

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI



ANADOLU MASALLARINDA YAPI, İZLEK ve
MASAL KAHRAMANLARININ TİP TAHLİLİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

HAZIRLAYAN
Fevziye ALSAÇ

ELAZIĞ-2017

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ANADOLU MASALLARINDA YAPI, İZLEK ve MASAL
KAHRAMANLARININ TİP TAHLİLİ**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

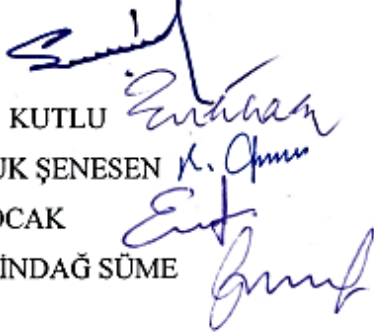
HAZIRLAYAN

Fevziye ALSAÇ

Jürimiz, / / tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK
2. Prof. Dr. Mustafa Muhtar KUTLU
3. Doç. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN
4. Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK
5. Yrd. Doç. Dr. Gülşah ÇETİNDAG SÜME



F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Doktora Tezi****Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili****Fevziye ALSAÇ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Elazığ-2017; Sayfa: XII+480**

Masallar, anonim halk edebiyatının sözlü kültürle oluşmuş edebî metinleridir. Mitsel dönemde çekirdeklenen bu anlatılarda, insanın kendini keşfediş öyküsü ve psikolojik süreçlerinin simgeleri mevcuttur. Masal metinlerinde evrensel temalar, sembolik dil aracılığıyla ve ait olduğu topluma özgü kültürel değerlerle verilir. Bu metinler, yüzyıllarca önce oluşmasına karşın insanın hayalle gerçek arasında yaşanan duygularının işlendiği temalarıyla; tüm çağlara hitap eder.

Psikoloji bilim dalının geliştirdiği rüyalar aracılığıyla insanın ruhsal dünyasının incelenmesi yöntemi, insanla ilgili bilinmeyenleri ortaya koymuştur. İnsanın ruhsal yaşam alanının bir yansıması olan rüyalar gibi masallarda da hadiseler, nesne ve duygular; semboller şeklinde anlatılır. Rüyalar, insanın içsel yaşamıyla ilgili ipuçlarını ortaya çıkarır. Bu bağlamda masal metinleri de insanoğlunun ve ait olduğu toplumun ortak hafızasında saklı olan sırları sembolik bir dille anlatır. Rüyalar, mitoslar ve masallarda kullanılan sembolik dil tüm insanların ortak iletişim dilidir.

Bu çalışmada; sembolik bir dille insanın yaratılış ve varoluş gerçeğini anlatan Anadolu masalları yapı, izlek ve masal kahramanlarının tip tahlili başlıklarıyla ele alınmıştır. Çalışmada ayrıca, yorumbilim yöntemiyle masal metinlerinin içerdikleri mesajlar ve konular; disiplinlerarası bir çalışmayla, ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Edebî bir metin olan masal türünün kutsal dinler, psikoloji, felsefe ve sosyoloji vb. disiplinlerle olan ilişkisi ve bunların masal metinlerindeki sembolik anlamları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Masal, sembolik dil, yapı, izlek, tip.

ABSTRACT**Doctorate Thesis****The Analysis of the Structure, Theme and the Types of the Protagonists in
Anatolian Tales****Fevziye ALSAÇ****Firat University****Social Sciences Institute****Department of Turkish Language and Literature****Elazığ-2017; Page: XII + 480**

Tales are literal texts of anonymous folk literature which are comprised of oral folk literature. In these narratives nucleated in mythic period, there are the story of self-discovery of man and the symbols of psychological processes. In the tale texts, universal themes are given through symbolic language and with the cultural values specific to the society to which it belongs. Although they were formed centuries ago, these texts address to all eras with their themes where the emotions of people experienced between dream and reality are treated.

The method of examining spiritual world of man through the dreams, which was developed by the psychological science, revealed the unknowns about human being. Just like the dreams which are the reflections of the spiritual living space of man, tales are told in the form of events, objects and emotions; and symbols. Dreams reveal clues about inner life of man. In this context, the tale texts also tell the secrets hidden in the common memory of the human being and the society to which it belongs, in a symbolic language. The symbolic language used in dreams, mythos and tales is the common communication language of all people.

In this study; the Anatolian tales, which tell about the creation and existence fact of man, has been dealt with with the titles of structure, theme and type analysis of tale heroes. Furthermore, in the study, the messages and the topics have been examined in detail by an interdisciplinary study. The relation of tale type, which is a literary text, with the sacred religions, psychology, philosophy, sociology, etc. disciplines, and their symbolic meanings in the tale texts have been evaluated.

Key Words: Tale, symbolic language, structure, theme, type.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	VII
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MASALLARDA YAPI	38
1.1. Olay Örgüsü	38
1.1.1. Döşeme/Başlangıç Durumu	46
1.1.2. Olay/Kahramanın Macerası	48
1.1.2.1. Sonbahar/İsteme.....	52
1.1.2.2. Kış/Sınav Süreci/Ayrılış	56
1.1.2.3. İlkbahar/Mücadele	59
1.1.2.4. Yaz/Sınav Sonucu/Buluş ve Dönüş	64
1.1.3. Dilek/Sonuç	70
1.2. Zaman.....	72
1.3. Mekân.....	82
1.3.1. Çevresel Mekân	82
1.3.1.1. Realist/Gerçekçi Mekânlar	83
1.3.1.2. Ara/Geçiş Mekânları	86
1.3.1.3. Fantastik/Egzotik Mekânlar	93
1.3.2. Olgusal Mekân.....	99
1.3.2.1. Kapalı/Dar/Labirent Mekânlar	101
1.3.2.2. Açık/Geniş/Ferah Mekânlar	107
1.3.2.3. Sosyal Mekân/Ortam	110
1.4. Anlatım, Dil ve Üslûp	116

İKİNCİ BÖLÜM

2. MASALLARDA İZLEK	133
2.1. İlk Günah/Düşüş/Yasak Meyve	136
2.2. Yüzleşme/Anneye Dönüş/Masumiyet.....	148

2.3. Vahyi Söylem ve Kehânet.....	161
2.4. Zıtların Ahengi/Vahdet-i Vücut	178
2.4.1. Kaostan-Kozmosa Karşıtlığı	180
2.4.2. Geçmiş-Hal Karşıtlığı.....	194
2.4.3. Tecrübesizlik-Tecrübe Karşıtlığı.....	198
2.4.4. Anima-Animus Karşıtlığı	205
2.5. Yeniden Doğuş/Ontolojik Doğum	215
2.5.1. Tabiat Ana/Anasır-ı Erba	217
2.5.2. Uyku/Besleyici Enerji	233
2.5.3. Değişim/Dönüşüm/Post Değiştirme	245
2.5.4. Dualar ve Beddualar/Dillenen Arzular	255
2.6. Gizli Hazine/Büyük Ödül.....	263

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MASAL KAHRAMANLARININ TİP ÇÖZÜMLEMESİ.....	285
3.1. İdealist/İdeal/İdealize Tipler	286
3.1.1. Genç Kızlar/Genç Delikanlılar	288
3.1.2. En Küçük Kardeş.....	301
3.1.3. Keloğlan	319
3.2. Yardımcı/Tamamlayıcı Tipler.....	330
3.2.1. Bilge Tipler.....	332
3.2.1.1. Hızır	334
3.2.1.2. Derviş/Aksakallı/Aksaçlı İhtiyar	342
3.2.1.3. Yaşlı Kadın	347
3.2.1.4. Çoban.....	348
3.2.1.5. Periler.....	355
3.2.2. Totem Tipler.....	364
3.2.2.1. Kuş	366
3.2.2.2. At	370
3.2.2.3. Yılan.....	376
3.2.2.4. Balık.....	380
3.2.2.5. Köpek.....	383
3.2.2.6. Karınca.....	385
3.2.3. Fedakâr Tipler	386

3.2.3.1. Anne	386
3.2.3.2. Eş/Sevgili	390
3.3. Engelleyici/Karşıt Tipler	396
3.3.1. Hilebaz/Tiran Tipler	397
3.3.1.1. Baba	397
3.3.1.2. Arap Hizmetli/Çingene	401
3.3.1.3. Köse	402
3.3.2. Arabozucu/Yıkıcı Tipler	407
3.3.2.1. Üvey Anne	408
3.3.2.2. Büyük/Üvey Kardeşler	414
3.3.2.3. Hoca/İmam/Müezzin	417
3.3.3. Yutucu/Korkunç Tipler	423
3.3.3.1. Devler/Cinler	423
3.3.3.2. Cadı/Koca Karı	434
3.4. Karakteristik Tipler	437
3.4.1. Kurnaz Tipler	438
3.4.2. Aptal Tipler	441
3.4.3. Akıllı Tipler	445
3.4.4. Hain Tipler	449
3.4.5. Kıskanç Tipler	451
3.4.6. İnatçı Tipler	454
3.5. Fon Tipler	459
SONUÇ	461
KAYNAKÇA	471
EKLER	479
Ek 1. Orijinallik Raporu	479
ÖZ GEÇMİŞ	480

ÖN SÖZ

Kültür; bir milletin tarih, inanç, inanış, dil, din, gelenek, görenek vb. maddî ve manevî olarak sahip olduğu değerlerin tümüdür. Millet ülküsünü taşıyan kültür; insanın varoluş öyküsüyle eşzamanlı olarak oluşan onu diğer toplumlardan ayıran millî kimliğin göstergesi olan öğeler bütünüdür. Edebiyat, insanın duygu ve düşüncelerinin dışavurumu olarak; estetik bir yaratım alanıdır. Konusu insan, malzemesi dil olan edebiyat; sözlü ve yazılı ürünlerden oluşan geniş bir yelpazeye sahiptir. Türk milletinin edebî ürünlerinin çeşitliliği ve zenginliği tarihsel süreç içinde güçlü ve köklü bir milletin somut göstergesidir. Edebiyat, kültürün aktarılmasında ve kalıcı olmasında sanatın etkin dallarından biridir.

Halk edebiyatı ürünleri, bir milletin toplum olarak ortak paylaşımlarla yarattığı kültürel değerlerdir. Tüm milletin ortak malı ve atalar mirası olan halk edebiyatı ürünleri, geçmiş ve gelecek kuşakları birbirine bağlayarak kültürel belleğin canlı kalmasını sağlar. Halk edebiyatının kaynağı; halkın ortak duygu, düşünüş ve paylaşımlarıdır. İçinde yaşadığı doğa ve toplum; anonim kültürün yaratıcısı olan halkın, ilham kaynağıdır. İnsan ve dolayısıyla toplumlar/milletler, tecrübe ve hazza dönüşen temelinde ise kendini anlatma güdüsü yatan sanat eserleri yaratır. Güzelliğe dönüşen haz ve ortak paylaşımlar edebî eserin doğuş nedenidir. Doğa ve toplumsal olaylar hayal ve duyguları besler; içsel baskıyla edebî esere dönüşür. İnsan, doğadaki izlenimler ve toplumsal hafızadan beslenen içsel dünyasını edebî metinde kurgular.

İnsanın ruhsal öyküsünün tanınması/okunması psikoloji, felsefe ve edebiyat bilim dallarının kullandığı ortak yöntemlerle sağlanır. Bu bilim dalları, ortak konuları olan insan ve insanın içsel süreçlerini ortak bir paydada birleştirir. Felsefe, evreni bütün yönleriyle açıklayan bir bilimdir. Evrenin oluşumu, insan davranışları, insan bilgisi, varlık, sanat, toplum gibi konular felsefenin konusudur. Bu bağlamda insan hayatında karşılaşılan tüm konular ve düşünceler felsefenin konusu içerisinde yer alır. Felsefe bilimler üzerinde bir düşünce şeklidir ve tüm bilimlerle ilişkilidir. Sembolik dille anlatılan insan düşüncesi ve yaşamı felsefe bilim dalının da konusudur. Psikoloji, bilim dalı insan davranışlarını inceler; davranışların nedenlerini açıklar ve çözümler üretir. Psikoloji bilim dalının geliştirdiği rüyalar aracılığıyla insanın ruhsal dünyasının incelenmesi yöntemi insanla ilgili bilinmeyenleri ortaya koyar. İçsel yaşantının çevresel etkilerle bağlantılı olan bilinçaltı süreçler; dışavurum şeklinde rüyalar aracılığıyla hayat bulur. Edebiyat

bilim dalı da insanın sanatsal yaratımlarını ve bu yaratımların arka planda neler anlattığını diğer bilim dallarından da yararlanarak açıklar. Masal metninin dokusunda yer alan ancak derine inildiğinde fark edilebilen insan ve onun psikolojik süreçleri rüyalarındaki gibi masal metinlerinde yaşatılır. Masal metinleri, insanoğlunun geçirdiği değişim ve düşünce sistemini rüyadaki gibi kodlar. Masallar, mitoloji ve roman arasında geçmişin geleceğe taşınmasını sağlar. İnsanın varoluş serüvenini ve kimliğini bulma mücadelesini sembolize eden masal, evrensel mesajlarını bilinçdışında semboller aracılığıyla kodlar ve insana unuttuğu gerçekleri yeniden hatırlatır.

Kavram, duygusaldır ve düşünseli ifade etmek için kullanılır. Edebî eserin içinde bulunan derin anlam okumalarla ortaya konur. Bir nesne, varlık ya da kavram yorumlanırken farklı anlamlar kazanabilir. Yorum bilim, bu açıdan metnin farklı okunuşlarını gösterir ve benliğimize ait gerçekleri yansıtır. Göstergebilimsel (yapısalcı-struktüralist) yöntem, görünenin altındaki derin anlamı işaret eder. Bu çalışmada metinlerin çağdaş yöntemlerle yorumlanması ve okunması sürecini ifade eden Hermeneutik (yorumbilim) yöntemi kullanılmıştır. Özellikle beşeri kültürün ve insan davranışlarını inceleyen bilimlerin tamamında kullanılmaya başlanan bu yöntem insana ait gerçekleri içeren masalların yorumlanmasında kullanılmıştır.

Masal metinleri temele alınarak; bu metinlerde insanın yaratılış anından günümüze taşınan içsel yaşam kodları modern çözümleme teknikleriyle okunmuş ve Anadolu masalları farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Masallarda; yapı, tema ve tipler sembolik anlamlarıyla değerlendirilir. Bu çalışmada amaç, masal metnlerinin içinde saklı olan sembolik dilin/anlamanın zenginliğini her açıdan değerlendirmektir. Bu amaçla “Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili” tasarımıyla masal metinlerinde kodlanarak saklanan sembollerin; metnin yapı unsurları, izlek ve şahıs kadrosunda yer alan tipler olarak oluşturduğu bağlamlar, değerlendirilmiştir.

Çalışmada Anadolu masallarının kaynak metinleri olan Saim Sakaoğlu’nun, Gümüşhane Bayburt Masalları; Ali Berat Alptekin’in, Taşeli Masalları; Esmâ Şimşek’in, Yukarıçukorova Masallarında Tip ve Motif Araştırmaları; Umay Türkeş Günay’ın, Elazığ Masalları ve Propp Metodu; Bilge Seyidoğlu’nun, Erzurum Masalları; Mehmet Özçelik’in Afyonkarahisar Masalları, Mehmet Naci Önal’ın, Muğla Masalları çalışmaları kullanılmış; örnekleme uygun görülen farklı masal metinleri de çalışmada kullanılmıştır.

Bu çalışmaların temele alınmasında orijinal derlemeler olmaları, dil özelliklerinin korunması ve Türkiye coğrafyasını temsil etmeleri esas alınmıştır.

Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili adlı çalışmamız; Ön Söz ve Giriş dışında üç bölüm, Sonuç ve Kaynakça'dan oluşmaktadır.

“Sembolik Dil, Masal, Karakter ve Tip Kavramları” adlı **Giriş** kısmında; “Sembolik Dil/Anlatım” başlığında, sembolik dilin tanımı ve bu dilin masal metinlerinde ortaya konusu hakkında bilgi verilmiştir. “Masal Hakkında Genel Bilgi” başlığında ise masalın tanımı ve kültürel özellikleri ortaya konulmuştur. “Karakter ve Tip Üzerine Değerlendirme” başlığında bu kavramlar hakkında bilgi verilerek şahıs kadrosu açısından işlevleri ‘kişilik incelemesi’ olarak değerlendirilmiştir.

Birinci Bölüm “Masallarda Yapı” adını taşımaktadır. Bu bölümde; anlatmaya bağlı metinler arasında yer alan masalın yapı unsurları; olay örgüsü, zaman, mekân, dil, anlatım ve üslup unsurlarının sembolik değerleri üzerinde durulmuştur. “Olay Örgüsü” başlığı masalın şekil ve muhteva özelliklerine bağlı olarak alt başlıklarla oluşturulmuştur. Olay/Kahramanın Macerası başlığında evrensel yolculuk temasının masal metinlerindeki işlevi ayrıntılı olarak incelenmiştir. Maceranın aşamaları mit sistematüğini esas alan mevsimsel döngü kalıbı, arayış kalıbı ve hal kalıbına göre farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. “Zaman” başlığında masal metinlerinde zaman kavramıyla ilgili izlenimler tespit edilmiştir. “Mekân” başlığında masal dünyasının hayal-gerçek zıtlığında oluşan mekân algısı üzerine alt başlıklarla değerlendirmeler yapılmıştır. “Anlatım, Dil ve Üslup” başlığıyla masalın anlatım, dil ve üslup özelliklerine dair tespitler ortaya konmuştur. Şahıs kadrosu ise üçüncü bölümde tip başlığıyla değerlendirilmiştir.

İkinci Bölüm’de; “Masallarda İzlek” ana başlığıyla masal metinlerinin temaları yorumlanmıştır. Masalların doğuşuyla ilgili mitolojik kökler ve kutsal öykülerin masala malzeme olarak içerdiği semboller bu bölümde ele alınmıştır. Bu bölümün başlıkları; “İlk Günah/Düşüş/Yasak Meyve”, “Yüzleşme/Anneye Dönüş/Masumiyet”, “Vahyi Söylem ve Kehanet”, “Zıtların Ahengi/Vahdet-i Vücut”, “Yeniden Doğuş/Ontolojik Doğum”, “Gizli Hazine/Büyük Ödül” olarak masallarda izlenen ortak temalardır. Bu temalarla masalların özünü oluşturan insanın varoluş öyküsüne dair asıl gerçekler izlenerek orijinal bir bakış açısı getirmeye gayret edilmiştir. İnsanlığın kültürel belleği olan bu temalar konusunda; arketipik bir bakış açısı izlenmiştir.

Üçüncü Bölüm’de ise; “Masal Kahramanlarının Tip Tahlili” başlığıyla masal tipleri fonksiyonları bakımından değerlendirilmiştir. Bu bölümün alt başlıkları

kahramanların şahıs kadrosu olarak yüklendikleri işlevlerin sembolik anlamı üzerine bir değerlendirmedir. “İdealist/İdeal/İdealize Tipler” başlığında ideal özellikler ve bu grubu temsil eden tipler incelenmiştir. “Yardımcı/Tamamlayıcı Tipler” başlığında başkahramana işlev kazandıran norm tipler ve özellikleri belirlenmiştir. “Engelleyici/Karşıt Tipler” başlığında başkahramanı engelleyen tipler ve masallardaki işlevleri açıklandıktan sonra alt başlıklarla bu tiplerin temsilcileri sunulmuştur. “Karakteristik Tipler” başlığında masal metinlerinde öne çıkan karakter/mizaç özellikleri tespit edilerek masal metinleriyle örneklendirilmiştir. Bu bölümün son başlığı olan “Fon Tipler” masallarda üstlendikleri işlevlerle verilmiştir.

Sonuç bölümünde çalışma kapsamında ulaşılan veriler sunulmuştur. **Kaynakça**’da çalışma sırasında yararlanılan kaynaklar, yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla verilmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda Halk Edebiyatı alanında güzel ve anlamlı bir gelenek yaşanmıştır. Halk Edebiyatı alanının duayen isimlerinden Kıymetli Hocamız Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU’nun bilimsel akrabalıkla toruntahtı yetişmiştir. Çukurova yöresinde kullanılan toruntaht deyimi; torunun torunu anlamında bir halk terimidir. Çukurova yöresindeki inanışa göre, torununun torununu gören kişi cennetlik olur. Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU, torununun torununu gördüğü için cennetlik olmuştur. Geleneğe bağlı olarak bilimsel akrabalık bağıyla Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU, torununun torununu görerek ilmî bir başarıya öncülük etmiştir. Geleneğe göre; hoca ve öğrenci ilişkisiyle ekol olan kutlu dört kuşak Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU - Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN - Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK- Yard. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK’ın takipçisi olarak beşinci kuşağı temsil etmiş bulunmaktayım. Hazırlamış bulunduğum doktora çalışmasıyla hem beşinci kuşağı temsil etmenin hem de “toruntaht” ve “halk bilimi doktoru” unvanını kazanmış bulunmanın büyük mutluluğunu ve gururunu yaşıyorum.

Bu tarihi günün büyük mimarı olarak; tez savunmasına katılarak bizleri onurlandıran saygı değer hocamız; Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU’na, sevgi ve saygılarımı sunarak teşekkür ediyorum. İşleri dolayısıyla savunmaya katılamayan ancak manevî olarak aramızda olan Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN hocama saygı ve teşekkürlerimi sunarım. Bu vesileyle savunmamda jüri üyeliği yapan değerli hocalarımız Prof. Dr. M. Muhtar KUTLU ile Doç. Dr. Refiye Okuşluk ŞENESEN’e katkılarından ötürü teşekkür ederim.

Yüksek lisans ve doktora öğrenimim süresince ilk öğrencisi olma gururunu yaşadığım ve bu süreçlerde; bana her türlü yardımı ve katkıyı sağlayan danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK’a sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Çalışmanın vücuda getirilme aşamasında kıymetli bilgilerinden faydalandığım ‘hocaların hocası’ unvanını lâyıkıyla hak eden Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK hocama teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezimin hazırlanması aşamasında farklı disiplinlerle çalışmama katkı sağlayan Prof. Dr. Tarık ÖZCAN hocama teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Tezin ilerleme aşamalarında değerli katkılarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME’ye, Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR’a ve Arş. Gör. Serdar Deniz ÖZDEMİR’e teşekkür ediyorum.

Son söz olarak tezin yazımında bana yardım eden kardeşlerim Yunus ve Ömer Alper ALSAÇ’a teşekkür ediyorum. Ayrıca çalışmam boyunca sevgi ve destekleriyle yanımda olan anneme, babama ve sevgili kız kardeşlerim; Gönül, Nurcan, Ebrar ve Sevgi’ye teşekkür ediyorum.

ELAZIĞ-2017

Fevziye ALSAÇ

KISALTMALAR

- C.** : Cilt
H_z. : Hazreti
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
s. : Sayfa
S. : Sayı
vb. : ve benzeri/başkası
vs. : ve saire
Y. : Yıl
Yay. : Yayıncılık/Yayınları



GİRİŞ

SEMBOLİK DİL, MASAL, KARAKTER ve TİP KAVRAMLARI

Sembolik Dil/Anlatım

Sembolik dil/anlatım, anlatı merkezli olarak türetilen görüntü şekil ve sembolleri kullanarak; ortak bilinçdışında oluşturulan özel bir dildir. Sembolik dil/anlatımda kavram, nesne ve varlıklar; anlamlandırma ve ilişkilendirme esasına dayanan ortak bir söyleme gönderme yaparlar. Ortak söylem, kültürel kodları taşıyan hafızanın ‘görüntü seviyesine’ taşınmasıdır. Sembolik dil, insanın merkezde olduğu özne bağlamında; yaşanan olaylar ve bu olayların algılanması sürecinde; kişisel tecrübe, duygu ve düşüncelerin ortaklığı ilkesine dayanır. Bu süreçte dış dünyadaki bir nesne/kavram/varlık, iç dünyadaki duygu ve düşüncelerin ifadesi olma yetisi kazanır. Sembolik dili, günlük konuşma dilinden ayıran özellik; bu dilin düşünce ve duyguların aktarımında diğer insanlar için de ortak bir anlam taşımasıdır. Bir insanın sahip olduğu duygu, düşünce ve ruhsal haller, diğer insanlarda da mevcuttur; buna bağlı olarak sembol dili, bütün insanlar için evrensel olan tek dildir. Sembolik dilde anlam, çağrışım ve yoğunluk esastır ve bu dil/anlatım, kaynak olarak; benzer ve ortak motiflerle doğan rüyalar, masallar ve mitoslardan beslenir. “Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve uzay değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır. Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildi ve tarih akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Kendine has bir dilbilgisi ve cümle yapısı olan mitosların, masalların ve rüyaların dilini anlayabilmek için, ilk önce bu sembol dilinin özelliklerini çözmemiz gerekecektir.” (Fromm, 1995: 22) Sembolik dil, varlığını anlatamadığımız duyuşal yaşantımızı somutlaştırmada ve anlaşılır kılmada kolaylık sağlar. Farklı zaman ve coğrafyalarda toplumun kültürüyle şekillenmiş bir iletişim yöntemi olan sembolik dil, zaman ve mekân kavramının üstündedir.

İnsanın etkin olduğu her alanda olduğu gibi sanatsal faaliyetlerde de iletişim vardır ve bu alanda iletişimi sağlayan özel bir dil kullanılır. Sanat eserlerinde konunun özelliğine bağlı olarak; anlamlar üreten ve anlamları çoğaltan edebî bir dil kullanılır. Hem dinlerde hem de edebiyatta bu dil yoğun bir şekilde kullanılır ve söylenmek istenenleri doğrudan ya da dolaylı yoldan ifade eder. “Özellikle edebî ve dinî metinlerde karşımıza çıkan sembolik dil, kendine özgü bir iletişim aracı olarak kaynaktan hedefe iletilmek istenen mesajların dilin kendi anlatım imkânları içinde ortaya çıkan bir kullanımdır.”

(Demirel, 2012: 921) Dilin kendi anlatım imkânlarıyla doğal olarak gelişen sembolik dil/anlatım, nesiller/toplumlar arasında etkileşim ve iletişim sağlar. Dinî ve edebî metinlerin mesaj iletme işlevini sembolik dil sağlar; ait olduğu kültüre göre anlamlar kazanır. Sembolik dil kültürel değerlerle yaratılır ve mitsel dönemlerden alınılan örtük olan bir gerçeği anlatır.

Sembolik dil/anlam, kültürel kimlik ve değerlerle vücuda gelir. Kültürün, zamanla yaşamsal tecrübe ve ortak kullanımla zenginleşen/gelişen bir özelliği vardır. Sembolik dil, kültürün değişimi/gelişimi karşısında yenilenen/yeni motifler kazanan bir özellik gösterir. Sembolik dil, ait olduğu toplumun imgeler aracılığıyla yarattığı estetik bir zevkin ürünüdür ve yaratıcılığın sonucu olması sebebiyle sanatsal bir faaliyettir. “Bize bilgiyi ve beğeniyi, bilimi ve sanatı kazandıran, madde üzerindeki insan etkinliğidir.” (Yetkin, 1979: 72) Sanat eseri, insanı ve onun doğayla olan iletişimini estetik bir anlatımla yorumlar ve bu yorumların özel bir dili/şifresi vardır. Sanat ve sanat eseri, insan ruhunun yaratıcılığını ve güzeli arama çabasını somutlaştırır. Sanat eseri, duyguları ve düşünceleri ifade ederken doğrudan ya da dolaylı bir anlatım kullanır. Masallardaki sembolik dil/anlatım, dolaylı anlatıma sahip geleneksel bilimi ifade eder. Bilimsel bilgi, akıl ve mantıkla kanıtlanabilir şekilde doğrudan verilir; geleneksel bilimde ise duygu ve sezgilerle hissedilerek dolaylı olarak verilir. “Bilgi açıkça mantığa seslenir. Anlatmak istediğini dolaysız bir dil kullanarak anlatır. Sanatın dili ise kapalı ve duygulara yöneliktir. Anlatmak istediğini dolaylı bir yoldan metaforlara başvurarak anlatır.” (Ersoy, 2010: 19) Akla ve modern bilime ters düşen durumlar sembolik dil/anlatım aracılığıyla anlaşılır kılınır. Sembolik anlatım, modern bilimin kesin ve somut olan bilgi kavramına zıttır.

Masallarda sembolik dil/anlatım; mitik dönemden başlayarak insanların kullandığı ortak dili ifade eder. Mitos, rüya ve masalın anlatılmak istenen düşünce ve duygu düzleminde ortak bir dili vardır. Bu dil çağrışımlarla hayal ve gerçek arasında özel anlamlar yüklenen bir evren yaratır. Sembolik dil/anlatım ile oluşan eserler/ürünler, bilim öncesi insanın saf dünyasının sanatsal ürünleridir. “Sembol dilini ve mitosların bu gerçek özünü kavrayamazsak, karşımıza iki seçenek çıkar. Mitosları; ya bilim öncesi ve saf dünya görüşünün, sanatsal özelliğe sahip bir ürünü olarak görebiliriz (ki bu alışagelmış bir görüştür) ya da mitosların özünde gerçek bir olayın yattığını ve bunun sanatsal bir biçimde işlenmiş olduğunu, böylelikle zamanımıza kadar aktarıldığını düşünebiliriz. Yirminci yüzyılın başlarına kadar geride kalan bu ikinci yaklaşım, daha sonraları öne

çıkmaya başlamıştır. Günümüzde ise, mitosların daha çok dini ve felsefî özellikleri ön planda tutularak, dışavurulan anlatım biçiminin bu dini ve felsefî çekirdeğin sembolik bir ifadesi olduğu kabul edilmektedir. Artık, dışa vurulan bu anlatım biçiminin, yani hikâyenin ilkel toplumların fantastik hayalleri olmadığını, geçmişten günümüze kadar gelebilen değerli hatıraları dile getirdiklerini anlamaya başlıyoruz. Ayrıca bazı hatıraların tarihi gerçekleri yansıttıklarını, bilimsel araştırmalar sonucu ispatlamış bulunuyoruz.” (Fromm, 1995: 251) Mitoslar ve masallar, bu bağlamda hayali kurgunun içinde insana ait bir gerçeği barındırır; bu gerçekler sembolik dilin yorumuyla açıklık kazanır. Yorum bilim ile bu gerçekler insana özgü olarak anlamlandırılır. İnsanın kendini anlatma ve güzeli arama çabasıyla oluşan sanat, doğanın taklidi ve yansımasıdır. Sanat eseri; yansıtmı, taklit ve benzetmeden oluşur ve bu bağlamda doğa, yaşam ve insan sanat metninin konusudur. Nesnelere dair algılama insan belleğinde imgeye dönüşür; imgeler, düş gücüyle gerçeklerin birleşimi olan yaratımlardır. Zihin, gerçek dünyadan algıladıklarını düşünsel ifadeleri karşılamak için imgesel yaratımlara girer. Sezgi, duygu ve imge aracılığıyla duyu organları, estetik bir dünya yaratır. Düşünsel olan soyut kavramları sembolik bir dille/anlatımla somut olanla karşılarız. Somut olan varlık, soyut olanın yerine geçerek onu algılamamızı kolaylaştırır.

Sembolik dil/anlatım; mecaz ve benzetmelerle, hayal ve yaratımla ilişkilendirme, bağıntı kurma olan imgelere dayanır. İmge, gerçek anlamın dışına çıkarak; nesne/varlık/olgulara yeni anlamlar yükleme sanatıdır. Kelimelerin, yan ve mecaz anlamla zenginleşmesi imgeleri çoğaltır. Anlatılması zor olan veya tanımlanamayan nesne, imge ile açıklık kazanır. İmge, farklı duygu, düşünce ve hayallerin, yeni olay ve durumların zihinde oluşturduğu görüntü ve tasarımların mecazlar ve söz sanatlarıyla ifade edilmesi gibi geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Edebî eserde dile getirilmek istenen duygu ve düşünceleri daha canlı, daha etkili, göz önüne getirilebilir bir biçimde anlatmak için onunla başka şeyler arasında bağlantılar kurularak zihinde canlandırılan yeni biçimlere imge denir. Sözcüklerle oluşturulmuş bir resimde hayali olan bir şeyin maddi/görünür/anlatılır dünyaya getirilmesidir. İmgenin ortaya çıkışı dilin insanın duygu ve düşüncelerini anlatmada yetersiz kalmasıdır; insanın, sınırsız olan duygu ve düşünceleri anlatılırken imgelere başvurma ihtiyacı duyulur. Sembolik dil/anlatım, imgeler aracılığıyla anlatılır ve bu bağlamda sembolik dil/anlatım; imgeyi kapsayan daha geniş bir terimdir. Zihnin, nesne, olgu ve kavramları gerçek anlamları dışında yeniden tasarlaması ve yorumlaması sanatı olan imge; başta özneldir, ortak bir ifade niteliği

kazanınca sembolik dile dönüşür. İmgenin başlangıçtaki tek ve öznel anlatımı toplumsal ve evrensel düzeye taşındığında sembolik dile dönüşür. Sembolik dil/anlatım, öğrenilmiş çağrışımlar içerir, bu çağrışımların ifade edilebilmesini sağlayan güç, belli bir kültüre mensup insanların büyük bir kısmının bu çağrışımlara aşina olmasıdır. Masal metinlerinde imgeler, zamanla yayılarak ve zenginleşerek sembolik anlam kazanır. Sembolik anlatım, toplumun özelliklerine göre yeniden anlam kazanır ve ait olduğu toplumun yaşam felsefesiyle ve tecrübeleriyle değerlendirilir. Sembolik dilin ifade araçları; sembol, metafor, alegori, mecaz, işaret ve vb.'dir. Mecaz, teşbih ve dolaylı anlatım bu terimlerin ortak düzlemidir. Sembolik dil aracılığıyla; yeni anlamlar ifade edilir. Sembolik dil imgeler aracılığıyla tasarlanır ve imgede; imâlar, saydam sözler ve dolaylı ifadeler üslup özelliğidir. Sembolik dil/anlatımda imge, gösterme yoluyla anlatma şeklinde bir üslûp özelliğine dönüşür. Yansıma sözcüklerle yapılan imgeler ve ses taklidiyle nesnenin tasavvur edilmesi sağlanır. Tabiat/evrende her şey tekrar üzerine kuruludur ve sanatsal yaratımla tekrarlar edebî bir malzemeye dönüşür. Metinlerde, ritüellerle, kahraman ve olay sembolik değerler taşıyan bir macera yaşar ve bu macera insanlığın/toplumun ortak tasavvurlarını yinileyerek kalıcı imgelere dönüşür.

Sembolik dilin/anlatımın temel ve ortak ilkesi, edebî eserin biçim ve içerik olarak başka bir esere benzeyebileceği ya da başka bir eseri taklit edebileceği görüşüdür. Tekrarlanan imgelerin, karakterlerin, motiflerin, anlatı düzenleri ve temalar biçiminde tüm edebiyatta var oluşu, metinler arası karşılıklı bağlantılılık olgusudur. Bu terimlerin ortak kullanımı benzerlik ilişkisiyle oluşmaları ve zamanla ortak bir anlatıma dönüşmeleridir. “Bu sembolik dille, bir anlamı, imajlar ve semboller aracılığıyla ifade eden, en yüksek ve en mükemmel dil kastedilir.” (Demirel, 2012: 922) Edebî eserde verilmek istenen mesaj, yapısal paralellik, yankılanma, kinaye, doğrudan alıntılama, parodi ve postiş gibi sembolik dilin ifade araçlarıyla hissettirme yoluyla verilir; sembolik dil aracılığıyla saklı bir gerçeğe gönderme yapılır.

Metafor, alegori, mecaz ve sembol; duygu ve düşüncelerin ifadesinde ortak bir anlatıma sahiptir. Benzerlik ilgisi ile kişi, kavram, nesne ve olgular arasında anlamsal açıdan bağ kurulur. Metafor, alegori ve sembol masal metinlerinde birbiriyle ilişkili bir anlatımla kullanılır; bu terimler sembolik dilin/anlamın mecaz, teşbih ve dolaylı anlatımla yarattığı ifade araçlarıdır. Sembolik dil veya sembolik anlatım bu terimlerin masalda sembolik dile bağlı ortak kullanımıdır. Edebiyatta sembol, alegori, metafor ve mecaz kullanımı kendini ifade etme ihtiyacıyla doğmuş kavramlardır.

