte yandan, masal kahramanının bireyleşim süreci ile tasavvuf ehlinin "içe dönüş"ü, kâmil insan olma

yolunda yaşadığı süreç birbirine benzerdir. Hepsinin ortak noktası, mükemmel insanı hedeflemesi ve bu yolda çeşitli sıkıntılara katlanılmasıdır.

Masal kahramanlarının; kendilerini çağıran sese kulak verip kimi zaman gönüllü, kimi zaman da gönülsüz evden "ayrıl"ışları, onların değişim sürecine atılmalarının ilk aşamasını oluşturur. Günlük yaşamda da insanın tıkandığı, tükendiği, kendisini bağımlılıktan ötürü mutsuz hissettiği ya da yalnızlık duygusu içinde bunaldığı zamanlar, bu duygular ona "yola çıkma" zamanının geldiğini fısıldar. Süreci başlatmak insanın elindedir; ya bu sese kulaklarını tıkayıp mutsuzluğuyla başbaşa kalacak ve kendini tanıma fırsatını kaçıracak ya da "çağrıya" uyup "yola çıkacaktır". Gerçek kahraman hiçbir zaman gözünü budaktan sakınmaz. Risk almadan bir şeyleri başarmak, iyileşmek, gelişmek pek mümkün değildir. "Gerçek masal kahramanları" "gidilir gelinmez yolu" tercih ederek bu riski göze alırlar. "Balinanın Karnı" adıyla isimlendirilen aşamada masal kahramanları karşılarına çıkan "devler ülkesi"nde "yenilmez devler" bile olsa onları yenmeyi başararak yollarına devam ederler. Masallar bugünün insanına "değişme" zamanı geldiğinde "yola çık"masını ve engelleri aşmasını söylerken, insanın kendi içine yönelerek orada ne olduğunu araştırması, onu anlayıp "öte"sine geçmesini öğütler. Masalların söyledikleri âdeta bir ayna işlevi görür. Bu aynada insan kendini seyreder. Şayet, kişi bu sırlı aynada "saklı benliğini", "kendini" görmeyi başarırsa; korkularını, zaaflarını, zayıflıklarını, kinlerini, nefretlerini -yani gölgelerini- işte o zaman kendini tanımada aşama katetmiş demektir. Erginlenme sürecinde insanın kendisini negatif duygulardan uzak tutması gerekir. Zihin bu duygulardan temizlenirse bir arınma gerçekleşmiş olacaktır. Önemli olan kişinin içine dönerek kendini gözlemlemesi, kendi "ben"inden haberdar olmasıdır. Bu da zihnin gerçek benliği, "özü", kavrayarak farkındalık boyutuna ulaşması demektir. Masallarda ödül, kahramanın ulaştığı "altın bir taht" ya da "dünya güzeli bir kız"la simgelenir. Gerçek yaşamın ödülü ise kişiyi ebedî mutluluğuna kavuşturacak "olgunluk"u olacaktır.

Çalışmamızın, "Arketipsel Sembolizm Açısından Türk Masallarının İncelenmesi" başlığını taşıyan Üçüncü Bölümü; "Gölge Arketipi", "Anima-Animus Arketipleri", "Yüce Birey Arketipi" ve "Persona Arketipi" ile ilgili bölümlerinde, bu arketiplerin masal kahramanlarının kişilik yapılarını nasıl etkilediği ve bu etkileşimin onların bireyleşme sürecinde geçirdiği aşamaları nasıl katettikleri tahlil edilmiştir. Bu tahlillerin sonucunda görülmüştür ki, masal kahramanları; gölgelerle / devle / cadı

kadınlarla / canavarlarla mücadelesi sonucunda onları alt ederek aşama kaydeder. Günlük yaşamda da kişi tüm olumsuz duygularından arınarak, onlarla yüzleşerek karanlık yönünü bilince çıkartacak, böylece bireyleşim sürecinin birinci aşamasını başarıyla geçmiş olacaktır.

Masal kahramanları kimi zaman rüyalarında gördükleri, kimi zaman da ününü duydukları bir "güzele" âşık olurlar. Yola çıkışlarının sebebi de olabilen bu durum, âşık oldukları kişiye kavuşmalarıyla son bulur. Kahramanın anima ya da animusuna kavuşması pek çok masalda, masalın sonunda olmakla birlikte kimi zaman da masalın ortalarında da gerçekleşebilmektedir. Bu durum, genellikle masal kahramanının birden fazla "eş"le ödüllendirildiğinde görülmektedir. Anima ya da animusa kavuşma, masal metinlerinde bir çeşit "ödül" olarak karşımıza çıkar. Günlük hayatta insanın da durumu pek farklı değildir. Elmanın diğer yarısı bulunduğunda "tamam"lanan insan, ikiyken "bir" olacaktır. "Bir", yani tek ve bütün... Bir anlamda bütünlüğü yakalamış olmanın bir aşaması olarak da düşünebileceğimiz bu durum, onun yaradılışı gereği de olması gerekenlerdendir. Anima / animusu yani içindeki "karşı cins unsuru"nu ayrıştırmış olan kişi, benlik dengesini sağlamış olacaktır. Bu dengeyi kuramamış olan insanlarda farklı davranışlar dikkati çeker. Sert, öfkeli, kaba davranışlar sergileyen kadının, animusunun etkisinde kaldığı anlamına gelir ki bu da kadının naifliği ve duygusal yönünün önüne geçerek kişilik dengesine zarar verir. Benzer bir durum animasının etkisi altında kalmış erkek için de geçerlidir.

Masal kahramanlarının başı sıkıştığında onlara yol gösteren, yardımcı olan "yüce birey" arketipiyle simgelenen kişilerin, Hızır, derviş, ak sakallı ihtiyar gibi daha çok mânevi değeri olan zatlar olması masal metinlerindeki kültürel unsurun yansımalarıdır. Büyüğe hürmet etmek, akıl danışmak, onun tecrübelerinden yararlanmak Türk kültürünün önemli değerlerindendir. Bu değerler sözlü kültür ürünlerimizden destanlarımızda, halk hikâyelerimizde, efsanelerimizde de öne çıkar.

Zorluklar karşısında ikilemde kalan insan, kimi zaman bir "yol gösteren"e ihtiyaç duyabilir. Tecrübeli, olgun insanlara akıl danışmak, onların onayını almak insanın doğru kararlar vermesinde yardımcı olacaktır.

Persona arketipi masal metinlerinde daha çok kıyafetle simgelenmiştir. Toplum hayatı içinde var olmak adına insanlar farklı farklı rollere bürünürler. Bu roller, diğer adıyla maskeler, kişiliğin önüne geçtiği zaman kişi rolüne kendisini kaptıracağı için

gerçek benliğini kaybedecektir. Bu sebeple kişinin, "oynadığı role" kendisini kaptırmaması, bireyleşim sürecinde "kişilik dengesi"ni kurması için çok önemlidir. Masal kahramanları kimi zaman kıyafet değiştirerek kimliklerini gizlemeye çalışırlar. Bu değişim özellikle kadın kahramanlar için önemli bir fırsat olur. Kendilerinden daha güçlü erkek kahramanlarla yarışmak, onların daha çok söz sahibi olduğu iş alanında onlarla eşit olmak için kıyafet değiştirerek topluma karışırlar. Böylece bir anlamda eşitliği sağlamış olurlar. Kimi zaman da "gerçek kimliği gizleyerek" kendilerini "dış güçlere karşı" koruma altına alırlar. Hatta bazı masallarda kimliklerini gizlemek için kıyafet değiştiren kadın kahramanlar zaman zaman karşı cinsler tarafından tanınır. Onların tanınmasına sebep; bilezik, yüzük izi gibi kadınsı unsurlardır. Bu noktada önemli olan kahramanın büründüğü role kendini kaptırmamış olmasıdır ki bu durum "karşı cins unsuru"nu ayrıştırdığı anlamına da gelir. Bireyleşim sürecinin bu üçüncü aşamasında masal kahramaları hedeflerine yaklaştıkları zaman tekrar eski kimliklerine dönerler. Artık serüven tamamlanmış, değişim geçirerek farklı benlik kazanılarak geri "dönülmüş"tür.

Modern çağın insanı sosyal ve ekonomik pek çok sıkıntıya göğüs germek zorundadır. Bu zorunluluk "olgun bir birey" olarak toplum içinde var olmayı gerekli kılar. Özellikle günümüz kadının hem ev içinde üstlendiği sorumluluklar, hem iş hayatında verdiği var olma mücadelesi onu daha çok "maske" kullanmaya yöneltmiştir. Yaradılışı sebebiyle daha hassas, daha naif olan kadının bunca zorluk karşısında personanın aldatıcı yönüne kendisini kaptırmaması gerekir. Çünkü o, anneliğin, sevginin, hassasiyetin sembolüdür. Erkekler de iş hayatlarında çok iyi bir patron olabilirler, ancak bu başarı onların gerçek kimliklerinin önüne geçmememelidir. Masal kahramanları gibi zamanı geldiğinde o maske / kıyafet çıkarılabilmeli ve "olgun bir insan" olarak hayata devam edilmelidir.

"Masallarda Sembolik Dilin Çözümlenmesi" adını taşıyan Dördüncü Bölüm'de ise; "Formellerin Sembolik Anlamları", "Masallarda Renk Dilinin Çözümlenmesi", "Masallarda Dört Element" ile ilgili bölümlerde masallardaki sayılar, masallardaki kalıp ifadeler, masallarda geçen renk dilinin sembolik çözümlenmesi yapılmıştır. Masallarda geçen sayıların kadim zamanlardan itibaren çok farklı mânâlar içerdiği ve her kültürde bu sayıların anlamlandırılmasının farklı olduğuna değinilmiştir. Masal metinlerinde karşımıza çıkan formel sayılar, bireyleşim sürecindeki insanın geçirdiği aşamaları ve

Türk kültürününün unsurlarını yansıtıyor olması önemli bir noktadır. Ancak sayı sembolizminin kapalılığı, masallardaki sayıların yorumlanmasındaki güçlük olarak karşımıza çıkmıştır. Masalların diğer formel unsurlarında da insanoğlunun varoluş gerçeği anlatılmış, bu formellerin de mutlak gerçeği işaret ettiği vurgulanmıştır. Renk dilinin çözümlenmesiyle, masallarda geçen renklerin arketipsel, kültürel ve mitolojik unsurlarla birer simgesel değer taşıdığı görülmüştür.

Masallarda geçen dört unsur, insanın yaradılış serüveninden başlayarak ölümle yaşanan süreçte hep insanoğluyla birliktedir. Topraktan gelen insanoğlu, yine onun verdiği şifayla derdine çâre bulur. Gözleri kör olan masal kahramanlarının derdinin devası çoğu kez toprak olur. Toprak hem şifa veren, hem de arındıran bir maddedir. İslamiyet'te, temiz suyun bulunamadığı durumlarda toprakla abdest alınır. Bu hadise, kadim zamanların insanlarında bir çeşit tedavi olarak da uygulanmıştır.

Masal kahramanlarının cezalandırılmaları esnasında toprağa gömüldükleri dikkati çeker. Bu noktada insanoğlunun mayasında bulunan toprak hem şifa hem de ceza unsuru olarak masal metinlerindeki yerini alır.

Su, dişil bir unsurdur ve su ile kadın doğurganlığı arasında paralellik vardır. Ana rahmi, amnion sıvısı ile doludur. Doğumdan önce suyun gelişi âdeta yeni bir hayatın başladığını simgeler. Su aynı zamanda Türk mitolojisinde yaradılışın da başlangıcıdır.

Masallarda yeni doğmuş çocukların "sandığa koyularak suya terk edilmesi" motifinin, suyun bu özelliğinin yansıması olduğu düşünülebilir. Suyun, yeniden doğuş simgesi oluşu ve ana rahmi arasındaki bu ilgi bu anlamda dikkat çekicidir.

Suyun arındırma özelliği masallarda, haksızlığa uğrayan kızların bırakıldıkları "ıssız dağ başı" ya da "ormana"da "arınma süreci" ni yaşadıkları yer suyun başında bir ağacın tepesidir. Suyun bu mitik özellikleri masal kahramanlarının hayatta kalma mücadelelerinde önemli bir rol üstlenir.

Göktürklere göre ateş, her şeyi temizleyici ve kötü ruhları kovucu bir güce sahiptir. Türk halk inançlarında ateşin tıpkı su ve toprak gibi iyileştirici özelliğinin olması oldukça dikkat çekicidir. Masal metinlerinde, "ateş" unsurunun çoğu zaman hayat veren, kimi zaman da yıkıcı, yok edici özellikleriyle yer alır. Ateş, bilinçlenme yolundaki masal kahramanlarının "aradığı" nesne olmakla aynı zamanda bilinç dışının sembolü olduğunu gösterir. Ateş; bilinçaltına yolculuk yapan masal kahramanlarının

hayatlarına “bilinçli” birer insan olarak devam edebilmelerinin şartı, onların maceraya atılmalarının sebebi olur.

Masallarda, yer altının karanlıklarına inen masal kahramanları, benlik serüvenlerinde göğe yükselişi de yaşarlar. Bilinç altından, bilincin aydınlığına, yani gök yüzüne yükselişleri onların kurtuluşlarının başlangıcı olur.

Dört unsur, insan karakterinin sınıflandırılmasına yardımcı olan burçlarla da ilgilidir. Günlük yaşamda insanların karakter özelliklerini belirlemede ışık tutan astroloji, masal dünyasının kahramanlarının karakter özelliklerini değerlendirirken bizi bu yönde bir değerlendirmeye sevk etmiştir. Çözümlemeler sonucunda astroloji ve psikoloji arasındaki ilginin masal kahramanlarının kişilik özelliklerinde de sembolleştiğini göstermiştir.

Masal metinlerinin sembolik dilinin çözümlenmesi bizi, masalların yalnızca çocuk için anlatılan “olağanüstü anlatı”lar olmadığı sonucuna götürmüştür. Çünkü masallar, insana “kendi”sini anlatır. Bizlere düşen, “kültür kodları”mızın taşıyıcısı, bu çok kıymetli kültür hazinemizi yarınlara “yazının gücü” ile iletmek olmalıdır. Sözlü kültür belleklerimizden biri olan halk masalları, yarınlarımız için sağlam köprüler kurulmasını sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

ABDULLAH, Kemal (1997), **Gizli Dede Korkut**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

AÇA, Mehmet (2002), "Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye". **Millî Folklor**, S. 54, Yaz, s.75-85.

AÇA, Mehmet (2004), "Yaratılış Mitleri, Şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş Mahrumiyet ve Hapis", **Millî Folklor,** Yaz S.62, s.8-18

AÇA, Mustafa (2001), "Yirtöşlik Destanının Sibirya (Tümen) Türkleri Eş Metindeki Olağanüstü Yardımcı Kahramanlar Motifi Üzerine bir Deneme". **Millî Folklor**, S. 5, Güz , s. 65-74.

AKALIN, L., Sami (1993), **Türk Folklorunda Kuşlar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

AKKOYUNLU, Ziyat (1996), "Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 1, s. 1-12.

AKOT, Bülent (2005), **Rüya Tecrübesinin Psikolojik ve Dini Temelleri**, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi).

AKSAN, Doğan (1987), **Türkçenin Gücü/Türk Dilinin Zenginliklerine Tanıklar,** Ankara.

AKSAN, Doğan (2000), **En Eski Türkçenin İzlerinde / Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim**, **Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlattığı Gerçekler**, Simurg Yay., İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara.

ALANGU, Tahir (1990), **Keloğlan Masalları**, Afa Yay., İstanbul.

ALBAYRAK, Hâlis (1996), **Kur'an'da İnsan-Gayb İlişkisi**, Şûle Yayınları, İstanbul.

ALİŞ, Şehnaz (2003), "Karakter ve Sosyal Statü Açısından Ayakkabı", **Ayakkabı Kitabı** (Hzl. : Emine Gürsoy Naskali), Kitabevi, İstanbul.

ALPTEKİN, Ali Berat (1991), **Hayvan Masalları**, Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (1993), **Fırat Havzası Efsaneleri**, Antakya.

ALPTEKİN, Ali Berat (1996), **Yesevi Ocağında 210 Gün**, Türkiye ve Türk Dünyası İktisadi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Elazığ Şubesi, Elazığ.

ALPTEKİN, Ali Berat (1997), **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yay., Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (2002), **Taşeli Masalları**, Akçağ Yay., Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (2006), "Türk Masallarında Karşılaştığımız Bilmecemsi Unsurlar", **Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na Armağan**, Konya, s. 334-361.

ALPTEKİN, Ali Berat (Yayına Hazırlayan) (2006), **Saim Sakaoğlu'na Armağan**, Kömen Yay., Konya

ALPTEKİN, Ali Berat (2009), "Türk Masal ve Halk Hikâyelerinde Görmeyen Gözün Tedavi Edilmesi Motifi Üzerine", **Millî Folklor**, Yıl 21, Sayı 81, s. 18-26.

ALTINTAŞ, Hayrani (1997), **Marifetnamede Tasavvuf** (Erzurumlu İbrahim Hakkı) İstanbul.

ALTINTAŞ, Hayrani (1997), **İbn Sînâ Metafiziği**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

APAYDIN, Halil (1997), "Rüya ve Foksiyonu", **19 Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** S.9, s.267.

ARROYO, Stephan (2000), **Astroloji, Psikoloji ve Dört Element**, İlhan Yayınevi, İstanbul.

ARSLAN, Ahmet Ali (1998), **Kuzey-Doğu Anadolu (Kars) Türk ve Britanya Halk Edebiyatlarında Masallar**, C. 1, Ankara.

ARTUN, Erman (1996), "Çukurova Köylerinin Gelenek ve Görenekleri", **I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyumu Bildirileri,** 25-26 Nisan, Antalya, s. 25-62.

ARTUN, Erman (2001), **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı,** Akçağ Yay, Ankara.

ARTUN, Erman (2005), **Türk Halkbilimi**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ARVÂSÎ, Abdulhakîm (2001), **Tasavvuf Bahçeleri**, (Sadeleştiren: Necip Fazıl Kısakürek), Büyük Doğu Yay., İstanbul.

ATEŞ, Mehmet (2001), **Mitolojiler ve Semboller, Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**, İstanbul.

ATTAR, Feridü'd-Dîn (2006), **Mantıku't- Tayr Kuşların Dili,** Kaknüs Yay., İst.

AYDIN, Ayten (2005), "Ömer Şifaî'nin Mürşid el-Muhtar fî İlm el-Esrâr Adlı Eserinde Simya", **OTAM(Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)**, Sayı: 17.

AYVAZOĞLU, Beşir (1989), **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yay., İstanbul.

BACHELARD, Gaston (1995), **Ateşin Tin Psikanalizi**, (Türkçesi: Aytaç YİĞİT), Bağlam Yay., İstanbul..

BACHELARD, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası** (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul.

BACHELARD, Gaston (1999), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, (Türkçesi: Nail BEZEL), Ankara.

BAHADIR, Abdulkerim (2007), **Jung ve Din**, İz Yay., İstanbul.

BANARLI, Nihad, Sami (1987), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,** Cilt 1-2, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

BARKAN, Ömer Lütfi (1942), "Kolonizatör Türk Dervişleri" **Vakıflar Dergisi,** C. II, s. 279-353.

BAŞAR, Zeki (1978), **Halk Hekimliğinde ve Tıp Tarihinde Yılan**, Atatürk Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi Yayınları, Ankara,

BAYAT, Fuzuli (1998), "Masallarda Öteki Dünya Anlayışının Dinî-Mitolojik Kökleri", **Bilig**, Güz, Sayı 7, s. 155-159.

BAYAT, Fuzuli (2007), **Türk Mitolojik Sistemi**, Ötüken Yay., İstanbul.

BAYRAKTAR, Mehmet (1992), **İslam ve Ekoloji**, D.İ.B, Ankara.

BEKKİ, Selahaddin (2004), "Türk Halk Anlatılarında Ölüm Ruhu Motifi", **Millî Folklor**, Yıl 16, Sayı 62, s. 53-66.

BERGSON, Henri (1998), **Zihin Kudreti**, (Çeviren Miraç Katırcıoğlu), MEB, İstanbul.

BETTELHEİM, Bruno (1991), "Pamuk Prenses", (Çeviren Şen Süer-Yurdagül Sağlam), **Metis Çeviri**, Bahar, Sayı 15, s.58-69.

BİLKAN, Ali, Fuat (2001), **Masal Estetiği**, Timaş Yay., İstanbul.

BOLEN, Jean Shinoda (2004), **Psikolojinin Tao'su / Eşzamanlılık ve Benlik**, (Türkçesi: Neslihan Burcu AKDAĞ), İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1992), **Az Gittik Uz Gittik**, İstanbul: Adam Yayınları.

BORATAV, Pertev Naili (1973), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1982), "Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat". **Folklor ve Edebiyat 2**, Adam Yayınları, İstanbul, s. 276-279.

BORATAV, Pertev Naili (1984), **Köroğlu Destanı**, İstanbul..