Sembol; nesne, varlık, olgu veya kavramın gerçek anlamı dışında kazandığı yeni anlam bağlamında; işaret yoluyla bir şeyin bir başka şeyin yerini almasıdır. Kişinin iç dünyasında anlatılmak istenen şeydir; imgeler aracılığıyla bir başka şeyle, özel bir dil halinde ifade edilir. Gösterge; gösteren ve gösterilen şeklinde bir sembol ilişkisidir, gösterene yüklenen anlamlarla imgeler yaratılır. İmgeler de sembole dönüşür ve ortak bir anlam kazanır. Gösterilen ve gösterdiği bir karşılığı olan sembol, özel bir iletişim şeklidir ve özel bir anlatım yoluyla gerçekleştiği için de sembolik bir dildir. “Sembol, anlatılamaz ve görünmez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliği somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelter ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelemeler oyunu aracılığıyla yapan işarettir.” (Durand, 1998: 13) Görülmeyeni görünür hale getiren sembol, soyut olanı somut göstergelerle anlaşılır kılar. İfade edilmek istenen nesneyi bilince bir imge aracılığıyla yeniden sunar. Sembolün anlaşılmasında, gösterilenin tasvir edilebilme derecesi ölçüt alınır. Gösterilenin hiçbir şekilde tasvir edilememesi ve algılanabilir bir nesneye işaret etmemesi sembolik imgelemin anlatım yoludur. İşaret yoluyla anlama ve ima ederek gönderme üzerine kuruludur. Var olmayan nesne; gösterilen ve gösteren arasındaki ilişki bağlamıyla, yineleme ve tekrarlarla anlam kazanır. Gösteren ve gösterilen bağlamında bir gösterge olan sembol; bir şeyin bir başka şeyin yerine geçmesi ve onu temsil etmesi durumudur. “Her gösterge bir gösteren öge ile bir de ifade edilen yani gösterilen (anlam, kavram, içerik, değer) ögesinden meydana gelir. Bunların her ikisi de psişik niteliktedir.” (Ersoy, 2010: 107) Psişeye/ruha ait olan gösteren ve gösterilen öge; anlam, içerik, kavram ve değerler niteliğindedir.

Sembol bir gizin tecellisidir; gizli bir anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir. Açıklanamayan, izah edilemeyen durumları kavramayı sağlayan sembol, imgeler aracılığıyla oluşturulan ayırt edici bir referanstır. “Eleştirel tahlilde ayırt edilebilir bir öge olmak kaydıyla, özel bir referansla kullanılan sözcük, cümle ya da imge (ki bu sembol’ün genel olarak anlamı kabul edilir) semboldür.” (Frye, 2015: 99) Sembolde ya içe doğru ya da merkezci bir yönelim görülür. Anlamlandırma, içe veya merkeze doğru bir ortaklığa ve kalıcı unsura gönderme yaparak; mesajı güçlü kılar. “İçe doğru ya da merkezci bir hareketle, sözel yapının parçaları olarak anlaşılan sözel ögeler, sembollerdir; basitçe ve harfîyen sözel olan ögelerdir ya da sözel yapının birimleridir.” (Frye, 2015: 101) Semboller, sözel bir düzene sahiptir ve sözün birimleri veya birimlerin bütünlüğü şeklinde anlam kazanır. Sözel ögeler, çağrışımla zihinde kurgulanır ve tasvir edilir.

Simge/sembol, insanın kendini anlatma ihtiyacıyla doğmuş; bir gerekliliğin sonucudur. “Simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını ortaya çıkartmaktır -en derin olanlarını- İmgeler, simgeler, efsaneler psikenin sorumsuz yaratıları değildir: bunlar bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler varlığın en gizli tarz değişikliklerini açığa çıkartmak. Buna bağlı olarak, bunların incelenmesi insanı, kısaca insan’ı tarihin koşullarıyla henüz uyumamış olanı anlamamıza olanak vermektedir.” (Eliade, 1992: XIX-XX) Sembolik dil/anlam aracılığıyla duyularla algılanabilen bir nesne/varlık/kavram ile soyut bir gerçek ifade edilir. Böylece bir inanç ya da fikre işaret edilerek insana ait bir öze/gerçeğe gidilir. “Temsili bir karşılığa uyarak, bir başka şeyi ifade eden, hazır olmayan veya algılanması olanaksız olan bir şeyi, doğal bir ortamda zihne davet eden her kişisel işaret bir ‘sembol’ ‘simge’dir. Bunlar bir desen, bir eşya, bir resim, isim, diyalog, alegori, kişi, kuruluş olabilir. Sembol/simge, yakıştırmak, yansıtmak, benzetmek, bir araya toplamak olarak da tanımlanabilir. Bir simgenin/sembolün kendisinin ne olduğu değil, iletmek istediği mesaj önemlidir.” (Ersoy, 2000: 12) Sembolün ne olduğu değil ifade ettiği anlam onu değerli kılar. Verilen mesajı kalıcı ve unutulmaz kılan sembolik dilin/anlatımın yorumlama gücüdür.

Sembol, bir nesneye/kavrama bilinçdışı tarafından yüklenen anlamdır. Sembol, doğal bir ortamda ortaya çıkar; imgelerle sunulur ve imgenin taşıdığı anlamın yorumlanması ilksel deneyime götürür. Bir nesneyle bilinçdışı bir özdeşleşme anlamında kullanılan ‘participation mystique’ terimi ilkel kültürlerin inanışlarında tespit edilen bir özdeşliktir ve sembolün özünü ifade eder. Sembol, özdeşleşme ilişkisiyle ilksel deneyimi sanatsal etkinliklerde ve edebiyatta tekrarlarla yaşatır. “Fransız düşünür Lucien Lévi-Bruhl’un türettiği bu terim, bir nesneyle bilinçdışı bir özdeşleşme anlamına gelir. Bu özdeşlik, ilkel kültürlerin büyüsel inançlarında tespit edilmiştir.” (Korucu, 2006: 16) Nesne ve bilinçdışı özdeşleşme imgesel bir tasarımdır; insan zihnindeki ortak tecrübe ve anlamlandırma yetisini ortaya koyar.

Günlük hayattaki açık anlamının dışında bir başka gerçekliğe araçlık eden onu ifade eden kavram/nesne/olgu, semboldür. Anlamlar üretme ve çoğaltma sembolik dilin ifade aracıdır. Mantığın sınırlarını tanımayan sembolik dil/anlam; ortak bilinçdışının mesajlarını, imgelerle yorumlar ve yeni bir anlam yaratır. İnanış ve inançlarla görünür gerçek, yeni bir değerle ilişkilendirilerek anlamlandırılır. “Bir sözcük ya da resim, açık olan ve ilk bakışta anlaşılabilenden daha fazla anlam içerdiği zaman simgesel hale gelir.

O zaman tam olarak tanımlanamayan, bilinmeyen, daha geniş, bilinçdışı bir yön kazanmış olur. Bunun tanımlanması ve açıklanması umulamaz bile. İnsan akli simgeyi araştırırken, mantığın kavrayabileceğinden daha ötedeki kimi düşüncelere ulaşılır. Tekerlek bizi kutsal güneş kavramına doğru götürür, ama bu noktada mantık yetersizliğini itiraf etmek zorundadır; kutsal olan şey tanımlanamaz. Sınırlı zekâmızla bir şeyi ‘kutsal’ olarak adlandırdığımızda, ona somut gerçeklerle değil inançlara dayalı bir ad vermiş oluruz.” (Jung, 2009: 20-21) Toplum, semboller aracılığıyla inanç ve davranışlarını etkin kılar.

Bireylerin ortak hareket etmesini ve toplum bilincini aşıl原因an semboller aracılığıyla unutulmuş gerçekler belleğe ve insana çağrı yapar. Sembolik çağrı insanın duymazdan geldiği iç dünyasıdır. Sembol, tam olarak ifade edilemeyen fikirlerin veya metafizik prototiplerin görünen yansımalarıdır. “Semboller, metinde vurgulanmak istenen varoluş değerlerinin birer göstergesi olup kültürel, tarihî bir geçmişin felsefi duyarlılığa açık bir şekilde sunulmasını sağlarlar. Edebî metinlerde taşınan kapalı/şifreli iletiler/semboller; gösteren/gönderen, gösterge/gönderge ve alıcı ilişkisi üzerine kuruludur. Sembollerle taşınan mesajlar, dilin zaman dışı sistemi içerisinde söylemi sabitleyerek sözlü gelenek içerisinde aktarılmaya devam ederler.” (Şenocak, 2014: 482) İnsan, sembolleri anlatırken tecrübelerini kullanır. Sembol, insanı; kendi varoluş gerçeğiyle ilgili kapalı olan bir anlam, hakikat ve varoluş katmanına ulaştırır. Sembol, insanın asırlar öncesine dayanan tecrübelerinin açık veya örtük şekilde aktarıldığı bir anlama sahiptir. Toplumun düşünce dünyası ilk anlara götüren özel semboller aracılığıyla verilir. “Sembol, kendisinin ötesinde olan bir gerçekliği işaret eder. Sembol, işaret ettiği ya da yansıttığı şeye katılmaktadır. Onunla, kapalı olan gerçeklik düzlemleri açılır. Açılan gerçeklik düzlemlerine karşılık gelen insanın ruhundaki boyut ve unsurları da ifşa eder. Sembollerin ya bilinçaltında oluşması ya da Kur’an gibi yüksek bir otorite tarafından empoze edilerek kabul edilmesi gerekir. Aksi halde semboller fonksiyon icra etmezler. Semboller isteğe bağlı olarak değil, uygun ortamlarda canlı organizmalar gibi doğar ve gelişirler. Ortam değiştiğinde ise, artık toplumda bir karşılık bulamadıklarından ölüp giderler.” (Yavuz, 2006: 394) Sembol, saklı olanın keşfedilmesi, açığa çıkarılması ve yorumlanmasıdır. Toplumun ortak dili ve iletişim aracı olan semboller, uygun ortamda kendiliğinden gelişir. Toplum ve gelenek içinde var olan sembol, kültürel kodları ortak bir düzlemde her uygun ortamda yeniden yaratır.

Semboller; geleneksel, evrensel ve rastlantısal semboller şeklindedir. Evrensel sembolde, sembolize eden ile sembolize edilen arasında doğrudan, süreklilik gösteren ve rastlantısal olmayan bir ilişki bağı vardır. “Semboller geleneksel semboller (dil göstergeleri gibi genelde nedensiz olarak orataya çıkan semboller), rastlantısal semboller (bazı varlıkların rastlantısal olarak başlarından geçen bir kısım tecrübelerden dolayı kendi dışındaki bir şeye işaret etmesiyle oluşan semboller) ve evrensel semboller (bu semboller ile yansıttıkları gerçeklikler arasında analogik bağ bulunmaktadır. Analogik bağdan dolayı, evrensel semboller her zaman herkes tarafından kavranabilme özelliğine sahiptirler. Allah’ın isimleri, cennet, ve namaz gibi Kur’ân sembolleri).” (Yavuz, 2006: 394) Evrensel semboller, ortak bir tecrübe ve somut yaşam felsefesiyle mesajlarını iletir; benzeşim yoluyla kurulan bağ, edebî metinlerin ana dokusunu teşkil eder. Sembolü evrensel yapan değer; benzetme ilgisiyle sağlanır. Dini öğretiler, felsefik görüşler ve hayatın kendisi, yaşanmışlık ve tecrübelerle sembolik dile dönüşerek edebî metinlerde kutsallaştırılarak işlenir. Kutsallık değeri yüklenen kişi, varlık, değer ve kavram anlatılarda betimlenerek görüntülenir. Bu değerlerle oluşan en yaygın ve evrensel semboller arketiplerdir.

Arketip; ilk köken, ilk örnek, asıl kaynak anlamındadır. Evrensel bir sembol olan arketipin doğasında ilk olma ve kendiliğinden ortaya çıkma gibi iki önemli unsur hâkimdir. Arketipsel çözümleme, ilklerin özel anlamı üzerine yapılan bir yorumdur ve insanlık tarihinin ortak sembolik dilidir. Hayat ve onun sanata yansımaları olan edebiyat, bu noktada birleşir; edebî eserde yer alan arketipik semboller, hayatın içinde kendiliğinden var olur ve metinlere de aynı kökten yansıtılır. Arketiplerin kesin bir sayısı yoktur; çünkü semboller kültüre ve coğrafyaya göre değişim gösterir. Bu bağlamda sayısız arketipsel sembol vardır ve ilklerin özel anlatımını içeren masallar, arketip sembol bakımından zenginlik içerir. “Bilinçli davranışlarımızı saptayıp düzenleyen bir kavramı kabul etmek zorunda kaldığımız gibi, insanlar arasındaki anlayış birliğini ve düzenliliğini de açıklayabilmek için anlama sürecinin biçimini saptayan ve içgüdü ile eş nitelikte bir etkenin var olduğunu kabul etmeliyiz. İşte bu etkene ben arketip ya da başlangıçtan beri var olan imge diyorum. Arketipsel imgeyi, içgüdü'nün kendi kendisini yansıttığı biçimi ya da içgüdü'nün öz portresi olarak tanımlamak yerinde olabilir.” (Gökeri, 1979: 9) Arketipler, ortak bilinçdışının ürünleridir; sembol ve imgelerin yarattığı bu alan derin ve karanlıktır. Sıkıştırılmış ilk düğüm olan arketipler, anlatının en derin tabakasında bulunur. Arketiplerde anımsatıcı kuvvet vardır, ortak hafızayı canlı tutar ve temsil edilemeyen

gücü somutlaştırır. “Jung’a göre arketip, kalıtsal bir düşünce değil, fakat esas itibariyle kalıtsal bir işleyiş tarzıdır. Bu kalıtsal işleyiş tarzı civcivin yumurtadan çıkışına, bir kuşun yuvasını yapışına ve yılan balıklarının Bermudalara yol bulmalarına tekabül eder. Başka bir deyişle bu bir davranış kalıbıdır.” (Stevens, 1999: 52) Arketipler, dış etkenlerden bağımsızdır ve doğuştan getirilir. Doğuştan var olma özelliği arketipleri, ortak bir davranış tarzı ile yaygın kılar; tüm kültürlerde ve edebî ürünlerde benzer şekillerde ortaya çıkar. İdealar, Platon’un geliştirdiği ve arketipin karşılığı olan bir kavramdır. “Jung’a göre arketip, antik çağda bile kullanılan ve Platon’un ‘eidos’ una yani ‘idea’sına eş bir anlam taşıyan bir kavramdır; çünkü Platon da, ‘idea’ nın her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini savunur. Arketip (archetype) sözcüğü köken olarak ‘başlangıçtaki, ilk’ anlamına gelen archeve ‘şekil’ anlamına gelen typos sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Sözelimi Jung’un, muhtemelen üçüncü yüzyılda St. Augustin’in yazdığı Corpus Hermeticum adlı eserden verdiği örnekte, Tanrı’nın arketipsel ışık olarak tanımlanması, Tanrı’nın tüm ışıkların öncesinde ve üstünde olan bir ışık ilk imgesi olduğunu ifade eder. Jung, arketip fikrini Platon’a borçlu olduğunu özellikle vurgular.” (Korucu, 2006: 38) Bu ortak ifade ve sembolik anlam, insanoğlunun yaşamında arketiplerin/ideaların doğuştan var olduğu; ve arketipik sembol aracılığıyla insanla ilgili bir gerçeğin ilk/asıl kökenine ulaşılacağı düşüncesidir. Arketipler, gelecekle ilgili olayları bilince sembollerle bildirme özelliğine sahiptir ve geleceğe yönelik düzenlenmiş bir yapıya sahiptir. Arketipler çift yönlü yapılarıyla hem geçmişe hem de geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılardır. Arketipler, mitolojik öykü ve masallarda ilksel çağrışımla korunur. Ortak deneyimlerin şifresi olan arketipler, yaşamımızın çeşitli uyarıcılarla karşılaşması sonucu ortaya çıkar. Bu özellik mit, efsane ve masallarda ortak bir anlam oluşturur. Mitolojik öykülerin kaynağı yaratılışla başlar; kendisinin üstünde bir gücü tasavvur eden insan, bu düşünceyle tanrısal figürler yaratmıştır. Tanrıların var olmadığını bir imge olduğunu kavrayan insan bu durumun psikolojik işlevini bilinçdışında saklamaya devam etmiştir. İlk öyküler/mitolojik anlatılar, ana kaynak ve köken olma özelliğiyle insanlık tarihinin zihinsel süreçlerini şifrelerle kodlaştırır ve geleceğe taşır.

Bireyleşme sürecinde psikede kompleksler olarak ortaya çıkan; bireyleşmede var olan arketipler, kendilikte ortaya çıkar. Yaşanmış anılar ve yaşanacak anıların izleri bilinçdışındadır. Senkronisite “Anamlı tesadüf ya da nedensiz zamansallık anlamına gelen senkronisite olgusunun temelinde, arketiplerin, geleceğe yönelik düzenlenmiş

yapıları gereği, çok önemli olayların hemen öncesinde ya da sonrasında harekete geçip rüya, vizyon ya da sezgisel durumlarda çeşitli sembollerle bilinci uyarma işlevi yatar. Bu bağlamda sembollerin, rüyalar ve arketipler arasında adeta bir köprü işlevi gördüğü söylenebilir; çünkü arketipler rüyalarda -hatta vizyonlarda- ilgili sembollerle tezahür eder. Üstelik sembollerde arketipler gibi çift yönlüdür, yani hem bilinçli hem de bilinçdışı olabilir; arketipler gibi bilinçli olarak yaratılmayıp kendiliğinden çıkagelir. Öte yandan Jung’a göre, arketipler, semboller ve kompleksler arasında üçlü bir bağlantı vardır: Kompleksler ve semboller kolektif bilinçdışından kaynaklanıp arketipsel bir çekirdeğe sahip oldukları sürece birçok yönden eşittir; bu bağlamda kompleksler kişisel bilinçdışının ve arketipler de kolektif bilinçdışının içerikleridir.” (Korucu, 2006: 205) Rüyalar, vizyonlar ve önseziler arketiplerin geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılarıdır. Rüya, vizyon ve önseziler; anlamsal bütünlüğü ve katmanlar arasındaki bağıntıları, arketipsel sembollerle ortaya koyar. Psişede bulunan ‘daimi ve derin kalıplar’ arketiptir. Arketip, bir şeyin mükemmel ve tipik örneğidir. Psişenin temel modelleri olan arketipler; sanat, edebiyat ve kutsal mitoslarda ve rüyalarda ortaya çıkar. Psişe; bedene bağlı ruh, benliği oluşturan zihin, akıldır. Arketipler, fraktellerdir; her şey benzersizdir ancak her şeyin ortak bir benzerlik yönü de vardır. “Örneğin, her kar tanesi benzersizdir. Ancak kar tanelerinin derin yapısında onları kar-taneleri olarak tanımamızı sağlayan bir benzerlik vardır. Arketipler de psişenin fraktelleridir. Örneğin, cesaret ve yiğitlik gibi Savaşçı niteliklerini sergileyen her kişi farklıdır, ancak yine de biz her birinde Savaşçı özünü görüp tanırız.” (Pearson, 2003: 45) Farklı ve benzersiz olan her şey içinde aynı özü bulundurma olgusuyla frakteldir; ortak bilinçdışına ait semboller, ilksel ve aynı kökten beslenme yapısıyla aynı özden beslenir.

Masallar, insanın ilk algı ve duyularını sembolik bir dille anlatan metinler olarak arketipik sembollerin yoğun kullanıldığı bir üsluba sahiptir. İlkel ve popüler olan masallar, arketipler açısından önemlidir; ilk örneklerin safça işlenmiş hali özel söylemlerle bu metinlere kodlanır. “arketip öncelikle iletişime açık bir semboldür, arketipin bu özelliği baladların, halk masallarının ve mimlerin -tıpkı kendi kahramanlarının çoğu gibi- dilin ve kültürün sınırlarını aşarak tüm dünyayı dolaşmasının neden bu denli kolay olduğunu da açıklar. Sembolizmin, arketipik evreden en çok etkilenmiş edebiyatın, bizi ilkel ve popüler bir görünümle etkilediği gerçeğiyle bir kez daha karşılaşırız.” (Frye, 2015: 138) Arketipler kolektif bilinçdışında iletişime açık;

kişisel olmayan içeriğe bir vurgudur. Ortak bilinçdışında kendiliğinden ortaya çıkması özelliği kültürün ve dilin sınırlarından bağımsızdır.

Arketipler, tarihsel etki ya da gelenekle izah edilemeyen tekrarlanan ve alışlagelmiş unsurlardır. “Arketipsel eleştirinin açıklayıcı ilkesi, arketiplerin (yani belli başlı imgelerin, karakterlerin, anlatı düzenlerinin, temaların ve diğer edebi olguların) tüm edebiyatta var olduğu ve bu yüzden metinler arasındaki karşılıklı bağlantılılık olgusu üzerindeki çalışmalara zemin sağladığı fikridir. Nitekim Kelley Griffith, arketipsel eleştirinin metinler arası ilişkileri incelemenin bir diğer yolu olduğunu belirtir. Çünkü arketiplerin edebiyattaki tezahürü, geniş anlamda, olay örgüsü, yer ve zaman, tema, karakter ya da imgeler bağlamında tekrarlanan modeller olarak ortaya çıkar. Üstelik edebi eserin, biçimini ya da çeşitli unsurlarını bir başka edebiyata borçlu olabileceği, yani şu ya da bu şekilde bir başka edebi eseri taklit edebileceği görüşü, arketipsel eleştirinin ana ilkelerinden birini oluşturur.” (Korucu, 2006: 1) Arketipler gerçek hayatta da vardır ve edebiyata aktarılır. Edebî gelenek, edebî tür ve arketiplerin düzenleyici modelleri eserin yapısında yer alır. Arketipik sembolizm, deneyim yoluyla kazanılan çağrışımların edebî esere yansımalarıdır. İlkelerdeki ritüel, ilksel bir bilinçdışının varlığı, kuşaktan kuşağa kültürler arasında yansıtılır. Gerçek yaşamla, evrensel insan yaşantısı, insan psikesi veya kültürle bağlantılı olan arketipler; edebiyat eserlerine, insanların bilinçdışı ya da duyguları aracılığıyla algılayabildiği önemli fikirler sağlar. Hayal kurmak psikedeki mevcut olan bir olgudur ve sembolik dilin yorumunda önemlidir. Psikenin hayal kurma olgusunu Korucu; Frazer’den şöyle aktarır: “Bir Ortadoğu uzmanı ve antropolog olan James Frazer, on iki ciltlik *The Golden Bough* (Altın Dal) isimli eserinde, mitlerin ve ritüellerin arketipsel modellerinin farklı kültürlerdeki masal ve törenlerde temellendiğini gösterir. Dahası Frazer miti, ritüelin bir yan ürünü ya da yansıması olarak değerlendirir ve onun ayinsel eylemin eşlikçisi ya da takipçisi olan bir anlatı olduğunu savunur.” (Korucu, 2006: 2) Hayal kurma eylemi psikenin yaratıcılık fantezisi. Yaratıcı fantezi arketiplerin uygulama alanı olarak masal metinlerinde üretilir. Mitolojik dil deneyimleri ‘ana öykü’ dediğimiz arketipik öykülerle metinlere ilham olur.

Sembolik dilin/anlamın ifade araçlarından biri olan alegori, soyut ve teorik fikirlerin ve ahlâkî değerlerin mesel ve örneklerle anlatımıdır. Soyutu, somutla anlatma esastır. “Yunanca ‘alegoria’dan Türkçeye ‘alegori’ şeklinde geçen bu terim, soyut ve teorik fikirlerin ve ahlâkî değerlerin mesel ve örneklerle anlatımıdır. Alegoriyi diğer anlatım tarzlarından ayıran özellik, onun soyut bir fikri somut bir şeyle açıklama

yöntemine dayanmasıdır. Alegori basit bir şekilde ifade edilmesi ve anlaşılması güç bir fikrin somut çevirisidir. Alegorik işaretler her zaman gösterilenin somut veya örnek bir unsurunu ihtiva eder.” (Demirel, 2012: 918) Alegori, kişileştirici bir somutlaştırmadır. Alegori; sembolik ya da ahlâkî bir mesajdır ve karakter veya olayla iletilir. Alegori, yüzeydeki anlamın altındaki başka bir anlamdır. Düşünceleri belirginleştiren ve biçimlendiren alegorik semboller; mesajların hatırlanmasını ve anlaşılmasını sağlar. Tasavvufta kullanılan alegorik anlatım/sembolik anlatım masalda da karşımıza çıkar. Alegorik anlatım; mesajlar içeren ve insana hayali dünyaların içinde bir gerçek sunan masalın sembolik yorumlarından bir yoldur.

Metafor, soyut bir fikri somut örneklerle açıklamaktır. Görsel imgeler aracılığıyla soyut fikirler somutlaştırılır; bu durum alegori ve metaforun özünde vardır. Alegoride, verilen mesaj veya ders somut olan etkiyle verilir. Masal metinleri içinde bu kavramlar da kullanılır. Grekçe ‘transfer’ anlamına gelen ‘metaherein’ ve ‘nakletmek’ anlamına gelen ‘metaphora’ sözcüklerinden türeyen genellikle benzetme ve karşılaştırma yoluyla soyut bir fikri somut örneklerle açıklayan anlamında kullanılır. Dilbilim terimleri sözlüğüne göre ise metafor (eğretileme) genel anlamıyla ‘Düz değişmeceye karşıt olarak, dizisel bağlantılar düzleminde, ortak anlam birimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmedir. (Demirel, 2012: 918) Metafor, teşbih ve istiare gibi edebi sanatlarla yakından ilişkilidir. “İstiare/eğretileme ile metafor arasında bir ilgi kurulabilir. Çünkü hem istiare hem de metafora aktarma, ödünç alma, geçici olarak başkasının yerine koyma gibi anlamlar söz konusudur.” (Demirel, 2012: 919) İstiare/metafor; mana transferiyle kısaltılmış bir teşbihtir. Benzetme; anlam merkeze konularak ödünç alma, geçici olarak başka bir şeyin yerine koyma ve aktarma üzerinedir. “Bu nedenle sembol, istiare alegori ve metafor temelde teşbih/benzetmenin farklı biçimlerdeki kullanımları neticesinde ortaya çıkmıştır denilebilir.” (Demirel, 2012: 921) Hayvanlar âleminin insanı temsil etmesi ‘kişileştirme metaforu’dur. Metafor anlamların çoğalmasını sağlar ve imgesel bir yaratımı içerir.

Aktarma, ödünç alma, geçici olarak başkasının yerine koyma yoluyla istiare ve metafor yapılır. “Ney örneğinde ‘ney’in bir nesne olarak varlığı ve çağrıştırdığı anlam zenginliği, onun metaforik bir unsur olduğunun temel göstergelerindendir, denilebilir.” (Demirel, 2012: 919) Hayvanlar âlemi kişilerin yerine geçerek; özdeki mesajı, düşünceyi vermek için kullanılırlar. Edebî eserde çokça kullanılan yolculuk teması bir metafordur.

Edebiyatta, geleneksel bilimin sezgiye dayanan metaforik kullanımları halkın ortak tasavvurlarını temsil eder. Metaforik anlatım, izah edilemeyen durum, kavram ve olguları kavranır ve izah edilir kılar ancak bu durum dolaylı bir anlatımdır. Kavrama ve açıklama izah edilecek durum, olgu veya kavramın yerine geçen bir başka durum ve olgudur. Metafor, çokanlamlılık kazanan durum olgu ve kavramın imgeyle ortaya çıkmasıdır. Metafor, benzetme yoluyla yapılır ve arketipik olma özelliği taşır. Arketipsel metafor; iki bağımsız ögeyi birleştirir. “Arketipler açısından, sembolün çağrışımsal bir öbek olduğu yerde, metafor, her biri bir sınıfın ya da bir türün temsilcisi olan iki bağımsız imgeyi birleştirir.” (Frye, 2015: 155) Metafor, biri diğerinin yerini alan iki öge arasında ilk köken ve anlam ilişkisiyle arketipsel bir form kazanır. Arketipik metafor, somut evreni içerir; içsel dünyanın mesajlarını somutlaştırarak ortak bilinç dışında korunur. Mit ve metafor arketipik sembolün ortaya çıkışında ilişkilidirler. Mit, kutsal bir öyküdür ve içerik düzleminde mesajlarını metaforlarla söylem haline getirir. “Mit tarihle aynı şey olmayan bir hikâyedir; metafor ise sözlü bir ilişkidir ancak bu ilişki mantığa ait değildir.” (Frye, 2008: 130) Mit ve metafor, aktarım olarak sembolik dili kullanır ve bu kullanım ortak söylemlerle aralarında mantıksal olmayan sezgisel ve kendiliğinden oluşan bir anlam düzlemi meydana getirir. Metafor, benzetme ve karşılaştırma yoluyla yapılır; mitsel bir kökene/örneğe açılır.

Metafor ile alegori arasında daha çok ‘parça-bütün’ ilişkisi söz konusudur ve bu ilişki nedeniyle alegori metaforlar silsilesi olarak kabul edilir. Şu farkla ki, metaforda dile getirilmek istenen fikir veya anlam açıkça zikredilirken alegoride bu okuyucuya bırakılır. Alegori ve metafor, soyut fikirlerin görsel imgelerle tercümesidir. Bu işlemde amaç, bu tür fikirlerin daha geniş kitlelerce anlaşılmasını sağlamaktır. Bu demektir ki alegori ve metaforda söz konusu fikir daha az sayıda da olsa-bazı kimseler için ulaşıldır. Oysa sembol hiçbir şekilde algılanamayan ve mevcut olmayan bir şeyin yerine geçmektedir. Bu da sembol olmadığı takdirde, sembolize edilen hakikatin hep kapalı kalacağı anlamına gelmektedir. (Demirel, 2012: 919) Sembollerin ortaya çıkmasında alegori ve metaforlar, sembolize etme özelliğiyle anlam ve çağrışımları güçlendirir ve kalıcı olmasını sağlar.

Sembol/simge, alegori, metafor (istiare, eğretilme, iğretilme), mecaz, gösterge, amblem, işaret, sanat ve sanat eserinin ifade araçlarıdır. Simge, bir şeyin kendisinden başka bir şeyle belirtilmesidir. Sanat eserinin içindeki kültürel motifler birer semboldür. Alegori ise, yüzeydeki anlamın altında yatan başka bir anlamın olduğunu belirtme düşüncesidir. Güvercinin barışı, kedinin uğursuzluğu çağrıştırmaları bir alegoridir.

Metafor, bir şeyin geçici olarak bir şeyin bir başka şeyin yerine kullanılmasıdır. Cesur birine aslan; kurnaz birine tilki demek bir metafordur. Mecaz ise bir şeyin kendi anlamının dışında kullanılmasıdır. Gösterge ise, bir nesneyi ya da maddeyi göstermeye yarayan zihinsel veya maddesel biçimler olup bir uyarıcıdır. Sanatsal gösterge, imgeyle (hayal, imaj) netleşir, yani sanat eserinde bir takım gösterge dizileri imgeyle yansıtılarak esere somutluk kazandırılır. Bir sanat eserinde, özel bir anlatım gücüne ulaşmış her belirleyici öge birer simgedir. Gerçekliğin türlü anlatımı olan simge, sanatsal anlatımın koşuludur. Masalın felsefik söylemi metaforlarla ortaya konur. Masalda, kurmaca dünyadan gerçek dünyaya mesajlar sembollerle verilir. Alegorik anlatış, belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesi olup herkesçe kabul edilir. Alegorik eser; hicvî-didaktik veya estetik kaygılar taşır. Simgesel anlatışta somut olaylar, örnek kişi ve davranışlar üzerinden verilir. Alegorik anlatış ‘kavramlaştırılmış gerçeklik’ simgesel anlatış ‘gerçeklik’ çıkışıdır. (Tuna, 2014: 16-17) Masallarda; işaret, sembol, metafor, alegori kavramları birlikte yer alarak sembolik anlatımı/dili güçlendirir.

Edebi eserin ifade biçimleri olan bu terimler, düşsel bir plana sahip olmaları yönüyle birbirinin yerine geçerek ya da birlikte kullanılırlar; imgelem yoluyla yapılması bu terimlerin ortak noktasıdır. İmge, işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon, idol vs. edebî eserlerde ortak bir biçimde birbirinin yerine kullanılabilir. “Sonuç itibariyle ister sembol, ister alegori, ister metafor ve isterse istiare olsun, hemen hepsinin ortak paydasının (ister somut, isterse soyut olsun) bir kavramı veya bir unsuru olduğundan farklı bir şekilde adlandırmak/nitelemek, bir başka ifadeyle kavram/unsurun yerine onu çağrıştıracak bir kavram/unsuru koyarak ifade etmek olduğunu belirtmek gerekir. Böyle bir amaçtan yola çıkıldığı zaman, ortaya birbirinden değişik terimlerle karşılaşılabileceğini, bunda söz konusu kavram/unsur üzerine konuşan/düşünenler için birer araçtan öteye geçemeyeceğini unutmamak gerekir.” (Demirel, 2012: 921) Sembolik dilin/anlamın ifadesini etkinleştiren bu kavramlar, iki öge arasında benzerlik, çağrışım ve yerine koyma ilişkisiyle yapılır. Masal metinlerinde de özellikle bu terimler sembolik anlam ve dilin ifade biçimi olarak kullanılmıştır.

Sembol, işaret, metafor, alegori vb. sembolik dil ifadeleri metnin iletisini güçlendiren ve birlikte kullanılan kavramlardır. Alegori, sembol ve metafor aracılığıyla anlatılan masallar, insanlığın ortak tecrübeleriyle oluşan mitsel dünyasını aktarır. Edebiyat ve edebî ürünler imge, metafor ve sembollerle; insanın duyuşal dünyasını anlatma işlevi kazanır. Dilsel işaret sistemi olan sembolik dil/anlam, masaldaki ‘mitik

bilinçtir' ve ortak duygu ve düşünce dünyasının aktarımını güçlendiren, somutlaştıran evrensel bir dildir. Öncelenen fikirler/duygular, söylemsel ifadeyi barındıran sembolik dilin/anlatımın ifade araçlarını kullanarak; ortaklık ve benzerlik çıkışlı imgelerle insan ruhuna dokunur. Kurmaca eser aracılığıyla iç dünyadan dış dünyaya öykünmelerle verilen mesaj; sembollerin ortak diliyle sunulur. Sembolik dil, yorumlama ve anlam çıkarma becerisi katar; masal metinlerinde olağanüstülüklerin içinde hayatın temelinde olan bir sorun vardır. Gerçekte söylenemeyen şey, kişinin düşünce ve duygu dünyasında ortaya çıkar. Bir dışavurum ve yaşam arzusunu taşıyan masallar; sembolik dilin/anlatımın söylemlerini kullanarak insanın/insanlığın kutsal öyküsünü aktarır. Sembolik bir hikâyede/anlatıda; yüzeysel detayların ima ettiği ikinci bir anlam vardır. Sembolizm, yeniden yaratma veya önceden var olanın yeniden yaratılmasıdır. Sembolik dil/anlam, okuyucu veya dinleyiciyle metin arasında birleştirici bir etki yaratır.

Masal Hakkında Genel Bilgi

Halk Edebiyatı'nın ilk dönem eserleri, sözlü kültür ürünlerinden oluşur. Bu ürünler insanın ilk düşünüş şeklinin, kendisi ve çevresiyle ilgili ilk algılarının taşıyıcısı ve bozulmamış saf dünyasıyla şekillenmiş edebî metinlerdir. Ortak bilinçdışı alanına ait değerlerin ve toplumsal hafızanın mekânı olan halk edebiyatı metinleri, kendini anlatan insanın sanatsal faaliyetlerinin sonucudur. Sanat, duygu ve düşünce dünyasını estetikle birleştiren bir yaratımdır ve bu şekilde birçok dala ayrılır. Edebiyat, bu dallar arasında ilk ürünlerini anonim olan ve sözlü kültüre dayanan halk edebiyatıyla verir. Yaşam, edebiyatın tohumudur; içinde yaşamı var eder. Edebiyat, kendi evreni içinde sözlü ilişkiler sistemiyle yaşamı ve gerçekliği kapsar. "Anagojik eleştiri bu nedenle, bizi hayat ya da gerçeklik hakkında yorum yapmayan ama sözlü ilişkilerin bir sistemi içinde yaşamı ve gerçekliği kapsayan, kendi evreni içinde var olan bir edebiyat kavramına götürür. Bu bakış açısına göre eleştirmen, edebiyatı akıl almaz büyüklükteki 'yaşam'ı seyreden bir sırça köşk düşünmeyi bırakır. 'Yaşam' onun için, edebiyatın tohumuna dönüşmüştür, potansiyel edebî biçimlerin uçsuz bucaksız bu yığınının yalnızca birkaç yapıt, kendisinininkinden daha büyük edebî evrende gelişebilecektir." (Frye, 2015: 154) Yaşam ve gerçeklik edebiyatın algı ve tasavvuruyla dönüştürülerek sembolik anlam ve çağrışımlarla öykünülen bir temayı aktarır. Masal, toplumun düşünüş ve duygu dünyasının izdüşümünü yansıtır.