BORATAV, Pertev Naili (2001), **Masallar: Uçar Leyli**, (Hzl. Muhsine Helimoğlu Yavuz.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (2002), **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, (Haz. M. Sabri Koz), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

BRENNER, Charles (1998), **Psikanaliz Temel Kavramları**, (Çev.: Işık Savaşır-Yusuf Savaşır), HYB Yay., Ankara.

BURCKHARD, Titus (1997), **Aklın Aynası**, İnsan Yay., İstanbul.

CAFEROĞLU, Ahmet (1972), "Türklerde Av Kültürü ve Müessesesi", VII. Türk Tarih Kongresi, **Türk Tarih Kurumu Basımevi**, Ankara, 1972, s. 169, 170, 172-174.

CAMPBELL, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

CANKOÇAK, Onur (1996), "Masallarda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları" **Toplum ve Bilim (Dergisi), Psikanaliz Özel Sayısı**, Güz, Sayı 70, s.215-231, Ankara.

CEVİZCİ, Ahmet (2002), **Felsefe Sözlüğü,** Paradigma Yay., İstanbul, s.276.

CHİTTİCK, William (1997), **Varolmanın Boyutları** (Çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul.

CHİTTİCK, William (2003), **Tasavvuf**, (Çev. Turan Koç), İz Yayıncılık, İstanbul

CİHAN, Ahmet (2005), "Geleneksel Toplumsal Yapıda Gençlerin Evlenme İsteklerini Sembol ve İşaretler Kullanarak İfade Etme Eğilimleri", **AKADER, Sosyal Bilimler Araştırma Dergis**i, Prof, Dr. Hüseyin HATEMİ'ye Armağan, Eylül, Sayı 6, s. 557 – 574.

ÇANKI, Mustafa Namık (1955), **Büyük Felsefe Lügati**, Devlet Matbaası, İstanbul, C.2, s.560.

ÇAY, Abdulhalûk , **Türk Ergenekon Bayramı Nevrûz**, Ankara 1991, s. 50.

ÇELİK, Ali (2000), **Trabzon-Şalpazarı Çepni Kültürü**, Trabzon Valiliği İl kültür Müdürlüğü Yayınları, Trabzon.

ÇETİNKAYA, Bayram, Ali (2008), **Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri**, İnsan Yayınları, İnsan.

ÇORUH, Hakkı, Şinasi (1968), **Rüya Dünyamız**, Kitapçılık Ticaret Limitet Şirketi Yayınları, İstanbul.

ÇORUHLU, Yaşar (2006), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yay., İstanbul .

ÇORUHLU, Yaşar (2007), **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul .

ÇÖĞENLİ, M.Sadi - Ali Bayram (1996), **İslâmi Rüya Tabirleri Ansiklopedisi**, İstanbul.

ÇUHADAROĞLU, ÇETİN, Füsun (2001), "Kendilik Patolojisi Belirtisi Olarak Kimlik Kargaşası", **Türk Psikiyatri Dergisi**, 12(4), s. 309-314.

DEE, Nerys, **Rüyaları Anlamak**; (Çev: Nilüfer Kavalalı) İlhan Yay., İstanbul; 1997.

DEMİREL, Hamide (1995), **Türk Destanlarında Güzellik, Destan, Masal ve Din Unsurları ile Yabancı Destanlarda Türk Kahramanları**, Ötüken Yay., İstanbul.

DEMİREL, Şener (2002), "Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme", **Bilig**, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 21, s. 117-136.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1993), **Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat /** Eski ve Yeni Harflerle, Ankara.

DOĞAN, Ahmet (2005), "Hüsn ü Aşk'ta Kuyu Sembolü", **Milli Folklor**, Sayı 68, s. 180-189.

DOĞAN, Ahmet (2006), "Bireyleşim / Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar", **Bilig**, Bahar, Sayı 37, s. 115-130.

DÖKMEN, Üstün – Zehra Dökmen (1987), "Jung'un Aşama Arketipi'nin Testedilmesi", **Psikoloji Dergisi**, C.6, Sayı 21, s. 86.

DÖKMEN, Üstün (1993), "Düşler Tarlası Filminde Arketipler", **Adam Sanat**, Kasım, s. 63-68.

DÖKMEN, Üstün (2003), **Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati**, İstanbul.

DÖKMEN, Üstün (2006), **Küçük Şeyler**, Sistem Yay., İstanbul.

DPT (1989), **Türk Aile Yapısı, VI. Beş Yıllık Kalkınma Planı Ö.İ.K Raporu**, Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilâtı Yay.

DRURY, Nevill (1996), **Şamanizm**, (Çev. Erkan ŞİMŞEK), İstanbul.

DURANLI, Muvaffak (2004), "Rus Bilim Adamlarının İnisiasyonu (Geçiş Ritüelleri) Tanımlama Çalışmaları", "**Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları" Uluslararası Sempozyumu 25-27 Kasım**, s. 151-162.

DURBİLMEZ, Bayram (2007), "Kırım Türk Halk Anlatılarında Sayı Simgeciliği", **Millî Folklor**, Yıl 19, Sayı 76, s. 177-190.

DURBİLMEZ, Bayram (2008), "Nahcıvan Türk Halk Anlatılarında Mitolojik Sayılar", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 3/7 Fall, s. 340-352.

DUYMAZ, Ali (2001), "Kaz Dağı ve Sarıkız Efsaneleri Üzerine Bir Değerlendirme", **Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi**, Mayıs, Sayı 5, s. 88-102.

DUYMAZ, Ali (2007) "Oğuz Kağan Destanı'ndan Dede Korkut Kitabı'na Kahramanların Beden Tasvirlerinin Sembolik Anlamları Üzerine Değerlendirmeler", **Millî Folklor**, Yıl:19, S. 76, s. 50-58.

DÜNDAR, Leyla Burcu (2001), **Murathan Mungan'ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi**, Ankara, (Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

EBERHARD, Wolfram (2000), **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İst.

EFLÂKÎ, Ahmed (1986), **Ariflerin Menkıbeleri**, (Çeviren: TahsinYazıcı), M.E.G.S.B.Yay., İstanbul.

ELÇİN, Şükrü (1993), **Halk Edebiyatına Giriş**, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1998); **Halk Edebiyatı Araştırmaları II**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ELİADE, Mircae (1991), **Kutsal ve Din Dışı**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları.

ELİADE, Mircea (1992), **İmgeler Simgeler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara.

ELİADE, Mircea (1994), **Ebedî Dönüş Mitosu** (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, Ankara

ELİADE, Mircea (1999), **Mitlerin Özellikleri** (Çev. Sema Rıfat), OM Yayınevi, İstanbul.

ELİADE, Mircea (1999), **Şamanizm** (Çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ELİADE, Mircea (2002), **Asya Simyası**, (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ELİADE, Mircea (2003), **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II**, Çev.Ali Berktay, Kabalcı Yayınları, İstanbul .

ELİADE, Mircea (2003), **Demirciler ve Simyacılar**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Kabalcı Yay., İstanbul.

ELİADE, Mircea (2003), **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınları , İstanbul

ELİADE, Mircea, **Babil Simyası ve Kozmolojisi**, (Çev. M. Emin Özcan), Kabalcı

ELMALILI, M.Hamdi Yazır (1992), **Hak Dini Kur'an Dili,** Feza Yayınları, İstanbul.

EMİROĞLU, Seyit (1996), **Meram İlçesi (Konya) Masalları Üzerine Bir İnceleme,** Konya, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., Yayımlanmamış Doktora Tezi).

EMİROĞLU,Tahsin (1976), **Esbab-ı Nuzul,** Ülkü Basımevi, Konya.

ERDOĞAN, Fatih (1987), "Kırmızı Başlıklı 'Aşifte'nin Başına Gelenler" **Çerçeve**, Nisan, Sayı 19, s.34.

EREN, Şadi (1995), **Kur'an'da Gayb Bilgisi,** Işık Yayınları, İzmir.

ERENOĞLU, Bora (2002), **Aklın Işığında Evren ve İnsan**, Denizli.

ERGUN, Metin – Gaynislam İBRAHİMOV, **Başkurt Halk Destanı Ural Batur**, Türksoy Yay., Ank.

ERGUN, Pervin (2004), **Türk Kültüründe Ağaç Kültü**, AKM Yay., Ankara.

ERSEVİM, İsmail (2002), **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Assos Yay., İstanbul.

ESİN, Emel (2001), **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yay., İstanbul.

ESİN, Emel (2004), **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul.

ESİN, Emel (2006), **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yay., İstanbul.

ESTES, Clarissa, P. (2004), **Kurtlarla Koşan Kadınlar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FORD, Debbie (2003), **Işığı Arayanların Karanlık Yanı**, Akaşa Yay., İstanbul.

FORDHAM, Frieda (2004), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçıner), Say Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1996), "Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış", (Çev: Kamuran Şipal), **Cem Yay**., İstanbul, s.37.

FREUD, Sigmund (2000), **Düşlerin Yorumu 2**, Çev: Emre Kapkın, İstanbul. Payel Yay.

FREUD, Sigmund (2001), **Psikanaliz ve Uygulama** (Çev:Muammer Sencer), Say Yay., İstanbul.

FREUD, Sigmund (2007), **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Metis Yayınları, İstanbul.

FROMM, Erich (1990), **Rüyalar Masallar Mitoslar** (Sembol Dilinin Çözümlenmesi), (Çev. Aydın ARITAN - Kaan H. ÖKTEN), Arıtan Yayınları, İstanbul.

FROMM, Erich (1997), **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları** (Çeviren: Aydın Arıtan), Arıtan Yay., İstanbul.

GEÇTAN, Engin (2002), **Hayat,** Metis Yayınları, İstanbul.

GENÇ, Reşat (1997), **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı Yeşil**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.

GEZGİN, Deniz (2007), **Bitki Mitosları**, Sel Yay., İst.

GEZGİN, Deniz (2007), **Hayvan Mitosları**, Sel Yay., İst.

GEZGİN, İsmail (2007), **Masalların Şifresi**, Sel Yay., İst.

GÖKALP, Ziya (1976), **Türk Medeniyeti Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÖKBERK, Macit (1979), **Felsefenin Evrimi**, MEB, İstanbul.

GÖKERİ, A. İ. (1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması,** Ankara, (Ankara Üniv., Yayımlanmamış Doktora Tezi).

GÖKSOY, Yılmaz (1992), "Tarihimizde Ağaç ve Yozgat Yöresindeki Ulu Ağaçların Öyküleri", **Millî Folklor**, Sayı:16, s. 43-44.

GRABER, Gustav Hans (1996), **Kadın Psikolojisi** (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.

GRIMM, Wılhelm, "Masalların Özü Üzerine" (Türkçesi: Hüseyin Aydoğan), **Hece**, Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı, Sayı 104-105, s. 150-152.

GUENON, Rene (2001), **Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar**, İnsan Yay., İstanbul.

GUENON, Rene (2001), **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul

GÜNAY, Umay (1975), **Elazığ Masalları**, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum.

GÜNAY, Umay (1992), **Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Akçağ Yay., Ankara.

GÜNGÖR, Harun(1993), "Kayseri Yöresinde Delikli Taş ve Kayalar", **Millî Folklor**, Sayı 17, s. 13-16.

GÜNGÖR, Harun(1998), **Türk Bodun Bilimi Araştırmaları,** Kıvılcım Yay., Kayseri.

GÜRBÜZ, Ahmet (2008), **Zen ve Tasavvuf Işığında Kendini Bilmenin Yolu**, İnsan Yay., İstanbul.

GÜROL, Ender (1993), "Arketip", **Türk Dili**, Ağustos, C. 2, S. 500.

GÜROL, Ender (1997), **Jung**, Cem Yay., İstanbul, s.65,69,85.

GÜRSES, İbrahim (2007), "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği", **Uludağ Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 16, S. 1, s. 77-96.

GÜVEN, Güler (2004), **Tanpınar'dan Yeni Ders Notları**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul.

HAKKI, Erzurumlu, İbrahim (1984), **Marifetname**, Kitap San. Yay., İstanbul, s.99-100.

HALİLOV, R.Z. (1994), "Azerbaycan ve Arap Masalına Düalist Fikrin Yansıması", (Aktaran: Adnan Derin), **Millî Folklor**, Yıl 3, Sayı 24, Kış, s. 48-53.

HALL, Calvin. S. (1999), **Freudyen Psikolojiye Giriş**, (Çev: Ersan Devrim) ,Kaknüs Yay., İstanbul, s.7.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1982), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

IŞIK, Neşe (1998), **Doğu Karadeniz Efsanelerini Derleme ve Araştırma**, (K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)

IŞIK, Neşe (2004), " Trabzon'da Derlenen Efsanelerde Eski Türk İnancının İzleri", **Ankara Üniversitesi Tömer Trabzon Şubesi, Trabzon'da Edebiyat Edebiyatta Trabzon Sempozyumu**, Trabzon, s. 225-232.

İBRAYEV, Şakir (2006), "Kazak Mitleri ve Mitik Efsaneleri Hakkında"(Aktaran: Metin Arıkan), **Bilig**, Bahar, Sayı 37, s.1-11.

İLHAN, Başgöz (1986), "Türk Halk Hikâyelerinde Düş Motifi Zinciri", **Folklor Yazıları**, Adam Yayınları, İstanbul, s. 24-38.

İNAL, Tanju (1992), "La Fontain'i Yeniden Okumak/Anlamak", **Littera Edebiyat Yayınları**, Cilt 3, Ankara.

İNAN, Abdülkadir (1995), **Tarihte ve Bugün Şamanizm /** Materyaller ve Araştırmalar, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

İNAN, Abdülkadir (1998), **Makaleler ve İncelemeler**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.

İNCE, Eda (2003), **Elazığ Masallarında Gölge Arketipi**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Semineri.)

İSHAK el-KİNDİ, Ebu Yusuf Yakub İbn İshak (1994), **Felsefi Risaleler** (Çev:Mahmut Kaya), İz Yay., İstanbul, s.142-143.

KANTER, M. Fatih (2005), "Dede Korkut Hikâyelerinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlenmesi", **Arayışlar**, Yıl: 7, Sayı: 14, s. 131-138.

JACOBİ, Jolande (2002), **C.G. Jung Psikolojisi**, İlhan Yayınları, İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (1991), **Analitik Psikoloji ve C.G. Jung** (Çeviren: Ender Gürol), Cem Yayınları, İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (1999), **Keşfedilmemiş Benlik**, İlhanYayınları, İstanbul.

JUNG, C. G (2001), **Anılar Düşler Düşünceler** (Çev. İris Kantemir), Can Yay., İst.

JUNG, C. G (2007), **İnsan ve Sembolleri**, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), Okuyan Us Yay., İstanbul.

JUNG, C.G. (2006), **Jung'dan Seçme Yazılar**, Dost Yayınları, Ankara.

JUNG, C.G. (2007), "Psikoloji ve Yazın", (Çeviren: Gül Koçsoy), **Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları**, Say. 18.

JUNG, Carl (2004), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, Say Yay., İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (1997), **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi** (Çev. Engin Büyükinal), İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2003), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), İstanbul

JUNG, Carl Gustave (1997), **Din ve Psikoloji** (Cengiz Şişman), İnsan Yay., İstanbul.

KAFALI, Mustafa (1996), "Türk Kültüründe Renkler", **Nevruz ve Renkler**, Ankara.

KÂĞITÇIBAŞI, Çiğdem (1984), "Aile İçi Etkileşim ve İlişkiler: Bir Aile Değişme Modeli Önerisi" Türkiye'de Ailenin Değişimi, **Sosyal Bilimler Derneği Yay**., Ankara, s. 131-143.

KALAFAT, Yaşar (1995), **Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Ankara.

KALAFAT, Yaşar (1999), "Türk Halk İnançlarında Kara", **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, 4-7 Kasım 1997, Ankara, s. 274-282.

KALAFAT, Yaşar (2001), **Türk Dünyası Halk İnançları: Teori ve Metot**, Türk Ocağı, Trabzon.

KALAFAT, Yaşar (2002), "Türk Halk İnançlarında 'Kara'", **Erciyes**, S. 300, Aralık, s. 30-33.

KALAFAT, Yaşar (2006), "Siirt Yöresinde Yatırlar Etrafında Şekillenmiş Halk İnançları ve Kesik Baş Motifi", **Uluslararası Siirt Sempozyumu**, Siirt.

KALAFAT, Yaşar (2006), **Balkanlardan Uluğ Türkistan'a Türk Halk İnançları** III-IV, Berikan yayınları, Ankara.

KALAFAT, Yaşar (2008), **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları, Dedem Korkut Aşağı Eller,** Berikanyayınevi, Ankara, s.71.

KAPLAN, Zübeyde (2006), **Mircea Eliade'in Eserlerinde Toprak Ana ve Doğurganlık Sembolleri**, (Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)

KARAKÖSE, Saadet (2003), "Masalların Metafiziği Üzerine", **Millî Folklor**, Yıl 15, Sayı: 58, Yaz, Ankara, s. 93-105.

KISA, Cihad (2005), **Carl Gustav Jung'da Din ve Bireyleşme Süreci**, İzmir İlâhiyat Vakfı Yay., İzmir.

KILIÇ, Cevdet (2006), "Bir ile On Arası Sayılar Metafiziği (Metaphysics of Numbers from One to Ten)", **Felsefe Dünyası**, Sayı 43, s.31-55

KİNDÎ(1994), **Felsefi Risaleler** (Çeviren: Mahmut Kaya), Klasik Yayınları, İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

KOVEL, Joel (1994), **Tarih ve Tin Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir İnceleme** (Çeviren: Hakan Pekinel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1999), **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Ankara.

KÖSE, Osman (2007), "XVIII. Yüzyıl Sonları Rus ve Avusturya Savaşları Esnasında Osmanlı Devleti'nde Bir Uygulama: İstanbul'da İçki ve Fuhuş Yasağı", **Turkish Studies Volume** 2 /1 Winter, s. 104-123.

Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali (2006), (Yayına Hazırlayan: Elmalılı Hamdi Yazır), Hikmet Neşriyat, İstanbul.

KUZUBAŞ, Muhammet (2007), "İlkellere Ait Anlatılarda Rüya Motifi", **Turkish Studies /** Türkoloji Araştırmaları International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Winter 2 /1, s. 305-316.

LEE, Llewellyn Vaughan (2002), **Çağrı ve Yankı** (Sûfilerin Rüya Çalışmaları ve Ait Olma Psikolojisi), (Çev. Enise ERGÜN), İnsan Yayınları, İstanbul.

LEVEND, Agâh, Sırrı (1984), **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul.

LİVİNGSTON, Ray (1998), **Geleneksel Edebiyat Teorisi** (Çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yay., İstanbul.

MORAN, Berna (1988), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yay., İstanbul.

NASKALİ, GÜRSOY, Emine (2004), "Türk Destanlarında Metamorfoz: Kel Olma, Saçlanma ve Cinsiyet Değişimi", **Saç Kitabı**, Ağustos, Kitabevi, İstanbul, Sayfa 474.

OCAK, Ahmet Yaşar (1989), **Türk Folklorunda Kesik Baş** (Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit), Ankara.

OCAK, Ahmet Yaşar (2007), **İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü**, Kabalcı Yay., İstanbul.

OCAK, Ahmet, Yaşar (2002), **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

OLRİK, Axel (1994), "Halk Anlatılarının Epik Kuralları I", **Millî Follor**, S.23.

OLRİK, Axel (1994), "Halk Anlatılarının Epik Kuralları II", **Millî Folklor**, S. 24.

ONARAN, Alim Şerif (Çev.) (1992), **Binbir Gece Masalları**, İstanbul.

ONAY, Ahmet Talat (1992), **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (Hzl. Cemal KURNAZ), Ankara.

ÖCAL, Ahmet (2002), "Bulgaristan Türk Masalları ile Yozgat (Karakuyu) Masallarının" Karşılaştırlması, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı : 13, s. 113-123.

ÖGEL, Bahaeddin (1993), **Türk Mitolojisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

ÖLÇER, Evrim (2003), **Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi**, Ankara, (Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

ÖNAL, Mehmet Naci (2003), **Muğla Efsaneleri**, Muğla Üniversitesi Yay., Muğla.

ÖNAY, Yılmaz (1995), **Van Masalları Üzerine Bir Araştırma**, Van, (Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens., Yayımlanmamış Doktora Tezi.)

ÖNCÜL, Kürşat (2008), "Dede Korkut Hikâyelerinde Savaşçı Kadın Tipi ve Animus Kavramı", **Turkish Studies**, Volume 3/2, Spring, s.574-581.

ÖNCÜL, Kürşat (2009), "Türk Kültüründe Av, Ceza İlişkisi", **Turkish Studies**, Volume 4/3, Spring, s.1680-1688.

ÖRNEK, Sedat (2000), **100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

ÖZBAYDAR, Sabri (1971), **Rüyaların Fonksiyonu Üzerine Bir Deneme**, Baha Matbaası, İstanbul.