Doğanın güzelliği ve insanın estetik beğenisi uyuma dönüşür ve ilk formunu masal metinlerinde gösterir. Masal metinleri, ilk insanın algılarının sonucu olan mitolojik dönemle bağlantılı saf ruhunu ve yaşam algısını sembolize eder. Bu bağlamda mitsel öykü, efsane ve masallar insanoğlunun ilk dönemleri olan bebeklik dönemini ifade eder. Masalda, insanın ilk anlarına/çocukluğuna ait bir bellek vardır. Bugün/şimdi yetişkinlik dönemi olarak sembolize bir değer taşıyan insanın/insanoğlunun değişim/gelişim süreci masallarda anlatılır. Masalın içinde mitsel öykülere ait imgeler, insanlığın bebeklik dönemlerini saklayan kültürel bellek hafızasıdır. Masallar, mitsel/ilksel dönemin çekirdek halkaları olan temaları içerir. İnsan ve tabiat arasındaki iletişimin artması ve tabiatın içindeki sırların açığa kavuşması mitik temaları doğurur; ilksel olan bu temalar, insanın kendini anlattığı sanat eserlerinde işlenerek korunmuştur. İnsanoğlu, düşüncelerini ve duygularını estetikle birleştirdiği sanat ürünlerine taşıyarak zengin bir içerik yaratmıştır. Bu zengin içerik özellikle mitlerin tohumlarıyla gelişen masallarda görülür.

Masal terimi dilimize Arapça'dan geçmiştir; 'misal verme, örnek getirme' anlamına gelir. Masal karşılığı olarak "metel, mesele, matal, hekâ, hikâ, hikiya, hekeya, oranlama, ozanlama ve nağıl, vb." (Sakaoğlu, 1999: 4) terimler kullanılmıştır. Şekil ve muhteva özellikleri doğrultusunda masalın çeşitli tanımları yapılmıştır. Masal araştırmalarına önemli katkıları bulunan araştırmacılarımızın masal tanımları şu şekildedir:

Pertev Naili Boratav, **Masallar-1 Uçar Leyli** adlı çalışmasında "Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlarından ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayâl ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı." (Boratav, 2001: 1) olarak tanımlar. Masalların hayal ürünü olmasına karşın hiçbir iddiası olmadığı düşüncesi eksik bir ifadedir. Boratav'ın yorumunda masalları anlamsız, geleneklerden ve inanışlardan bağımsız olarak değerlendirmesi masalın edebî değerinden uzak bir ifadedir. Masallar, halkın ortak kültürüdür ve içinde ait olduğu toplumun hem zihniyet dünyası hem de sanatsal yaratımları saklıdır.

Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane ve Bayburt Masalları** adlı eserinde: "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) tanımını yapmıştır. Sakaoğlu, masal dünyasının çoklu ve özel şahıs kadrosuna vurgu yaparak; birlikte ve bütünsel olan canlılar dünyasını

işaret eder. Araştırmacı, masalın kendi özel evreninden/mekânından bahsederek; bu yönüyle olaylarının da inandırıcı bir etkiye sahip olduğu şeklinde bir tanım yapmıştır.

Taşeli Masalları adlı çalışmasında, Ali Berat Alptekin: “Masal nesirle söylenmiş ve dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmayan, tamamı ile hayal mahsulü olan mensur bir türdür.” (Alptekin, 2002: XI) tanımını yapmıştır. Alptekin’in tanımında dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmadığı görüşüne karşın gerçeklikle hiçbir bağının bulunmadığı iddiası tamamen kabul edilemez. Masalların içinde örtük kodlarla birçok kültürel ve mitolojik temalar bulunur. Bu temalar, insanın ortak tecrübe ve zihin dünyasının yansımasıdır.

Esmâ Şimşek, **Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırmaları** adlı eserinde “Genellikle özel kişiler tarafından, kendine mahsus (olağanüstü) zaman, mekân ve şahıs kadrosu içerisinde, yaşanan 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 bir tanım yapar. Şimşek’in tanımında masalın şekil ve muhteva özellikleri birlikte değerlendirilerek daha kapsamlı bir tanım ve değerlendirme yapılmıştır.

Bilge Seyidoğlu: “Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü olayların bulunduğu bir varmış bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yedi içti muratlarına erdiler, yahut onlar erdi muratlarına biz çıkalım kerevetine, gökten üç elma düştü biri anlatana, biri dinleyene, biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türü” (Seyidoğlu, 1986: 150) olarak ifade eder. Seyidoğlu, masalın bilinmeyen zaman ve mekân özelliğini vurgulayarak; tekerlemelerin kalıp ifade söylemiyle anlamlarını öne çıkaran bir tanım yapar.

Şükrü Elçin, **Halk Edebiyatına Giriş** eserinde masalı: “Köklü geleneğe bağlı, kolektif karakter taşıyan, ‘hayali-gerçek’, ‘mücerret-müşahhas’, ‘maddi-manevi’ konu, macera, vak’a, problem, motif ve unsurla, nesir diliyle, vakit geçirmek, insanları eğlendirirken terbiye etmek düşüncesinden hareketle, hususi bir üslupla anlatılır ve yazılır.” (Elçin, 1981: 387) olarak tanımlar. Elçin, masalın köklü bir gelenek yönü ve zıtlıklar üstüne kuruluşunu öne çıkararak eğitim işlevini de vurgular.

Doğan Kaya, **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü** adlı çalışmasında masalı “Hadiseleri muhayyel bir dünyada cereyan eden, kahramanları insan ve kimi zaman da hayvan ve olağanüstü varlıklar olan, dinleyenleri eğlendiren ve bu arada

eğiten, gerçeği bir bakıma remz ve sembollerle gerçeküstü kalıplara sokarak yansıtmaya çalışan mensur anlatım türü.” (Kaya, 2010: 493) olarak tarif eder. Doğan Kaya, masalın eğlendirirken eğitime işlevinden söz ederek; remz ve sembollerin masalın gerçekliğini gerçeküstü kalıplar olarak sağladığına vurgu yapar.

Biz de yukarıdaki görüşler doğrultusunda kendi masal tanımımızı yaptık: Masallar; hayal ile gerçeğin aynı düzlemde, insana özgü temalarla birleştiği/anlam kazandığı, estetik bir zevkle yaratılmış, olağanüstü olay, zaman, mekân ve kahramanlardan oluşan, özel anlatıcılarla icra edilen, tekerleme/formellerle kurulu bir yapıyla nesir olarak anlatılan sözlü geleneğin mahsulü edebî metinlerdir. Masal, hayal ve gerçeğin ortak düzleminde anlatılan insanı, onun tecrübelerini ve ilk algılarını sembolik olarak ifade eder. Sözlü kültür mirası olan masallar, insanlık tarihinin kolektif bilinçte; tasarladığı metinlerdir. Özel bir zaman ve mekâna bağlanan edebî gelenekle örüntülü halk anlatıları olan masal metinlerinde; ait olduğu toplumun evrensel temalarla kodlanmış duygu ve düşünce iklimi vardır.

İnsan, doğayla iç içe bir yaşamdan esinlenerek; sanatçı kimliğiyle estetik beğenisini evrensel değerlerle birleştirerek edebî metinler yaratır. Bunu yaparken de doğrudan veya dolaylı bir anlatım seçer. İnsan, sanatçı kimliğiyle dış dünyadan aldığı izlenimleri içsel duygularıyla birlikte sentezleyerek; sanat yapıtını şekillendirir. Bilinçdışının baskısı rüya ve edebiyatta benzer bir metaforla insanı yaratıma zorlar. “Düş görerek, bilinçdışının baskısından kurtulan kişi eğer sanatçı ise, düş göreceğine eser yaratarak bilinçdışının yoğunlaşan baskısından kurtulabilir.” (Yetkin, 1979: 18) Sanatçı, baskı kuran bilinçaltı ve bilinçdışı süreçleri; edebî esere yansıtarak hem rahatlar hem de içsel yaşam alanına ait gerçekleri eserinde kendine özgü anlamıyla muhafaza eder. Sanat eserinin oluşumu bir yaratımdır ve insanın içsel süreç aşamaları olan bilinç ve bilinçaltı arasındaki döngüsel işbirliğidir. “Yaratma işi gizle doludur. Bilinçle bilinçaltı işbirliği halinde çalışır. Bilinçaltı çalışma, bilince sızan bir buluşla bir sanat yapıtıyla sonuçlanır.” (Yetkin, 1979: 75) Bilinçaltından alınan mesajlar, bilinç tarafından şekillendirilir ve yaratma işi tamamlanır. “sanatçının yaratıcı etkinliğinin kaynağı onun doğayla kurduğu birebir ilişki sonucu ortaya çıkan duyguları, düşünceleri ve estetik beğenisidir. Doğruyu gözetleyen akıl, iyiyi isteyen irade ile güzeli arayan estetik beğenin uyumudur.” (Ersoy, 2010: 11) Toplumsal kökenli estetik nesne, kaynağını doğa ve yaşamdan alır. Algılanan doğal çevre ve bu çevreye ait varlıklar; insanın kendi iç dünyasının da bilincine varmasını sağlar. Bu bağlamda doğal ve sosyo-kültürel çevre sanatçının algılarını oluşturduğu

ortamdır. Halk/toplum, duygu ve düşüncelerini güzel ve etkili bir anlatımla birleştirerek; kendini ifade etmiştir. İnsanın psikolojik yapısı ve onun dış dünyayı algılayışı birbirine bağlı iki yönlü bir etkileşimdir. Psikolojik süreçler ve dış dünya arasındaki ilişkilendirme mitlere ilhâm olur; mitlerden de efsane ve masallara geçerek temalar, ilksel ve arkaik kökeni muhafaza eder. Masal metinleri, insana ait bir gerçeğin edebi kurguyla bağlandığı bir köprüdür. Kurmacanın aşamalarında/oluşumunda masal metinleri, diğer türler arasında geçiş sağlar. “epos ve kurmaca önce yazıt ve mit, sonra geleneksel masal, peşine asıl epik de dâhil olmak üzere anlatı, didaktik şiir ve söylev, daha sonra roman biçimini ve diğer yazılı biçimleri alır.” (Frye, 2015: 287) Kurmacanın aslî oluşumu/arkaik şekli mitin devamı olan masallardır. Masallar, kültürel bir aktarımla geçmişin kutsal öykülerini içeren mitler ve modern anlatılar arasında tematik bir işleve sahiptir.

Masal, yaratılış gerçeği ve kozmogoniyle bağlantılı olan insan zihninin kurduğu bir yaratım evrenidir. Yaratılış, dünya ve dünyaya ait parçalardan oluşan mitler, bugünkü insanın zamanla şekillenen hayatını anlatır. Mitler ve mitin kutsal öykülerinden ilham alarak oluşan; efsane, destan ve masal metinlerinde toplumsal kodları taşıyan sembolik bir dil kullanılır. Sözlü gelenek; geçmişten geleceğe kuşaktan kuşağa geçmiş şimdi ve gelecek düzleminde aktarılan izlenim, tecrübe ve düşüncelerin anlatı ve tasvirleridir. Tuna’nın, Bascom’dan aktardığına göre mit; inanış olarak gerçek, zaman olarak uzak geçmiş, yer olarak eski dünya mekânı, tavır olarak gizli tavrı-kutsallığı ve temel karakter olarak da insana yer verir. Masallar, bu paralelde semboller mitsel dönemden alır. (Tuna, 2014: 67) Gerçeğe benzeme/benzetme çabası, insanın sanatçı kişiliğinin beceri ve kalıcı taklidiyle metinlere yansır. Anlatıcı, miti kendi arzularının bir formu olarak metinlerde yeniden yorumlar. “Anlatıcı açısından mit, arzusun sınırlarına yakın ya da arzusun sınırları üzerinde yer alan makul bir noktadaki eylemlerin taklididir.” (Frye, 2015: 165) Mit, insan arzusunu en üst seviyede imgesel olarak işler ve mitsel öyküler teşbih ilişkisiyle insana özgü kılınarak kurmacaya/masala yansır. “Mitik imgelemin dünyası genellikle dindeki gök ya da cennet kavramlarıyla temsil edilir ve sözün halihazırda açıklanmış olması anlamında vahyidir. Bu dünya sırf metafordan oluşur, tek bir ölümsüz bedenmişçesine, içindeki her şey potansiyel olarak birbirine özdeştir.” (Frye, 2015: 166) Mitoloji, ilklerin kutsal öyküsünü anlatır; masallar da aynı kökten/mitolojik öykülerden beslenerek gelişmiş metinlerdir. Geçmişte ilkel kabile ayinlerinde, mit ve masal kahramanlarının yaşadığı serüvenle günümüz insanının yaşadığı serüven, bir tekrar ve döngüdür. Masallarda bu ortaklık insan merkezli olarak geçmişten günümüze ilki

koruyarak; ancak insanın gelişim süreciyle değişen/dönüşen insanın ruh iklimini anlatır. Masalların muhteva özelliği olan arkaik unsurlar mitik dönemlerden gelen motiflerdir. Başlangıçta yaşanan olaylar birbirinin devamı olarak sürer; bu durum edebî eserde korunarak; ritüelin özü olan yenilenme ve tekrarla devam ettirilir. Dünyanın/evrenin kuruluş düzeni bu şekildedir; yenilenme ve tekrarlar canlılığı ve düzeni sürdürür. Kutsal kitaplardaki bu başlangıç mitoloji aracılığıyla edebî esere yansır. “Geçmişin, gerçek ya da efsanevi, böyle bir şekilde sunulmasındaki sebep kelime sunumunda daha önce belirtilmişti. İlk topluluklar kendi hakiki tarihleri hakkında açık bir fikre sahip değilken, hayatlarını ölümle sonlanacağını, ölen bu insanların hayatlarında umutlarla birlikte birçok yıkım ve başarısızlık gördüklerini ve yaşamlarının haksızlık ve zulümlerle dolu olduğunu bilmekteydiler. Mit, ilkel toplulukların bildikleri şekliyle, bu türden bir tarih anlayışına dengeleyici bir kuvvet icra eder. Onlara karşılaştıkları olayların atalarına ait mitlerin tekrarı olduğunu ya da hükmedilmiş anlamlarının gerçekleşmekte olduğunu önerirler. ” (Frye, 2008: 52) Masallarda geçen akıl almaz durum ve kişiler, mitsel dönemin insana ait kültürel durum ve olgularını anlatır. İlk insanın düşüncelerini ve oluşturduğu kültürü koruyan/yansıtan masallar, duyulan bilinen rivayet ve evvel öncesidir. Evvel zamandaki evvel kavramı ilk anlara insanın varoluş zamanına bir göndermedir. Birer sembol olan ritüeller/törenler aracılığıyla ilk anın kutsallığına eşzamanlı olarak geri dönülür. “Bu mitler yaradılış mitini, cennetten düşüş mitini, çıkış ve göç mitini, insan soyunun geçmişte (tufan) ya da gelecekte (apokaliptik mitler) yok edilmesi mitini, bu hayatın ya da bundan sonraki hayatın bir evresinde gerçekleşecek kurtuluşla ilgili mitlerdir- buradaki ‘sonraki’ ifadesinin de yorumlandığı unutulmamalıdır. Bu türden mitler, kelimelerin gücü nispetinde, insanlığın kendi tabiatı ve kaderi, evrendeki yeri, sonsuz oranda daha büyük bir düzene kendisinin dâhil edilmesi ve bu düzenden dışlanması duyguları hakkındaki görüşlerinin ana çerçevesini çizer. O halde edebiyat herhangi ontolojik bir fikir beyan etmezken, imgesel ya da şiirsel kelime düzenleme şekli insan olmayan kişilik -melekler, şeytanlar, tanrılar ya da Tek bir Tanrı- hakkındaki düşüncelerin temeli olmalıdır.” (Frye, 2008: 49) Ritüel ve mit birbiriyle yakından ilişkilidir; mitin kavramsal işlevine karşılık ritüelin eylemsel işlevi vardır. Mitin içerdiği mesaj ve anlam ritüellerle somutlaştırılır. Ritüeller deneyimsel yaşantılardır ve geleneksel bir özelliğe sahiptir. Deneyim yoluyla kazanılan çağrışımlar edebî yaşantılara kaynaklık eder.

Mitler, yapısal olarak diğer hikâyelere benzer ve ait olduğu toplumun ideolojisini yansıtmaya işlevi görür. Toplumun düşünce dünyası ideolojik olarak metinlerde işlenir. Bu

yönüyle mitler sosyal bir işleve sahiptir. “Mitler farklı ve ayırt edilebilir sosyal bir işlev icra ederler. Esas olarak bu işlev topluma, içinde yetiştikleri toplum için bilinmesi önemli olan tanrılarını, geleneksel tarihlerini, adetlerini ve sınıf yapılarının kökenini anlatmaktır. Mitler düzenli bir şekilde dinî törenlerle ilişkili olarak da kullanılırlar. Bu ilişki şu iki şekilde olabilir: Ya dinî törenler hakkında bir yorum oluşturmak suretiyle, ya da mitin dinî törenler tarafından canlandırılması şeklinde. Böylece mitler iki bağlama sahiptirler. Yapısal olarak diğer hikâye tiplerine benzerler, bu nedenle potansiyel olarak edebidirler. Fakat mitler ilk toplumlarda ideolojik olarak adlandırdığımız sosyal bir işlev de geliştirirler. Mitler bir toplumu tanımlama, topluma paylaşılan bilgi mülkiyeti ya da o topluma has bilgi olarak farz edilen unsurları verme konusunda başat bir rol oynarlar. Mitin mesajı ‘doğru budur’ değil, ‘bunu bilmek zorundasınız’ şeklindedir. Böyle bir mitoloji Kitab-ı Mukaddes’in Tora terimiyle kastettiği şeye yakındır. Yani öğrenme konusunda hiç kimsenin istisna tutulamayacağı yasayı da ihtiva eden temel bilgi. O halde mitoloji kendi toplumunun ortasında sınırları belirli ve kutsanmış kutsal yer -temenos- teriminin sözlü karşılığıdır.” (Frye, 2008: 56-57) Mit, toplumun bilmesi gereken bilgiyi sağlayan bir kaynak görevindedir. Bu bağlamda masal, ilki/kökeni kutsalla ve insan tecrübeleriyle açıklayan mitolojinin sırlarına vakıftır. Mitin evrensel ve kültürel mesajları masal aracılığıyla aktarılır.

Mitlerden sonra veya onlarla eş zamanlı olarak oluşan masal metinleri insanın psikolojik gelişimini sembolik bir dille aktarır. Mitsel dönemde çekirdeklenen bu anlatılarda, insanın kendini keşfediş öyküsü ve psikolojik süreçlerinin simgeleri mevcuttur. Masalların, insanlık tarihine yakınlığı mitlerle birlikte ortaya çıkması bu metinlerin ilk insanla ilgili duygu ve algıları ihtiva etmesi açısından önemlidir. İnsanın ilk duyumları, dokunuşları bu metinlerde safça ortaya çıkar. Mitler ve masallar düşünceden doğan yaratımlardır ve insanın/insanlığın ortak bilinçdışı dünyasında oluşmuştur. Mit ve masaldaki yaratım bu ürünleri birer sanat yapıtı haline getirir; yaratım sanat aracılığıyla imgelere dönüşen topluma ait duygu ve düşünce metaforlarıdır. “Sanat yapıtı ile düş arasındaki benzerlik, ikisinin de bilinç dışında kök salmış olmalarıdır.” (Yetkin, 1979: 20) Bir sanat yapıtı tasavvuruyla oluşan mitler, insanın rüyalarıyla aynı kökten doğar; bu kök ortak bilinçdışıdır. Çocuğun oyun dünyası gibi sanatçı da hayal gücünü kullanır; gündüz düşleri gece düşlerine yansır. Günlük hayatta doyuma ulaşmamış istekler hayal dünyasında gerçekleşir. Bu bağlamda, rüya, mit ve masal arasında günlük yaşamın gece rüyalarına etkisindeki gibi hayal kurma ortaklığı esastır.

Çocukların oyunları, gündüz düşleri ve sanat eserinin ortak noktası hayal kurmadır. Sanatçı/halk ortak olgularla arketipsel bir sembolü ölümsüzleştirir. “Özgün konular yaratıp işlemek yerine, hazır ve bilindik konular işleyen sanatçılar da aslında konu seçiminde kolektif bilinçdışının malzemelerinden -arketiplerden- yararlanırlar; çünkü bu hazır konuların kaynağı, mitler, efsaneler ve masallar gibi farklı kültürlerde benzerlikler sergileyebilen kültürel olgulardır. Freud, mitleri bir milletin ortak olarak kurguladığı ve zamanla şekil değiştirmiş düşlerin kalıntıları olarak değerlendirirken, bunların insanlığın başlangıcına dair ‘dünyevi’ düşleri ifade etme ihtimaline değinir. Farklı kültürlerdeki mitlerin, efsanelerin ve masalların birbirine paralellik göstermesi ise, Jung’a göre kolektif bilinçdışının ve bunların malzemeleri olan arketiplerin varlığına delalet eder. Benzeri bir ispat da akıl hastalarının rüya, hayal ve halüsinasyonlarında söz konusudur.” (Korucu, 2006: 7) Masal metinlerinde kutsal öykülerle birlikte insanın psikolojik yaşamının bir yansıması olan rüyalar da önemlidir. Kişinin öznel dünyası olan rüya, mekâna bağlandığında gizli ve örtüktür. Kişinin günlük yaşamındaki olayların yankı bulduğu alan rüyadır; rüyalar bilinçaltının ürünüdür. Masal metinleri de ait olduğu toplumun ve evrensellik yoluyla da tüm insanlığın ortak bilinçdışı alanının sembollerini taşır ve somutlaştırır. Rüyalar, insan psikolojisinin çözümlenmesinde kullanılan ve halk arasında da önemsenen içsel süreçlerdir. Masallar ve rüyalar arasında insanın ruhsal dünyasının yansıması bağlamında bir ortaklık vardır. Rüya, serbest çağrışım alanıdır ve alt dünyada saklı duran psikolojik süreçler bu alanda ortaya çıkar. “Freud’a göre, düş, doyurulmamış isteklerin gerçekleşmesidir. Yalnız burada söz konusu olan pek küçük çocukların düşleri değildir. Bunların düşleri seçiktir ve gündüzün, doyurulmamış olan isteklerin geceleyin kendiliğinden gerçekleşmesidir. Bu düşler, bilinçdışından bilince geçerken kılık değiştirmezler, çünkü içe bastırma henüz söz konusu değildir.” (Yetkin, 1979: 17) İnsan, rüyalara benzer bir öyküyle doğan masal metinlerinde; ruhsal evrimini ilklerin aracılığıyla yenileyerek anlatır. Kişi ve dış dünya arasındaki ilişki rüya aracılığıyla bilince taşınır. Sınırlanan baskı altında tutulan duygular rüyalarda kendini ifade eder. İç dünyada yaşanan çatışmalar, rüyada görülen nesne ve varlıklarla mücadele şeklinde ayna metaforuyla işlenir.

Yaşamda eksik olan şeyler ‘telafi edici figürler’ olarak rüyalarda ifade edilir. Telafi edici figürlerin kurgusal/kurmaca şeklinde bilinçdışının mesajlarının içeriği olarak kullanılması masal ve rüya için benzerdir. Figürler tanımlandığında bilinçli zihne yansır. “Toplumun çocukluktan başlayarak, her birimizin bilinçdışına ittiği arkaik bir ruhsallığın

ifadesi olan ilkel eğilimleri insan bıraktığı halde, onları bütünüyle yok edemediği bir gerçektir.” (Yetkin, 1979: 16) Kişisel bilinçdışı öznel yaşamla rüyalara yansırken; toplumsal/evrensel yaşamın söylemleriyle oluşan masal metninde ortak bilinçdışının kodları kendiliğinden ortaya çıkar. Uygun ortam yaratıldığında bilinçdışı bu durumu tekrarlar. “İpnotizma yoluyla uyutulan bir kimseye hekim telkinde bulunur, uyandıktan belli bir süre sonra belli bir işi yapmasını, sözgelimi salonda, bütün saçmalığına rağmen, dört ayaküstünde yürümesini emreder. Hemen sonra uyandırılan hasta, bütün bilincine kavuştuğu halde verilen emri hiç anımsamaz. Ama hekimin saptadığı saat gelince, hastanın birtakım hareketler yapmaya başladığı, bir şeyi arar görüldüğü, sonunda yere eğilerek, dört ayak üzerinde yürür gibi hareket ettiği, söz gelimi düğmesini ya da para çantasını yitirdiğini söyleyerek, bu durumda sağa sola gittiği, böylece verilen emir gereğince salonu dolaştığı görülür. Bu hareketleri yapan, aldığı emri hiç mi hiç anımsamaz. Özgür iradesiyle böyle yaptığını sanır.” (Yetkin, 1979: 16) Masal metinlerinde de günlük hayatta bastırılmış duygu, düşünce ve isteklerin kodları bulunur. Masallar, gizemli olaylar, içsel korkular karşısında insanoğlunun hayal ve gerçek arasında ifade ettiği duygularının yansımasıdır. Masallar, rüyaların yorumunda olduğu gibi insanların arzu istek ve diğer duygularını sembolize eder. Bu yüzden hayatta çok istenen şeyler; imkânsızlıktan çıkarak masallarda gerçekleşir. Anlatılarda “başkahraman dışındaki diğer karakterlerin iyiler ve kötüler olmak üzere keskin hatlarla gruplandırılması, iyilerin benliğin temsilcisi olan başkahramana yardım etmeleri, kötülerin ise düşmanlık etmeleri ve her iki gruptaki figürlerin de karakter açısından gerçekçi özelliklerden yoksun oluşu, gündüz düşleriyle bu sanat eserleri arasındaki ilişkiyi daha da kuvvetlendirir.” (Korucu, 2006: 7) Bu bağlamda insanların rüyaları ve mitlerin yolculuğu aynı serüvenden geçer. İnsanın ruhsal yaşam alanının bir yansıması olan rüyalar gibi masallarda da hadiseler, nesne ve duygular sembolik dil aracılığıyla anlatılarak; insanın/insanlığın ruhsal yaşam öyküsü bu anlatılara kodlanır. İnsan benliğinin mecaz ve sembolik olarak dillenen mesajları masal metninde metaforik bir alanda canlanır. Her masal, ait olduğu toplumu ve evrensellik yönüyle de insanı anlatır. Bilinmeyen evrenin anlaşılması ve düzenin kurulması amacıyla semboller oluşur. Bu semboller edebî zevkle birleşerek anlatıları vücuda getirir. Masal, evrensel bir mesajı olan ve sembolik bir dile sahip edebî bir metindir. Bu anlatıların inandırıcılık gibi bir amacı yoktur; çünkü masal metinleri, kendini anlatmak isteyen insanın kurduğu/tasarladığı özel bir alan olan içsel süreçlerini ve tecrübelerini anlatır.

Tüm insanlığın ortak düşünce, hayal ve duygu iklimi masal metinlerine kodlanır. İnsan, yaşadığı hayatla arzuladığı hayatı, ilk yaşam tecrübelerini tabiat güçleriyle olan mücadelesini masal metinlerinde kurgulayarak yaşamını anlamlandırmaya çalışmıştır. İşsel dünyanın en saf ve katıksız arzuları bu metinlerin içine gizlenir. Saf ve katıksız arzu, istek, hayaller ve insandaki yaratma ilhamı masal metinlerini vücuda getirir. Arzu ve hayallerin gerçekleşme mekânı masaldır, bu bağlamda masal insanı telkin eden bir güce sahiptir. “Telkin, birinin bir başkasında isteyerek kimi ruh hallerini uyandırmasına ve bu başkasının da bunları kabullenerek, istençsiz yinelenmesidir. Böylece Bergson şu ilginç görüşleri ileri sürmektedir: ‘Sanatın yöntemlerinde hafifletilmiş, inceltilmiş, hemen hemen tinselleşmiş bir biçimde, ipnoz halini uyandıran aynı yöntemleri her zaman buluruz.’” (Yetkin, 1979: 48) Umut ve özlemler masallara bir mesajla telkin edilir. İnanmak ihtiyacıyla ve arayışla kurgulanmış bu metinler, insan psikolojisinde var olan telkine duyulan ihtiyaç ve huzur arayışıdır. Böylelikle telkin yoluyla verilmek istenen mesaj anlatı içinde kodlanır. Anlatıcının, masal dinleyicisine/okuruna bilinçli uyarısı hipnozdur. Masallarda geçen kötü olayların anlatıcılar tarafından bilinçli olarak kaldırılması, iyilerin kazanması ve kötülerin cezalandırılması masalın telkin işleviyle ilişkilidir. Masallar dinleyiciyi/okuyucuyu olumlu anlamda telkin eder ve hayata pozitif bakma, yardımseverlik ve hayattan umutlu olma mesajlarını idealize tipler aracılığıyla verir. Olayların/temaların kötü amaçlardan sıyrılarak oluşturulması masal aracılığıyla insana verilmek istenen umut ve iyimser bakış açısıdır. Arzu edilen dünya kötülüğün ve kötülerin olmadığı her güzel şeyin gerçekleştiği ilâhi adaletin olduğu bir dünyadır. Bu yönüyle masallar, romans edebiyatıyla ilişkili metinlerdir. Kalıp ve formülleri arasında ortaklık bulunan mitoloji, masal, destan ve halk hikâyeleri romans edebiyatı olarak adlandırılır. “Romansta amaç, gerçek dünya, gerçek hayatlar, gerçek sorunlarla yüzleşmek yerine yapay ve sanal dünyalar kurarak, idealize edilmiş, yüceltilmiş, hayalî, efsanevi aşk ve kahramanlık hikâyeleri uydurarak hoşça vakit geçirtmek ve eğlenmektir. O yüzden masala yakın bir türdür.” (Çetin, 2013: 25) Arzu ve isteklerin mekânı olan masallarda; aynı zamanda günlük hayatta açıkça söylenemeyen eleştiriler de kurgulanarak söylenir.

Masallar, tarihsel süreç olarak insanla/insanlıkla birlikte ortaya çıkmış; mit kökenli anlatılardır. Masalların, ortak bir kökten beslenmesi ve etkilenmesi tarihsel bir süreçtir; bu süreç insanın varoluşuyla ve mitik zamanın kutsal öykülerinden beslenerek gelişmiştir. Masalların kökeni, doğuşu ve tarihle ilişkisi üzerine yapılan araştırmalarda üç

görüş öne çıkar. “Masal ve tarih, ya da masalların kökeni tartışmaları için, üç farklı görüş vardır: 1-Mitoloji Okulu, 2-Hindoloji Okulu, 3-Antropoloji Okulu. Masalların tarihini mitoloji ile başlatan görüş, masallarla mitolojilerin birbirlerine benzerliklerinden hareketle masalların mitolojilerden çıkmış olduğunu ileri sürer. Hindoloji okulunun temsilcileri, Avrupa masallarının kökeninin Hindistan olduğunu iddia ederlerken antropoloji okulu ise masalların ilk insanlar döneminden günümüze kadar geldiğini savunurlar.” (Önal, 2011: 37) Bu görüşlerde, kültürel etkilenme ve ortak hafızanın aynı düşünce ve duyguları oluşturduğu görülmektedir. Masalların doğuşuyla ilgili görüşlerin birleştiği nokta; insanın farklı coğrafyalarda aynı duygu ve düşünceleri farklı dönemlerde yaşaması sonucu ortak bir kökten doğdukları görüşüdür. Masalda insanı merkeze alan duygu ve düşünceler öncelenerek temaya dönüşür; temalar, tecrübeye dayanan ve tarihsel bir kökü olan gerçeklerden beslenir. İnsanoğlu, yaşadığı olayları/tecrübeleri, bozulmuş bir tarihi, büyük kahramanları; zihninde ‘yerdeğişimleriyle’ hayali kurmaca kişiliklere/olaylara büründürerek onlara ruh verir. Korkular, hayaller, umutlar; hayal-hakikat gibi zıtlıklar masal evreninde doğal yaşamın bir sonucu olarak kesişir. Toplumun, yüzyıllar boyu oluşturduğu masal kültürü; kaynağını inanışlardan doğan felsefî düşüncelerden alır. Masalın katmanları arasında örtük veya açık bir biçimde bu düşünceler sembolik bir anlatıma dönüşür.

Masalın motifleri incelendiğinde kökeninde eski inanış ve inançların olduğu görülür. İnanış ve inançlar toplumsal hafızanın en etkili taşıyıcısıdır. “Masalların bir kısmı dinî kıssa ve rivayetlerden, bir kısmı Putperest, Şaman, Mecusi, Budist toplumlardaki felsefî düşüncelerden kaynaklanmaktadır. Bu tür masalların kültürlerarası seyahatleri sırasında, aslî değerlerini kaybetmeleri ve sembolik anlamlarını yitirmeleri tabiidir. Masallarda sıkça rastlanan düğüm simgeciligi, büyü, bağ, ay, su, inci gibi unsurlar, birçok inanç ve felsefî sistemde yer alan ortak sembollerdir.” (Bilkan, 2001: 95) Kültürel göçlerle ve değişen hayat felsefesiyle yeni yorumlar kazanan masallar; özündeki mesajı koruyarak; farklı toplumlarda ve yörelerde insanlığın ilk yaratımlarını, estetiğe olan ilgisini devam ettirmiştir. Masalların doğuşunda farklı kültürlerin ortak tema ve motifleri evrensel sembollerle oluşturmasında; ilkel insanın ortak zihin özelliği ve zihinde mevcut olan tabiat ve mitolojik kavramlar önemli etkenlerdir.

Masalların şifresini çözmek insanın yaratılış ve varoluş öyküsünü doğru okumakla yakından ilgilidir. Örtük ve sırlı olan insanın iç dünyası masallar aracılığıyla somutlaşır ve insanoğlunun kapalı kalmış hayat felsefesi masala taşınır. Masalın ilk insanların yaşam

felsefesini anlatması ve bu düşünceleri bir kurgu olarak yansıtması sembolik bir anlatımdır. Yaşam felsefesi; din, mitoloji, psikoloji, inanış, kültür gibi birçok bilim alanının senteziyle doğar. Masal metninde toplumun geçirdiği zihniyet değişimleri kodlanır. “Toplumlar genel olarak mitik, dinî ve modern dönem zihniyeti olmak üzere sırasıyla üç zihniyet dönemi yaşamıştır. Bu zihniyet dönemleri kendi çağlarında üretilen sözlü ve yazılı ürünleri içerik olarak doğrudan etkisi altına almıştır. Zihniyet değişimlerinde bir önceki döneme ait temel değerler, unsurlar etkisini yapıya ve içeriğe ait temel unsurlarda hissettirmeye devam ettirmiştir. Bir önceki süreç sonraki süreçte temel teşkil etmiş ancak tamamen ortadan kalkmayıp ayrı bir kanaldan ilerleyişine devam etmiştir. Her ne kadar sanatçı veya icracı bu geçiş dönemlerinde kendini ve toplumu ifade de yeni anlatım biçimleri arasa da dilin içinden gelen kültürel miras ona geriye dönüp bakma gerekliliğini hissettirmiştir.” (Temur, 2012: 1) Edebiyat, mitolojiden kültürel ve tarihi bir kök alır. Mitoloji ve din ilişkilidir; din kültürel yönüyle edebiyata yansır. Mit ve metafor, dinî ve kutsal anlatılarla ifade edilir.