ÖZCAN, Tarık (2003), "Oğuz Kağan'ın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlenmesi", **Millî Folklor**, C. 8, S. 57, Bahar, s. 76-81.

ÖZCAN, Tarık (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yay., Elazığ.

ÖZDEMİR, Hasan (1986), **Hayvanların İyeleriyle İlgili Halk İnanç ve Efsaneleri**, (Hacettepe Üniversitesi, Yayımlanmamış Doçentlik Takdim Tezi), Ankara.

ÖZHER, Sema (2006), "Beyaz Gemi Adlı Romandaki Yüce Birey Arketipi", **Bilig**, Sayı 37, s. 81-91.

ÖZÇELİK, Mehmet (2004), **Afyonkarahisar Masalları Araştırma – İnceleme – Metin**, Isparta.

ÖZKAN, İsa (1997) "Köroğlu Destanı'nda Kahraman ve Atının Doğuşu ile İlgili Motiflerin Tahlili", **Türk Dili,** Eylül 1997.

PALA, İskender (1990), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara.

PEARSON, Carol S. (2003), **İçimizdeki Kahraman**, Akaşa Yay., İstanbul.

PEAT, Davit (2003), **Filozof Taşı**, İnsan Yay., İstanbul.

RADLOFF, Wilhelm (1976), **Sibirya'dan Seçmeler**, İstanbul.

RAYMAN, Hayrettin (2002), "Nevruz ve Türk Kültüründe Renkler" **Millî Folklor**, Yıl 14, Sayı 53, Bahar, Ankara, s. 10-15.

RİTTER, Thomas (2006), "Wavel Dağı'nın Kutsal Taşı", **Ruh ve Madde** (Dergisi), Temmuz, s. 54-59.

ROSENBERG, Donna (2000), **Dünya Mitolojisi** (Çev. K. Akten, E. Cengiz, A.Cüce, K. EMİROĞLU, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, E. Kuzahan, B. Odabaşı), İmge Yayınları, Ankara.

ROUX, Jean Paul (1999), **Altay Türklerinde Ölüm**, Kabalcı Yay., İstanbul

ROUX, Jean Paul (2002),**Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Kabalcı Yay., İstanbul.

ROUX, Jean Paul (2005), **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Kabalcı Yay. , İstanbul.

SAKAOĞLU, Saim (1992), **Efsane Araştırmaları**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.

SAKAOĞLU, Saim (1999), **Masal Araştırmaları**, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (2002), **Gümüşhane ve Bayburt Masalları**, Akçağ Yay., Ankara. (Birinci baskı: 1973).

SAKAOĞLU, Saim (2003), **101 Anadolu Efsanesi**, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (2003), **101 Türk Efsanesi**, Akçağ Yay., Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (2004), **Karacaoğlan**, Akçağ Yay., Ankara.

SALTIK, Mehmet (2005), **Kuş Dili Kılavuzu**, Hermes Yayınları, İstanbul.

SAMBUR, Bilal (2005), **Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi**, Elis Yay., Ankara.

SARI, Ahmet – Cemile Ercan (2008), **Masalların Psikanalizi**, Salkım Söğüt Yay., Ankara.

SARI, Ahmet (2000), "Masalların Ruhu (Masalların Psikanalizine Dair)", **Edebiyat ve Eleştiri**, Sayı 47, s. 67.

SARIKÇIOĞLU, Ekrem (2002), **Din Fenomenolojisi (Dinlerin Mâhiyeti ve Tezahür Şekilleri)**, Isparta.

SAYAR, Kemal (2004), **Sufi Psikolojisi**, İnsan Yayınları, İstanbul.

SAYDAM, M.Bilgin (1997), **Deli Dumrulun Bilinci**, Metis Yay., İstanbul.

SAYGIN, Oğuz (2005), **İnsan İlişkilerinde 4x4 lük İletişim İçin Renklerle İnsanları Tanıma Kılavuzu**, Hayat Yayınları, İstanbul.

SCHIMMEL, Annemarıe (2000), **Sayıların Gizemi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SCHIMMEL, Annemarıe (2004), **İslamın Mistik Boyutları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SCHIMMEL, Annemarıe (2004), **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SCHIMMEL, Annemarıe (2005), **Halifenin Rüyaları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SCHURE, Edouard (2005), **İnsanlığı Aydınlatan Büyük İnisiyeler /** Dinlerin Gizli Tarihi / Rama Krişna Hermes Musa Orfe Fisagor Eflatun İsa (Çev. Bilyay Vakfı Yayın Kurulu), İstanbul.

SEGAL, Lynne (1992), **Ağır Çekim: Değişen Erkekler, Değişen Erkeklikler** (Çev: Volkan Ersoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SEPETÇİOĞLU, Mustafa Necati (1992), **Karşılaştırmalı Türk Destanları**, İrfan Yay., İstanbul.

SETTÂRİ, Celâl (1998), **Züleyhânın Aşk Derdi / Hz. Yusuf Kıssası**, (Çev. Mehmet Kanar), İstanbul.

SEVER, Mustafa (1997), "Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım Tarzları", **Millî Folklor**, C. 5, S. 34 (Yaz), Ankara.

SEVER, Mustafa (2003), "Masallarda Dış Can (Canın Beden Dışında Saklanması)", **Millî Folklor**, S. 60, Kış, s. 161-164.

SEYFELİ, Mahmut (2008), "Kırşehir Yöresinde Âşık Paşa Etrafında Teşekkül Eden Efsâneler ve Menkabeler", **II. Âşık Paşa Sempozyumu /** (7-9 Haziran 2001-Kırşehir), İstanbul, s. 85.

SEYİDOĞLU, Bilge (1975), **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar**, Ankara.

SEYİDOĞLU, Bilge (1996), "Mitolojik Dönemde At", **Prof. Dr. Umay Günay Armağanı**, Feryal Matbaacılık, Ankara.

SEYİDOV, Nureddin (1992), **Azerbaycan Tapmacaları** (Haz. Saim Sakaoğlu, Ali Berat Alptekin, Esma Şimşek)**,** Elazığ Belediyesi Yay., Elazığ.

SEZER, Özlem (2004), **Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi**, Ankara, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi).

SODZAWICZNY, Magdalena (2003), **Türkiye Masallarında Şamanizm Ögeleri**, Ankara, (Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

SOMUNCUOĞLU, Servet (2008), **Sibirya'dan Anadoluya Taştaki Türkler**, Güngör Mat., İstanbul.

STEVENS, Anthony (1999), **Jung** (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul.

SÜME-ÇETİNDAĞ, Gülda (2009), "Tuz Kadar Sevgi" Masalı Bağlamında Tuzun Sembolik Çağrışımları", **Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Edebiyat ve Dil Öğretimi**, 29 Nisan-1 Mayıs 2009, Gazi Üniversitesi, Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2006), "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Ateşin Dili", **Arayışlar**, Sayı15.

ŞEN, Sevim (2007), **Elazığ Masallarında Renkler**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Semineri).

ŞEN, Sevim (2008), **Anadolu Masallarında Kadının Yeri**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

ŞENOCAK, Ebru (2005), **İbn Sînâ Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

ŞENOCAK, Ebru (2005), "Nasreddin Hoca Fıkralarında Gizli Diller", **I. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Sempozyumu**, 6-7 Temmuz, Akşehir- Konya. ("Nasreddin Hoca Fıkralarında Gizli Diller", I. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Sempozyumu (Bilgi Şöleni), 6-7 Temmuz, Akşehir, s. 145-154).

ŞENOCAK, Ebru (2007) "Türk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri", **Millî Folklor**, Cilt: 10, Sayı 76, Kış, s. 164-172.

ŞENOCAK, Ebru (2007), **İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca**, Hollanda/Rotterdam Mozaik Kültür Sanat Vakfı (Mozaik Cultuur en Kunststichting) Yayınları, Konya.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (1999), **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞEK, Esma - ŞENOCAK, Ebru (2009), "İbn Sina Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili", **Millî Folklor**, Cilt: 10, Sayı: 82, Yaz, s. 110-121.

ŞİMŞEK, Esma (1987), **Arzu ile Kamber Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, Elazığ (Fırat Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ŞİMŞEK, Esma (1989), "Çukurova Efsanelerinden Örnekler", **İçel Kültürü**, 8(9), s.9.

ŞİMŞEK, Esma (1995), "Bir Olağanüstü Varlığın Yaratılış Miti: Şahmaran", **Tuncer Gülensoy Armağanı** (Hzl. Ahmet Buran), Kayseri, s. 333-338.

ŞİMŞEK, Esma (1995), "Giresun ve Çevresinde Anlatılan 'Ana Geyik' Efsanesinde Mitolojik Unsurlar", **Millî Folklor**, Sayı 26, s.17.

ŞİMŞEK, Esma (1996), "Hatay Bölgesi Efsanelerine Genel Bir Bakış", **İçel Kültürü**, 43(1),s.9.

ŞİMŞEK, Esma (1996), "Türk Folklor ve Halk Edebiyatında Elma", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı 105, İstanbul, s.203-215.

ŞİMŞEK, Esma (1997), "Drina Köprüsü Üzerine Anlatılan Efsaneler", **51. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri**, Ankara, s.261.

ŞİMŞEK, Esma (1997), "Halk Anlatmalarında 'Sandığa Koyarak Denize Atma' Motifi Üzerine", **Millî Folklor**, C 5, Sayı 36, Kış, s. 34-41.

ŞİMŞEK, Esma (1999), "Karacaoğlan'ın Hayatı Etrafında Teşekkül Eden Yeni Bir Halk Hikâyesi", **III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni**, Adana, s.620-629.

ŞİMŞEK, Esma (2001), **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I-II**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

ŞİMŞEK, Esma (2002), "Azerbaycan Kültüründe 'İlahir Çerşenbeler' ve Eski Türk Dini ile Paralellikleri", **Türk Kültüründe Nevruz/V. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri** (15-16 Mart), Diyarbakır, Ankara, s. 161-172.

ŞİMŞEK, Esma (2004), "Ölümsüzlük İlacı Olarak Elma", **Uluslararası Türk Kültüründe Meyve Sempozyumu**, 7-9 Nisan 2004, İstanbul (Marmara Ü. Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi). ("Ölümsüzlük İlacı Olarak Elma", Saim Sakaoğlu'na Armağan, Konya 2006, s. 237-245.)

ŞİMŞEK, Esma (2006), "Türk Halk Anlatılarında Yılan ve Bu Bağlamda 'Yılan Kale'ye' Dair Anlatıların Değerlendirilmesi", **1. Ceyhan Sempozyumu, Ceyhun'dan Ceyhan'a Bildiriler, Ceyhan Belediyesi Kültür Yay**., Adana.