İnsanın/insanlık tarihinin/öyküsünün başlangıcından itibaren şekillenen yaşam felsefesi; din, felsefe, psikoloji ve daha birçok bilim dalının ortak inceleme alanıdır. Din ve inanışlar bu sürecin şekillenmesinde yön verici bir unsurdur. Masallar; ilk olma özelliğini dini semboller ve inanışların ilk haline yaklaşmasında bulur. Kutsal öyküler, sembolik olarak masal kahramanının macerasına yön verir. Edebi metin aracılığıyla bu sahneler yeniden canlandırılır. Erdemli olmak dini bir öğretiler ve masallarda başkahramanın ayırıcı özelliklerinden biridir. Bu bağlamda masallar mitolojiden aldığı dini ve kutsal öğretileri halkın yaşamıyla zenginleştirerek edebî metne dönüşür. Halk, kutsal öyküleri efsane ve masallarda yeniden canlandırır; yıpranmamış ve insana ait kuralların doğal hali işlenir. Yaratma ve hayal gücü orijinal bir algıyla tinsel dokuyla estetik bir form kazanır. Masalın yaratıcısı ve anlatıcısı insandır; kendi öyküsünü unutmamak için edebi metinlerde bu öyküyü yeniler. Anlatıcı, duyduğu kutsal öyküyü ilk anı unutmaz; kültürel belleğinde saklar. Anonim bir tür olan masallar ortak bilinçdışının mesaj ve şifrelerini toplum adına kodlar. Masallar; kültürün aynası olarak, mitler ve rüyalar gibi ortak motif ve imgeleri taşır. Ortak mirasın ürünü olan masallar kültürel belleği canlı tutar. Kolektif imge ve geleneklerle güçlenen masallar; daha etkin bir anlam ifade eder. Masallarda gelenek ve modernizm iç içedir. Sözlü gelenekle gelişen metinlerde anlatıcı/toplum modern bir bakışla eklemeler yapar ancak özü/gelenekseli bozmadan bunu yapar.

Masalın şifreleri ve kodları psikoloji, sosyoloji ve felsefe alanlarının çözümleme yöntemleriyle insana ait bir yaşanmışlığı ortaya koyar. Gizemli ve olağanüstü bir dünyada geçen masal; akıldışı ve anlamsız gözükken yüzeysel anlatımının derinliklerinde insana ait gerçekleri saklar. Masallar, evrensel mesajlar içermekle birlikte ifade ve anlatım özelliklerini toplumsal normlardan alarak şekillenir ve bu yönüyle masallar, kültürel bellek mekânlarıdır. Toplumun kolektif bilincini taşıyan masal, kültürel özelliklerini toplumdan alır. Yaratıldığı/oluştugu dönemin özelliklerini taşıyan masal metinleri ait olduğu toplumun zihniyet dünyasını yansıtır. “Zihniyet; bir grup, topluluk veya toplumdaki belli bir döneme ait ortak inanç, düşünce ve davranışların bütünü olarak tanımlanabilir ve kısaca toplumların dünyayı algılayış, kavrayış şekli olarak özetlenebilir. İlkel veya modern toplumlar, gelişmişlik düzeyleri ne olursa olsun içinde bulundukları zihniyetin temel unsurlarıyla hayatı algırlar. Gaston Bouthoul, zihniyeti insanla dış dünya arasında yer alan bir prizmaya benzetmiştir. Dış dünya algısı, insan veya toplumlarda ‘zihniyet’ adlı prizma sayesinde oluşur. Bu algı toplumdaki bireyler tarafından ortak davranış kalıpları olarak sergilenir. Zihniyetin biçimlendirdiği kültürel unsurlar, doğal olarak içinde doğduğu söz konusu zihniyetten semboller taşırlar. Gerek sözlü gelenek ürünleri gerekse de modern döneme ait edebî ürünler içine doğduğu toplumun zihniyetinden yansımalar taşır. Sözlü anlatılardaki motifler, stereotipler, tipler aracılığıyla zihniyetin vücuda getirildiği toplumun sosyal şartları, inançları, gelenekleri, genel olarak zihniyet yapıları yansıtılır.” (Temur, 2012: 168) Her anlatı, olduğu dönemin özelliklerinin ipucunu barındırır. Hakîm zihniyet en üst tabakadada kendini hissettirir.

Masallar, kültürel ve evrensel boyutuyla her yaştaki insana hitap eder. Masal; insanlara ortak geçmişini aktarır. “Oysa masallar, insan hayatının ta kendisidir. Duygularımızın, arzu ve isteklerimizin sembollerle ifade edildiği masallar çözümlemeyi bilene geçmişi ve kendimizi gösteren bir ayna gibidir. Çünkü, kolektif bilinç dışının ürünleri olan masallar, ait olduğu toplumun ‘kültürel belleği’ni oluşturur.” (Şimşek, 2014: 493) Masalda herkes için bir mesaj ve anlam bulunur. Çocuklar ve yetişkinler için eğlendirirken eğitime işlevine sahiptir. Çocuklar kahramanlarla özdeşlik kurar ve hayâli dünyanın gerçek zihin ve hayatta olumlu rol modellerini tanıtır. Masal anlatma çocuklara yönelik bir aktivite gibi düşünülse de aslında masal yetişkinlere sembolik dil aracılığıyla ve kültürel kodla kendi öyküsünü hatırlatır. Masallar büyüklere anlatılır; masal, ortak bilinçdışı anılarını ritüeller ve kahraman aracılığıyla güçlü kılar. Çatışan arzular, masal

dünyasında bir araya gelerek geliştirici ve zenginleştirici bir yaşam yaratır. Toplumun kültürel formları ve hayat felsefesi kuşaklara aktarılır. Edebiyat ve mitoloji insan gerçeğine uyumlanır ve nesiller arasındaki zaman faktörü masalın kurmaca dünyasında ortadan kalkar. Ritüellerin bir parçası olarak gelişen sözlü kültür, nesilden nesile çeşitlilik kazanan anlatıcı ve dinleyici arasındaki iletişime dayanır. “Masallar Türk kültür, örf, adetlerini, gelenek, göreneklerini, sosyal hayatını ve yaşam felsefesini yansıtan, ecdattan toruna miras bırakılmış en değerli hazinelerimizdir.” (Şenocak, 2013: 11) Sözlü kültürün ilk ürünleri olan masallar; nesilden nesile aktarılan anlatım özellikleri ve mesajlarıyla insanı iç dünyasına ve ait olduğu toplumun ortak değerlerine götürür.

Ait olduğu toplumun kültürel değerleriyle yoğrulmuş bir anlatım biçimi olan masal, toplumsal hafızayla çağdaştır. Masal, insana ait gerçekleri tecrübe ve yaşanmışlıkları olağanüstülikle birleştirerek anlatan sözlü ve anonim bir türdür. Toplum, somut hayat tecrübelerini ve mitolojik dönemlerin yaratma ihtiyacını yansıtan kahramanlar yaratır. Kahraman, bu düşüncelerle toplum adına sembollere gönderme yapan bir maceraya atılır. Masal metinlerinde evrensel temalar, sembolik dil aracılığıyla ve ait olduğu topluma özgü kültürel değerlerle verilir. Sözlü geleneğin ilk ürünlerinden olan masal metinleri, insanın tekrarlanan içsel yolculuğunun özel şifrelerini içerir.

Karakter ve Tip Üzerine Değerlendirme

Gerçek hayatı ya da ona yakın bir durumu kurgulayan edebî metinlerin yapı unsurlarından olan şahıs/kişi kadrosu; anlatının edim ve eylemlerini gerçekleştiren kişi ve varlıklardır. Şahıs kadrosu, anlatılan olayları var eden ve yaşayan; insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır. İnsanın dışındaki somut veya soyut, canlı veya cansız varlık (hayvan, cin, peri, ejder, ağaç, dağ, ev, vb.)veya sembol ve kavramlar da şahıs kadrosu içinde yer alır.

Edebî eserlerde şahıs kadrosu; genel olarak ya karakter ya da tip olarak iki kalıptan birine yerleştirilir. Karakter; anlatının öznesi ve odak noktasıdır, anlatılan olay, duygu ve düşünce dünyası bu özneye göre verilir. Anlatının çatışma ve çıkmazlarında maceranın etkin öznesi olarak karakter; öncelikle kendi macerasını ve öznel hayatını yaşar ve hayatta kendisi gibi düşünen yaşayan kişileri temsil eder. Bu yönüyle de tip işlevi kazanır. Edebî eserde yaratılan karakter kavramıyla psikolojide kullanılan karakter kavramının birbirinin yerine kullanılması bir anlam kargaşası yaratmaktadır. Psikolojik anlamda karakter kavramı daha derin bir kişilik irdelemesidir ve kişiyi diğer insanlardan ayıran temel

özellikleri olarak ifade edilir; edebî eserin yorumunda da bu ölçüt kullanılarak bir ayrım yapılır. Karakter, insanın kişiliği/mizacı olarak tanımlanır. “Karakter, Yunancada ‘basma, basım’ kelimesinden gelir. İnsan için bu, Allah’ın insan yaratılışına bastığı şeydir. Karakter, olaylar, zaman, hayat, dünya, varlık, yokluk gibi unsurlar karşısında ferdi tavır alan kişidir. Onun bu tavırları, sosyal grubuyla doğrudan bağlantılı değildir. Bir başka deyişle karakter, yüz çizgileri, parmak izleri bile birbirine benzemeyen her insanın ferdi olarak özgün şahsiyetinin dışı, konuşmasına, davranışına, tutumuna yansımasıdır.” (Çetin, 2013: 158-159) Anlatılarda karakter terimi tanımlanırken psikolojik yönleriyle tanıtilen/tasvir edilen bir kişilik olarak ifade edilir. “Karakter daha çok psikolojik yönleriyle ele alınan, psikolojik yönleri üzerinde durulan yani psikolojik yönü ile dikkati çeken ve karşımıza çıkan roman veya hikâye kişisidir. Karakterlerde şahsî özellik ön plandadır. Özelliklerin ayrıntılı ve derinlemesine verilmesi esastır. O, herkesin yaşayabileceği, yaşadığı ortak hayat yerine, kendi şahsî hayatını yaşayan insandır. Karmaşık bir yapı gösterir. Ve bunun için karakter çok yönlü zengin bir kişidir.” (Çiftlikçi, 2000: 46) Karakter özellikleri; psikolojide birey olma ve özele indirgenerek ayırma, farklılıklarıyla diğerlerinden ayırmadır. Psikolojide karakter, kişilikle eş anlamlı ve kişiye has duygu, düşünce, tutum, davranışların bütünüdür. Edebî eserde kişi, bir yönden karakteri karşılarken; bir yönden de tipik kişilik halini karşılar. Bir metin oluşturulurken şahıs kadrosunu meydana getiren; varlık ve kişiler de kurgusal olarak yaratılır. Yazar veya anlatıcı, karakterini davranış ve tutumlarıyla ele alarak; kurgusal bir canlandırma yapar.

Tip, kişi kadrosu içinde yer alan belli bir düşüncenin, topluluğun, zihniyetin ve ideolojinin temsilcisidir. “Tip: Ülküt; benzerlerinin niteliklerini kendinde toplamış olan örnek. Örnek alınmaya değer, örnek olarak alınabilir anlamına tipik sözcüğü kullanılır. Edebiyatta sembolik kişilerdir; bir tutku ya da bir kusurun temsilcisi sayılırlar.” (Çiftlikçi, 2000: 42) Belli bir düşünce ve zihniyetin ortak ürünü olan tip, değişmeyen kişilik özellikleriyle benzer durumlar karşısında aynı tepkileri gösterir. Tipler; düşünce, zihniyet, davranış ve tutumu ifade eden geleneksel bir sisteme dönüşür. Belirgin bir kitlenin ortak yanlarından çıkmış tip, ayniyet/özdeş anlamındadır. Ortak özelliklerin döngüsel olarak devam ettirildiği tip kavramında; ortak şahsiyet özelliği fiziki ve ruhi olarak ifade edilir. Tip sınıflamasında belli özelliklerin temsili aynı şekilde karşılanır. Tipler, insan, hayvan tabiat ve olağanüstü güçlerin ifade ettiği değerlerin sembol olarak taşıyıcısıdır; başkalarında da bulunan özellikleri en iyi şekilde temsil ederler.

Ait olduğu grubun kültür, medeniyet ve dünya görüşünü sistemleştirme işlevi gören tip; temsil ettiği topluluğun/zümrenin ayırıcı özelliklerini kendinde toplar. “Tip, birbirine az çok benzer insanların temel özelliklerini, ana niteliklerini toplayan, temsil eden kişidir. Tavrı ve davranışları, aşağı yukarı ortaktır. Özel yaşantıları, özel durumları içinde genele ilişkin ortak çizgiler bulunur. Tip, kişinin içinde yaşadığı fiziksel ve sosyal çevreyle, varlıklarla birlikte belirir. Tip, pek çok özelliğe sahip olan insanın bu özelliklerinden en belirginini seçip onu belirtmek demektir. Anlatıda tip, kişisel niteliklerinden çok başka kişilerde de bulunan ortak özellikleri en yetkin ve en belirgin biçimde temsil eden kişidir. Tipik kişilerde sabit ve hâkim bir tavır ve davranış, bir eğilim, bir ihtiras, ortak bir kişilik ve karakter özelliği olarak belirginleşir” (Çetin, 2013: 147)

Edebî eserde karakter bir yaratmadır. Hayatın içindeki karakter, edebî eserin şahıs kadrosu için de kullanılan bir terimdir. Şahıs/kışı kadrosunun anlatım özelliklerine göre tip veya karakter olarak ayrılması, kışı/şahıs kadrosunu bir kalıba sıkıştırarak anlatma eylemine dönüşmektedir. Bu iki terimin birbirinden ayrı kavramlarmış gibi tasavvur edilmesi edebi eserin yorumunda eksik bir bakış açısı doğurur. Bu değerlendirmelerde aslında birbiriyle ilişkili iki terimin kesin çizgilerle ayrımı yoluna gidilmesi şahıs/kışılar kadrosunun bütünlüğünü bozmaktadır. Tip, sıradan; karakter ise ayrıntılı tanımlanan kişilerdir şeklinde bir ayrım edebî eserin incelenmesinde yetersiz ve zorlama bir bakış açısı oluşturur. “Bu ayrımında gözden kaçan nokta, ayrıntıların çözümleyici, ipucu verici veya açıcı olabileceğidir; yani eserde bir an gördüğümüz sıradan, küçük parçaların (tiplerin) anlık, ancak unutulmaz etkiler bırakabileceği gerçeği. Ayrıca sıradan tiplerin bazı eserlerde karakter özelliği göstermesi de söz konusu olabilmektedir. Böylesi bir durumda tip ve karakter ayrımının yetersiz kaldığı görülmekte.” (Uğur, 1998: 28)

Edebî eserde incelenen kişiler/şahıs kadrosu, hem karakter hem de tip özelliklerinin her ikisini de bünyesinde taşır. Her insanda hem biricik hem de ortak yönler görülür ve bu durum yaratılışın doğasında vardır. Kışılar/şahıs kadrosu olay örgüsünde üstlendiği işlev yönüyle her iki durumu da yansıtır. Karakter, özele indirgenme ve anlatının odağında olma; tip, toplumsal ya da evrensel şekilde yansıtmacı yönüyle ifade edilir. Anlatının özelliklerine ve olayın kurgusuna göre şahıs/kışılar kadrosu hem tip hem karakter olabilmektedir. Şahıs kadrosundaki kişiler/varlıklar öncelikle bir birey olmaları yönüyle karakterdir; özellikleri ve macerasıyla diğerlerini de temsil ettiğinde tip özelliği kazanır. Edebi eserde; olay örgüsünde verilen durumun kahramanı/öznesi bir bireydir; kendi

macerasını yaşar ve okuyucu onun dünyasını/yaşantısını öğrenir. Karakter bir rol modeldir eserdeki/toplumdaki diğerlerinin/benzerlerinin yerine eserde yer alır.

İlk dönem oluşan ve geleneksel olarak nitelendirilen edebî ürünlerde çizilen karakter ve tipler ile modern anlatılardan doğan karakter ve tipler birbirinden farklı anlatım şekline sahiptir. Geleneksel metinlerde, anlatıların anonim olmaları ve olay ağırlıklı anlatılması nedeniyle kişilerin/şahıs kadrosunun anlatım özellikleri yüzeyselken; modernleşme döneminde yaratılan roman ve hikâyeler değişen anlatım teknikleri ve psikolojik tasvirlerle birbirinden farklılık gösterir. Modernleşmeyle birlikte edebî türlerin gelişiminde anlatım özellikleri ve şahıs kadrosu da yenilenir. Modern hayat, bireyi öne çıkaran onun bunalımlarını ve psikolojik süreçlerini irdeleyen bir anlatım üslubuna sahiptir. Kahramanın ruh durumunun daha etkili ve başarılı anlatılması modern anlatı olan hikâye ve romanlarda yazarların anlatım tekniğindeki değişikliktir. Edebî eser için karakter ve tip birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz; çünkü her iki kavramda da birbirinin yerine kullanım söz konusudur. Karakter ve tip ayrımında yapılan bir diğer bakış açısı ise başkişilerin karakter, diğerlerinin tip olduğu değerlendirmesidir. Oysa diğer anlatılarda başkahramana benzer kişilik özellikleriyle tip hüviyeti taşıyan kişiler/şahıslar vardır. Başkişi, macerası anlatılan odakta olan kişidir ve olaylara yön veren, etkin bir kişiliktir. Birey/kahraman, toplumda kendisi gibi düşünen diğer bireyleri de genel olarak yansıttığında tip özelliği kazanır. Edebî metinlerde psikolojik süreçleriyle daha ayrıntılı sunulan kahramanların yorumu anlatım tekniği olarak değerlendirilmelidir.

Sözlü gelenekten beslenen anlatılarda kahramanın iç dünyası ayrıntılı çözümlenmez; kişinin/şahıs kadrosunun iç dünyası ve bireysel olarak yaşadığı vaka, alımlama estetiği ile okura bırakılır. Edebi metinlerin yorumlanmasında kullanılan bir yöntem olan ‘alımlama estetiği’ metnin çağrışım aracılığıyla ürettiği anlamın yakalanmasıdır. Eserin algılanması çağrışımların ifade edilmesi ve metnin yaratımı olan alımlama estetiğinde; metnin dışına çıkarak anlam üzerine düşünülür. Yönlendirme ve yeniden yaratma vardır; okur, metinden alımlama yapar. Kültür, tarih ve ahlâkın insan tavırları üzerindeki etkisi odaklıdır. “Bir eseri algılamak demek, onun anlamlarına girebilmek, çağrışımlarla dolu dünyasını keşfetmek demektir. Her eserin kendine ait özel bir anlamı vardır ve burada alıcının eserle bütünleşmesi, bu özel anlamı ya da düşünceleri alımlaması beklenir. Edebiyat kuramlarından biri olan alımlama estetiğine göre metinde yazar her şeyi söylemez ve birtakım yerlerin doldurulması okuyucuya düşer.” (Tuna, 2014: 19) Alımlama estetiği kahramanın iç dünyasını yaşanan olay karşısındaki bireysel

tavrını ortaya koyar. Kişinin yaşadığı süreç ve bunalımları metaforlarla ve yan anlamlarla verilir. Geleneksel anlatılarda kırk yıl veya yedi yıl gibi sembolik zaman dilimiyle ifade edilen vakalar sürecinde bu ruh durumu alt dünyadaki bir mekân metaforuyla aktarılır. Kırk yıl veya yedi yıl sürecinde kahramanın esaret yılları sıkıntıları, bunalımları, umutsuzluğa düşmesi bu durumlar kurguda verilmez ancak okumalarla yorumlanır. Kurmaca eserde, bireyin karakter özellikleri; toplum tarafından norma dönüştürülerek tiplere dönüşür. Olay örgüsünde vakayı yaşayan öncelikle bireydir; yaşanan olaylar ve durum karşısında kişilik özellikleriyle tavır alır ve bir dönemin bir toplumun veya grubun ortak davranış kalıplarıyla diğer eserlerde de işlenerek tip olur. “Bir eseri incelerken yapılan geleneksel tip ve karakter ayrımı, eserin kişiliklerini içinde bulundukları yapıya hapsedmekte, kişilerin nasıl anlatıldığından yola çıkarak onlara tip veya karakter isimleri vermekte, ancak kişileri ve eseri üretilmiş oldukları tarih ve toplumdan koparmaktadır. Halbuki eserin üretildiği ortamı bilsek bu kişileri daha iyi kavrayabiliriz. Bunun sonucunda da bizim eser bağlamında ‘karakter’ dediğimiz kişilerin aslında o dönem için tipik örnekler olduğunu görebiliriz. Yani eser, insani boyutlarına kavuşarak, sonradan üretilen yabancılaşmadan kurtulur ve kendi kimliğini tekrar elde eder.” (Uğur, 1998: 31)

Tip değerlendirmesinde kişi/birey bir yönüyle veya birkaç yönünün birleşimi/senteziyle ele alınır. Kişiler/şahıs kadrosu, anlatıda verilen vakayla işlevsellik kazanır. Kişi/şahıs kadrosu, olay karşısındaki tavrı; birey olarak edimleri ile karakterken, belli bir kritere göre benzerlerinde de görülen temsil özellikleriyle tip olur. Kahramanın mizaç özellikleri olay karşısındaki tavrını ortaya koyar; vakanın öznesi olarak kendi hayatını yaşar. Kahraman figürünün farkındalık, bunalım, duruş vb. özellikleri onun birey yönüdür. Nefret, umut, sevgi, güven gibi duygularımız davranışlarımıza dönüşerek bizi birey olarak diğer insanlarla ortak ya da farklı özelliklerimiz olarak ifade edilir. Kahraman, vakaya göre iyi ya da kötü olan bu davranış ve duygu dünyasıyla özneyi temsil eder. Tipin tanımlarında; kavram olarak dar bir alanda etkisi olmayan kişilikler gibi tanımlamak; eserin şahıs kadrosunu/kişilerini işlevi olmayan kişiler olarak görmek eleştirel olarak eksik bir yaklaşımdır. Anlatının şahıs/kişi kadrosu olay örgüsünde üstlendiği işlevle hem bir tip hem de bir karakter olarak bir bütündür. “Toplumsal durumu yansıtan tipler aynı zamanda özgün kişilikleri olan bireyler olarak romanda belirirler. Toplumsal durumu yansıtan tipler aynı zamanda kendi bireysel çelişkilerini ve gelişimlerini ortaya koyan karakterlerdir.” (Uğur, 1998: 28) Edebî eserde şahıs kadrosu işlevsellik yönüyle değerlendirilmelidir. Kişiler, anlatıda bazı davranışlarıyla karakter gibi gözükürken bir

başka yönüyle de kendisi gibi olanları temsil ederek tipik olur. Edebiyat eserlerinde kişilerin değerlendirilmesinde karakterler; olay örgüsünü taşıyan özellikler ortaya koyanlardır. Tip, bireysellikten bir şey kaybetmeden; birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin temsilciliğini yaparak tipik olan kişileri de anlatır. En bireysel karakter bile aslında tipiktir. Bu şekilde bakıldığında tip ve karakter kavramları birbirinin içinde erir. Karakterlerin aynı zamanda tipik bir durumu, bir kişiliği yansıttığı gerçeği bu tür bir sınıflandırmada gözden kaçmaktadır. Edebî eserin çizdiği ‘cimri kişiler’ günlük hayatta görülen/karşılaşılan örneklerdir. Moliere’nin eserindeki ‘Cimri’ klişeleşmiş bir örnek halinden kurtularak; özgün bir kişi olarak ortaya çıkar. “Moliere’in cimrisinden belki bin tanesinin sonradan türemesi, Harpagon’u klişeleştirmez. Aynı şekilde, Moliere’den sonra çoğaltılan bu sürüyle cimri tipi, Balzac’ın Eugenie Grandet’nin babasında, özgün bir cimri yaratmasını engellememiştir. Tefeci Gopsek ise bambaşka bir insandır. Yani, büyük yazarın yarattığı, aynı özelliği paylaşan iki tip bile, birbirinden kesinlikle ayrılacak kadar koruyabiliyorlar bireyliklerini. Marxçı eleştirideki -ama Marxçı eleştirinin ülküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki- kullanımına göre ‘tip’ bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin, birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani ‘tipik’ olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, ‘tip’ ve ‘karakter’ ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En bireysel karakter bile ister istemez tipiktir çünkü. (Belge, 1998: 25-26) şahıs/kişi kadrosunda karakter aracılığıyla tipe dönüşen işlevler aktarılır; bireyden ‘somut evrensel’ özelliğe dönülür. Kişilerle; genel, temel kategoriler arasında bağ kurulur ve soyut bir özellik, somut bir kişilikle eşleşir.

Masal, efsane, halk hikâyesi ve destan vb. olay ağırlıklı anlatılan ve anonim olan anlatılarda kahramanın kişilik özellikleri eylemleriyle etkin kılınır. Edebî türlerin özelliklerine göre kahramanların tip özellikleri de farklılık gösterir. Destan, fıkra, halk hikâyesi ve masal farklı tiplerle ortaya çıkar. Masallarda çizilen tipler, evrensel özellikler taşır. Kahraman, kişiliğini/karakterini eylemler aracılığıyla somutlaştırır. Masal kahramanları edebi eserin birey olarak ortaya koyduğu tavır ve davranışlarla karakter iken genelleme ve temsiliyetin sembolik anlamlarla ifadesinde tipleri canlandırır. Mounier’e göre karakter denilen yeti, ancak eylem içinde ortaya çıkar. Ben, kendini ancak eylemler yoluyla ortaya koyar. (Tuna, 2014: 242) Karakter, bir kişilik bir varlık olması yönüyle eylemleriyle var olur ve edebî eserde kendini ifade eden, bir rol üstlenen yönüyle tasvir

edilir. Davranışlarıyla, seçimleriyle var olan ve tanımlanan kişi hayatın içinde var olan/varlık gösteren figürdür. Edebî eserdeki karakter ve tip kavramı bir figür/varlık yaratma eylemidir ve bu yönüyle değerlendirilmelidir. Birbirinden ayrılan yönü ise karakter öncelikle maceranın etkin öznesidir ve kendi yaşamı, seçimleri ve etkinliği söz konusudur. Bu özellikler genellenerek başka anlatılarda da işlendiğinde tip kavramı ortaya çıkar. Tip, karakteri içine alır; kişilerin düşünceleri, bir olaydan etkileniş biçimleri, olaylar karşısında aldıkları tavır ve tutumları, üzüntüleri genellenerek birlikte işlenir. Karakter yaratma konusunda eşi benzeri olmayan tek bir kişilik üzerinde durulur; ancak her karakter aynı zamanda bir tiptir. Kişinin hem tip, hem de karakter olarak çizilmesi kendi varlığını somutlaştırır. Şahıs kadrosu anlatıda üstlendikleri işlevlerle ve özelliklerle hem birer karakterdir hem de birer tiptir.

Masalın iki ana unsuru olan olay ve mesaj tip ve karakterler aracılığıyla somutlaştırılıp anlaşılır kılınır. Masal kahramanı anlatının öznesi olarak bir karakterdir; benzerlerinin temsiliyetini üstlenmesiyle de bir tiptir. Masal metinlerinin motif yapısı içinde değerlendirilen tip kavramı çoğunlukla sembolik bir anlam ifade eder. Masal, evrensel tema ve mesajlarıyla insanlığın ortak kültürünü yaşatır. Masalın anlatımında tipler ön plana çıkar ve bu durum masalların sembolik anlamıyla ilişkilidir. Evrensel temaları simgeleyen/sembolize eden varlıklar, bu ortak temsiliyetlerle tip özelliği kazanır. Masal, şahıs kadrosundaki zenginliğe bağlı olarak ve sembolik bir anlatıma sahip olması yönüyle aynı özellik şahıs kadrosunda da görülür. Masallar, ilk edebî ürünler olmaları nedeniyle hızlı düşünen ve hızlı karar alan bir şahıs kadrosundan oluşur. Masalın kahramanları belli bir zihniyeti veya kavramı sembolik dille somutlaştırırlar. Tip, toplumun ortak özelliklerini sembolize eder. Masalda çizilen idealize tip verilecek mesaja göre kurgulanır. Toplumun söylemek istediği mesaj tip aracılığıyla somutlaştırılır. “Tipler sosyal bakımdan manalıdır. Onlar muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler. Bunlar arasında toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tipler de vardır.” (Kaplan, 2007: 5) Özellikleriyle genellenebilen tipler; masalın sembolik anlamıyla paralel bir zenginliğe sahiptir. Masalın kodları simge/sembol olarak değer taşır. Masalda anlatım özelliği olarak; değerler, mesajlar ve sembolik kodlar tiplerle somutlaşır. Değerler; genel kabul gören ahlâkî ve sosyal yasalardır. Bu özellikler toplum adına konuşan bir kahramanda tip olarak ortaya çıkar. Masalda yer alan her bir insan, varlık, kavram ve olgu bir sembolün karşılığıdır.

Masalların tip kadrosunda insanlar, olağanüstü varlıklar, hayvanlar ve nesneler vardır. Masal kahramanları sembolik anlam ilişkisiyle tip hüviyeti kazanırlar. Hayvanlar âlemi tabiatı gözlemleyen ve keşfeden insanın bu varlıklara yüklediği kişilik özellikleriyle geneli temsil ederek tipe dönüşür. Aslanın gücü, ayının aptallığı, tilkinin kurnazlığı temsil etmesi tabiatta gözlemlenen hayvanların benzerlik ilgisiyle insanı temsil etmesidir. Hayvanlar âlemi, insana özgü davranışları sergileyerek tipe dönüşür. Tip, olduğu dönemin kültür ve medeniyet birikimiyle değerlendirilir. Mitik dönemden aldığı temalarla oluşan masal metinlerinde şahıs kadrosu da canlılar dünyasının iç içe olduğu birbirinden ayrılmamış bir biçimdedir. “Tip, ayırıcı özellikleri olan bir zümrenin, bir grubun, bir sınıfın temsilcisi konumundadır. Anlatıdaki kimliğiyle üzerinde taşıdığı özellikler, olumlu ya da olumsuz olabilir. Tip, temsilcisi olduğu sosyal grubun medeniyet, kültür ve dünya görüşünün adeta bir sisteme kavuştuğu kişidir. Tip, kendine benzeyen birçok insanın ortak sorunlarını, özelliklerini ve dramlarını yansıtır.” (Çetin, 2013: 147) Masal metninde işlenen tipler sembolik bir göstergedir ve soyut bir sembolün somutlaşmasını sağlar. Tip, toplumsal boyutta işlenir; temsilcisi olduğu/ifade ettiği sosyal durum, olay veya olgu onun şahsiyetiyle değerlendirilir.

Masal tipleri; verilmek istenen mesajı işlevsel ve somut hale getirir. Tipler, mitolojik bağlamda taşıdığı sembolik anlamları, kültürel süreklilik bağlamında masal dünyasına da taşır. Tip, bağlamların oluşturduğu çeşitli işlevleri yerine getirir. Bağlam, özdeşlik kurma ve birleştirme işlevini sağlar. Sözlü kültür ürünlerinin hangi bağlamda yaratıldığı ve hangi işlevi yerine getirdiği yapı unsurları arasındaki bütünlükle anlaşılır. Şahıs kadrosunu oluşturan karakter ve tipler masal metinlerinde de özdeşlik ve birleşme yönleriyle simgesel işlevler kazanır. “Bağlamların nasıl olduğu, hangi işlevleri yaşattığı ve yarattığı ürünlerle bu işlevi nasıl karşıladığı üzerinde durularak, sözlü kültürde aktarılagelen kalıp ve tiplerin hangi bağlamda yaratıldığı ve hangi işlevi karşılamak üzere yaratılıp aktarılacak yaşatıldığı çözümlenmeye çalışılmalıdır. Sözel kültürlerde ortaya çıkan bağlamların bir sınırı olmadığı gibi bu bağlamların dayandığı işlevlerin de sınırlı sayıda olduğu düşünülemez. Her bağlam kendi işlevini üretir, aktarır ve yaşatır. Nitekim kalıp ve tipler de böyledir.” (Temur, 2012: 11-12) Kalıp ve tipler belirli işlevleri aktarır ve yaşatır. Belli bir idealin ve düşüncenin temsilcisi olan tip, genel hatlarıyla çizilir. “Hayatta ve edebiyatta muayyen bir tipin yaşayabilmesi, onu idealize eden bir toplumun bulunmasına bağlıdır. Tip bir özleğin ifadesidir. Fakat bu özleş toplumun içinde bulunduğu tarihî an, sosyal durum ve medeniyet şekliyle yakından

ilgilidir. Bunlar değişince, onlara cevap veren reel ve ideal tipler de değişir.” (Kaplan, 2007: 58) Toplum/insanlık, özlediği tipi edebî metin aracılığıyla soyut bir kişilikten somut ve genellenen bir tipe dönüştürür. Masal dünyasında evrensel mesaj, ortak özelliklerle idealleştirilmiş kahramanlarla geleceğe taşınır.

Geleneksel anlatılar grubunda olan masal metinlerinde de şahıs kadrosunun tahlilinde eylemler ve tutumlar üzerinden karakter çözümlemesi yapılır. Her metnin kahramanı öncelikle maceranın odak noktası olması, etkin bir özne olması ve kendini gerçekleştirmesi yönüyle bir karakterdir. Kendi öznel yaşamı, iç dünyası ve duyguları eylemleriyle anlaşılır; bu karakter kendisiyle aynı özelliklere sahip diğer kahramanların da temsilcisi olduğunda daha geniş bir çerçeveye tip özelliği kazanır. “geleneksel sözlü anlatılarda, sıfatlar veya lakaplar kişinin en belirgin özelliği üzerinden yapılmaktaydı. Masal kahramanının figüratif görüntüsü, onun karakterini ortaya koymak için yeterli değildir. Ancak kahramanın davranışları ve hareketleri, (projeleri, seçimleri, edimleri vd.) onun karakterine bir ayna tutmaktadır. Davranışların arkasındaki tutum, kararlılık, sabır, sıkıntı, kaygı, kin, öç alma isteği vb. duygular, dinleyicinin algısına, alımlamasına, çağrışımlarına bırakılarak sunulur.” (Tuna, 2014: 26) Kendine özgü tavır ve tutumlarıyla bir karakter olan Keloğlan; bireysel davranan kendi idealleri için mücadele eden bir kişiliktir. Ancak Keloğlan, düşmanlarına karşı akıl ve zekâyla güçlendirilmiş bir kişilik özelliğiyle tipik hale gelir. Halk edebiyatının diğer türlerinde de bu özellikleriyle olay örgüsüne dâhil olur ve kahramanın yardımcısı işleviyle de görülür. Edebî metinler arasında bir Keloğlan tipi yaratılır; masallarda Keloğlan tipine bürünme motifi oldukça yaygındır. Kel Ata figürü bir tip yönüyle Keloğlan karakterini yaratır ve bu kişilik birçok masal metninde aynı özellikleriyle tipe dönüşür. Bu bağlamda kişi/shahıs kadrosu anlatıda üstlendikleri işlev yönüyle görülmelidir. Keloğlan’ın mücadelesi kendi bireysel dünyası içindir; ancak olaylar karşısında zekâsıyla stereotipe dönüşerek/işlevsellik kazanarak akıl ve zekâ gibi soyut kavramları temsil eder. Keloğlan, ‘tikel kişi’ olarak yaşam mücadelesi içindedir; soyut bir özellik somut bir kişilik haline gelir. Soyut özellikler somut kişilerle çoğaltılarak tipik olur; tahlil ve mesajlar bu özelliklerle verilir. Keloğlan kendine özgü kişiliğiyle bir karakter olarak var olur ve aklın zekânın temsilcisi olma yönüyle tipik örnek haline gelir. “Korkak Ahmet” masalında iç monolog yöntemiyle kahramanın karakter olarak korkusuyla yüzleşmesi ve macerasıyla özelleştirilmesi özelliğini görürüz. Korkak Ahmet’in baştaki tavrı olaylara kayıtsız kalarak ben öznesini incelemek şeklindedir. Ahmet’in korkusu iç dünyasındaki çatışma onu diğerlerinden ayıran bir şekildedir.

“Oğlum Ahmet Ağa, durum bu. Senelerden beri, suyun gözüne bir dev yatıyor, bize su vermiyor. Biz, mecbur galıyok, her evden bir adam vermeye. Dev, adamı da yutuyor, yiyor sonra da gene bize su vermiyor, durum bu. Bu devi öldürürsen, sana kızımı verecâm, Allah’ın emri. Yerime de padişah edecâm,’ diyor.

Ahmet Ağa, geri eve geliyor. Sabaha garşı, bu devi öldürecek. Ahmet Ağa, eve gelince, gendi gendine:

‘Ulan Ahmet Ağa, senin nene gerek? Bir dul garı aniyen tavığın, yumurtasını dilki gelip götürür de, buna seslenemiyen Ahmet Ağa, goca yedi gafalı devin yanına, pınara varacak da devi öldürecek de, padişahın kızını alacak da, bir de padişahlık yapacak ha. Ulan, dev seni yer. Şordan daha sen varırken, dev gafasını uzadıverir de gılcınınan niye yutar,’ diyor. Garıya da:

‘Sabaha üç-dört saat gala, beni galdır,’ diyor.