ŞİMŞEK, Esma (2007), "Karacaoğlan'a bağlı olarak Anlatılan Kısa Hikâyeli Türküler", **Milli Folklor**, 10 (19), Kış , 40-49.

ŞİMŞEK, Esma (2007), "Masalların Sembolik Dili Bağlamında Keloğlan Tipi Üzerine Bir Değerlendirme", **İtaki**, Yıl: 1, Sayı: 2, Şubat-Nisan, Ankara, s. 61-73.

ŞİMŞEK, Esma (2009), "Halk Anlatılarında Cinsiyet Ayrımı Ötesinde İnsan Anlayışı Kadın ve Erkeğin Yeri", **Muradiye**, Yıl 5, Sayı: 19, Ankara.

ŞİRİN, Mustafa (1998), **Masal Atlası**, Kök Yay., İstanbul.

TANYU, Hikmet (1987), **Türklerde Taşla İlgili İnançlar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TAVKUL, Ufuk (2007), "Kafkas Nart Destanlarında At Motifi", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt 4, Sayı 3, s. 196-205.

TECEMEN, Ahmet (1995), "Bulgar Türklerinin ve Diğer Türklerin Yılbaşı Âdetlerinde Ateş", **Millî Folklor**, Yıl: 7, Sayı: 25, Bahar, Ankara , s 8.

TSEELON, Efrat (2002), **Kadınlık Maskeleri: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu**(Çev. Reşide Kekeç), Ekin Yayınları, Ankara.

TUNA, Osman, Nedim (1960), "Köktürk Yazıtlarında 'Ölüm' Kavramı ile İlgili Kelimeler ve 'kergek bol-' Deyiminin İzahı", **VIII. Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler** 1957, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 131-148.

TUNÇ, M. Şekip (1949), **Psikolojiye Giriş,** İstanbul Üniversitesi Yay., İstanbul.

TURAN, Osman (1993), **Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi**, Ötüken Yay., İstanbul.

TÜRKÖNE, Mualla (1995), **Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü**, Ark Yayınevi, Ankara.

UYSAL, Zeynep (1994), "Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya Muhayyelat-ı Aziz Efendi", **Sözden Yazıya** (İstanbul Üniversitesi, Edebiyat İncelemeleri).

ÜNÜVAR, Safiye (1964), **Saray Hatıralarım**, Cağaloğlu Yay., İstanbul.

VAUGHAN, Frances - Roger WALSH (2001), **Ego Ötesi**, İnsan Yay. İstanbul.

YAĞBASAN, Mustafa – Nida AŞKIN (2006), "Renklerle İletişim ve Ulusal TV Logolarının Göstergebilimsel (Dilbilimsel, Grafiksel, Renksel) Analizi", **Doğuanadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi**, Cilt 4, Sayı 2, Elazığ, s:126-134.

YAKIT, İsmail (2003), **Türk-İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

YAZICI, Kemal - Ramazan KUTLU (Çev.) (1993), **Jung Psikolojisi ve Tasavvuf**, İstanbul.

Yedi İklim Dergisi (1993), Cilt 4, Sayı 36, Mart, s. 31-32.

YILDIRIM, Nilüfer (2004), **Anadolu Masallarında Şamanizm İzleri**, Elazığ (Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Ens., Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

YILDIZ, Naciye (1995), **Manas Destanı ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespitler**, TDK Yay., Ankara,

YILDIZ, Naciye (1998), "Dede Korkut Hikayelerinde ve Manas Destanında Ağaç", **Millî Folklor**, Bahar, S 37, s 47-50.

YILMAZER, Mustafa (1996), " 'Topoğrafik Okyanuslardan Masallar', Freud, Jung, Psikanaliz ve Edebiyat", **Toplum ve Bilim** (Dergisi), Psikanaliz Özel Sayısı, Güz, Sayı 70, Ankara, s. 232-240.

YÜCEL, Ayşe (1998), "Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri". **Millî Folklor**, S 39, Güz, s. 38-45.

YÜKSEL, H. Avni (1980), "Türk Folklorunda 7 Sayısı", **Erciyes**, S. 29, Kayseri.

YÜKSEL, H. Avni (1980), "Türk Folklorunda Sayılar", **Erciyes**, S. 28, Kayseri.

YÜKSEL, H. Avni (1981), "Türk Folklorunda 9 Sayısı", **Erciyes**, S. 30 - 31, Kayseri.

YÜKSEL, H. Avni (1981), "Türk Folklorunda Kırk Sayısı", **Erciyes**, S. 32, Kayseri.

YÜKSEL, H. Avni (1981), "Türk Folklorunda Sayılar", **Millî Kültür**, Eylül, C. 3, S. 4, Ankara.

YÜKSEL, Hasan Avni (1990), **Türk- islam Tasavvuf Geleneğinde Rüya**, (Gazi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi).

İnternet Kaynakları:

http://www.diyanet.gov.tr

http://www.analitikpsikoloji.com

http://www.aktuelpsikoloji.com

http://www.sorularlaislamiyet./açıklama

http://tr.wikipedia.org

http://www.enguzelsozler.us

http://www.yesevi.edu.tr/mak

http://www.focusdergisi.com.tr

http://www.kultur.gov.tr

http://www.tumgazeteler.com

http://www.kenthaber.com

http://www.yasarkalafat.info

http://turkoloji.cu.edu.tr/makale

http://www.yediuyurlar.com/yazı

http://www.ailem.com

http://www.littera.hacettepe.edu.tr/makale

http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale

http://www.psikiyatrist.net

http://www.izinsizgosteri.net

http://www.hermetics.org

http://www.thbmer.gazi.edu.tr/makale

http://www.hbektas.gazi.edu.tr/makale

http://www.turkleronline.com/söyleşi

http://www.sufizmveinsan.com

http://www.avsarobasi.com

http://www.understandingprejudice.org

http://www.aktuelpsikoloji.com

http://www.drtuncayfiliz.com

http://www.kemalsayar.com

http://ansiklopedi.bibilgi.com

http://webarsiv.hurriyet.com.tr

EKLER

EK-1

0.1. Türk Masalları Üzerine Yapılan Çalışmalar

Türk masalları üzerine yapılan yabancı araştırmacıların çalışmaları, Ziya Gökalp, Hamit Zübeyir Koşay gibi pek çok değerli araştırmacıyla başlamış ve günümüze kadar da devam etmiştir.

I. Kunoş, T. Menzel, F. Giesse, O. Spies gibi yabancı araştırmacılar da Türk masalları üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bu alanda çok sayıda kitap yazılmış, makaleler hazırlanmış, yüksek lisans ve doktora tezleriyle masal çalışmaları Türk Dünyası'nı da içine alacak şekilde geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Özellikle doktora tezlerinde, daha önceki yıllarda yapılan masallarla ilgili çalışmalar üzerine ayrıntılı bir şekilde durulmuştur. Bu nedenle, tekrara düşmemek adına burada, masallarla üzerine yapılmış yüksek lisans ve doktora tezlerine yer verilecek, diğer çalışmalar üzerinde durulmayacaktır.

Türk Halk Edebiyatı'na önemli katkılar sağlamış ve çok sayıda değerli araştırmacıya hocalık yapmış Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, ilk olarak masallar üzerine yapılan doktora çalışmasıyla çok kıymetli bir eseri Türk Halk Edebiyatı'na kazandırmıştır. Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları Metin Toplama ve Tahlil** adlı doktora tezinde "Türk Halk Masalları" adlı bölümde masal kitaplarından, dergilerdeki derleme faaliyetlerinden, diğer kaynaklardaki faaliyetlerden, öğrenci tezlerinden ve masallar üzerine yapılan ilmi çalışmalardan ayrıntılı bir şekilde söz eder.

Halk edebiyatının önemli isimlerinden bir diğeri Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu da, **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar** adlı doktora çalışmasında masallar üzerine yapılan çalışmalar üzerinde durmuştur.

Bu alanın önemli isimlerinden, Prof. Dr. Umay Günay'ın **Elazığ Masalları** adlı doktora çalışmasında da geçmiş yıllardaki masal çalışmalarına değinilir.

Alanına önemli katkılar sağlamış Pof. Dr. Ali Berat Alptekin'in **Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı doktora tezinde de masallar üzerine yapılmış çalışmalara yer verilmiştir.

Bu alanın önemli çalışmalarının başında gelen Prof. Dr. Esma Şimşek'in, **Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması** adlı doktora tezinde 1982

yılından önce ve 1982 yılından sonra yapılmış masal çalışmaları ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Yukarıda da belirtildiği üzere masallarla ilgili geçmiş yıllarda hazırlanan doktora ve yüksek lisans tezlerinde masal çalışmalarına ayrıntılı olarak yer verildiği için burada özellikle 1990 yılından sonra ülkemizde masallar üzerine hazırlanan doktora ve yüksek lisans çalışmalarına yer verilecektir.

0.1.1. Doktora Tezleri

Akay, Recep (1998), **Türk ve Alman Masallarında Çocuk Figürleri,** (Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.)

Aksan, Tülay (1993), **Popüler Kültür Yayılım Alanları: Masalın İmajinasyon Yaratma ve Sosyal Bilimlerin Gelişmesine Katkısı,** (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Aslan, Namık (1994), **Yozgat Masallarında Motif ve Tip Araştırması (İnceleme-Metinler),** (Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Bakırcı, Nedim (2004), **Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerinde Bir İnceleme,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Baydemir, Hüseyin (2004), **Özbek Halk Masalları (İnceleme-Metin),** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Çetinkaya, Zeynep (2007), **Masalların Türkçe Öğretimindeki Yeri ve Önemi,** (Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Dildüzgün, Selahattin (1994), **Yazın Eğitiminde Çocuk ve Gençlik Yazını,** (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Dilek, İbrahim (2003), **Altay Masalları,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Emiroğlu, Seyit (1996), **Meram İlçesi (Konya) Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

İpkırmaz, Yılgün, İlkay (2002), **Hint Masallarındaki Motifler,** (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Kara, Ruhi (1996), **Erzincan Masalları (Metinler ve İncelemeler) (2.Cilt),** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Karakuzu Berrin (1997), **Kadınhanı Halk Anlatımları Üzerine Bir Araştırma,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Kılınç, Aziz (2001), **Yakaafşar Kasabası Anlatı Türleri Üzerine Bir İnceleme (Hikaye, Masal, Fıkra),** (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Köksel, Behiye (1995), **Gaziantep Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Köktürk, Şahin (1996), **Azerbaycan ve Türkiye`den Derlenmiş Masalların Karşılaştırma Denemesi,** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Oruç, Şerif (1997), **Eine vergleic hende untersuchung über die Deutschen und Türkischen volksmarchen,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Öcal, Ahmet (1999), **Karakuyu Köyü (Boğazlıyan-Yozgat) Çevresi Masalları (2 cilt), (**Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Önay, Yılmaz (1995), **Van Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Özçelik, Mehmet (1993), **Afyonkarahisar Masalları Üzerine Bir Araştırma (2 cilt),** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Şimşek, Esma (1990), **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması (2 cilt),** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Türkan, Kadriye (2008), **Türk Dünyası Masal Geleneğinde Şamanistik Unsurlar**, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi)

Uçkun, Kocaaslan, Rabia, (2003), **Gagauz Masallarının Tip ve Motif Yapısı Bakımından İncelenmesi,** (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

Yavuz, Muhsine (1996), **Masalların Eğitim İşlevleri ve Dil Öğretimindeki Yeri,** (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.)