Amma, Ahmet Ağa gorkuyor, gendi gendine:

‘Anamın yanına kaçım, başka çaresi yok,’ diyor.” (Şimşek, 2001: 148-149)

Masalın gelişen bölümlerinde Korkak Ahmet, toplum için eyleme geçerek; toplumsal tipe dönüşür. Masal veya diğer anlatmaya bağlı metinlerde de kahramanlar, karakter ve tip özelliklerini bir arada taşır.

Sonuç olarak; eser incelemelerinde karakter ve tipi birbirinden kesin çizgilerle ayırmak yerine kişilik değerlendirmesi ve olay örgüsündeki fonksiyonları bakımından söylemlerine/yorumlarına bakılmalıdır. İnsan, yaratılış özelliğiyle hem bir karakterdir hem de ortak/genel davranış ve tepkileriyle bir tiptir. Bu nedenle edebî eserde temelde şahıs kadrosu bulunur ve bu kadroya hem karakter hem tip özelliğiyle bakılması gerekir. Çalışmanın üçüncü bölümünde şahıs kadrosu/kişiler, sembolik dilin/anlatımın göstergelerini ortaya koyan işlevsel özellikleri ile tip başlığında değerlendirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MASALLARDA YAPI

Masallar, anlatmaya bağlı diğer türlerde olduğu gibi; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, dil ve anlatımdan oluşan bir yapıya sahiptir. Masal metninde yapı unsuru olan; olay örgüsü, şahıs/kişi kadrosu, zaman, mekân, dil ve anlatım unsurları birbirine bağlı ve bütünsel bir plan dâhilindedir. Masalın yapı unsurlarının hayal-gerçek çatışmasıyla ifade kazanan sembolik anlamları vardır ve sembolik anlamlar her bir yapı unsurunda farklı yorumlara dönüşen zengin motifler oluşturur.

1.1. Olay Örgüsü

Anlatmaya bağlı metinlerde, olayların sıralanışı ve düzenlenme sistemi olan olay örgüsü; zaman, mekân ve şahıs kadrosuyla uyumlu bir biçimde kurgulanarak seçilip düzenlenen olayların/vakaların anlatım/aktarım planıdır. Yürütücü unsur göreviyle olay örgüsü, düşünce ve eylem arasındaki bağı güçlendiren bir yapıdır. Anlatıda, esas olan olaydır; diğer yapı unsurları olaya bağlı olarak işlev kazanır. Olaylar birbiriyle ilişkilendirilerek, bağlanarak ve anlamlandırılarak anlatı merkezli bir bütüne ulaşılır. “Olay örgüsü, anlatı olaylarını anlamlandırma, aralarında birtakım bağıntılar kurma, ilişkilendirme faaliyetidir. Dolayısıyla olay örgüsü anlatıyı meydana getiren bütün unsurlar arasında organik ve anlamlı bir irtibata dayalı yapı kurmaktır yani anlatıyı kurgulamaktır. Olay örgüsü ya da kurgu anlatının bir bütün olarak ulaştığı estetik güzelliği sağlayan, kendi içinde parçalanamayan ve olması gereken son şeklini almış, tamamlanmış, mükemmel yapıdır.” (Çetin, 2013: 188) Anlatıdaki olaylar; anlamlandırma, bağıntı kurma ve ilişkilendirme şeklinde birbirine bağlanır ve bu bağlamda masallar, olay ağırlıklı bir yapıyla kurgulanır. Kişiler, şeyler ve olguların arasındaki ilişki ağı olan olay örgüsü; sağlam bir organik bağla oluşur. “Olayların belli bir anlayış, mantık ve esasa göre, edebî değer gözetilerek düzenlenişi vakadır. Olay örgüsü, kişiler, şeyler, durumlar ve olgular arası ilişki ağlarından, organik anlamda sağlam bağlantılardan oluşur. İlişkiler ağı ya olumlu biçimde seyreden olaylar biçiminde ya da çatışmaya dayalı olarak gelişir.” (Çetin, 2013: 187) Olaylar, nesneler, kişiler ve kavramlar birbirleriyle bağıntı kurularak; ilişkilendirilerek ve anlamlandırılarak olay

örgüsünde organik bütünlük sağlanır. Masal metinleri, eylem/hareket ağırlıklı bir anlatıma sahip olma özelliğiyle olay ağırlıklıdır.

Her anlatı, kendine özgü özellikleriyle kurulmuş bir olay örgüsüne sahiptir. Masal, topluma ait olan kolektif değerlerle vücuda gelir ve bu bağlamda masalın olay örgüsü, insana dair mitik bir tema etrafında kümelenir. Olay örgüsünde işlenen tema insana özgüdür; mekânın ve zamanın belirsizliği ifade edilen olaya tüm çağlarda yaşanabilirliğiyle evrensellik katar. Masal metinlerinde; olağanüstülükler içinde yaşanan/kurgulanan olay, insana özgü bir gerçekliktir. Masal, evrensel mesajları olan; hayal-gerçek zıtlığıyla kurgulanan, insana kendini ve yaşamını anlatan vaka zincirlerinden oluşur. Yaşanmışlıklar, arzular ve hayaller sembolik düzlemde neden sonuç bağlamıyla masalın olay örgüsünü oluşturur. ‘Yüce ve saygın değerler adına ortaya konan maceraya dayalı süreleyici olay’ unsuruna dayanan bu metinlerde bir motif alışverişi görülür. Motifler, olay örgüsüyle temayı birleştirir ve sembolik dille sunulan mesajları somutlaştırır. Masalarda, dış dünyanın katılığına, sertliğine ve zorluğuna karşın; hayal ve düş dünyasının imkânlarıyla alternatif bir mutluluk yaratılır. Bu metinlerde zaman ve mekân kavramları gerçek anlamlarını yitirir. Fiziksel şartlara bağlı olmayan bir dünya tasavvuru ile realitenin sınırlı, somut ve kurallı dünyasından çıkıp düş dünyasına geçilir.

Hayatta; doğum, çocukluk, gençlik, yaşlılık ve ölüm gibi evrelerden oluşan duraklar vardır. Masalda olay örgüsünün kurgusunda başlangıç sürekli olarak yenilenir; dünyevî ölüm asıl dirilişe ruhun sonsuzluğuna vurgudur. Sembol, kavram ve kişiler merkezin/başlangıcın sembolü olarak olay örgüsünü yönlendirir. İkili zıtlıkların temelinde birinin diğerini içermesi ve varlığının ona bağlı olması öncelenir. Her şey merkezi/aslı ortaya koyar. “Merkez, o halde, her şeyin öncesinde kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir. Benzer biçimde, öteki tüm mutlak gerçeklik simgeleri de ‘yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, Gençlik Çeşmesi, vb.’ merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol ‘zorlu bir yoldur’ ‘durohana’ ve bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır: tapınağın zorlukla çıkılan katları ‘sözelimi Borobudur’; kutsal mekânlara ‘Mekke, Hardwar, Yeruşalim’ hac seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu’nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlikeli yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının ‘merkezi’ne giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve diğer birçokları, Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir.

Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye ‘inisiyasyonu’ hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktır.” (Eliade, 1994: 31) Kahramanın erginlenme töreni kutsal olan merkeze ulaşma sembolüdür. Gerçek varoluş, sonsuz olan kalıcı olan merkezdir. Kişi, kavram ve semboller merkezin sürekliliğini sağlayan unsurlardır.

Olay örgüsü; verilmek istenen ana temayla şekillenir; soyut olan düşünce ve duyguları somut kılmayı sağlar. Soyut olan ruh dünyası olay örgüsü ile somutlaşır. Olay örgüsü iyiliği/doğruluğu/güzelliği ifade eden ülkü değer ve kötülüğü/yanlış/çirkin olanı ifade eden karşıt değerlerin çatışmasıyla oluşur. Tematik güç hedef obje, başkahraman ve onu destekleyen yardımcı tiplerdir. Karşıt güç yok edilmesi gereken obje ve hasımdır.

Bu durum ‘kora şemasında’ (Korkmaz, 2002: 273) şu şekilde ifade kazanır:

	Ülkü Değerler/Tematik Güç	Karşıt Değerler/Karşıt Güç
Kişiler/Varlıklar	İlâhi Topluluk, En Küçük Kardeş, Genç Kız/Delikanlı, Keloğlan, Hz. Hızır, Derviş/Aksakallı/Aksaçlı İhtiyar, Yaşlı Kadın, Peri, Çoban, Anne, Kuş, At, Yılan, Köpek, Balık, Karınca.	Şeytani Topluluk, Dev, Canavar, Cin, Üvey Anne, Büyük/Üvey Kardeş, Köse, Baba, Arap Hizmetli/Çingene, Cadı/Cazı Karı, Hoca/İmam, Vezir.
Kavramlar	Kozmos, Düzen, Yüceltme, Ruhsal Yükseliş, Yeniden Doğuş, Masumiyet, Mükâfat, Kendilik, Doğruluk, Güzellik, İyilik, Sevgi, Erdem, Sabır, Kayıp Mutluluk, Yukarıda Olma, Dikey Boyut, İlâhî Güç, Bereket, El Değmemiş Güzellik, Ayan-ı Sabite, İyi Fiiller.	Kaos, Düzensizlik, Günah, Ceza, Yasak, Düşüş, Yanlış, Kötü, Çirkin, Nefret, Kibir, İhtiras, Kıskançlık, Hainlik, Aşağıda Olma, Yatay Boyut, Karşıt Güç, Kötü Fiiller.
Semboller	İlâhî dünya, Cennet, Merdiven, Zümrüdüanka, Kaf Dağı, Hazine, Dünya Güzeli, Ayna, Kalp, Dağ, Sema/Gökyüzü, Işık, Bahçe, Tabiat/Doğa Ana.	Şeytanî Dünya, Cehennem, Ateş, Karanlık, Dipsiz/Kör Kuyular, Yerin Yedi/Dokuz Kat Altı.

Kora şeması; kişi/varlık, kavram ve sembollerle oluşan karşıt durum, olgu ve değerler dünyasının çatışmasıyla verilen mesajı somutlaştırır. Ülkü değerlerle karşıt değerlerin çatışması; başlangıçtaki evrensel uyumun yakalanması için yenilenen ve tekrar eden bir ritüeldir. Masal metinlerinde kurmaca/kurgu, mitsel dönemdeki ikili ve zıt dünya tasavvurunun ‘yerdeğişimleriyle’ yenilenmesidir. Yerdeğişimine uğramış kurgu başlangıçtaki arzu edilen ve edilmeyen ikili zıt dünya üzerine kuruludur. “İlkinde, yerdeğişimine uğratılmamış mit vardır; genellikle tanrılar ve şeytanlarla ilgilidir ve bütünsel bir metaforik özdeşleşmenin biri arzu edilir. Diğeri, arzu edilmez olan; birbirine zıt iki dünyayla şekillenir. Bu dünyalar sıklıkla, söz konusu edebiyatın çağdaşı dinlerin varoluşsal cennetleri ve cehennemleri olarak tanımlanır. Metaforik düzenlenişin diğeri iki biçimini, sırasıyla vahyi ve şeytani olarak adlandırıyoruz. İkincisinde, romantik olarak adlandırdığımız genel eğilim, insani tecrübeyle daha kolayca ilişkilendirebildiğimiz bir dünya içinde görünmeyen mitik örüntüler yaratma eğilimi vardır. Üçüncüsündeyse, hikâyenin biçiminden ziyade içerik ve temsile vurgu yapan ‘realizm’ ‘Bu uygunsuz terime duyduğum nefret onu içine alan tırnak işaretlerine yansıtılmıştır’ eğilimi vardır. İronik edebiyat realizmle başlar ve mite doğru ilerler, her ne kadar bazen sadece stilize etmenin romantik geleneğini sürdürse de onun mitik örüntüleri kural olarak vahyiden ziyade şeytanidir.” (Frye, 2015: 169-170) Masal kurgusuyla arzu edilen ve edilmeyen dünya, kişi, kavram ve sembol düzeyinde çatışır; ve genellikle arzu edilen dünyanın ve tasavvurun zaferiyle sonuçlanır.

Çatışma, benzer ya da karşıt olan eşdeğer iki durum arasında kalma; bireyde ruhsal açıdan kararsızlık ve uyuşmazlık halidir. Kurgunun temel unsurlarından bir öge/unsur olan çatışma, olay örgüsünü geliştirmeye yarar. Çatışma, insana özgü içsel ya da dışsal bir süreç olarak psikolojik ve sosyal boyutları olan bir kavramdır. Edebî ürünlerde, psikolojik ve sosyal olmak üzere iki tür temel çatışma vardır. Çatışmalar karakterlerin/tiplerin dünyası ve dolaylı olarak da olay örgüsünün daha iyi çözümlenmesini sağlar. Bu bağlamda, sembolik ifadelerin/anlatımların masal metninde kapalı kalmış değerlerinin açılması onu doğru okuma ve yorumlamayla ilgilidir. Kahraman; macerasında zıtların çatışmasıyla aynı anda bir yönüyle doyuma ulaşırken diğeri yönüyle engellenir bu durum çatışmayı ortaya çıkarır. Çatışma; kurmaca gerçeklikle verilen kahramanların kendileriyle ve toplumla olan ilişkilerinde ortaya çıkan bir durumdur. “Çatışma içeren bir serüven, biri başkarakter ya da kahraman ve biri karşı karakter ya da düşman olmak üzere iki ana karakter olduğu varsayımından hareket eder.

Düşman sıradan bir insan olabilir ama romans mite yaklaştıkça ilahi vasıflar kahramana iyice yapışır ve düşman da şeytani mitik nitelikler kazanır. Romansın asıl biçimi diyalektiktir: Her şey kahraman ve düşmanı arasındaki çatışmaya odaklanmıştır ve okurun tüm değerleri kahramana bağlıdır. Bu sebepten romansın kahramanı mitik Mesih ya da yukarıdaki dünyadan gelen bir kurtarıcıyla benzeşirken, onun düşmanı da cehennemi bir dünyanın şeytani güçleriyle benzerlikler taşır. Bununla beraber, bu çatışma her halükarda öncelikle dünyamızla ilgilidir, ortada yer alan ve doğanın döngüsel hareketiyle karakterize edilen dünyamızda ortaya çıkar. Bu nedenle doğa döngülerinin zıt kutuplarının kahraman ve onun düşmanına benzetildiğini görüyoruz. Düşman kış, karanlık, düzensizlik, verimsizlik, can çekişen yaşam ve yaşlılıkla özdeşleştirilirken, kahraman ilkbahar, gündeğümü, düzen, bereketlilik, dinçlik ve gençlikle özdeşleştirilir.” (Frye, 2015: 221-222) Evrensel ahlak yasasına dayalı temalar, ülkü değerler ve karşıt değerler arasındaki çatışmayla sunulur. Masal metinleri, zıtların oluşturduğu kavram, kişi ve sembollerin düzlemsel çatışmasına dönüşür. Tez ve antitez şeklinde karşıt durumlar sunulur; böylece savunulan tez güçlenir. Olay örgüsü; birbirine karşıt düşünce dünyasına ait olan iki topluluğun genelini temsil eden kişi/varlık arasındaki sosyal çatışmalardan doğar. Her bakımdan birbiriyle zıtlık içinde olan iki sosyal grup; bunları temsil eden kişi/varlıklar aracılığıyla sosyal çatışmayı yönlendirirler. “Bu da birden fazla kişi arasındaki zıtlıklara, farklılıklara dayalı çatışmalardır. Değişik özellikleri nedeniyle birbiriyle uyuşmayan, anlaşılamayan sosyal topluluklar, düşünsel ya da eylem planında çatışma içine girerler.” (Çetin, 2013: 203) Uyuşmazlık ve anlaşılamama savunulan değerler dünyası üzerinden yapılır. Çatışma kavramı, kişiler/gruplar arasındaki ortak bir çabayı örgütler ve bu durum olay örgüsünün eylemsel ve düşünsel ifade biçimi olarak sembolize bir değer kazanır. Sorunlar, içinde yaşamak istenilen âlem hayal edilerek/ütopikleştirilerek çözülür. Benzer hayal ve değerlerin olduğu ülkü değerler dünyası ile benzer değer ve hayallere sahip insan/kavram ve semboller birleşirler. Var olması gereken adil ve insancıl toplum vizyonu; olmaması gereken olay ve topluluk dünyası, olay örgüsünde ülkü ve karşıt değerler şeklinde yer alır. İkili çatışma dünyası, ülkü ve karşıt değerler üzerinden sembolik dille kurgulanarak içsel dünyayı somutlaştırır. Hayalî âleme girmek, Tasavvufî öğreti ve Şaman ritüellerindeki gibi günlük hayatı terk ederek; içsel dünyaya yönelmedir. Mitin ahlâk ve hukuk kurallarının temsilcisi ve karşıt güçleri arasındaki çatışmalar, masalın olay örgüsünde kurgulanır. Evrensel ahlâk ilkelerinin zaferi, düzenin kuruluşu ve olması gereken insan profili olay örgüsüyle çizilir.

Çatışma; iyi-kötü, güzel-çirkin, gibi zıtlıklar arasında toplumsal erdemlerin lehine sonuçlanan birimlerden oluşur. İyilik, doğruluk, samimiyet olumlu kişilik ve temalar çatışmayı sağlayan kötü yanlış ve hile üzerinden açıklanır. Masal, kültürel bellek mekânı ve değerlerin aktarıcısı işlevini görür; çağrışımsal yolla insana öyküsünü hatırlatır. Yukarıda ve aşağıda olma, yatay ve dikey boyut, ilahî güç ve karşıt güç gibi ikili zıtlıklar başlangıçtaki ilksel temalardır ve merkezde insan vardır. Her şeyin başlangıcı ve insanın macerası ilâhî ve şeytanî topluluk arasındaki çatışmayla gelişir. Şeytanî topluluk ve ilâhî topluluk parodisi iyi ve kötünün çatışmasıyla verilir. İnsanın yaratımı olan her unsur, tabiat/doğa düzenine eşdeğerdir. Doğada, yüceye karşılık gelen terim güzeldir; hayal edilen/arzulanan evren doğanın güzelliğine benzetilir. Sanat metinleri de kurgulanırken güzellik ve bütünlük yapısı öncelenir. Parçalanamayan ve olması gereken son şekli alan olay örgüsü, estetik güzelliği sağlama işlevini de yürütür.

Masalın olay örgüsü; giriş kısmında verilen girift olaylarla başlar; gelişme bölümünde kahramanın evrensel yolculuğu aşamalarıyla verilir ve girift olaylarla birlikte devam eder. Karmaşık ve zor durumlar, girift olaylardır; kahramanın düzen içindeki hayatının yaşanan olaylarla altüst olmasıdır. Yolculukla birlikte süren bu durum macera aşamasında devam eder. Kahramanın tavrı ve mücadelesi gelişme bölümünü oluşturur. Sonuç kısmı ise tatmin eden/ders veren nihaî bir düğüm şeklinde bitirilir. Olayların/vaka halkalarının entrik/merak unsuru olan düğümler, ana-ara düğümler şeklindedir. Olay örgüsünün şemasını aktarır ve izleğe bağlı olarak gelişir. “Düğümler, olayın entrik unsurlarıdır. Merak unsuru dediğimiz bu ögeler: Ana ve ara düğümlerden oluşur. Ana düğüm anlatının girişinden sonucuna değin ana izleğe bağlı kalarak devam eden en büyük merak unsurudur. Ana düğüm, anlatıcının ortaya attığı bir meseledir.” (Çetin, 2013: 204) Ara düğümler, “anlatının bütününe yayılmayan kısa süreli ve ana düğümü destekleyici nitelikteki düğümlerdir. Biri biter diğeri başlar. Ara düğümler, ana düğümün etrafında zaman zaman ortaya çıkar ve ana düğümü beslerler.” (Çetin, 2013: 205) Kahramanın macerası ve aslî görevini başarması ana düğümdür. Ana düğümlerle birlikte masalın sembolik dildeki evrensel mesajı etkin kılınır. Yolculuk sırasındaki olaylar ara düğümlerdir. Masalda olumsuz seyreden vaka zincirinin gerilimle yükselmesi, ardından gelen olumlu durum ve olay örgüsü üzerine inşa edilmiş ‘kayıp mutluluk’ anlatılır. Masalın anlatım özelliği olan heyecan ve merak unsuru olay örgüsü boyunca canlı tutulan ayırıcı ve gizemli bir özelliktir. Masalda beklenmedik ve şaşırtıcı olaylar, okuyucuyu farklı bir dünyaya çağırır. Olay örgüsü, bir gizem üzerine kuruludur ve masalın sonunda

çözülen bu gizemli gerçek; insanın yaşayacağı/yaşadığı döngüsel ve sonsuz akıbeti/kaderidir.

Anlatmaya bağlı metinlerde olay örgüsü halka veya zincir olarak birbirine bağlanan olaylar dizisidir ve olaylar/olay halkaları, birbiri içinde organik bir bütünlük oluşturur. Olaylar; halkasal olarak kesintiye uğramadan düz bir çizgi üzerinde gelişir ve metin halkalarına dönüşür. “Olaylar, düz bir çizgi üzerinde zincir halkalarının birbirine eklenmesi gibi, akışları kesilmeden sunulur. Olayın halkaları determinist bir formül içinde; sebep-sonuç çerçevesinde doğal bir bütün olarak ortaya konur. Olaylar, bir yerden başlar ve birbirlerinin sebebi ya da sonucu olarak anlamlı bir ilişkiler ağı içinde uzar gider.” (Çetin, 2013: 197) Masalın vaka halkaları arasındaki bütünlük ve yolculuk teması, genel bir özelliktir. Masallarda tek zincirli vaka halkasının dışında çerçeveli anlatım özelliği gösteren çoklu zincirleme halkası da görülür. Bu metinlerde bir ana olay ve buna bağlı gelişen iç içe geçmiş başka olaylar anlatılır. “Olaylar, merkezden çevreye yayılan birbirinin içine girmiş daireler gibidir ve giriftir. Buna ‘çerçeve hikâye tekniği’ de denir. Bu tür metinlerde merkezî konumu işgal eden ve çıkış noktasını oluşturan bir ana olay ‘birinci düzey olay ya da çerçeve hikâye’ vardır ve ona bağlı olarak uzayıp giden iç içe geçmiş ya da arka arkaya dizilip giden yan olaylar ve hikâyeler ‘ikinci düzey olaylar ya da hikâyeler’ vardır. Özellikle Binbir Gece Masalları, Tufname, Feridüddin-i Attar’ın Mantıku’t Tayr’ı gibi eski Doğu hikâyelerinde bu tekniği görmek mümkündür.” (Çetin, 2013: 197) Kahraman, bir maceradan bir başka macera ve diyara geçer ve burada olaya yeni kahramanlar ve onların maceraları dâhil olur. Kaynağını Binbir Gece Masalları’ndan alır ve asıl vaka zinciri içinde başka vaka zincirleri görülür. Olay örgüsünün bütünü masal terminolojisinde tip olarak karşılanır ve her bir masal metni bir tip olarak anlatılır. Terim anlamıyla ‘tip’ tam bir masal metni olarak ifade edilir ve anlatıcının ustalığıyla birkaç tip bir arada olan masallara dönüşür. “bazı anlatıcılar, birkaç masal tipini de birleştirerek âdeta, yeni bir tipmiş gibi anlatmaktadırlar.” (Şimşek, 2001: 7) Bu bağlamda birkaç tipten oluşan masallar, zincirleme olay örgüsüne sahip metinleri ifade eder. Zincirleme vaka halkasında anlatının içinde bir başka macera daha geçer; sonuç kısmında asıl vaka halkasındaki macerayla birleştirilerek ve diğer zincirleme/çerçeveler de tamamlanarak bitirilir.

‘Topal Leylek’(Seyidoğlu, 1975: 169-173) masalında, asıl kahramanın macerasına ek olarak çerçeve bir şekilde başka maceralar ve kahramanlarla, asıl çerçeve içinde geçen bir olay örgüsü verilir. Leylek ile evlenen küçük kardeş, pazarda satıldığı ilk

eve giderek; henüz tamamlanmayan kendi olay kesitlerine ek olarak yeni bir maceraya başlar. Bu evde çalışan besleme kızın şüpheli davranışlarından kuşkulanan kahraman; gizemi ortaya çıkarır ve evin kayıp oğlunu bulur. Topal besleme, aşkına karşılık vermeyen küçük beyi bir kuyuya hapsedmiştir. Kahraman, yedi senedir kayıp olan evin küçük beyini kurtarır ve eşi olan Topal Leyleğe geri döner. Yiyecekleri bitince tekrardan pazarda satılan genç kız, satın alındığı yeni evle birlikte yeni bir maceraya dâhil olur. Satıldığı yeni evin oğlunun evlendiği kızlar, tek tek ölmektedir. Oğlanın anne ve babası çaresizlik içindedir. Genç kız yine aklı ve zekâsıyla bu olayı da çözer. Hem kendini hem de evin oğlunu kurtarır.

Afyon yöresinden derlenen ‘Çocuk İsteyen Kadın’ masalında iki farklı zincirleme vaka birbirine bağlanarak anlatılır. Birinci zincirleme vaka halkasında iç içe geçmiş şekilde önce annenin macerası anlatılır. Bir büyücü olan üvey annesi tarafından ekmek teknesine konan küçük kızı bir balıkçı bulur ve büyütür. Çocuk büyür ve ülkenin padişahı, bu kıza âşık olur. Evlenirler ve bir oğulları olur. Üvey anne durumu öğrenir ve kızı bulup bir mahsene kapatır. Karısını kurtarmaya giden padişah ve adamlarını taşla çevirir. Birinci zincirleme vaka halkası bu şekilde bırakılır ve ikinci zincirleme vaka halkası şehzadenin büyümesi ile başlar. Şehzade anne ve babasını bulmak için maceraya atılır. Büyücü kadının konağına yolu düşer. Konuştuğu kadının annesi olduğunu anlar ve büyücü kadını nasıl yenebileceğini öğrenir. Dokuz dağın ardındaki perili köşte bulunan mavi kuşu kafesten uçurarak cadıyı öldürür. Büyücü ölünce büyü bozulur; anne ve babasını kurtarır. Bu şekilde iki zincir halkası bağlanarak başlangıç durumuyla bağlanır. Baba ve anne ardından da çocuğun macerası verilir.

‘Kaygısız Ev’(Özçelik, 2004: 436-439) masalında zincirleme vaka halkası, ana olayla yan olaylar ilişkilendirilerek ve merak unsuruyla birleştirilir. Yaşlı kadın, yedi senedir çocuğu olmayan oğlunun çocuğu olursa kaygısız evde gömlek biçeceği vaadinde bulunur. Oğlunun çocuğu olunca sözünü tutmak için yola düşer. Yedi yıl boyunca kaygısız ev arar, bulamaz. Dönüş yolunda bir ev görür, bu evde yaşayan kadının macerasının anlatımıyla yan olaylardan ilki verilir. İkinci zincir olay, Avcı Müküşsa’nın macerasıdır. Bu üç zincirleme vaka halkası birbiriyle kahramanlar aracılığıyla kesişerek; her birinin macerası verilir ve zincirleme vaka halkaları masalın sonunda bağlanarak bitirilir. Genç kadının serüveniyle Avcı Müküşsa’nın serüveni mutlu sonla tamamlanır. Yaşlı kadın da kaygısız bir ev bulamaz ve evine geri döner.

‘Sarıtıraş’ (Şimşek, 2001: 42-48) masalında çerçevesi anlatımla iki masal daha anlatılır. Zincirleme vaka halkasıyla padişahın oğlunun serüveniyle birlikte iki masal daha anlatılır; üç farklı macera birleştirilir. Padişahın oğlu kızı konuşturmak için iki masal anlatır.

‘Gümüş Boynuzlu’ (Alptekin 2002: 388) adlı masalda padişahın en küçük oğlu zor olan görevi üstlenir. Zincirleme vaka halkasıyla kahraman adeta bir başka kimlikle yeni bir maceranın başkahramanı olur; sonunda ise asıl maceraya tekrar dönülür ve masal bitirilir.

Vaka halkaları, aynı zamanda birer kesittir ve bu şekilde masalarda olay örgüsü; kesitlerden/parçalardan meydana gelir. Kesit, parça, ayırma ve kesme anlamında bir düzenleniştir ve vaka halkasıyla benzer bir anlamı karşılar. Bölümlendirme ve bölme olarak kesitler; başlangıç durumu, kahramanı harekete geçiren olay, kahramanın macerası ve sonuç durumu şeklinde başlıklardan oluşur. Tüm insanları aynı amaçta toplayan ‘üçlü bakış kuralıyla’ aynı düzlemde. Döşeme, olay ve dilek, masalların özünde var olan üçleme kuralıdır; kesitlerin/vaka halkalarının tema etrafında bütünleşmesidir. Döşeme, olay ve dilek masalların üçlü kurulum esasını oluşturan genel bir yapıdır. Masalın olay kısmına geçmeden önce, olayın içinde geçişler için ve masalın bitiminde kalıp sözlere başvurulur. Kalıp sözler tekerleme/formel olarak adlandırılır. (Sakaoğlu, 1999: 58; Artun, 2006: 117; Tuna, 2014: 4) Döşeme/başlangıç durumunun hazırlayıcı işlevini olay/macera bölümünde sunulan evrensel yolculuk teması takip eder. Sonuç/dilek kısmında evrensel bir mesaj taşıyan temennilere yer verilir. Bu bölümler anlatının planı dâhilinde vaka zinciri ve vaka halkalarına ayrılır. Masalların olay örgüsü, plan dâhilinde şu başlıklarla bölümlere ayrılır:

1.1.1. Döşeme/Başlangıç Durumu

Döşeme/başlangıç durumu, masallara özgü tekerlemelerin hazırlayıcı rolüyle başlar. Masalın kendine özgü anlatım üslubuyla yaratılan/aktarılan tekerlemeler; olaya/macera hazırlayıcı görevindedir. Okuyucuyu/dinleyiciyi masal evrenine davet eden hazırlayan bu alan, kişinin masal aracılığıyla nelerle karşılaşacağı hakkında bilgi veren bölümdür. Tekerleme, masal dünyasının kapısını açar; tekerlemenin bu evrende/diyarda, her şeyin mümkün olabileceğini haber veren bir tılsımı vardır. Tekerlemelerde geçen aklın sınırlarını zorlayan olaylar, masalın olağanüstü olaylarına alıştırma amaçlı bir geçiştir. Masal kahramanının reel dünyadan ütöpik dünyaya geçişi

gibi okuyucu/dinleyici de gerçek dünyadan alınarak; tekerlemenin geçiş görevi görmesiyle masal metninin dünyasına alınır.

Muğla yöresinden derlenen ‘Talih Kuşu’ masalında; tekerleme anlatının evrenine ve olaylara dinleyiciyi/okuyucuyu hazırlayan bir üslûpla başlar. Olmayacak hadiselerin bağlanacağı yer, masalın hayal ve gerçek arasındaki kurgusudur. “Bir varmış bir yokmuş evel zaman içinde kalbur saman içinde deve tellâl iken pire hammâl iken ben ninemin beşiğini tangır mıngır salları iken deden doğdu dediler. Çakmaksız tüfeği aldım. Bitmedik orman içine daldım. Doğmamış tavşan yavrusunu vurdum. Eve getirdim. Ateşsiz ocakta pişirdim. Yedim yedim doymadım. Masalımıza başladım.” (Önal, 2011: 428) Tekerlemelerde geçen doğmamış tavşan yavrusunun vurulması, ateşsiz ocakta pişirilmesi gibi söylemler, masalın inanılması güç dünyasına ön hazırlıktır. Tekerleme, anlatılacak olayların inandırıcılıktan uzak söylemine alıştırtma ortamıdır.

Tekerlemeler bir yaratıcılık gerektiren hazırlayıcı unsurdur. Söz ustalığı, ahenk ve estetik bir araya gelir. Fantastik olayların şiirsel üslûpla ahenkli uyuma dönüşmesinin arka plan kültüründe, mitik dönemin olağanüstü evrenine alıştırtma hazırlığı yapılır. Masalda ‘ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallarken’ ifadesi, sonsuz zaman kavramının öncelenmesi ve masalın arketipselleşmiş insan ve yaratılış temalarını içermesidir. Tekerleme, içine girilecek dünyanın kurallarını tanıtır; okuru/dinleyiciyi beklenmedik, hayali ve tezat durumlara hazır olmaya ve kabullenmeye telkin eder. Tekerlemelerde masalın kurgusunda var olan zıtların ahengi, insan varlığının ve yaratılışın içindeki zıtlıktır. Tezatların yarattığı uyum yine estetik bir zevktir. Mizâhi bir tezat olan tekerlemeler, şathiyelerdeki gibi derin bir anlam barındırır. “Bu kalıp ifadelerde yer alan tezat ve mizahî üslup, sufilerin şatahatlarda kullandıkları üsluba çok benzemektedir.” (Bilkan, 2001: 39) Mizâhi bir üslûp ve tezatin ürünü olan tekerlemeler, bu yönüyle şathiye türüne benzer. Anlamsız ve saçma gözüken yüzeysel ifadenin derinlerinde saklı felsefik söylemler, sembolik dilin görüntüleridir. Masalın derin mana tabakaları ve geçmişi, bu sihirli sözcüklerle aralanır. Gerçek dışı dünyaya hazırlık amacıyla kullanılan tekerlemelerde, masal anlatıcısı, dinleyicisini hayalin perdesine davet eder. “Masalcı bununla, daha baştan, masalı tarif edecek, onun niteliğini, amacını belirtecektir. Asıl masalın metninde rastlanacak olanları çok geride bırakan şaşırtıcı hayal oyunları ile yalanın perdesi arkasından gerçeği görmeye, tekerleme, bir davet gibidir. Masalcı, yer yer yaptıklarının bir oyun olduğunu açıkça söyler de: ‘sineğe vurdum palanı, dinlettim mi sana bu koca yalanı’, ‘o yalan, bu yalan; fili yuttu bir yılan: bu da mı yalan?’, ‘hikâyedir bunun adı,

söylemekle çıkar tadı' gibi sözler bu maksadı belli ederler.” (Boratav, 2009: 41) Hayal perdesine davet, şiirsel söylemin ifâde düzlemiyle yerini; derin ve anlamlı gerçeklere bırakır. Masal, insanın/insanlığın gelişim dönemlerini kültürel belleğe taşır; komik ve saçma gözüken bu kalıp ifadelerin arka plan kültüründe, insan ve yaratılışın insan hayalindeki algılanışı ve ifade edilişi gizlidir.

Olağanüstü ve absurb olayların anlatıldığı bu şiirsel ifadeden sonra asıl konuya geçilir. Tekerlemenin, masal evrenine hazırlık aşamasının ardından kahramanın tanıtılması, çevresi ve onu maceraya çıkaracak olayın başlangıç durumu okuyucuya aktarılır. Bu bölüm maceranın başlamasına neden olacak olay ve kahramanların tanıtımıdır. Kahramanların tanıtımından sonra olay kısmına bir geçiş ifadesiyle/kalıp ifadeyle geçilir. Saim Sakaoğlu'nun, Eflatun Cem Güney'den aktardığı başlangıç durumunun yorumu şu şekildedir. “Bu tanıtımdan sonra ‘gel zaman, git zaman’ diye bir kapı açarak olaylara geçer.” (Sakaoğlu, 2014: 170) Başlangıç, evrensel birliğin/uyumun bozulmadığı mutluluk anlarıdır. Kahramanın/başkişinin macera öncesi hayatı ve çevresiyle ilgili kısa bir tasvir ve tanıtım yapıldıktan sonra, olay/macera bölümüne geçilir. Olayın/maceraanın etkin öznesi olan başkahraman, okuyucuya/dinleyiciye yaşadığı çevre ve ailesiyle birlikte sunulur.

1.1.2. Olay/Kahramanın Macerası

Gerilim unsurları; çatışmaların ve ana düğümün oluşturduğu bölüm; olay/kahramanın macerasıdır. Olay örgüsüne yön veren temel unsur; seyahet/yolculuk/macera olarak adlandırılan merkezî semboldür. Evrensel yolculuk teması insanın varoluş öyküsünü oluşturan gerçeklik bağlamında hem dinî metinlerin hem de edebî metinlerin ana temasıdır. Yolculuk teması kutsal metinlerde ve edebî metinlerde farklı isim ve dönemlerle adlandırılrsa da özde aynı süreci ifade eder. Burada öz olan insanın döngüsel olarak tekrar eden yolculuğu, macera ve sınav aşamalarıdır. İnsanın/insanlığın süregelen yolculuğu; semavî dinlerin kutsal kitaplarında önemli bir yer işgal eder. Kehf suresinin dört konu olarak geçen hadiseleri zaman ve yolculukla ilgilidir. Yedi Uyurlar'ın zaman içinde üç yüz yıllık seyahati, Hz. Musa ve Hz. Hızır'ın yolculuğu, Zulkarneyn'in macerası her biri ayrı bir macera olsa da özde aynı döngüye sahiptir. Bu bölümde edebî metinlerin ve yolculuk temasının üç farklı kalıba göre birbiriyle paralel olan aşamalarının sınıflandırılması yapılacaktır. Bu bağlamda; yolculuk teması, kutsal ve edebî metinlere göre yorumlanan ‘mevsimsel döngü kalıbı’, ‘hayat süreci/hal değişimi

kalıbı’ ve ‘arayış yolculuğu kalıbı’ başlıklarıyla değerlendirilerek; özlerinin/mesajlarının aynı olduğu ifade edilecektir. Bu üç kalıbın ortak noktası bir süreç, arayış ve döngüden oluşmalarıdır; hem dinî metinlerde/anlatılarda, hem de edebî metinlerde işlenerek aynı kaynaktan gelmiş arketipsel bir sembol olmalarıdır. Edebiyat, din ve mitolojiyle bağlantılı olan; hayatın içinde varolan ve sürekli tekrarlanan yol ve yolculuk metaforunun aşamaları şu şekilde düzenlenir.

Mevsimsel döngü kalıbında her bir mevsim ve edebî bir tür birleştirilerek yolculuk aşamaları anlatılır. Frye, mit sistematüğını edebî türlere göre düzenlemiş ve mevsimsel döngüyle birleştirmiştir. İnsanın ve tabiatın ortak ritüeli doğum-ölüm-yeniden doğuş temasıdır. “Bu bağlamda, her biri bir edebî türle özdeşleşen ve sürekli devinim halindeki dört mevsim, doğum-ölüm-yeniden diriliş sistematüğü ile de koşut bir işleyiş gösterir. Komedi ile ilkbaharda doğan, romans ile yaz mutluluğunu yaşayan kahraman, tragedya ile sonbaharın hüznünlü düşüşünü ve taşlama ile de kışın yenilgisini tadar. Ancak kışı da ilkbahar takip ettiğine göre, taşlama bir son değil yeniden dirilişe giden yoldur.” (Sarıçiçek, 2013: 28) Bu sistem tabiatın döngüsü ve edebî kavramlarla bütünleşen bir kalıptır; yılın dört mevsimi içinde yer alır. Aynı zamanda dört döngünün dört evresi de tabiatın içinde bir dönüşümdür. “Bu döngüsel semboller genellikle dört ana evreye ayrılır: Yılın dört mevsiminin model teşkil ettiğı günün dört parçası (sabah, öğle, akşam, gece), su döngüsünün dört yönü (yağmur, pınar, nehir, deniz ya da kar), yaşamın dört dönemi (gençlik, yetişkinlik, yaşlılık ve ölüm) ve benzerleri.” (Frye, 2015: 192) Dört evre ve dört dönem birbirini takip eden ve art arda gerçekleşen bir döngüdür. Döngü, tabiatın bir parçası olan insan için de ortaktır; doğum-ölüm-yeniden doğuş, döngüsel ve sürerlik göstermesi yönüyle mevsimlerle özdeşir. Frye, edebî tema ve varoluş sürecini birleştirerek mitolojik kökene çağrışımlarda ve imada bulunur.

Mevsimsel döngü kalıbı, tabiatın döngülerini modelleştiren Türk halklı kültür coğrafyasının özellikle de halk kültürünün tematik ritüellerinden biridir. Mevsimler ve mevsimsel etkiler, halkın duygularını anlatmak için kullandığı bir metafordur. Tabiat ve tabiatın döngüleri, Türk kültüründe çeşitli ritüellerle kutlanır. Nevruz ve Hıdırellez kutlamaları mevsimsel döngünün yüz yıllar boyunca oluşmuş inanış sistemidir. Mayıs ve kasım ayları yaz ve kış döngüleridir. Türk halklı topluluklar; Göktürkler döneminden bilinen ve kökünün çok daha eskilere dayandığı anlaşılan bir gelenekle; yılı ikiye bölen, yaz ve kış mevsimini müjdeleyen mevsim döngüsü bayramlarını, çeşitli ritüellerle kutlar. Bu mevsim döngülerinde kasım kışı, Hıdırellez baharı sembolize eder. Hıdırellez, Hıdır

ve Ellez'in yani Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın kavuşması olarak yorumlanır. Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın âb-ı hayat suyu içerek ölümsüz olduklarına inanılır. 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece, Hz. Hızır ve Hz. İlyas yeryüzüne inerek hem baharı başlatır, hem de insanların dileklerini yerine getirir.

Masallar, 'geleneksel anlatı metinleri'dir ve geleneksel anlatı kalıbı içinde olan efsane, destan ve mitler gibi insanı ve varoluş sürecini inanışlarla/inançlarla birlikte ele alır. Hâl değişimi kalıbı "bazen semavî dinlerin 'hayat süreci' kalıbının bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir yansıması olarak da görülebilir. Geleneksel anlatı metinlerinde de bu kalıba sıklıkla yer verilir. İnsanın başından sonuna kadarki varoluş ve yaşayış yani hayat yolculuğu sürecini açıklayan 'hayat süreci kalıbı' şudur:

1. İlk Varoluş: Gayr-i iradî dönem. İnsanoğlunun atası olan Hz. Âdem, iradesi dışında Allah tarafından yaratılır. Hz. Havva da ondan yaratılır. Bu, hayat yolculuğuna çıkışın ilk basamağıdır. Bunlar cennette mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşayıp giderler. Bu dönem, Âdem ve Havva'nın edilgen bir konumda bulundukları, kendi iradeleri, çabaları sonucu elde etmedikleri hazır bir mutlu yaşantı dönemidir ve Allah tarafından verili bir durumdur. Burada insanın iradesine bağlı bir durum yoktur.

2. Sınav Süreci: İradî dönem. Kötülüğün simgesi olan şeytanın devreye girmesiyle ilk sınav yani insanın iradesinin sınanması süreci başlar. Mücadele dönemine atılan Âdem ve Havva, şeytana uyarak ilk günahı işlerler. Böylece cennetteki huzurlu ve mutlu yaşantıları bozulur. Ve ceza olarak yeryüzüne sürgüne gönderilirler. İnsanın cennetten dünyaya gönderilişi, ona asıl kaderini belirleyecek olan yeni bir sınav imkânının sağlanmasıdır. Böylece asıl sınav dönemi başlar. Dünyanın yaratılışından kıyamete kadar insanoğlu, nefesine ve şeytana karşı sınava tabi tutulur. Bu iki düşmana karşı vereceği mücadele, sonsuza kadar yaşayacağı hayat dönemini belirleyecektir. Yani bu devre, iradenin belirleyici olduğu bir dönemdir.

3. Sınav Sonucu: Gayr-i iradî dönem. Bu, insanoğlunun çıktığı hayat yolculuğunun son aşamasıdır. Sınav süresince yapıp ettiklerinin karşılığının görüldüğü bir aşamadır. İnsan, dünya hayatındaki yaşantısına, çabasına, ortaya koyduğu işlere göre ahiret hayatında sonsuza dek ya iyi ve mutlu bir hayat yaşayacaktır (ödül) ya da mutsuz ve acılarla dolu bir hayata mahkûm olacaktır (ceza). Bu dönemde iradenin sınanması bitmiştir ve esas karakteri itibariyle yine iradenin sınanmadığı, ilk hale dönüş gerçekleşmiştir. Yalnız ilk hâlde sadece verili bir ödül vardı. Bu son hâlde ise verili değil kazanılmış bir ödül ya da ceza vardır. Dolayısıyla semavî dinlere göre insanın hayat süreci

ana esasları itibariyle şu üç aşamadan ibarettir: 1. İyi hâl (ilk cennet hayatı), 2. Sınav hâli (ilk günahla cennetten kovulma ve son hâli belirleyecek olan sınav süresinden ibaret dünya hayatı) ve 3. Son hâl (sınava göre belirlenecek olan iyi ya da kötü hâl)” (Çetin, 2013: 192-193) Olay örgüsü; dini inanışlarla örüntülü olan ve ilk ata Hz. Âdem’in yolculuğunu ritüelleştiren iyi hâl kalıbıyla başlar, kötü hâl kalıbıyla devam eder ve sonra tekrar iyi hâl kalıbına dönlür. Geleneksel anlatılar içinde yer alan masal metinlerinde kahramanın yolculuğu da aynı döngüye sahiptir.

Arayış yolculuğu kalıbı “mitoslar, destanlar, masallar, halk hikâyeleri gibi geleneksel Doğu edebiyatlarında eskiden beri var olan bir kurgu sistemidir. Bunun omurgası da dört temel unsurdan oluşmaktadır: 1. İsteme: Bir şeyi isteme. İstenen şey, sevgili, Allah, hazine veya başka bir nesne ya da değer olabilir. 2. Ayrılış: İstenen şeyi bulmak için arayış yolculuğuna çıkış. 3. Mücadele: Bu yolculuk esnasında bazı engellerle, sıkıntı ve zorluklarla karşılaşma ve bunları aşmak için mücadele etme, sınavlardan geçip başarma. 4. Buluş ve Dönüş: İstenen şeyin bulunarak elde edilmesi ve geri dönüş. Bazen istenen şey veya değer bulunamaz.” (Çetin, 2013: 195) İsteme; amacın ve yolculuğun kutsal sebebidir; ayrılış, yolculuğun ve döngünün devamıdır. Mücadele aşaması yenilmesi veya yok edilmesi gereken düşmanın/düşmanların yenilgiye uğratılmasıdır. Buluş ve dönüş yolculuğun tamamlanması ve dairesel düzende başlangıca dönmedir. Ritler ve arkaik zamandan süregelen yolculuk ve yolculuğun aşamaları Tanrısal düzenin varlığıyla aynı ana/zamana dönerek kutsallaştırma temasıdır. “Çünkü burada varolan, arkaik dinlerdeki temel bir anlayıştır: Tanrısal varlıklar tarafından kurulan bir ritüelin tekrarı, bu ritin ilk kez icra edildiği asli zamanın yeniden gerçekleştirilmesini ima eder. Bunun sebebi bir ritin, söz konusu geri dönüşü gerçekleştirecek bir yeterliliğe sahip olmasıdır -bu rit, kutsal primordiyal zamanının kemalinden bir şeyler taşır. Rit, miti şimdiye dönüştürür mitin başlangıç zamanından, ‘bugari zamanlarından’ söz ettiği, bu ritin yeniden gerçekleştirdiği her şey, onu burada ve şimdi oluyor kılar.” (Eliade, 2015: 31) Erginlenme dönemsel tekrarlarla masal metinlerinde edebî bir gelenekle korunur. Tören, başlangıçtaki ana/zamana ve kutsallığa ulaşma çabasının eylemlerini/figürlerini taşır. “Bu erginlenme töreni boyunca birbirini takip eden bütün jestler ve eylemler, ilk modelin yalnızca bir tekrarından ibarettir -yani onlar mitsel zamanlarda törenlerin kurucuları tarafından icra edilen jestler ve eylemlerdir. Bu temel gerçek, onları kutsal kılar ve bunların dönemsel olarak yeniden tekrar etmesi de cemaatin bütün dinsel hayatını yeniler. Bazı zamanlar, anlamı unutulmuş görünen jestler vardır; ancak bunlar, törenin ilk

başlatıldığı zaman mitsel varlıklar tarafından yapılmış oldukları için yine de tekrarlanırlar.” (Eliade, 2015: 32) Kahramanın macerasıyla mitsel dönemin jest ve eylemleri yeniden kurgulanarak; dönemsel tekrarlarla kutsallaştırılır. Dönemsel tekrar, kutsal başlangıca dönüştür ve şu şekilde bir döngüye sahiptir.

1.1.2.1. Sonbahar/İsteme

Kahramanın yolculuğa başlamasının öncesi döngüsel olarak yazdır. Kahramanın mekânından/evinden uzaklaşmamış mutluluk anlarındaki/başlangıçtaki halidir. Bu aşamada ilk varoluş sürecinde olan kahraman, ‘gayr-i iradi dönemi’ masumiyeti yaşadığı andadır. İlk varoluş sürecinde insanoğlunun atası olan Hz. Âdem ve Hz. Havva yaratılır. Cennette mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşayan Âdem ve Havva’nın dolayısıyla insanın/insanlığın macerasının/yolculuğunun ilk basamağıdır. Hz. Âdem ve Hz. Havva ilk günahın ardından edilgen bir konumda bulundukları, kendi iradeleri, çabaları sonucu elde etmedikleri hazır bir mutlu yaşantı döneminden uzaklaşarak sonbaharı/trajedyayı yaşarlar. Allah tarafından verili bir durum olan ilk varoluş sürecinin masumiyetini yitiren insan için yeni bir süreç/aşama/yaşam başlar. Yolculuğun bu aşaması Frye’de sonbahar/trajedyaya döngüsüdür ve kötülüğün simgesi olan şeytanın devreye girmesiyle ilk sınav yani insanın iradesinin sınanması süreci başlar. Şeytanın, getirdiği felaket; karanlık ve boşluğa karşılık olan kaosun habercisi sonbaharı getirir. Âdem ve Havva, şeytana uyarak ilk günahı işlerler ve mücadele dönemine atılırlar. Böylece cennetteki huzurlu ve mutlu yaşantıları bozulur. İnsanın cennetten dünyaya gönderilişi, ona asıl kaderini belirleyecek olan yeni bir sınav imkânının sağlanmasıdır. Böylece asıl sınav dönemi başlar. Dünyanın yaratılışından kıyamete kadar insanoğlu, nefesine ve şeytana karşı sınava tabi tutulur. Bu iki düşmana karşı vereceği mücadele, sonsuza kadar yaşayacağı hayat dönemini belirleyecektir. Yani bu devre, iradenin belirleyici olduğu bir dönemdir. Günah işleyerek iradi döneme geçen insan/insanoğlu seçimleriyle bir tercih yapar.

Sonbahar mevsiminin döngüsü ‘Arayış yolculuğu’ kalıbında isteme basamağına karşılık gelir. Tasavvufta; sufînin Allah’a ulaşma/kavuşma arzusudur. İstenen/aranılan; Allah, hazine, sevgili veya başka bir nesne ya da değer olabilir. Kahraman, sıkıntı ve bunalım sürecinde bir arayışa geçer ve arayış içinde olduğu değer/kutsal nesne vb. için yolculuğa çıkar. Tasavvufta isteme ruhun bunalımdan kurtulma amacıyla arayışa geçmesidir. Yaratılış gayesini öğrenmeye çıkacak sufînin transa geçmesidir. Şaman

olacak kişinin yolculuğu da bu amaçla başlar. İçsel sıkıntılarla bunalan Şaman adayı çevresinden uzaklaşarak bir başka mekâna gider.

Yolculuk eylemi trajik olayların getirdiği felaket ile başlar. Trajedi/trajik olay; sonbaharı, günbatımını ve ölüm evresini temsil eder. Düşüşün, ölen tanrının, ıstıraplı ölümün, kurban olmanın ve kahramanın yalnızlığının mitlerini içerir. Yan karakterler olarak hain ve sirenlere yer verilir. Mitosta siren sesi ruhtaki huzursuzluğu somut nesne olarak verir. Siren sesi rahatsız edici dışsal bir durumdur. “Trajedi miti: Sonbahar, günbatımı ve ölüm evresi; düşüşün, ölen tanrının, ıstıraplı ölümün ve kurban olmanın ve kahramanın yalnızlığının mitleri; yan karakterler olarak hain ve siren.” (Korucu, 2006: 67) Felaket ve devamında başlayan bir kurban edilme töreni izlenir. Felaket, düzenin bozulması ve kaosu başlangıcıdır; ister bir zaferde ister bir yenilgide olsun, tragedyanın arketipik temasıdır. Sonbaharda; ıstıraplı ölüm, kurban olma, kahramanın yalnızlığı ve düşüşü sembolize edilir.

Trajedi mitosunda kahraman, yetim arketipinin hüznünü yaşar. Terk edilmiş, yalnız olarak ve özlem duyar; kaybedilen mutluluk ve bu duruma duyulan özlem kahramanı yolculuğa çıkarır. Yetim arketipi, cennet’ten ayrılmanın acısını ve güçsüzlüğü deneyimler. “Yetim arketipi bulunulacak güç bir yerdir. Yetimin görevi masumiyetten ve yadsımadan çıkıp, ıstırap, acı, yokluk ve ölümün yaşamın kaçınılmaz bir parçası olduğunu öğrenmektir. Bunun yol açtığı öfke ve acı kişinin başlangıçtaki illüzyonlarıyla doğru orantılı olacaktır. Cennetten kovulma gerçekliğe götürür, çünkü Yetimin işi yaşam hakkında gerçekçi beklentiler geliştirmektir. İnsanlar ilk baştaki çocuksu beklentilerinden vazgeçtiklerinde, büyük olasılıkla, öbür aşırı uca kayıp yaşamdan çok az şey beklerler. Yetimin öyküsü hissedilen güçsüzlük hakkındadır, ancak yetimin ilk baştaki masumiyete dönme özlemi devam eder. Kaç yaşında olursak olalım, bu arzu çocuksudur.” (Pearson, 2003: 71) Yetim arketipi, ölüm öncesi yıkımı yaşayarak kaybettiği masumiyete dönmeye çalışır; ancak dönüş için fedakârlık ve yüzleşme aşamalarıyla kurban edilerek tabiattaki döngüyü yaşaması gerekir. Ritüel, felaket ve kurban edilmeye başlar.

Yaşanılan felaket kahramana yıkım getirir; sonbaharın yok edici gücü kahramanın etkisiz kalmasına neden olur. Amacını gerçekleştirememek eksilmeye ve düşüşe neden olur. Kahraman, eksilmeyle birlikte düşüş yaşar. İç daralmaları ve sıkıntıların yol açtığı felaket durumu/hali, kahramanı yolculuğa çıkarır. Beklenmedik felaket, ülkenin huzurunun kaybı, trajik aksiyonu başlatır. Kahraman, trajik durumun açtığı felaketle yüzleşir. Trajik aksiyon kişiler üstü bir gücün/doğanın denge sağlama işlevidir. Kahraman

ya yeni bir düşman kazanır ya da var olan bir düşmanla mitsel başlangıçtan süren mücadeleyi devralır. Masalın trajik felaketi eve gelen üvey anne/cadı veya ülkeye saldıran bir dev/canavar vb. yıkıcı bir güçtür. Kahraman için yıkım getiren trajik bir felaket; trajedilerin felaket senaryosudur. Dev, trajedi mitosunda korkunç güç olarak işlenir.

Bu aşamada masal kahramanı düşmanlığı kışkırtır ya da bir tür düşmanlık durumunu miras alır. Düşmanlığın kışkırtılması veya düşmanlık durumu, tragedyalarda en çok işlenen temalardan biridir. İntikam alanın geri dönüşü felâketi getirir. Tragedyada iki bileşenli bu durum; intikamı kışkırtan asıl eylem, karşıt ya da denkleştirici hareketi kurar ve bu hareketin tamamlanması da tragedyayı çözüme ulaştırır. Felâket, trajedi mitosunda doğal adâletin ve ahlakî adâletin bilgelik tanrıçası suretinde teyit edildiği evrensel bir görünüme kavuşur. Masalda, düzenin bozulması sonucu görülen intikâm ve trajik kahramanlar şeklindedir. Devler, cadılar, korkunç canavarlar vb. insanın bozduğu doğal dengenin problemi olarak bilinçdışına yansır. “İntikamın tanrılar, hayaletler ya da kâhinler aracılığıyla başka bir dünyadan gelme bir şey olarak işlenmesi yönteminin ne denli sık kullanıldığını fark ederiz. Bu yöntem gözle görülür ve maddi olanın sınırları ötesindeki doğa ve adâlet kavramlarını genişletir. Bu kavramlar, trajik aksiyonla dışa vurulan doğal adâlete karşılık gelirler ama bu kavramların ötesine de geçmezler. Burada trajik kahramanı, görünür ve görünür olmayan iki krallığı kuşatan bir düzene karşılık gelen doğanın dengesini bozan kişi olarak görürüz; doğa önünde sonunda dengesine geri kavuşmalıdır. Dengenin sağlanması, Yunanların nemesis olarak adlandırdığı şeydir: Yine, nemesis’in aracısı ya da aracı insanın intikamı, hayaletin intikamı, ilahi olanın intikamı, ilahi adâlet, rastlantı, kader ya da olayların gerekleri olabilir ama aslolan, nemesis’in gerçekleşmesidir ve onun gerçekleşmesi, insani dürtülerin ahlâkî niteliği nedeniyle kişiler üstüdür.” (Frye, 2015: 244) Tragedyanın kahramanı dengenin sağlanması için eyleme geçer. İntikam, doğal adâletin bir yansımasıdır. Kahramanın durgun/durağan halden etkin/faal hale geçmesini içerir. Kişiler üstü gücün temsilcisi olan kahraman, düzeni sağlamaya çalışır. Nemesis tamamlanmış bir düzendir. ‘onarılmış düzenin’ mekânîk ya da gelişigüzel anlamından rasyonel anlamına doğru geliştirilir ve kahramanı temsil eder. ‘Onarılmış düzenin’ mekânîk ya da gelişigüzel anlamında nemesis tamamlanmış bir düzendir. Hıristiyanlıktaki Musa düzeninin lağvedilmemiş ama tamamlanmış halidir. Trajik görüntü sunulur. (Frye, 2015: 245) Düzenin sağlanması ve tabiatın dengesi için ilahi yazgılı kahramanın kurban edilmesi ve ardından kurtarılması

gereklidir. Bu doğal düzenin kanunudur; hayat-ölüm-yeniden diriliş ritüelindeki döngüye öykünülür.

Tragedyada ilahi yazgıya sahip yüce değerlerle beslenen/korunan bir kahraman tipi vardır. İlâhi yazgıya sahip kahraman tragedyanın baş temalarından biridir ve aşkın arzusunun temsilcisi olarak kaderin ötesinde bir güce sahiptir. “Tragedyaya kendi karakteristik ihtişamını ve sarhoşluğunu veren, kullandığı kahramanlık karışımıdır. Trajik kahraman genelde, neredeyse sıra dışı kavrayışa ve çoğunlukla ilahi bir yazgıya sahip olmuştur ve asıl görüntünün bu zaferi tragedyayı asla terk etmez.” (Frye, 2015: 245) Trajik kahraman, gururu ve kibiri yüzünden iktidardan düşer; bu aynı zamanda düşüş ve günah temasıdır. Düşüş ve günah, ilksel tecrübenin getirdiği kaos durumudur.

Tragedyadaki kahraman, bir ritüel olan kurban edilme tecrübesini aktarır. Kahraman kurban edilme töreninde olduğu gibi düşmeli ve bu düşüşün kötü durumunu yaşamalıdır. Bu durum edebiyata yansıyan mitik bir tema ve ritüellerin devamıdır. “Edebiyat söz konusu olduğunda arketipik düşünmeye alışık herkes, tragedyada, bir kurban edilme taklidi bulunduğunu fark edecektir. Tragedya, Zorluk’un korku dolu duyumu (kahraman düşmelidir) ile Yanlışlık’ın acıma dolu duyumunun (düşmesi çok kötü) paradoksal bir birleşimidir. Kurban edilmenin iki unsurunda da benzer bir paradoks vardır. Bunlardan ilki görüş birliğidir, kahramana ait ya da ilahi bir bedeni, onları bir araya getiren bir grubun önünde bölme. Diğeriyse teskindir, görüş birliğine rağmen bedenin gerçekten de bir başkasına, daha yüce ve potansiyel olarak hiddetli bir güce ait olduğu duygusu. Tragedya ile törensel olan arasındaki benzerlikler, psikolojik olanla arasındaki benzerliklerden daha barizdir; zira bu ironi olur, tragedya değil, kâbusu ya da kaygılı rüyayı temsil eder.” (Frye, 2015: 250-251) Tragedyada sunulan kahraman figürü törensel temanın kahramanıdır; ona can veren törensel kurban edilme ve sunulma olgusudur. İlk varoluştan itibaren düzen/kozmos için bir kurban sunma teması işlenir; bu zorlu görev, aşkın gücün temsilcisi kahramanın görevidir. Trajedyalarda büyük felaketler ve yüceltilmiş kahraman vazgeçilmez bir temadır. Sonbahar, yaz günlerinin bitişi tabiatın canlılığını geçici bir kayıpla işler.

Yaşam evreleri bakımından sonbaharı karşılayan trajedi, günbatımını, ölümü, ölen Tanrı’yı, ıstırapı, yalnızlığı, düşüşü simgeler. İnsanın yolculuğunun başlangıcını ilk mutluluk anından günah eylemiyle çıkışını ve terk edilmişliğini içerir. Masal kahramanı yaşanan felaketle ilahi yazgısını yaşamaya gider.

1.1.2.2. Kış/Sınav Süreci/Ayrılış

Kış, karanlık, dağılma, yok olma ve ölüm evresini temsil eder. Bu bölümde karanlığın güçleri/temsilcileri tarafından zihni ve fizikî kaos yaratılır. Kahramanın karşıt gücün tiranlaşan güçleriyle, karşılaşma alanıdır. Taşlama mitinin karşılığı olan karanlık ve belirsizlik işlenir. “Taşlama miti: Kış, karanlık ve dağılma (ölüm) evresi; bu güçlerin zaferinin, sellerin ve kaosun geri dönüşünün ve kahramanın yenilgisinin mitleri; yan karakterler olarak gulyabani ve cadı.” (Korucu, 2006: 67) Masal kahramanının zorluklarla karşılaşma ve mücadele ettiği dönemin karşılığı mevsim döngüsünde kış mevsimidir. Kış mitosunda çorak araziye dönüşen ülke, üretmeyen ve kısır bir döngü simgesi vardır. Zorlu mücadele, karşı konulması gereken düşmanlar bulunur. Kahraman ve düşmanı/düşmanları arasındaki mücadele temasıyla hicve yaklaşır. Taşlama, komiğe yakın bir görüntü içinde ikili zıtlıkta kişiler/topluluklar arasındaki mücadelenin mitidir. Yenilgi teması ironik bir dokundurma ile sunulur. Düşündüren; ahlâk ve düşünce evreninin motifleri taşlama mitinin içeriğidir. “Zira hiciv, yapısal açıdan komiğe yakın olan ironidir: Biri normal, diğeryse absürd iki topluluğun komik mücadelesi, ahlak ve fantezinin çifte odağına yansıtılmıştır. Alt normun hicivli ironisi, anlaşılmasız yenilgi temasının etrafında dönen, kahramansı olmayan bir tragedya kalıntısıdır. Demek ki iki şey hiciv için olmazsa olmazdır; ilki, fanteziye ya da grotesk ya da absürd bir anlayışa dayanan hazırcevaplılık ve mizah, diğeryse bir saldırı nesnesi. Mizahsız saldırı ya da saf itham hicvin sınırlarından birini teşkil eder.” (Frye, 2015: 261) Bu dönemde kahramanın anlaşılmasız yenilgisi trejadyanın devamı olarak taşlama mitinde de korunur. Saldırı ve saf itham kahramanın değerler dünyasına yapılan bir engellemedir. Başkahraman, sezgilerini yitirmiş, geçici bir umutsuzluk halindedir. İhtiyaç duyduğu içsel güce henüz kavuşamamıştır.

Taşlama/hiciv türünde iki güç arasında süren mücadele hiciv türünde öne sürülen iki topluluk arasındaki fantazik ve ahlâkî sınırdır. İdeallerin ve duyguların oluşturduğu ilkeler ağır basar. Felsefi bir bilgiçlik romantizm ve tecrübenin dönüşümünü içerir. “Bu yüzden felsefi bilgiçlik, hicvin her hedefinin önünde sonunda dönüştüğü şeye, romantizmin bir formuna ya da tecrübe hakkındaki fazlasıyla basitleştirilmiş ideallerin bir dayatmasına dönüşür.” (Frye, 2015: 268) Tecrübelerin ve romantizmin etkin kıldığı idealler dünyası edebî esere dönüşür. Kurgulanan olaylar duygu dünyasının ve yaşanmışlıkların yansıtılmasıdır. Toplumsal davranışlara âhlâkî ölçütler eklenerek hiciv yapılır. Hicivde tecrübenin yarattığı bir seçki/örnekleme; hiciv ve hicivle ilgili inanışların

çatışması sunulur. “Dolayısıyla hiciv sıklıkla tecrübeden edinilmiş bir standartlar seçkisi ile tecrübenin, kendisi hakkındaki inanışların toplamından daha büyük olduğu hissi arasındaki çatışmayı temsil eder. Hiciv yazarı, insanın faydasızlığını ifşa ederek, onun yaptıklarının sonsuz çeşitliliğini sergiler, bunu yalnızca yapılması gerekeni söyleyerek yapmaz, tutarlı bir şemasını sistemli hale getirme ya da formüle etme girişimleriyle de yapar. Yaşam felsefeleri yaşamdan soyutlanmıştır ve her soyutlama, işlenmesi zahmetli bir verinin ihmal edildiğine işaret eder.” (Frye, 2015: 267) Kahramanlık ya da etkili eylemin yokluğu, düzensizlik ya da başarısızlığa mahkûm olma hissi ve dünyada hüküm süren karmaşa ve anarşi, ironi ve hicvin arketipik temasıdır. Düzensizlik, başarısızlık ve karmaşa karanlığın güçlerinin baskısı sonucu meydana gelir.

Kış mitosunda zorunlu yolculuk kahramanın gezgin arketipiyle arayışa çıkmasıdır; gezgin arketipi gençlik ve enerjiyle arayış içindedir. Gezgini arketipinin deneyimleri tüm insanlar için ortak bir semboldür; içerik düzlemi insanlığın ortak kaderi serüven/maceradır. İnsanın kendini tanıması ve amacını belirlemesi ancak yolculuk ile sağlanabilir. “Gezgini arketipi dünyayı görmek üzere tek başına yola çıkan şövalye, kovboy ve kaşif öyküleriyle örneklenir. Yolculukları sırasında onlar simgesel olarak gerçek benliklerini, bu armağanı temsil eden bir hazine bulurlar. İnsanın, bilinçli olarak bilinmeyenle karşılaşmak üzere yolculuğa çıkışı yeni bir düzeyde yaşanan bir hayatın başlangıcını işaret eder. Önce, Gezgini yaşamın aslında ıstırap çekmek olmadığını, bir serüven olduğunu radikal bir biçimde beyan eder.” (Pearson, 2003: 97-98) Yaşam enerjisi ve üretkenlik yok olmuştur; kahramanın mücadelesi bu durumu ortadan kaldırmaktır. Genç-yaşlı/ihtiyar ve geçmiş-şimdi çatışması ve karşıtlığı işlenir. Yaşlı kral/padişah otorite figürüdür. Krallık/ülke, çorak bir yer olarak gözüktüğünde kahraman yolculuğa çıkar ve gezgini rolündedir. Gezgini arketipi ve yolculuk teması bir amaç ve ideal için ayrılmazdır. “Klasik kahraman mitoslarında, genç kahraman krallık çorak bir hale geldiği için tek başına yolculuğa çıkmaya karar verir. Bu harabiyetin ve yabancılaşmanın nedeni yaşlı kraldır; belki o iktidarsızdır ya da bir suç işlemiştir. Daha gerçekçi öykülerde, bunun nedeni kralın bir diktatör haline gelmiş olmasıdır. Talip olan kahraman bilinmeyene doğru yola çıkar ve ejderhayla karşılaşır, bir hazine (kutsal kâse, kutsal balık) bulur ve krallığa yeni yaşam sağlamak için gerekli olan şeyle birlikte geri döner. Bu efsanelerdeki kahraman yolculuktan dönüşte kral ya da kraliçe ilan edilir. O zaman herkes yeni kralın dediği şeyi yapar. Zamanla yeni kral, kaçınılmaz bir biçimde, dünyayı kendi görüş biçimine bağlanır, böylece toplumsal ilerlemeyi yavaşlatıp geciktirir. O zaman genç bir

kahraman gelip ortaya çıkmış cansızlığı görür, ama sorunu sistemin yapısından kaynaklanan bir şey olarak yorumlamak yerine, yaşlı kralı kötü-adam olarak ilan eder. Böylece devre tekrar başlar.” (Pearson, 2003: 116-117) Yolculuk, kutsal bir deneyim olarak görülür ve gezgin arketipinin öğrenme yolculuğudur. Yaşamı ve amacı onurlandırma bağlamında yolculuk gizemlidir. Yolculuk temasında “dünya ile dinamik, sarmal çizen bir etkileşim çarkında akıcı noktalar olur.” (Pearson, 2003: 284) Yolculuk sarmal bir ilerlemedir. Kahramanın trajedide yaşadığı kayıp taşlama mitosuyla mücadeleye ve bulmaya/öğrenmeye dönüşür. Gezin öğrenmeye ve yüzleşmeye gidendir; görmezden geldiği düşmanlarıyla karşılaşacak ve karar verecektir. Yolculuğun döngüsel doğasını anlayan kahraman erginlenir.

Bu aşamada kahraman çıktığı yolculukta öteki diyarın karanlık güçleri tarafından tutsak edilir. Gezin arketipinde, ülkü değerlere ulaşma azmiyle yola çıkmış kahraman için zorlu ve engebeli bir güç unsuru bulunur. Gezin arketipinin aktif gücü olan kahraman; engellenerek, etkinliğini kaybetmiş ve tutsak durumdadır. “Peri masallarında, müstakbel Gezin bir kulede ya da mağarada tutsak olabilir, ve genelde de bir cadının, dev bir canavarın, bir ejderhanın ya da başka bir korkunç yaratığın tutsağıdır. Tutsakçı, genelde, statükonun, yerleşik kuralların, geleneklerin, ve hâkim kültürel rollerin empoze ettiği sahte kimliğin bir simgesidir.” (Pearson, 2003: 100) Karşıt güçlerin etkin olduğu bu aşamada kahraman etkisiz/edilgen bir hal içindedir. Cadı ve Gulyabani kavramına denk gelen bu aşamada kahraman; devlerle/canavarlarla veya bu güçlerin yan figürleriyle mücadele eder. Kış mitosunda, karanlığın güçleri yer altı ve kaosla sembolize edilir.

Kahraman, gezgin arketipiyle birlikte savaşçı arketipinin değerlerini de yüklenerek ideal/idealize tip kimliğini temsil eder, toplumsal ülkünün olmasını istediği ideal dünya için mücadele eder. Olumlu arzu için harekete geçen Savaşçı; başarı, rekabet, adalet, disiplin, kendini öne sürme erdemlerine sahiptir. İdeal koşulların olmadığı kış mitosunda kahraman için avcı kültürüyle ilişkili savaş ve savaşçı figürü öne çıkar. Erkek, savaşçı geleneğinden avcı; kadın kültürü de fedakâr geleneğinden toplayıcıdır. Avcılık; savaşçı arketipinin önemli bir özelliğidir. Avcılıkta ve silah yaratmakta yetersizlik kayıpla sonuçlanır. Savaşçı arketipi diğer arketiplerle dengelenirse; yüksek morali besleyen gerçek mükemmelliğe ulaşılır. Ruhun doyumu söz konusudur. İçsel savaşçısına ulaşan kahraman, üretken ve sorumlu bir birey olur. Adil ve insancıl topluma ve refaha erişmiş bir düzen kurulur. “Savaşçı enerjisinin esası bir gurur, vakar ve itibar

duygusudur.” (Pearson, 2003: 136) Kahraman, savaşçı arketipinde gücünü deneyimler. Savaşçı arketipi esas arzulara bağlı kalmadır; masal kahramanı bu bilinçle hareket eder.

Ayrılış, kahramandan istenen nesne/görev vb. zor bir yolculuğun somut sonucudur. Ayrılış aşaması, istenen/arzulanan şeyi bulmak için arayış yolculuğuna çıkan/çıkma zorunda olan kahramanı ve zorlu mücadeleyi anlatır. Bu yolculuk esnasında bazı engellerle, sıkıntı ve zorluklarla karşılaşma ve bunları aşmak için mücadele etme, sınavlardan geçip başarıya teması mücadeledir. Mücadele, savaşçı arketipiyle ortaya çıkar.