Zeyrek, Deniz (1990), **An Analysis of The Textual Pattern of the Turkish Folktale,** (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.)

0.1.2. Yüksek Lisans Tezleri

Akar, Özlem (2006), **Türk Masallarında Kadın Figürü Üzerine Bir İnceleme,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Akça, Deniz (2001), **Türkiye`de Yaşayan Yabancıların Çocuklarının Yabancı Dil Eğitiminde Masalın Etkisinin Araştırılması,** (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Akgün, Yılmaz (2000), **Trabzon Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Alay, Okan (2005), **Bingöl Masalları (İnceleme-Metin),** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Alkan, Osman (2002), **Aksaray İlinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Altay, Karaduman Çiğdem (2005), **Grimm Masallarının Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Arıcı, Ali Fuat (2001), **İlköğretim Üçüncü Sınıf Türkçe Ders Kitaplarındaki Masalların Öğrenci Eğitimine Katkıları,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Arslan, Akif, (2004), **İlköğretim İkinci Kademe Türkçe Ders Kitaplarındaki Masalların Eğitimdeki Yeri,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Arslan, Neriman, (2004), **Mythologie and Deutsche volksmarchen im verglerch mit Turkischenn volks marchen,** (Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ayyıldız, Ferit, (2001), **İspir ve Pazaryolu Yöresi Masalları (Metin ve İncelemeler) (2 cilt),** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Bakırcı, Nedim, (2000), **Niğde Masalları,** (Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Bayraktar, Şaziye, (1997), **Kırım-Tatar Halk Masalları "Akıllı Kirpinen Ayneci Tilki"**, (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Bayraktar, Zülfikar, (2003), **Türkmen Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Bedir, Selma, (2000), **Uygur Çöçekleri,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Berki, Meltem, (2003), **Hakkari Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Birdal, Alikadir, (2004), **Kuzey Azerbaycan Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Bozlak, Ümmü Gülsüm (2007), **Erdemli Masalları**, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Canpolat, Şimşek, Aysu (2005), **Özbek Halk Masalları ile İlgili Olarak Metin, Aktarma ve İnceleme,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Ceylan, Murat, (2001), **Özbek Halk Masalları (Transkripsiyon, Aktarma, Gramer, İndex),** (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Çağlayan, Deniz, (2006), **Türk Masallarında Hayvan Motifleri,** (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Çakmakçı, İnci (2001), **Düşsel İmgeler ve Masallar,** (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Çelik, Begüm (1998), **Özbek Halk Masalları (Metin-gramer-indeks),** (Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Çelik, Suzan, (2000), **Türk Masallarında Ölüm ve Yas,** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Çorbacı, Çiğdem, (2000), **Türk Masallarında Yardımcı İhtiyar Motifi,** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Dağı, Sathiye (2008), **Safranbolu Masalları**, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Dalkara, Derya (1997), **Kırgızca On İki Masal (Metin-Çeviri-Sözlük),** (Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Demir, Gülter, (2006), **Konya İli Cihanbeyli İlçesi'nde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Demirbaş, Seher, (2006), **Sütçüler Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Deniz, Rasim, (1992), **Kayseri Masalları,** (Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Derman, Serdar, (2002), **Anadil (Türkçe) Öğretiminde Masal Metinlerinin Kullanılması,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Dinçel, Gülseren (1998), **Thema "Maerchen"im literatürdidaktischen Deutschunterricht /** (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi)

Doğan, Abdullah, (2006), **Adıyaman Yöresi Masalları Üzerine Bir İnceleme, (**Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Doğramacıoğlu, Hüseyin, (2002), **Kilis Masalları Derleme ve Tahlil Çalışması,** (Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Dolu, Arzu (1997), **Diyarbakır ve Yöresi Masallarında Motif İncelenmesi,** (Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Eren, Metin (2001), **Bitlis Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ergin, Selma (1997), **Özbek Halk Masalları (Bir Bar Eken / Transkripsiyon-İnceleme),** (Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ergun, Pervin, (1993), **Halk Anlatmalarında Hızır,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ertizman, Yılmaz; Ayşe, Arzu, (2003), **Türk Masalları ile İlgili Kitapların Halkbilimi Araştırma Yöntemleri Açısından Değerlendirilmesi (1928-2002),** (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Eser, Eda (2000), **Türk Masallarında Çocuk Motifi,** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Gezer, Alpay (2007), **Soyut Kavramların Öğretiminde Hayvan Masallarının Yeri ve Önemi,** (Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Göçer, Şahin (2003), **Bartın Folkloru (Kozcağız ve Köyleri),** (Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Göde, Halil Altay (1997), **Yalvaç Masalları Üzerine Bir İnceleme,** (Süleyman Demirel Üniversitesİ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Gökçimen, Ahmet (2000), **Türkmen Masalları Üzerine Motif İncelemesi,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Güerer, Nimet (1997) **Özbek Halk Masalları (Metnin Çeviri Yazısı, Dil İncelemesi, Sözlük),** (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Güneş, Mehmet, Halim (2005), **Elazığ Masallarında İslam Öncesi ve İslam Sonrası Dini Motiflerin Tespit ve Tahlili,** (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Güven, Meriç (1995), **Binbir Gece Masalları Üzerinde Motif Araştırması - Metin, İnceleme,** (Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Hafızoğlu, Elif Berrak (2005), **Azerbaycan Masalları Üzerine Bir Araştırma(Masalların Propp Metoduyla İncelenmesi),** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Kara, Öznur (2007), **Tarsus Masalları**, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Karasu, Cihat (2002), **Bolu Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ketre, Melek (1998), **Adana Masalları Araştırması,** (Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Kıraç, Ekrem (1996), **Divriği Masalları (İnceleme-Metin),** (Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Kocasavaş, Yıldız (1990), **Uygur Halk Masalları (Gramer-Metin-Tercüme-Sözlük),** (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Korkmaz, Yalçın (2005), **Besni Masallarının Sözlü Kompozisyon Teorisine Göre İncelenmesi,** (Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Koşan, Abdulkadir (1991), **Achim von Arnim ve Ömer Seyfeddin'in Hikâyelerinde Masal ve Efsane Unsurları,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Köse, Alper (2004), **Muş İli Malazgirt İlçesinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimine Katkısı,** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Kumartaşlıoğlu, Satı (2006), **Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması,** (Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Mijgar, Gül (1990), **Children's Picture Book and Fairy Tales in Turkey a Study in Political Socialization,** (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Milci, Ebru Çetin, (2006), **Başkurt Masalları ve Başkurt Türkçesindeki Sözcük Grupları** (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Çeviri-Metin- Dizin), (Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Murad, Najdat (2005), **Irak Türkmen Masallarında Motif ve Tip İncelemesi,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Okur, Alparslan (2003), **Hayvan Masallarının Anadili Öğretiminde Dil, Üslup ve Eğitim Yönünden Yeri ve Önemi,** (Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Orhun, Oya (2004), **Masalın Çağdaş Toplumda Yayılışının İncelenmesi Üzerine Bir Deney,** (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Ourakova, Lazzat (2001), **Anadolu`daki Keloğlan Masalları ile Kazakistan`daki Tazşa Bala Masallarının Mukayesesi,** (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Ölçer, Evrim (2003), **Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekan İlişkisi,** (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Öncül, Nilüfer (1989), **İllüstrasyon Yöntemleri ve Çocuk Masal Kitaplarında Biçimsel Çözümler (Bir Masal Kitabı Örneği),** (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Önder, Filiz (1982), **Ankara'daki Özel İlkokullara Devam Eden Sekiz Yaş Çocuklarının Masallar ve Gerçekçi Öykülerle İlgili Beğenilerinin İncelenmesi,** (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Özcan, Akgül (1991), **Eine Vergleichende Studie Der Ausgewaehlten Original Türkischen "Keloğlan Masalları" Von T. Alangu Mit Den Neuen**

Deutschen Versionen "Keloğlan in Der Bundesrepublik" und "Keloğlan ile Silvia" von Y. Feyzioğlu, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Özdemir, Emine (2004), **Masalların Türkçe Eğitimdeki İşlevi ve Türkçe Ders Kitaplarındaki Yerinin İncelenmesi,** (Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Pepesöyler, Ferda (2001), **Binbir Gece Masalları Esat Efendi Nüshası (Dilbilgisi Özellikleri-Metin-Dizin),** (Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Pulat, Ali (1996), **Cahit Zarifoğlu'nun Çocuk Edebiyatı Üzerine Yazılmış Eserlerinin İncelenmesi,** (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Sallabaş, Bakan Semra (2006), **Kelile ve Dimne'de Yer Alan Masalların Dini ve Ahlakî Eğitime Katkıları,** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sarıçiçek, Fevzi (1997), **Arapgir Masalları (İncelemeler ve Metinler),** (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.)