İnsanın ejderhası/yüzleşmesi gereken korkuları, masal kahramanının karşılaştığı yok edici güçlerdir. Günlük hayatta ertelenen bu yüzleşme ve karşılaşma korkusu sonunda insanın tutsak edilmesiyle gün yüzüne çıkar. “İnsanın en korkutucu ejderhalarıyla yüzleşmesinden kaynaklanan gelişimsel armağan -insan ister onları öldürsün ya da, sadece, onlara korkusuzca karşı çıkıp bir diyalogu başlatsın- cesarettir ve korkularının esaretinden kurtuluştur. En iyi durumda, Savaşçı en sonunda, uzun zamandır tanıdığı korkuyla dost olmayı öğrenir. Onun tarafından kımıldayamaz hale getirilmek, sorunlara paronoid bir yaklaşım tarzına hapsolmak, hatta korkuyu bastırmak yerine, kahraman korkunun gelişmeye bir davet olduğunu görür.” (Pearson, 2003: 151) Sağlıklı gelişim korkularla yüzleşme cesaretini gösterebilmektir. Arketipsel öykünün savaşçısı, gücünü Tanrı’dan aldığını hatırlar ve içsel güce/enerjiye sığınır. Güç, öz saygı ve kendini öne sürme savaşçı arketipinin özelliğidir.

Aranılan nesne ve arayış yolculuğu kahramana kendi yaşamının anlam bilgisini sağlar. Amaç/arzu, ilk anların tekrarını sağlayarak bu anın ruhunu canlı tutmaktır. Masal kahramanı, bu ritüeli sürdüren devamını sağlayan bir figürdür. Başlangıcın ilk anında olduğu gibi bir varoluş mücadelesi hâkimdir. Kış/taşlama miti; kahramanın yenilgisini ve karanlığın güçlerinin zaferini, ölümü, kaosu temsil eder. Taşlama ile hicivdeki ironi düşündürülen bir durumu simgesel olarak gösterir. Karanlığın güçlerinin zaferinin, sellerin, kaosu geri dönüşünün ve kahramanın yenilgisinin mitlerini içerir; yan karakterler olarak gulyabani ve cadı sembolleri düşmanın karşılığıdır.

1.1.2.3. İlkbahar/Mücadele

İlkbahar; başlangıcı, tazelenmeyi ve dirilişi sembolize eder. İlkbahar/komedyaya bahar coşkusunun yaşandığı hâli kapsar. Mit sistematigi içinde iklimin bahara dönüşü ve dirilmedir; yeniden doğuş Tanrı’nın varlığında yeniden dirilmedir. İlkbahar mitosunda,

hayatın canlanması, umut, ve başarı yeniden doğuş sembolüyle işlenir. Şafak ve doğum evresini temsil eden ilkbahar, yenilenmenin, yeniden doğuşun, yaratılışın ve karanlığın güçlerinin yenilgisi anlamına gelir. Kahramanın anne ve babası yan karakterler olarak belirir. “Komedi miti: İlkbahar, şafak ve doğum evresi; kahramanın doğumunun, yenilenmenin ve yeniden doğuşun, yaratılışın ve karanlığın güçlerinin yenilgisinin mitleri; kış ve ölüm; yan karakterler olarak anne ve baba.” (Korucu, 2006: 67) Şafak; aydınlanma ve yeni bir başlangıç bağlamında ilkbaharın yenileyen enerjisiyle kahramanın güçlenerek ayağa kalkmasıdır.

Tabiatın hayat bulmasıyla kahramanın mücadelesinde güçlenmesi ve başarı kazanması işlenir. Güneş ve tabiatın canlanması/uyanişı ilkbaharın coşkusudur; güneşin yaşam enerjisi sunması ve döngünün devam etmesini içerir. Karanlığın güçlerinin yenilmesi ve zafer kazanılmasıyla mutluluk ve umut başlar. İlkbaharın doğuş, yenilenme ve tazelenme anlamındaki renk formu yeşildir. Yeşil renk, ilkbaharın gelişini sembolize eden arketipik bir anlama sahiptir. “Yeşil arketipi sonsuz yaşam, bereket, sadakat, rehberlik, sağlık, ümit, başlangıç, masumiyet, bilgi, özgürlük, yaşam, anı, barış, yeniden doğuş ve birliğin sembolüdür. Mavi ve sarının karışımı olduğu için itaati ve iki rengin birleşiminden meydana geldiğinden birliği sembolize eder. Baharda topraktan çıktığı için, zincirleri kırmaya ve esaretten kurtulmaya işaret eder; ayrıca dişil bir renktir. Dahası Mısır’da İsis, Zümrüdün Tanrıçası olarak bilinirdi.” (Korucu, 2006: 155) Hayatın canlanması, ölümün ortadan kalkması ilkbaharın sunduğu yeni bir umuttur. Mevsim döngüsü ekim yapılan ve ilk filizlenmelerin can bulduğu evredir.

Doğum, yenilenme ve ölümü yenme yeniden doğuş arketipinin döngüsüdür. Doğanın sonsuz döngüsünün, özellikle mevsimlerin döngüsünün engin ve gizemli ritmine boyun eğmesiyle insan metaforik bir ölümsüzlük kazanır. “Çünkü kışın bitkisel yaşamın zayıflaması ilkel insan tarafından bitki ruhunun zayıflaması olarak kolayca yorumlanmaktadır; (onun düşündüğüne göre) ruh yaşlanır ve zayıflar, bu yüzden de öldürülmek ve daha genç, daha taze bir biçimde yeniden yaşama döndürülmek yoluyla yenilenmesi gerekir. Yani ağaç-ruhun baharda öldürülmesine, bitkilerin büyümesini artırmanın ve hızlandırmanın bir yolu olarak bakılmaktadır.” (Korucu, 2006: 138) Kötülük ve kötü güçler yenilgiye mahkûm edilir. Kışın getirdiği çöküş ve karanlık şafağın gelişle metaforik bir geçişle karanlık/aşağı dünyadan ışıklı/üst dünyaya çıkıştır.

Doğanın sonsuz döngüsüyle ‘yeniden doğuş’ imgesi arasında benzer bir ilgi bulunur. Bitki dünyasının diriliş ve canlanması, kahramanın dirilişi ve canlanmasıdır. Çift

temasına dönen ortaklık imgesi, tabiat ve insanın varoluşu arasındaki döngüsel benzerliktir. “Çift temasının özellikle önemli olan bir boyutu rüyayı gören kişi olarak ben ile rüyada görülen kişi -rüyadaki ana karakter- olarak ben arasındaki ilişkidir. Bu ilişki aynı ruhu paylaşan bir gözlemci ile bir oyuncu modelini izler. Bilinç miti, koruyucu melek miti, Sokrates’in daimonu ve benzeri mitler bu ilişkinin başka görünümleridir. Bu yüzyıl edebiyatında Joyce’daki bütün insanları temsil eden rüya gören dev adam Finnegan ile rüyanın kahramanı olarak döngüsel tarihi tecrübe eden, HCE ile sembolize edilen fakat Finnegan’la özdeş olan adam arasındaki ilişki yukarıdaki örnekleri takip etmektedir. Benlikte yaşanan herhangi bir çatışma hissinden çıkarılan ikilik, Doppelgänger formuna bürünebilir. Buna şu birkaç örneği verebiliriz: Ruh-beden ikiliği, iyi-kötü ikiliği, bilinçlilik-bilinçsizlik ikiliği, kişiliğin nesnel ve öznel yanı, vb.” (Frye, 2008: 310) Çift teması, kahramanın macerasıyla tabiatın aynı döngüde birleşmiş ortak temasıdır.

İlkbahar, bitki dünyasının ölüm-doğuş döngüsünde bir ritüeldir. Bitki dünyasının ölüm-doğuş döngüsü, insanın ölüm-doğuş/varoluş döngüsüne ilham olur. “Ama bitkinin ölümü ve dirilmesinin çağdaş Avrupa’dakilere benzer törenlerle en yaygın şekilde kutlandığı yer Mısır ve Batı Asya’dır. Mısırlılar, Suriyeliler, Babilliler, Frigyalılar ve Yunanlılar, Osiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos adları altında, bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil ederlerdi.” (Korucu, 2006: 137) İlkbahar miti şafakla birlikte gelen aydınlanmadır ve Güneşin doğuşu ilkbaharın/yeniden doğuşun sembolüdür. Karanlığı bastıran aydınlanma güneşin doğuşudur. Trajik kahraman, ahlâki sorumluluk açısından değerlendirilir ve düşmesine izin verilmez. Tragedyadaki olumsuz durum, kahramanın düşmanlarını yok eden yenilmez bir güce dönüşmesiyle kip, romans/romantik seviyeye yükselir. Üst mimetik kipte kahraman, ahlâkî sorumlulukla kurtarılır; onun düşmesi insanlığın ve mitin düşüşü olur. “ahlaki sorumluluk ve rastlantısal kaderin antitezinden, tıpkı iyi ve kötünün antitezinden sıyrıldığı gibi sıyrılır.” (Frye, 2015: 247) İyi ve kötü arasındaki seçim ahlâkî sorumluluğun gereği olarak iyinin lehine sonuçlanır.

İlkbahar mitosunda kahramana, ihtiyaç duyduğu yardım/içsel enerji büyücü arketipinin işleviyle sunulur. Baharın getirdiği doğuş ve canlanış, kahramana olağanüstü nesnelerin gücüyle/büyüyle sağlanır. Yolculuğun bu aşaması ihtiyaç duyulan gücün olmaması veya yetersiz oluşudur; kahraman bu gücü ya icat edecek ya da bekleyecektir. İcat etme ve bekleme yolculukta ihtiyaç duyulan şeyin henüz mevcut olmaması veya yetersizce oluşmasıdır. Bekleme ve icat etme zamanlamanın da önemini ortaya koyar;

kahraman için uygun zaman, iç dünyasına ve kendi gücüne olan inançtır. Büyücü arketipi, işleri kolaylaştıran kutsal nesneleri bulma ve yaratmadır. İçsel bilinci değişen kahraman; görünüşte tesadüf gibi gözüken olaylar tesadüfen meydana gelen durumlar; onun dışsal olayları başlatmasına fırsat verir. Bu durumu sağlayan sihirli/ilâhî yardımın kaynağı, içine yönelen büyücü arketipidir.

Büyücü arketipi, ideal bir dengeye sahip değildir; kendi kararlarını alan uyguluyan, hayata geçiren kişidir/kahramandır. “Büyücü arketipi direksiyonu başkalarına bırakmaktan, yabancılaşmadan kurtulup kendi kaderimizin direksiyonuna geçmemizi talep eder. Bu da bizim kendimizi yaşamın merkezinde bulunuyor, geleceği belirliyor olarak görmemizi gerektirir. Dolayısıyla, bir Büyücü olmak için, sizin neyi savunduğunuzu bilmeniz gerekir. Siz işe dünyada sizi rahatsız eden, üzen şeyle başlayabilirsiniz. Neden yakındığınıza kulak verin, o zaman büyünüzü neyi düzeltmek için kullanmanız gerektiğini bileceksiniz. Biz yanlış bir şey yaptığımızda onu düzeltmek, ve böyle yaparak yaşamımızı ve dünyamızı dengelemek Büyücünün görevidir.” (Pearson, 2003: 237) Büyücü denge kazanmada önemli bir roledir. Büyücü arketipinin tezahüründe kahramanın işlevine uygun formlar bulup üretilir. Büyücü, liderlik etme, büyük kararlar verme yetisine sahiptir. Kaybını bulmak için arayışa geçen kahramana, ilâhî kaynağı sembolize eden güç yardım eder. Büyücü; dönüştürme, yaşamını bilinçli olarak yaratma, vizyon, yenilikçilik, karizma vb. sihirli bir değişimdir. “Büyücü arketipi yaşamınızda aktif olduğunda, dünyada-riskli görünebilecek biçimlerde- bir fark yaratmak için içsel bir çağrı hissedebilirsiniz.” (Pearson, 2003: 235) İçsel çağrının verdiği enerji kahramana sunulan ilâhî yardımla somutlaşır.

Zorlu durumdan/düşmandan kurtuluş, kahramana sunulan büyücü arketipinin manevî gücüyle sağlanır ve sıkıntılı durum/kaos düzeltilerek tekrar düzen sağlanır. Ruhsal doğaya dönmek; büyücü arketipinin tezahürüdür. İçsel dünyaya dönüş kişiye, kendini ve gücünü fark etme imkânı verir. Dinler, bu durumu sağlayan ritüellere sahiptir; semavî dinlerde temizlenme ve arınma için yapılan dinî ritüeller kişiye büyücü arketipinin sağladığı olağanüstü yardımı kazandırır. İnsanın yaratılışı bu kurgu üzerinedir; saf doğasına/ilk ana dönmek manevî güce tekrar ulaşmadır. “Biz ruhsal doğamıza bir kez daha uyumlandığımızda, ne yapacağımızı sezgisel olarak biliriz, ve bilinçsizliğimiz yüzünden neden olduğumuz zarar genelde, en azından zamanla, giderilir.” (Pearson, 2003: 239) Kahraman, yolculuğun sonunda kendisiyle, insanlarla, doğayla ve ruhla birleşir. Yolculuğun bu aşamasında kahraman liderlik yaparak gerekli güven ve yeteneğe

sahip olur. Masal kahramanı, büyücü figürünün içsel enerjisini dönüştürerek düşmanlarına karşı zafer kazanır. “Durum zorlaştığında, Büyücü büyüünün halen dış dünyada işlemediğini kabullenebilir. Onun yerine, genelde olan şey, büyüünün iç dünyada işlemesidir. Biz deneyimlediğimiz zorluklar tarafından daha yüksek bir bilinç düzeyine inisiye ediliriz. Bilincimiz dönüşüm geçirdiğinde dış dünya da ona uyacak şekilde değişir, ancak bazen bu süreç zaman ve yaratıcılık gerektirir.” (Pearson, 2003: 257) Büyücü arketipi, yaşamı dönüştürmedir ve bu gücün temsilcisi tüm insanlar adına mücadele eden kahramandır. İnsanın, kendi yaşam enerjisini dönüştürmesiyle ortaya çıkar. Kahraman bir seçim yapar yaşamının kontrolünü ve düzeni yeniden inşa etmeye çalışır. “Büyücü arketipi insanın iradesiyle, özgür seçim kapasitesiyle, ve yaşamının kontrolünü ele geçirme kararıyla ilişkilidir. Yaşamımıza yetişmeye çabalarken mazeretler bulmak, başkalarını suçlamak, ya da yaşanan zamandan yakınmak insanî bir şeydir, ama hepimizin içindeki Büyücü dış dünyamızdaki herhangi bir dengesizliği içimizdeki dengesizliği yansıttığını bilir. Büyü yapmak için enerjimizi dağılmayacak şekilde bir noktada odaklamamız gerekir.” (Pearson, 2003: 230) Bu süreç, masal kahramanının tutsak olduğu alt dünyadan çıkma mücadelesini başlatma kararıyla uyanışını somutlaştırır.

Kahramanın büyücü arketipinin gücünü kullanması dinî bir motif olan mucizelerin gücüyle özdeşdir. Kahraman, zor durumdayken nasıl kurtulacağını söyleyen ona yol gösteren olağanüstü varlıklar, büyücü arketipinin varlığıdır. Büyücü figürü, masal kahramanına sunulan bir armağandır. “Büyücü arketipi mucizevi şeyler yapan kutsal figürlerin öykülerini içeren her büyük dinde bulunur. Yerli halkların geleneklerinde, kehanette bulunma ve şifacılık yetenekleri şamanizme bir çağrıyı sergiler. Dünyanın hâkim dinî figürlerinin hepsi mucize sergilemiştir; örneğin, İsa hastaları iyileştirmiş, kalabalıkları doyurmuş, ölüyü diriltmiştir. Kızıldeniz Musa için ikiye ayrılmış, ve gökten ona yiyecek yağmıştır. Krişna, Buda, Tanrıça Tara, hepsine mucizeler yakıştırılmıştır. Bundan başka, hemen her spiritüel gelenekte, özel şifa gücüne ya da psişik güçlere sahip insanlar Tanrı’ya özellikle yakın olarak görülmüşlerdir.” (Pearson, 2003: 233) Kahramana yardım eden tamamlayıcı ve destekleyici tiplerin kahraman adına mücadeleye dâhil olmasıdır. Yaşamın anlamı ve dengesi doğaüstü yardımla sağlanır; spiritüel güç anlamında mucizevî bir kimliğin işlevini üstlenir. “Çoğu spiritüel gelenekte, sihirli yetenekler bireylerin iradelerini tanrısal iradeye uyulmalarına yardımcı olmak üzere tasarlanmış disiplinli çalışma ve uygulamaların bir sonucudur. Simya geleneğinde,

kurşunu (zihnin madde üzerindeki gücüyle) altına dönüştürme ideali kimyayla ilgili bir şey olmaktan çok, simyacının bilincinin uzun ve disiplinli bir uygulama sonucunda altına dönüşmesinin bir işaretiydi.” (Pearson, 2003: 234) Masum ve büyücü arketipleri uyandığında ruhsal ve duygulu bir varoluş düzeyine geçilir. Masalın seçilmiş kahramanı, büyücü ve masum arketiplerinin içselleşmiş rolüne kendini adayarak; kişisel ustalığını/hâkimiyetini ortaya koyar ve mücadeleyi kazanır. Ruhsal varoluşu somutlaştıran ‘kişisel ustalık-hâkimiyet’ ‘rol adanışı’ ve içsel arketipsel gerçeklik arasındaki ilgi/uyum, büyücü ve masum arketiplerinin görünümleridir. Büyücü kişisel ustalık-hâkimiyettir. Kişisel ustalık güçlerini fark eden kahramanın uyanışıyla yükselen değerler dünyasıdır.

Masal ve destan kahramanının kutsal hazine ve gelin/sevgili/eş için çıktığı sembolik yolculukta öteki diyarda kazanılan mücadeleyle komedyaya ait bir tema işlenir. Kendini ve yaratılış gerçeğini öğrenen kahraman, yüceltilmiş kutsal bir görevi yerine getirir ve bu açıdan kendi toplumunu yücelten bir işlev kazanır. Gizemini koruyan bir kahraman ve onun gelini etrafındaki bir zaferde yükselen yeni doğmuş bir toplumun tanınması da komedyanın arketipik temasıdır. İnsanın coşkusu/sevinci/zaferi İlkbahar mevsiminin coşkusuyla eşleştirilir. Karanlığın güçlerinin yenilgisidir.

1.1.2.4. Yaz/Sınav Sonucu/Buluş ve Dönüş

Yaz mitosu, mevsimsel döngüde dorukta yaşanan bir zafer, kutlama ve mutluluktur. İlkbaharda bulunan/ulaşılan yaşam enerjisi, bu dönemde zirveye yükselir. Kutsal evliliğin, düğünün ve cennete girişin sembolüdür. Yaz/romans türü, ilahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin öyküsüne aittir. Türde yan karakterler olarak dost ve geline yer verilir. “Romans miti: Yaz, doruk ve evlilik veya başarı evresi; ilahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri; yan karakterler olarak dost ve gelin.” (Korucu, 2006: 67) Kahraman, aradığını bularak döner ve düğünle bitirilir. Cennetin sembolü olan bu süreç arayışın mükâfatıdır.

Romansın kahramanı maceranın dört aşamasını başarıyla tamamlayan erginlenerek/ödüllendirilerek ritüeli gerçekleştiren ve başlangıca dönen kahramandır. Yüce ve saygın değerler adına yola çıkan kahraman, dört evreyi de yaşayarak macerasını başarıyla tamamlar. “Romansın tam biçimi kesinlikle kahramanın muvaffak olduğu bir serüvendir ve dört ana aşaması vardır: Tehlikeli yolculuk aşaması ve başlangıç mahiyetindeki küçük maceralar; can alıcı öneme sahip bir mücadele, genellikle

kahramanın ya da düşmanın ya da her ikisinin de ölmesini gerektiren bir tür savaş ve kahramanın yükselişi. Bu üç aşamayı sırasıyla Yunanca terimleri kullanarak, agon ya da anlaşmazlık, pathos ya da ölüm kalım savaşı ve anagnorisis ya da keşif olarak adlandırabiliriz. Dolayısıyla mücadeleden, komedyada keşfettiğimiz bir kabul sahnesine, törensel bir ölüm üzerinden geçişi romans daha açık bir şekilde ifade eder. Bu üçlü yapı, romansın birçok özelliğinde kendini tekrar eder; örneğin, başarılı kahraman ya üçüncü oğuldur ya serüveni üstlenen üçüncü kişidir ya da üçüncü girişiminde başarılı olur. Attis ve diğer ölen tanrı mitlerinde yer alan-Paskalya yortusuyla da bağlantılı- üç günlük ölüm, gözden kaybolma ve yeniden canlanma ritminde de bunu doğrudan görebiliriz.” (Frye, 2015: 221) Romans/yaz mitos, hayatın içinde varolan doğuş-ölüm-yeniden doğuş temasına göre kurgulanır. Masallar, döngüsel temanın dört aşamasından oluşan bir olay örgüsüyle kurgulanır ve masalın başkahramanı bu dört döngüyü de yaşar.

Dört tema romansın macerayı tam olarak yaşayan kahramanının yolculuğudur. Dört arketipik tema masal metninde kahramanın macerasıyla aynı döngüye dayanır. Olağanüstü macerayla trajedinin arketipik temasını yaşayan masal kahramanı, kaos ve karmaşayla başarısızlığı hicvin arketipik temasını yaşar. Macerasıyla gizemli bir kişiliğe dönüşen masal kahramanı, kutsal hazine/gelin imgesiyle komedinin coşkusuyla kendini ve toplumunu zafere yükseltir. “Agon ya da çatışma, romansın temeli ya da arketipik temasıdır, romansın kökü, olağanüstü maceralar silsilesidir. Pathos ya da felaket, ister bir zaferde ister bir yenilgide olsun, tragedyanın arketipik temasıdır. Sparagmos ya da kahramanlık ya da etkili eylemin yokluğu, düzensizlik ya da başarısızlığa mahkûm olma hissi ve dünyada hüküm süren karmaşa ve anarşi, ironi ve hicvin arketipik temasıdır. Anagnorisis ya da nasılsa hâlâ gizemini koruyan bir kahraman ve onun gelini etrafındaki bir zaferde yükselen yeni doğmuş bir toplumun tanınması da komedyanın arketipik temasıdır.” (Frye, 2015: 227) yaz mevsimi ve romans türü dorukta yaşanan mutluluk, kazanımlar ve maceranın tamamlanmasıdır. Yaz mitosunda döngüsel bir tema olan başlangıç-son ilişkisi edebî ritüellerle devam eder. Evrensel bir imge olan kıştan bahara teması macerasını tam olarak gerçekleştiren/erginlenen ‘sonsuz kahraman’ döngüsüdür. Mevsimsel döngü ölen tanrı mitolojisinin birçok kültürdeki ortak arketipidir. “İniş ve geri dönüş döngüsü, ölüm ve yeni hayat, kıştan bahara ve karanlıktan şafağa geçişiyle tabiat döngüsü birçok kültürde oldukça merkezi rolü olan ‘ölen tanrı’ mitolojilerinin hepsine egemendir. Bazı uzmanlar gittikçe küçülmesi, yok oluşu geri dönüşü ile üç gün süren ay döngüsünün üç gün ritüelinin metaforik çekirdeği olduğunu düşünmektedirler.

Ritüelde bitkisel hayatla ilişkilendirilen bir tanrı genellikle birinci günde öldürülür, ikinci günde gömülür, yok olur ve yokluğuna ağıtlar yakılır, üçüncü günde de yeniden dirilir.” (Frye, 2008: 295) Kahraman, tanrısal-ilâhî figür olarak bu döngüyü yaşar. Kahraman arketipi, romansın dört aşamalı tematik yolculuğunu dönüşüm/erginlenme ve toplumu inşa etme işleviyle yerine getirir. “Kahraman arketipleri dönüşüm ve kurtarma arketipleridir:

a) Arayış: Kahraman (kurtarıcı) uzun bir yolculuğa çıkar ve bu sırada krallığı korumak için olağanüstü görevleri yerine getirir, canavarlarla savaşır, çözülmez gizleri çözer ve aşılmaz engellerin üstesinden gelir.

b) Üyeliğe kabul edilme: Kahraman cahillik ve toyluktan, toplumsal ve ruhsal yetişkinliğe geçişte birçok dayanılmaz acıya katlanmak zorunda kalır, olgunlaşır ve ait olduğu toplumsal grubun her yönüyle yetişmiş bir üyesi olur. Bu durum üç farklı evreden oluşur: ayrılma, dönüşüm ve geri dönüş. Arayış arketipi gibi bu da, ölüm ve yeniden doğma arketipinin bir türevidir.

c) Kurbanlık günah keçisi: Kabilesinin veya devletinin refahıyla özdeşleşen kahraman, insanların günahlarının kefareti için ölmeli ve böylece ülkesini tekrar berekete kavuşturmalıdır.” (Korucu, 2006: 65) Kahraman, bir döngü olarak ülkesini/ailesini kurtarmak için sembolik ölüm ritüeliyle dönüşür ve toplumu kurtararak düzeni/kozmosu yeniden inşa eder.

Kahraman, hazine/sevgili vb. simgesel ödül için verdiği mücadelede bu kutsal ve değerli varlığı/nesneyi alarak geri döner. Gelin ve hazine imgesi, güç ve varlığı sembolize eder. Ejderha veya diğer tehlikeli güçler tarafından korunan/saklanan hazine ve gelinin kurtarılması romansın tematik macerasıdır. Hazine, varlık demektir; efsanevi romansta bu, ideal biçimdeki varlık demektir, yani güç ve bilgelik. Aşağılardaki, koruyucu ejderhanın içindeki ya da arkasındaki dünya genellikle kâhine tarafından kurulmuştur ve kahramanın kendini sakatlayarak ele geçirmeyi arzu ettiğine benzer kehanetlerin, sırların mekânıdır. Sparogmos ve törenselle ölüm temalarını birleştiren kendini sakatlama ya da fiziksel engel, genellikle alışılmadık bir bilgelik ya da gücün bedelidir. Serüvenin ödülü ya gelindir ya da gelini de içerir. Gelin, tehlikeli yasak ya da tabu sayılan bir mekânda bulunur. (Frye, 2015: 227) Yasak mekândan sırlara ve varlığa vakıf olarak çıkan kahraman, gelin ve hazine ödülüyle ritüeli dorukta tamamlar.

Masalda macera kahramanın karşıt güçlerle yüce ve saygın değerler adına yaptığı mücadeledir. Bu mücadele olağanüstü maceralar şeklinde sıralanır. Çatışma, romansın

temeli ya da arketipik temasıdır, romansın kökü, olağanüstü maceralar silsilesidir. Romansın dolayısıyla masalın başkahramanını Frye şöyle tasvir eder. “Eğer diğer insanlar ve çevresine kıyasla, derece bakımından üstünse; kahraman tipik bir romans kahramanıdır, eylemleri olağanüstüdür ama kendisi insan olarak tanımlanmıştır. Romans karakteri, doğanın olağan kanunlarının kısmen askıya alındığı bir dünya üzerinde hareket eder: Bizim için doğal olmayan cesaret ve sabrın olağanüstülüğü, onun için doğaldır ve romansın ön kabulleri bir kez kurulduğunda; büyülü silahlar, konuşan hayvanlar, dehşetli canavarlar, cadılar ve mucizevi gücün tılsımları hiçbir olasılık kuralını ihlal etmezler. Buradan mitten yola çıktık, daha doğru bir ifadeyle, efsaneye, halk masalına ve onların edebi akrabaları ve türevlerine geldik.” (Frye, 2015: 60) Mitten beslenen masal ve benzeri edebî türler, mit sistemi içinde döngüyü devam ettiren macera ve kahramanları çoğaltır; ezeli imge haline getirir.

Romans türünün hayale ve doyuma ulaştıran duygu dünyası, masallardaki ülkülerin ve ideallerin gerçekleşmesi anlamında birbiriyle ilişkilidir. “Tüm edebi biçimler içinde, doyuma ulaştıran düşe en yakın tür romanstır ve romans bu nedenle toplumsal açıdan ilginç bir biçimde paradoksal bir role sahiptir. Her devirde, egemen toplumsal ya da entelektüel sınıf, ideallerini bir tür romans biçiminde yansıtmaya eğiliminde olmuştur. İdealleri erdemli erkek ve güzel kadınlar tarafından temsil edilirken, bu sınıfın üstünlüğüne yönelik tehditler de kötü kahramanlar tarafından temsil edilir.” (Frye, 2015: 220) Yaz mitosunda kahraman, erdem ve güzelliğiyle ortaya çıkar. Yaz mitosunda halkın/toplumun umudu ve yaşam enerjisi fişkirir. Üretkenlik, bolluk ve tazelenme dönemidir. Buluş ve dönüş aşamasında kahramanın zaferi ve onu somutlaştıran bir ödül/gelin/hazine vardır; istenen şeyin bulunarak elde edilmesi ve geri dönüş devinimi işlenir.

Kahraman, değişip dönüştüğünde yeniden düzenlenmesi gereken sistem de değişir. Değişimin vasıtası olarak kahraman; mücadele edilen değerler adına değişip dönüşür. Kahramanın dönüşümündeki amaç toplumun ihtiyaç duyduğu yenilenme ve tazelenmedir. “Öyleyse, kahramanlar sadece gelişip değişen ve bu yolculuğu yapan insanlar değildir; onlar aynı zamanda değişimin vasıtalarıdır. The Hero: Myth/Image/Symbol adlı kitabında, Dorothy Norman, ‘kahramanların mitoslarının insanın ölüme karşı yaşamı seçme yolculuğunu en etkileyici biçimde ifade ettiğini’ savunur. Joseph Campbell ise The Hero with a Thousand Faces adlı kitabında, kahramanı ‘olacak değil, olmakta-olan şeylerin şampiyonu’ olarak tanımlar; ‘Onun tarafından

öldürülecek ejderha statüko canavarıdır, o geçmişin ve mevcut durumun bekçisidir.’ Kahramanın görevi daima, hasta bir topluma yeni yaşam getirmek olmuştur.” (Pearson, 2003: 28) Kahramanın değişimi/dönüşümü, evrenin/tabiatın sistematik değişim/dönüşümüdür. Her yok oluş, yeni bir başlangıç dönüşümünü içinde yaşatır.

Psişede/ruhta gelişen doyum, içsel enerji ve gücün dışa taşmasıdır. İlkbaharda mucizelerle beslenen güçlenen kahraman, yaz ile olgunluğa ermiş bir kişiliği sembolize eder. Güç ve özgürlük içsel rehberle sağlanır; yaz mevsiminin doruk noktası, ruhsal doyumunda en üst mertebesidir. Psişede bütünlük dairesel figürle başlangıca tekrar dönerek gerçekleşir. “Psişede bütünlük, geleneksel olarak, kutsal bir çember tarafından simgelenir, bu kutsal çember evrenin bir mikrokozmosu olduğundan doğal olarak uyumludur. Jung, bütünlüğe yaklaşan hastaların kendiliğinden mandalalar -yani, bir merkezin çevresinde yer alan dört dış bölüme sahip dairesel figürler- çizdiklerini anlatır. Yerli halklara ait hemen her şamanik gelenekte, büyücü hekimler insan dünyası ile ruhsal ve doğal dünyalar arasında denge sağlamak için bir merkeze ve dört yöne sahip bir tür sihirli çember (ya da büyüsel güç çarkı) yaratırlar. Projection and Re-Collection in Jungian Psychology adlı eserinde Marie-Louise von Franz şöyle yazar: Bilimsel gelenekte özellikle bir ezeli imge diğerlerinden daha uzun bir süredir varlığını sürdürmüştür, o Tanrı’nın, varoluşun, kozmosun, uzay-zaman’ın, ve parçacığın görsel bir imgesi olarak ortaya çıkmıştır: Bu bir çember, ya da ‘merkezi her yerde bulunan ve dış kenar çizgisi bulunmayan bir küre’ imgesidir. Yüzyıllar boyunca bu imge birçok dönüşüm geçirmiş, en sonunda insanın içindeki psişik realitenin imgesi olarak anlaşılmıştır.” (Pearson, 2003: 271) Mandala, yuvarlak dairesel imgeyle tamamlanan maceranın ve kazanımların sembolüdür. Tasavvuf çevresinde devir nazariyesiyle aynı döngüdür. İnsan bir noktadan başlayan macerayla sonunda aynı noktaya geri döner. Kahraman, kendi macerasıyla erginlenme törenini gerçekleştirir. Bu durum sonsuz bir döngüdür.

Kahraman mitosunda “Simgesel olarak, eski kahramanca mitosun sonunda, Savaşçının ejderhayı öldürerek korkusuyla yüzleştikten sonra eve dönmesi ve evlenmesi önemlidir. Onun savaşının ödülü, onun en sonunda bir sevgili olmasıdır. Kendini öne sürme ve sınırlar oluşturma becerileri olmadan gerçek eşit bir sevgi ilişkisi kurmak mümkün değildir; o durumda sadece bir kişi fetheder, diğeri tâviz verir ve onu tatmin eder. Bu beceriler bir başka insanla, kurumlarla, ve genel olarak dünyayla olumlu bir ilişkinin yaratılmasını sağlar. Nihai olarak, bu beceriler yaşamın kendisini sevmeyi ve

ondan zevk almayı mümkün kılar.” (Pearson, 2003: 160) Savaş, erginlenme ritüelinin geleneksel figürüdür. Öteki diyarda korkusuyla yüzleşen kahraman, hazineyi/gelini alarak evine/mekânına geri döner. Savaşın somut ödülü, yazın doruk noktasındaki sevinci sembolize eden kurtarılmış gelin ve hazinedir. Erginlenme, sır cemaatlerinde yapılan ritüellerle korunur ve edebî metinler aracılığıyla sonsuz kere devam eder. Masallar, geleneksel modellerin ezelî önemi, bunların tekrarlarla sonsuz olarak sürmesi bağlamında kültürel değerlerle zenginleştirilir. Masalların erginlenme açısından bu fonksiyonu “onların erginlenmenin geleneksel modellerinin ezelî önemini ve bu modellerin sonsuz olarak yeniden canlandırılma ve yeni değerlerle zenginleştirilme kapasitelerini ortaya koyma gerçeğinde yatmaktadır.” (Eliade, 2015: 224) Kahraman, kendi macerasıyla erginlenme törenini gerçekleştirir. Bu durum sonsuz bir döngüdür. Peri masalları ve erginlenme ritüeli bir psikodrama terapisiyle insana mevsimsel döngüyle eşleşen macerasını sahneler. Tekrar eden bu sahne ilk anki heyecanı diri tutar. “Belirlenmesi güç olan, peri masallarının mevcut şekillerini kazandıkları zamandan beri, hem ilkel hem de medeni insanların, bu masalları sonsuz kere tekrarlanırsa da memnuniyetle dinlemiş olmasıdır. Bu, erginleyici senaryoların -peri masallarında olduğu gibi kamufle edilmiş bile olsalar- beşeri varlıktaki derin bir ihtiyaca cevap veren bir psikodramanın ifadesi olduklarını söylemek anlamına gelir. Her insan, belli tehlikeli durumları tecrübe etmek, istisnai imtihanlarla karşılaşmak ve öte dünyaya gitmeyi ister ve bütün bunları, tahayyüli hayat düzeyinde, peri masallarını işiterek ya da okuyarak veya rüya hayatı düzeyinde, rüya görerek tecrübe eder.” (Eliade, 2015: 245) Masallar ve evrensel yolculuk ritüeli, insana tecrübelerini ve arzularını görme/okuma imkânı sunan erginlenme ve arınma döngüsünü sonsuz defalarla olarak hatırlatır.

Yaz döngüsel olarak aşamalı diğer üç mevsimin zirve durumudur. Mevsimsel döngüyü takip eden sürecin görkemli ihtişamlı ve bereketli süreci yaz mevsimidir. Güneşin doruk noktasıdır. Romans türü yaz mevsimini, doruk, evlilik veya başarı evresini temsil eder. İlahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri anlatılır. Yaz, Güneş’in ısıtan ve saran coşkusu kahraman ve ailesi/ülkesi için mutlu bir tabloya dönüştürür. Güneş, tüm dünyayı ısıtır; kahraman da sevginin gücünü sıcaklığını enerjiye çevirir. Yaz sürecinde insan, kaybettiği mutluluğu yeniden bularak masumiyetini kazanır; başlangıca ritüel dönüş gerçekleşir. Gayr-i iradî dönem, döngüsel olarak başlangıca/masumiyete dönüştür. İnsanın/insanoğlunun çıktığı hayat yolculuğunun son dönemidir. Kahramanın/insanın sınav süresince yapıp ettiklerinin karşılığının görüldüğü

bu aşamada; kahraman için kış ve ilkbahar mitosundaki çabasının ödülünü alma aşamasıdır. İnsan, dünya hayatındaki/sınav yaşantısına, çabasına, ortaya koyduğu işlere göre ahiret hayatında sonsuzu içine alan somut karşılığı ödül olan iyi ve mutlu bir hayat yaşayacaktır, ya da mutsuz ve acılarla dolu bir hayata/cezaya mahkûm olacaktır. İradenin sınanmasının bittiği ve esas karakteri itibariyle yine iradenin sınanmadığı, ilk hale dönüş gerçekleşmiştir. İlk hâlde verili bir ödül durumu bu son hâlde verili değil kazanılmış bir ödül ya da cezaya döner. Semavî dinlerin insanın/ruhun hayat süreci ilk hal/cennet hali-sınav hali (ilk günahla cennetten kovulma sınav süresini belirleyen bir dünya yaşamı) ve son hal (sınava göre iyi veya kötü hal) şeklinde bir döngüdür. Kutsal dinlerde ilk hal-sınav hali- son hal döngüsü, kahramanın macerasıyla aynı döngüyü içerir. Campbell'in 'ayrılma-erginlenme-dönüş yolculuğu, edebî metinlerde farklı isimlerle ancak özü ezeli bir imgenin tezahürü olan evrensel yolculuğun ritüellerini içerir.