Sarıkaya, Burcu (2004), **Türk Masallarında Aile Yapısı ("Bacı Bacı Can Bacı" Masalı Esasında**), (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sever, Mustafa, (1995), **Erciyes Yöresi Masallarında Tipler**, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sezer, Özlem (2004), **Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi**, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sodzawiczny, Magdalena (2003), **Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri,** (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Soysal, Canan (2002), **Türk ve Alman Masallarından Örnek Metinlerde Motif Karşılaştırması,** (Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sümbüllü, Yusuf Ziya, (2000), **Türkmen Halk Masalları Üzerine Motif İncelemesi (Büyülü Masallar)**, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Sürmeli, Kader (2004), **Türkiye'de 7-12 Yaş Seviyesi Masal Kitapları İllüstrasyonlarına Eleştirel Bir Bakış ve Öneriler**, (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Şen, Sevim (2008), **Anadolu Masallarında Kadının Yeri**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Şimşek, Şaziye (1995), **Ayaş Halk Masallarının Tip ve Motif Kataloğu**, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Tahir, Salih (2005), **Tasavvuf ve Masallar Anonim Dünya Masallarında ve Tasavvufta Kullanılan İmgeler Arasındaki Paralelliklerin Kişisel Gelişim**, **Arayış ve Aşk Olguları Çerçevesinde İncelenmesi**, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Tanrıkulu, Tijen, (2002), **Masalın Yabancı Dil Eğitimindeki Yeri ve Öneminin Araştırılması,** (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Tayyar, Türkan, (1988), **Almanya'da ve Türkiye'de Sanat Masalları (Model Metinlerle Karşılaştırma)**, (Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Tekin, Görkem (2001), **8-10 Yaş Grubundaki Çocukların Müziksel Beğenilerini Geliştirmede Masal ve Öykülerden Yararlanma Yöntemleri**, (Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Terzi, Yusuf (1994), **Türk ve Alman Masallarında Sosyal Sorunlar ve Çözüm Yolları**, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Ulu, Emin (1990), **Tokat Çevresinde Cin Fıkraları ve Masalları** (İnceleme-Metin) **/** (Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Uysal, Zeynep (1994), **Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya Muhayyelat-ı Aziz Efendi**, (Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yaldız, Tuba (2006), **Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi (Sarayönü Örneği),** (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yaşar, Seyfullah (2002), **Ağrı Masalları Üzerine Bir Araştırma,** (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yavuz, Şakir (2006), **Muş Masalları Üzerine Bir Araştırma**, (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yenen, Yıldız (2007), **Cahit Uçuk'un Masallarında Dil ve Çocuk Eğitimi**, (İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yıldırım, Nilüfer (2004), **Anadolu Masallarında Şamanizm İzleri**, (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yılmaz, Mehmet (1994), **Kırgız Halk Masalları (Motif İndex ve Tercüme)**, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Yürekli, Kevser (1997), **Akıllı Kirpinen Ayneci Tilki (Akıllı Kirpi ile Hileci Tilki) Transkripsiyon, Tercüme, Metnin Grameri, Sözlük,** (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

Zengin, Serpil (2002), **Kumuk Halk Masalları (Kumuk Halk Yomakları),** (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.)

1990 yılından sonra, görüldüğü üzere masallar üzerine çok sayıda yüksek lisans ve doktora çalışması yapılmıştır.

EK-2 DİZİN

A

Âb-ı Güneş 79, 286, 365

Ahmet Ağa 287

Ahmet Yesevi 233, 415

Ali .. 89, 105, 112, 140, 141, 187, 233, 293, 320, 353, 388, 401, 429, 439, 444, 449, 456, 466, 489, 507, 587, 590, 595

Allah'ın Belası 54, 56, 79, 111, 112, 116, 125, 197, 371, 372, 484

Almata 98

Altay 98, 100, 133, 144, 181, 192, 196, 223, 234, 235, 240, 243, 246, 376, 456, 509, 514, 520, 537, 547, 588, 590, 593

Artvin 165

Arvâsî 46

Aslan Ali 56, 57, 79, 140, 141, 466

Ateşkâr Oğlan 116, 123, 125, 188, 189, 190, 307, 308, 309, 356, 357, 470, 490, 491, 540, 544, 546

Avcı Ahmet 203, 312, 313, 314

Ayı Kulağı 69, 109, 110, 111, 159, 179, 197, 498

Azerbaycan 4, 99, 132, 201, 219, 384, 386, 388, 466, 497, 589, 591, 593

B

Bahtiyar 94, 95, 127, 423

Bayburt 219, 353, 361, 458

Bilâl Ağa 244

Bilge Kağan 246

C

Congalaz Karısı 221, 225, 242, 328, 467, 469, 470, 482, 526, 540, 543, 545

Ç

Çin 8, 28, 133, 161, 163, 245, 277, 388, 401, 402, 446, 456, 476, 477, 497, 543, 556

Çini Maçin 73, 74

Çoban Ahmet..... 244, 346, 482, 498, 506
Çolpan Ata 113

D

Dede Korkut 173, 186, 218, 219, 246, 255, 274, 294, 340, 366, 372, 375, 378, 431, 452, 468, 514
Deniz Güzeli..... 202, 203, 205, 262, 339, 341

E

Ebu'l Hâris 187
Elazığ 54, 62, 120, 131, 152, 154, 164, 170, 210, 211, 230, 236, 358, 502, 587, 593
Erzurum..... 64, 120, 122, 131, 143, 219, 230, 236, 374
Erzurumlu İbrahim Hakkı 45
Evliya Çelebi..... 384

G

Gevhergin Kalesi 306
Gül ile Sinan 73, 391
Gül Senem..... 236
Gülizar 108, 288, 377, 379
Gülükân..... 14, 131, 264, 265, 266, 480, 517
Gümüşhane 219, 353, 361, 458, 587

H

Hacı Bektaş-ı Veli..... 233
Helvacı Güzeli ... 6, 82, 128, 215, 218, 219, 220, 321, 322, 327, 350, 397, 398, 437, 492, 493
Hırızmalı Güzel..... 79, 125, 142, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 330
Hüseyin Şehriyar..... 201
Hz. Adem 101, 102
Hz. Muhammed .. 43, 89, 91, 113, 170, 235, 247, 285, 409, 454, 457, 486, 499, 531, 548
Hz. Süleyman 313, 316, 491
Hz.Yusuf 106, 205, 227

İ

İbn Sînâ 96, 187, 567
İbnu'l Arabi 46
İğci Baba 116, 119, 120, 122, 125, 183, 184, 187, 188, 466
İnci Mercan Dağı 109, 231, 234, 410
İstanbul 99, 143, 219, 272, 342, 391, 444, 534, 588, 592, 593

J

Jung .. IX, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 37, 38, 39, 40, 41, 59, 70, 92, 93, 106, 145, 168, 170, 175, 177, 182, 186, 195, 197, 212, 237, 258, 264, 272, 273, 278, 285, 290, 291, 316, 338, 341, 348, 359, 360, 369, 370, 377, 394, 395, 396, 403, 422, 444, 446, 453, 461, 494, 513, 529, 555, 557
JUNG 32

K

Kabak Kız 287, 409, 410, 475
Kalbaktaş 133
Kamer-bânu 234
Karacaoğlan 112, 172
Kazak 196
Kazakistan 98, 353, 594
Keloğlan 71, 72, 73, 83, 103, 111, 139, 141, 142, 149, 191, 192, 195, 218, 251, 256, 276, 366, 397, 398, 399, 400, 425, 428, 436, 437, 466, 481, 488, 493, 494, 506, 521, 553, 594
Kesik Kafa 142, 143, 145, 147, 151, 159, 541
Kırgızlar 132, 358, 465
Kırmızı Başlıklı Kız 4, 464
Kızıl Elma 51, 99, 100
Kotan 342
Küllü Fatma 76, 180, 329, 420, 422

L

Lokman 104, 105, 159, 166, 167, 168, 169, 412

M

mağara 101, 104
Mayıl 79, 286, 365
Melikşah 234, 287, 305, 306, 310
Mevlana 21, 44, 115, 185, 414
Moğol 157, 270, 274, 455, 490
Moğolistan 132
Muradına Nail Olmayan Dilber 126, 127, 128, 236, 240, 242, 369, 372
Musa 91, 112, 113, 114, 188, 233, 245, 247, 248, 291, 401, 415, 516

N

Nar Adlı Kız 81, 210, 241, 242
Nardanesi 208, 210, 212, 213, 214, 215, 322, 323, 325, 349, 475, 494
Nartanesi 66, 82, 142, 211, 243, 285, 287, 422, 491, 492
Nemşehir Güzeli 203, 205, 262, 263, 341, 522

O

Of 315, 508
Oğuz Kağan 49, 51, 94, 246, 424, 451, 458
Orta Asya 53, 98, 132, 144, 162, 165, 246, 312, 455

S

Sarıtıraş 77, 291, 292
Sibirya 133, 210, 237, 312, 453, 456, 490

Ş

Şad-bânu 234
Şah İsmail 79, 108, 109, 287, 288, 358, 375, 376, 377, 378, 379, 490, 491
Şahmaran 104, 105, 159, 166, 167, 168, 169, 180, 197
Şalpazarı 64, 65, 143
Şemse-bânu 234

T

Taşeli 83, 119, 131, 284, 456, 587

Tepegöz..... 173
Türk..... XIII, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 18, 20, 21, 31, 48, 49, 51, 52, 53, 60, 88, 89, 92, 94, 98, 99, 100, 101, 113, 126, 127, 128, 132, 137, 144, 149, 155, 157, 160, 161, 162, 163, 165, 170, 172, 173, 191, 192, 196, 197, 200, 201, 206, 207, 211, 215, 217, 219, 220, 223, 233, 234, 240, 243, 245, 246, 247, 248, 253, 256, 261, 270, 271, 274, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 290, 293, 298, 299, 302, 304, 306, 310, 314, 320, 321, 325, 326, 330, 347, 350, 353, 355, 358, 359, 373, 376, 377, 384, 385, 386, 401, 403, 413, 414, 415, 416, 425, 430, 431, 438, 440, 443, 447, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 473, 476, 485, 486, 489, 493, 496, 497, 498, 509, 512, 513, 514, 515, 519, 520, 521, 531, 534, 537, 538, 539, 540, 541, 544, 547, 548, 549, 550, 587, 588, 590, 591, 592, 595, 596
Türkiye..... 52, 133, 153, 166, 315, 400, 449, 457, 589, 590, 594, 595, 596
Türkmenistan 113, 310, 497

V

Veli..... 199, 415

Y

Yakutlar..... 312, 358, 452, 490
Yılan Bey 62, 286
Yukarıçukurova..... 60, 62, 131, 153, 163, 210, 236, 374, 447, 452, 455, 456, 457, 589

ÖZ GEÇMİŞ

6 Ekim 1972'de, İstanbul'da doğdu. İlk, orta, lise öğrenimini Trabzon'da tamamladı. KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1994 yılında mezun oldu.

1994-1996 yılları arasında, Sürmene ve Akçaabat ilçelerinde, edebiyat öğretmenliği yaptı. 1996 yılından itibaren, KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde iki yıl araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1998 yılında, **Doğu Karadeniz Efsanelerini Derleme ve Araştırma** adlı yüksek lisans tezini tamamlayarak uzman unvanını aldı. Aynı yıl, Rize Eğitim Fakültesi, Sınıf Öğretmenliği Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak göreve başladı. 2006 yılına kadar bu görevini sürdürdü. 2008 yılında, Beykent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak başladığı görevine hâlen devam etmektedir. Yabancı dili İngilizce'dir.