1.1.3. Dilek/Sonuç

Edebî eserin kahramanı, her insanın yolculuğunu döngüsel olarak gerçekleştirir. Masal kahramanı, bilgelik kazanmış, donanımlı ve güç kazanmış olarak geri döner; yolculuk evrensel bir motiftir. Başlangıç ve sonun ritüeli; kahramanın her insan için ortak olan sembolik yolculuğunu gerçekleştirir. “Mitolojik metinlerde, ‘yolculuk’ maceraları en sık karşılaşılan olay örgüsü tipidir. Masal/destan kahramanlarının bir bilgenin haber verdiği uzak bir ülkeye veya rüyalarında gördükleri bir meçhul coğrafyaya ya da masalların sembolik mekânı olan Kaf dağının ardına, tehlikelerle dolu yolculuklar yaptıkları bilinir. Yolculuğun sebebi, ülkelerinde ortaya çıkan bir huzursuzluk; salgın hastalık, kuraklık, bir düşmanın veya canavarın dadanması gibi kaos yaratan bir durumdur. Seçilmiş kahraman, bu huzursuzluğu gidermek için gerekli olan uzak ülkede bulunan bir ‘büyülü nesne’yi getirmek için yolculuğa çıkar. Bu büyü nesne, bir ok, bir kılıç, şifa verici bir ot, âb-ı hayat ve benzeri olabilir. Kahraman, yolculuk boyunca kapılarını ejderhaların, devlerin tuttuğu yer altı mağaralarından, çetrefelli yollardan, engin denizlerden, aşılmaz dağlardan, balta girmemiş ormanlardan geçer. O, bu zorlukları zekâsı, sağduyusu ve olağanüstü güçlerin yardımıyla aşar; ele geçirdiği büyü nesne ile aynı tehlikeli yollardan geçerek ülkesine döner ve onunla huzursuzluğu giderir; yani kaos’u düzene çevirir.” (Sarıçiçek, 2013: 29) Sonuç bölümü, maceranın mitolojik dönemden alınan öze insanın öyküsüne dair bir mesaja dönüşmesidir. Metaforlar aracılığıyla hayal edilen düzen, insan ve ilâhî adalet somutlaştırılır.

Masalın gerilim unsurlarından vurucu kısım son/sonuç bölümünde verilir. Sonda yaşananlar masalın evrensel mesajlarıdır ve insanın istekleri/arzuları edimsel ve söylemsel olarak dilek bölümünde gerçekleşir. Son/sonuç; ana düğümün çözüldüğü, merak unsurunun giderildiği bölümdür. Sonuç/dilek kısmıyla verilen ileti; iyilerin iyilikle, kötülerin kötülükle karşılanacağı şeklindeki evrensel bir mesaj/iletidir. Arzu edilen durum: ‘arketiplerin armağanları olan dersler’in alınmasıdır; masalın sonuç ve dilek bölümü bu mesajı telkin eder.

Masallar, klasik ve kesin bir sonla biterek tüm insanlara/insanlığa bir mesaj verir. Masal, ibretlik olaylarla insana yol gösterir; ahlâkî ve manevî unsurlar kültürel motiflerle bir çerçeve etrafında evrensel bir mesajla verilir. Karşılaştırma ve karşıtlık ilkesiyle; masalda en iyinin karşısında en kötü tip çıkarılarak iletinin gücünü artırma esas alınır. Masal kahramanının öze indirgenen bir adı yoktur. Onun rolü ve kişilik/tip özelliği topluma genele dayanır. Masal isimleri konuya ya da kahramanlara göre verilir.

Başkahraman için mutlu son; kötü/karşıtlık gücün temsilcisi için de trajik son çizilir. Masalın sonuç kısmında ‘kayıp mutluluk’ tüm insanlar adına bulunur. Bu şekilde masalda geleneğe dönüşen bir ritüel gerçekleşir. Masalda insanın ‘kayıp mutluluğu’ bulma arzusu yaşatılır. “Bu cinli perili masal âlemi, tohumları belki binlerce sene halkın gönlünde, fikirlerinin derinliklerinde yerleşerek çiçekler açmış, şairâne meyvalar yetiştirmiştir. Dünyanın bu masal âlemi, zaten geçmiş yüzyılları hatırlatırken, her bir milletin geçmişini rüya görmüş gibi karşılar.” (Bilkan, 2001: 136) Toplumun/milletin arzularının çiçek açarak meyva verdiği kısımda mesajların sunulduğu, masal kapısını açan tekerlemenin işleviyle sağlanır. Tekerlemenin/formelin şiirsel üslubunun içinde kodlanmış derin öğretiler korunur. Ortak tecrübelerden beslenen kısa ve öz mesajlar, evrensel bir öğretiyle savunulur.

İleti, sonuç/dilek bölümünde tekerleme/formel, kıssadan hisse, veya nükteli bir sözle verilir. Masal rivayetçi aktarımla evrensel mesajlar taşıyan arzuların/dileklerin tecellisiyle bitirilir. Kahramanın ödüllendirildiği, düşmanın cezalandırıldığı evrensel mesaj yine bitiş formelleri olan tekerlemelerle işlenir. Sonuç bölümünde kullanılan formeller/kalıp ifadeler, olayın özetleyici bölümüdür. Macera ve seçimlerin sonucu ortaya konur. Verilmek istenen mesaj kahramanın macerasıyla telkin edilir. Ödül ve ceza imgeleri özetleyici sonuçtur. Sonuç vurucu ve ibretlik bir şekilde tamamlanır; bu kısımda kalıplaşmış ifadeler kullanılır. ‘Muradına Nail Olmayan Dilber’ masalının Kıbrıs varyantında iyi hal ve davranışlarının karşılığı olarak genç kız ve padişahın oğlu düğünle

mutluluğa kavuşurken; kötülüğün gücü olan kız ve annesi cezalandırılır. Anlatıcı bu durumu anlatı zamanında birleştirerek “Bıraktım onları kötü, geldim buldum sizi iyi.” (Sakaoğlu, 1983: 87) der. Anlatıcı, bu ibretlik öyküden dinleyicinin de kendi payına düşeni almasını önceler.

Sonuç kısmındaki üç elma ile anlamsal bir çağrışım yaratılır. Eflatun Cem Güney’in yorumuyla “Kırk gün, kırk gece toy düğün etmiş, onlar da ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine diye, herkes için böyle mutluluklar dileyerek üç elmaya bağlar. Üç elma, gönül alma: Biri onlara göre, biri at, biri avrat, biri de evlât! Bu inanışla masallarını: ‘Gökten üç elma düştü, kimin ne muradı varsa, onun başına!’ diye bitirirler... Masalların tadı anlatılışındadır. Böyle masal analarından dinlenirse, tadına varılır. Ancak, bugün ne ocaktan yetişme masal anaları var; ne de o tandır başı...” (Sakaoğlu, 2014: 170-171) Masalın sonuç/dilek bölümü; kahramanın, anlatıcının ve okuyucunun/dinleyicinin aynı temennilerle anlatı mekânında buluşarak bütünleşmesidir. Temenni ve dilekler, yüceltilmiş ve olumlanmış kayıp mutluluğun bulunmasıdır.

Sonuç kısmı kayıp mutluluğun bulunduğu masumiyetin elde edildiği bir metafordur. İlahi düzenle sonsuza kadar sürecek iyi dilekler ve mutluluk betimlenir. Masal sonunda kullanılan tekerleme, okuyucu/dinleyici ve anlatıcı arasındaki bütünleşmeyi ortaya koyar. Masaldaki olay ve kişilerle ortak bir dünya ve yaşantı sürme arzusu; anlatıcı ve okuyucu/dinleyici arasında metin bağlamında gerçekleşir. Anlatıcı, dinleyici ve kahramanın özdeşleşmesi masalın üslûbuna yayılır.

1.2. Zaman

Zaman, süre, vakit ve varlık anlamındadır ve gerçek manada insanın müdahale edemediği sürekliliği olan bir oluşturdur. “Zaman veya vakit, ölçülmüş veya ölçülebilen bir dönem, uzaysal boyutu olmayan bir sürekliliktir. Eski Mısır rahiplerine göre zaman; enerjinin yok oluşu ya da bir diğer anlamı ile enerjinin dönüşüm sürecidir ve sonsuz olan Tanrı'yı simgeler.” (www. wikipedia. org) Bir insanın zaman anlayışıyla Allah’ın yarattığı zaman dilimleri ve kavramı farklı manadadır. İnsanın müdahil olmadığı bir bilinmezlik ve sürekliliğin olduğu zaman kavramı, masal dünyasında bu manada sonsuz zaman algısını yaratır. Zaman, ölçülen veya ölçülebilen bir dönem/süre olarak ifade edilir; masal metinlerinde bu durum ‘sonsuz zaman’ olarak genişlik kazanır. Masalın hayatın içindeki an kavramına hükmü, geçmiş-şimdi ve geleceği kapsayan bütüncül bir zamandır.

Evrensel zaman diliminin içeriği ilk anın başlangıcından şimdiyi ve sonrayı kapsayan bir ritimdir.

Gerçeğin bir kurgusu olan edebî metinler, zaman bağlamında iç ve dış dinamiği oluşturur. Eserin vücuda geliş zamanı/dönemi ve kendi içinde de kurgunun zaman olgusunu ifade eder; zaman, çift yönlü bir anlam kazanır. bu bağlamda “ifadeye dayalı olarak kaleme alınan hiçbir eser zamandan ‘ârî’ değildir. Zaman, eserin, iç ve dış dinamiğini sağlayan temel unsurlarından biridir.” (Tekin, 1989: 40) Zaman, anlatının dinamik gücüdür ve insana ait bir öykünün sınırlardan bağımsız olan kesitidir. Masallar, bu yönüyle iç ve dış dinamiğe bağlı zaman algısında sonsuz ve saklı olan evrensel zamanı içerir. Masalın evrensel olan sırlı ve saklı zamanı, semavi dinlerdeki sonsuz zaman algısını hissettirir. Masal metinlerinde sonsuz ve kutsal zaman algısını giriş formellerinin üslûp özelliği karşılar. Başlangıç formellerinin kalıp ifadeleri olan ‘Evvel zaman içinde’, ‘Bir varmış bir yokmuş’ söz grupları, zamanın içindeki sırı işaretler. Evvel, bilinmeyen ama varolan bir zaman sürecini somutlaştırırken, bir var olan bir yok olan insan ve zamanın içinde varoluş mücadelesi verme sürecine öykünülür. Bilinmeyen ancak kutsallık taşıyan ve sürekli yinelenen bir zaman kendini hissettirir. “Evvel zaman içinde diye başlayan masallarda ‘evvel’ kelimesi mitik kalıntının bir işareti olup bilinmeyen ama kutsal bir zamana işaret etmektedir. Geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayan zaman, varoluşsal manada gerçek sonsuzluktur başka bir ifadeyle hep bir başlangıçtır. Masallardaki ‘Bir varmış bir yokmuş...’ ifadeleri yani başlangıç cümleleri, içinde yaşanan ‘seyir an’ını, kişi olabilme mücadelesindeki insanı ve onun gerçek sonsuz zaman içinde ‘sonlu ve geçici’ durumunu vermektedir. Önce var olup sonra yok olan insan, geçici olmayan ve bu sebeple devinim halinde hep bir başlangıç içinde olan zamanın içinde zamansal olarak ölümlü sona mahkûmdur. Bu manada varoluşçu düşünce yapısı masal ile örtüşür. Yani insan dünyada çoktur, ama dünyasal zamanın içinde ‘bir vardır bir yoktur.’” (Tuna, 2014: 261-262) Dünyasal zaman tasavvurunda insan bir vardır bir yoktur; ancak varlık ve varoluş devam eder. Bu durum insanın öyküsünü sonsuzluğa ritüellerle taşıyan masalların içinde köken mitine işlenmiş/ulaşmış bir özdür. Masal içindeki zaman kavramı ölçülebilen ancak yok olmayan devam eden sonsuz sürerlik içindeki bir başlangıçtır. Devinim halinde bir başlangıçla süren zaman sonsuzdur; insan bu tasavvuru masalın mesajlarına sonsuz zaman arzusu olarak taşır. Zaman formelleri hayatın akışına, insanın varoluş öyküsüne dikkat çeker. Bu derin mana mitin dünyasına girildiğini insana özgü özel bir yolculuğun başladığını ifade eden bir anahtardır. Kendine

ait bir düzeni ve kuralları olan bir zaman dilimi, masalın zaman anlayışıdır. Masalın kendine özgü zaman imgesi sürerlik ve tekerrür halindedir. Eskimeyen/yok olmayan varoluş halindeki bir zaman çizilir. Masalın evrensel mesajları ve temaları zaman anlamında da evrenseldir. İnsanın mücadelesi, yaşam öyküsü devamlılığı olan bir süreçtir. Masal geçmiş, şimdi ve gelecek arasında üç zaman dilimini de içerir. Bir varmış bir yokmuş belli bir özneye ve zamana işaret etmez; bir özne üzerinden diğer öznelerle devam eden, akan, kendi içinde varlığını sürdüren bir zaman dilimini simgeler. Bu zaman diliminin kaynağı ilâhî zamandır ve yolculuk metaforuyla başlangıca/merkez noktasına dönülür. Yolculuk, evrenin merkezinde başlayıp yine evrenin merkezinde tamamlanır; hayat ve ölüm, yaratılış ve sona eriş burada başlar. Evrenin merkezi, dünya tasarımında kozmik düzenin başlangıcı ve sonudur. Mitolojik zamanın çevresi dünyanın merkezinde başlar. Evrenin merkezi, profan âlemi ilâhî âlemle hem bağlayan hem de ayıran noktadır. (Bayat, 2007/II: 103) Masal dünyasında yolculuk merkezde başlayıp yine merkezde sona erer.

Dinleyicinin/okuyucunun zaman diliminden bağımsız olan masala ait zaman olgusu, tekerrür halinde bir döngüdür. Arkaik insan düşüncesinde zaman çizgisel değil döngüseldir ve ‘mutlak zamanın sınırları’ içindedir. Masalda çizilen zaman bir devinim halinde sürer ve zaman devinimi mitik dönem özellikle vurgular. Mitolojik dönem; insan, hayvan ve bitkilerin dünyası açısından sınırın olmadığı bir çağdır. “Dönerge/dönüşüm inancının paradigmasında hayvan ve bitki dünyası ile sınırların olmadığı mitolojik çağ durmaktadır. İnsan, hayvan, bitki dünyaları arasındaki fark yalnız ve yalnız görünüştedir. O halde dönüşüm mitlerinin paradigması insanın hayvan topluluğu ile özdeşleşmesinden başka bir şey değildir.” (Bayat, 2007/II: 305) Paradigma, değerler dizini kural ve uygulamaların bütünüdür. Mitik zamandaki paradigma insan, hayvan ve bitki dünyasının bütünlüğü kuralıdır. Mitik zamanda birarada bulunan insan, hayvan ve bitki dünyası masal dünyasında bir arada sunulur. Sınırın olmadığı mitik başlangıcın devam etmesi canlı kalması masal metinlerinde zamansal formun dönerge/dönüşüm inancıyla görülür.

Zaman, yaratılış özelliğiyle kutsallık taşır ve dinî bir terim olarak yüceltilmiş bir form kazanır. Kehf suresi zaman ve yolculukla ilgili dört bölümü içerir. Yedi Uyurlar’ın zaman içinde üç yüz yıllık seyahati, Hz. Musa ve Hz. Hızır’ın yolculuğu, Zulkarneyn’in macerası. Kehf suresinde yaşanan zaman geçişi masallarda gerçekleşen olağanüstü zaman ve mekân değişimi açısından bir kaynaktır. İmkânsız görünen zamanda yolculuk temelini

İslâmî ritüellerde imkânsızlıktan çıkar. Kur'an-ı Kerim'de Asr suresinde zaman üzerine bir yemin vardır. Masallarda geçen kalıplaşmış sayı formelleri, kültürel özelliklere bağlı yaşanmışlıklardan izler taşır. Sayı sembollerinde insanın algıları ve yüklenen gizli anlamlar etkilidir. Sayıların gücü ve sembolik anlamları mistik temalardan beslenir; kültürel olarak etkilenilen ve kabul edilmiş inanış ve inanç sistemleri zaman formunun bir dönüşümü olarak yüceltilir. Masal, en eski inanışların köken izini taşır; ilk köken örneği sayı sembolleri için de geçerlidir. Masallarda kırk gün/kırk gece gibi zaman ifâdeleri kırk sayısının arketipsel yansımasıdır. Çeşitli olayların oluş ve kılış süreleri kırkıncı günde tamamlanır ve bu durum tesadüf değildir. Bir süreç olan kırk gün/gece; tamamlanma/olgunlaşma ritüeliyle zamanın yataydan dikey boyuta ulaşmasıdır. Yatay/sıradan zaman diliminden, ilâhî/dikey zaman sürecine öykünmelerle geçilir. Semavî dinlerin, kutsal anlatıların ve tarihsel süreçte yaşamlarıyla anlatılara konu olan peygamberlerin öykülerindeki hadiseler, rivayetler ilâhî zaman dilimiyle ifade edilir. Masallarda, sıkça kullanılan kırk sayısı, düzenle birlikte ortaya çıkar. Düzenin kuruluşu için kullanılır ve mitolojik kökenlidir. Hz. Musa'nın kavmine kırk gün süre verilir. Zekât, malın kırkıta biridir. Hz. Âdem'in çamuru kırk yıl yoğrulmuştur. Süleyman ve Davut peygamberlerin hükümdarlık süreleri kırk yıl olarak geçer. Mehdi'nin dünyayı kırk yıl yöneteceği söylenir. Kırk sayısında düzenin kuruluşu sembol edilir. Ahkaf 15, Bakara 51, Maide 20-26 ayetlerinde kırk sayısından bahsedilir. Araf suresi141-142 ayetlerde kırk gün bir süre/müddet olarak geçer ve birçok metinde de bu süre/müddet yaşanmış tecrübelerin kaynağıdır. “(141) Hani sizi Firavun ailesinden kurtarmıştık. Onlar size en kötü işkenceyi uyguluyorlardı. Oğullarınızı öldürüyor, kadınlarınızı sağ bırakıyorlardı. Bunda size Rabbiniz tarafından büyük bir imtihan vardı. (142) Mûsâ'ya otuz gece süre belirledik, buna on (gece) daha kattık. Böylece Rabbinin belirlediği vakit kırk geceye tamamlandı. Mûsâ kardeşi Hârûn'a, ‘Kavmim arasında benim yerime geç ve yapıcı ol. Sakın bozguncuların yoluna uyma’ dedi.” (<http://mushaf.diyaret.gov.tr/>) Masallarda/anlatılarda bu kutsal zaman ve anlamlar çağrışımsal olarak ve geleneğe dönüşerek ritüelleştirilir. Zaman kavramına kutsal ve ilâhî bir bakış kazandırılır. Sayı ve renk arketipleri toplumun ortak hafızasında kodlaşarak benzer motiflerle ilk kökene gönderme yapar. Masal, zihinsel yaratımda kutsallık taşıyan kırk sayısını geleneksel bir formla tekrar ettirir. Böylelikle zaman sürerlik ve yücelik kazanır. Aynı mitik köke gönderme yaparak zaman kavramını canlı tutar.

Masalda zaman iki şekilde sunulur ‘sıradan zaman’ ve ‘kutsanmış zaman’; bu ikili ayırım mitik ve reel anlamlı bir zaman tasavvurudur. Kutsanmış zamanla mitik dönemin hafızasıyla oluşan masal metni mitsel öyküdeki kutsallığı ve bu dönemin kutsanmışlığını içerir. Her şey başlangıçtaki döngünün tekrarıdır; kutsal zaman aynı şekilde mekâna da kutsallık işlevi kazandırır. “Perspektif zaman kavramı, retrospektif (geriye dönüş) zamanın içinden çıkıp kültürel açıdan ölüm ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Dünya modelinde zamanın ve mekânın algılanmasının mitolojik özünde retrospektif zaman ve başlangıç mekân kavramı durur.” (Bayat, 2007/I: 73) Akış ve sürüş içinde olan zaman döngüsü, masal metinlerinde özellikle bu döngüyle ilk zamana geri akar. Evrensel dinlerin tarihi veya doğrusal zaman kavramı, masalın mitolojik veya döngüsel zamanında da etkilidir. Sonsuz zaman semavi dinlerin haber verdiği bir kavramdır ve döngüseldir. ‘mitolojik zamanda baş veren olayların anlatımı, tasviri, görüntüsü, kısacası kutsal geçmişin, ideal mekânın, Tanrı’nın yaratma kudretinin öyküsüdür.’ (Bayat, 2007/I: 123) Kutsal sayılan anın/zamanın öyküsü yinelemelerle tekrar kurgulanır. Anlatılan zaman, yüce ve kutsal kabul edilen ideal zaman dilimidir. Evrensel düzenin ve birliğin inşa edildiği ilk an anlatılır. İdeal zaman dilimi, kutsal geçmişi ve yaratıcının kudretini yansıtır.

Masalda zaman formu, gerçek sonsuzluk üzerine kuruludur ve bu bağlamda mitolojiden beslenen geleneksel anlatılarda zaman, tüm insanlığın tarihini anlatan simgesel bir değerdir. Gerçek sonsuzluk; evren ve insanın devam eden macerasıdır. Masalda belirsizlik içeren zaman dilimleri, insanın tekerrür eden ve döngüsel olan macerasına bir göndermedir. Çeşitli döngüler masalın zaman formuyla uyumludur. Masalda bir döngü halinde tekrar eden zaman, yaşamın içindeki birçok hadiseyle aynıdır ve doğaldır. “Doğal döngü ritmi, insan hayatına pek çok büyük mitsel anoloji sağlamıştır. Tarihte çeşitli döngülerle karşılaşırız. Örneğin yükselen, gerileyen ve yıkılan imparatorluk yerine yeni imparatorlukların kuruluşu döngüsü; otoriter rejimler ve bunlara karşı yapılan devrimler neticesinde ortaya çıkan yeni iktidarların döngüsü; ferdin ruhunda ihtida ve benzeri tersine dönme hareketlerine ait döngüler; uyanan baharın Chaucer’ın Canterbury’ye giden hacılarını yoldan çıkarmasında olduğu gibi insanlar üzerinde etkili olan doğal döngü imgeleri bunlar arasında sayılabilir.” (Frye, 2008: 297) Zaman, tabiatın döngüsüdür ve tekrarlanan bir süreçtir. Masallarda kullanılan zaman doğal bir döngüdür. “Masalların takvimdeki dizilişleri onları aynı zamanda doğal döngünün sembolizmiyle de bağlantılı duruma getirir.” (Frye, 2015: 238) Zaman döngüsü sonlu insanın sonsuz

döngüsüdür. Zaman, bu formu ilâhî ve şeytani zaman olarak tasavvur eder. İlâhî/kutsanmış ve şeytanî/düşmüş zaman tasavvuru zıtlık kutbuyla sonsuz ve sonlu zaman arasındaki döngüdür.

İlâhî/kutsanmış zaman şifâhî ve manevî olan zamandır; dikeydir; sonsuzdur. Sözlü imgelemle ‘zamansız an’ yakalanır. Masalın manevî olan zaman boyutu dikeydir. Düşmemiş zaman imgesiyle masal çağların/zamanın dışına çıkar. Geleceğe dönük aynı zamanda geçmişi de içinde barındıran bir zaman imgesi mevcuttur. Dikey zaman kendiliğinden varolan geçmişi ve geleceği içinde barındıran zaman dilimidir. “Sıradan tecrübeden daha yoğun olan düşmemiş, cennetsel, meleki ya da diğer tecrübe şekillerinde zaman, yüzlerimiz geçmişe dönükken geleceğe doğru sürekli bir şekilde sürüklendiğimizi hissettiğimiz harici bir zorlama duygusu olmaksızın mevcuttur. Böyle bir var oluş, tabiatla uyum, diğer yaşayan varlıklarla kontrpuan olmak ve içsel bir coşkunluk bakımından müzikal bir var oluş olurdu.” (Frye, 2008: 213) Bütün bir evren fikrinin hâkim olduğu zaman algısı dikeydir; içsel enerjiye sahip bütün varlık âlemini işaret eder.

Masallarda, müddet/süre bağlamında ilâhî zaman ifade edilir. Bu durum evrenin yaratılışında ilahî bir düzendir ve Dünya yaratıldığında her şey bir düzenle zamansal bağlamda yaratıldı. Akış düzen içindedir; gün, gece-gündüzden oluşan yirmi dört saatlik bir zaman dilimidir. Kâinatın düzeni zamansaldır ve bu düzen masallarda da kullanılır. Zaman kavramı masalın semboller dünyasında yaratıcı düzenle ilgilidir. Her şey vakti gelince gerçekleşecek bir zaman ve süreye bağlıdır. Masalda belirtilen zaman dilimleri sonsuz/ilâhî zamanın etkisidir. Hadiselerin gerçekleşmesi, söylenen/vaad edilen zamanın gelmesine bağlıdır; bu bir döngüdür. Zaman kavramı masalda uygun zaman ve ortamda ortaya çıkar; zamanın hükmü ve sınırı yoktur. Kahraman, zaman ve mekân sınırlamasına takılmadan toplumun yarattığı idolojik çerçeve içinde yaşar.

Masalda sonsuz zaman algısı Tayy-i zamanın dönüşen ritmidir. “Masal metinlerindeki bu pozitif gerçekliğe aykırı zaman anlayışının egemen olması yine İslâmî kültürle ilgilidir. İslam’da Hz. Muhammed’in miraca çıkması olayı var. Hicretten bir veya bir buçuk yıl önce Hz. Muhammed, Rabbinin büyük ayetleri kendisine gösterilmesi maksadıyla bir gece Mescid-i Haram’dan (Mekke) Mescid-i Aksa’ya (Kudüs) götürülmüş; oradan da semanın katlarını geçerek Rabbinin dilediği yere kadar (Sidre-i Müntehâ) varmıştır. Peygamberimizin bir gece Mekke’den Kudüs’e götürülüşü İsra, göklere yükselmesi de urucdur. Bu yükselme, uruc hadisesi astronomik zaman ölçü ve sınırlarını aşan, farklı bir zaman anlayışına bağlı olan bir şeydir. Kur’an’da da bu durum

zaten belirtilir: ‘Melekler ve ruh Allah’a sizin esas aldığınız ölçülerle elli bin yıllık bir zaman miktarını bir günde aşarak uruc ederler.’ (Mearic, 4; Secde, 5) Aynı şekilde tasavvufta bast-ı zaman ve tayy-ı mekân hadisesi de bilinen zaman anlayışından farklı bir yapı arz eder. Dolayısıyla İslam kültürünün bu zaman anlayışı, masal metinlerinde yaygın biçimde yer bulmuştur.” (Çetin, 2013: 39) Bast-ı zaman ‘zamanın genişlemesi, bereketlenmesi’, ‘az zamanda uzun bir zaman yaşamış olma hâli’ insanı merkeze alan varoluş sürecidir.

İslâm kültürünün ve eski inanışların etkisini taşıyan ruhun yolculuğu zamandan ve mekândan arî olarak bir anda bir başka mekân ve zaman dilimine geçiştir. Masalda figürlerin değişimi ve dönüşümü bağlamında gerçek ve hayalî dünyanın yan yana olması zamansal olarak da sürer. Zamanda yolculuk ruhların zaman kavramının içinde olmayıp seyahat edebilme yetileridir. Ruh için süren sonsuz zaman masal dünyasında kahraman ve dolayısıyla insan için sürekliliği olan bir durumdur. Masal kahramanı kutsal gücün figürlerinin yardımıyla an içinde göç eder ve zamanın bu formu dikey zaman dilimidir. Tayy-i zaman masalın ölçülen saat diliminden üstünlüğüdür ve kutsaldır. Yatay boyutta sıkışan insanın ilâhî gücün yardımıyla zamanda yolculuk ederek dikey boyuta ulaşmasıdır. “Kahramanların bir yerden başka bir yere ‘göz açıp kapayıncaya kadar’, ‘yum gözün aç gözün’ ulaşmaları, saat ve takvimle ölçülemeyecek, tinsel zaman olarak tanımlayabileceğimiz hadiselerdir.” (Şenocak, 2005: 96) Tayy-i zaman kavramında dinî inanışların ve ritüellerin etkisi vardır. Eşzamanlılık hadisesine bağlıdır.

‘Ateşkâr Oğlan’ adlı masalda ip metafor boyutuyla şifahî zamanın karşılığıdır. “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, 2011: 97) Gecenin uzaması kahramana ihtiyacı olan zamanı sağlayarak dikey boyutta sonsuz zamanı verir.

‘Kayaoğlan’ masalında (Özçelik, 2004: 340-341) zaman döngüsüne hükmetme bir nesneyledir. Üç aylık bir yol dilimi bir geceye indirgenir. Gerçeklik taşıyan üç aylık zaman dilimi insanın arzusu olan zamanı kısaltma, zamanı kendi tasarrufu altına alma düşüncesiyle bir gecelik zaman dilimine indirgenir. Yatay olan zaman; genişletilerek

dikey boyuta taşınır. Geçen süre ip metaforuyla sağlanır. Dedenin elindeki siyah ip gece, beyaz ip gündüz olarak sembolize edilir. Kayaoğlu, dedenin elini ayağını bağlar ve siyah ipi uzatır, böylece gece uzar. Bu masalda gecenin uzaması siyah iplik metaforuyla sağlanır. Kahramana zaman kazandıran bu olayda gecenin ne kadar süreyle uzadığı bilinmez. Kahraman için istediği sürenin sağlanmasıdır. Sabah olduğunda kahraman, evine ulaşmış olur. Kayaoğlu, insanın zamana karşı müdahil olma, zamanı esnetme arzusunu ip nesnesiyle somutlaştırır. İnsanoğlu zamanın akışına müdahale edememenin verdiği ıstırapla ortak bilinç dışında yüz yüze gelir. Gece-gündüzün birbirini düzenle ve sırayla takip ettiği zaman dilimine hükmetme arzusu masalda gerçekleşir. Zamanı durdurma, bir boyutta kalma ve ana müdahale edilmesi arzusu gerçekleşir. Masal, evreninde insanın sınırlı süreye sıkışmış olmasının yok ediciliği olan zaman engeli ortadan kaldırılır. Bu zaman dilimi iyleştirici/şifahi zaman dilimidir ve dikey boyuttur. Zamanın insanı sıkıştıran imgesel bir düzeni vardır. Bu gerçek masal dünyasında müdahale edilen bir unsur olarak karşımıza çıkar. İple uzatılan veya kısaltılan zaman sembolik olarak insanın zamanı genişletme arzusudur. Bu arzu büyücü arketipinin dışavurumu olan sihirli bir nesneyle sağlanır. Üç aylık yolun bir geceye indirgenmesi zamanın, şifahi, kutsal ve dikey boyutudur. Zaman ve kader insanın bildiği ama tanımlayamadığı bir süreçtir. Türk mitolojisinde ip, kaderi somutlaştıran bir metafordur. Erlik hayat ipini elinde tutar. “İnsanların hayat ipi de Erlik’in elindedir. Bu açıdan bakıldığında Şaman mitolojisinde Erlik’in en çok hatırlanan ve kurban sunulan varlıklar arasına girmesinin sebebi anlaşılmış olur.” (Bayat, 2007/I: 344) Kayaoğlu, kendi macerasında zaman döngüsünü elinde tutan dedenin elinden ipi alarak; zamanı uzatır; bu bir bakıma mitolojideki bu algıyı da yenmenin arzusudur. Masalın zamansal diliminde olaylar birbirleriyle zamansal olarak bağlanırlar. Masal, genişlemiş bir zaman imgesine dönüşür. Kısa bir anın aşağı dünyada üst dünyadaki yıllara denk gelmesi masalın ‘genişlemiş bir zaman dünyası’ imgesidir. Asıl olayın dışındaki zaman dilimleri geçiş formelleriyle atlanır.

Muğla yöresinden derlenen ‘Yedi Kardeşin Bacısı’ masalında (Özçelik, 2004: 368) cadı karısı, genç kızı çözülmüş iplik yumağını sararak bulur. İplik, uzunluk ve belirsizlik yönüyle zamanı ifade eder. Cadı karısının genç kızı bulma süreci ölçülen bir zaman imgesi yerine ip yumağının uzunluğu şeklinde kahramanı bulmayı sağlayan bir metafordur. Arayış ve yolculuk dilimi, sarılan ip yumağıyla somutlaştırılır. Zaman ifadesi soyut bir kavramken; ip, zaman dilimini somutlaştıran bir roldedir. Zaman ölçülemeyen

soyut bir kavramken; insan için somut bir imgeyle uzunluk şeklinde iple sembolize edilir.

Masalın kurgusunda ilâhî zamanla birlikte sıradan zamanda sunulur. Sıradan/düşmüş zaman günlük hayatın içinde süren zaman algısıdır. Şeytani zaman yok oluştur ve bu süreç saatle ölçülen bir zamana karşılık gelir. Herhangi bir değişiklik göstermeyen zamanın evrensel yıkıcılık boyutudur. “Şeytani zaman ise doğal olarak kayda değer bir değişiklik olmaksızın ‘yarın, yarın, yarın’ şeklinde giden tam bir süreç ya da saat zamanı olurdu. Bu normal olarak zamanın her şeyi yokoluşa sürükleyen evrensel yıkıcılık boyutudur. Zaman tecrübemiz düzlemsel bir hareketin yanında döngüsel bir hareketi de kapsar. Bu döngünün gençlik, sabah, bahar gibi yukarıya yönelen evreleri geçici ya da zaman emrindeki bir yukarı dünyaya ait coşkunluk ve neşe duygularını beraberinde getirir.” (Frye, 2008: 214) Şeytani/sıradan/düşmüş zaman yok olmaya mahkûm zaman dilimidir. Sıradan zaman yatay olmakla birlikte masalın doğal döngüsüne sahip olmasıyla sembolik değer taşır. ‘Zümrüdianka Kuşu’ masalında kahraman düşünmek için bir hafta mühlet ister. “Öyleyse, bana bir hafta mühlet ver, bir hafta içerisinde düşüneyim, diyor.” (Şimşek, 2001: 56) Masal metinlerinde ‘zaman tutulması’ reel olan somutlaştırılan bir zaman dilimidir. Reel dünyanın somut göstergesiyle ilâhî zamandan reel zamana geçilir.

‘Tuz Kadar Sevgi’ masalında zaman dilimi ölçülen ve anlatıcının yarattığı yatay bir zaman boyutudur. “Git Ahmet, perşembe günü saat on ikilerde gelirim.” ‘Peki.’ Tembel gelip padişahın kızına anlatır: ‘Perşembe günü saat on ikide gelecek.” (Sakaoğlu, 2002: 478) Tükenen ve sonlu olan bir zaman dilimi sıradan zamandır. Bu dünya, tükenen ve sonlanan zaman dilimidir; ölçülen zaman sıradanlaşır.

Masal sözlü kültürle nesiller arasında devamlılık gösterir; okuma ve dinleme eylemini içerir. Okuma ve dinleme eylemi zamanda harekettir. Masalın anlatma/okuma/dinleme zamanı, hareketliliği ve devamlılığı sağlayan bir eylemdir. Zaman içinde bir devinim oluşur; okuma ve dinleme eylemi durağandan uzaktır. Anlatma/okuma zamanı anlatıcının kendine göre yorumlayıp metni yeniden anlatmasıdır.

Masal metinlerinde zaman; olayların oluş sıralamasında öncelenen zaman dilimleriyle sunulur. Atlama ve kesintiler formellerle verilir. Zaman kavramı “Dolayısıyla olayların akış gerçekliğiyle zamanın normal akış gerçeği arasında doğru orantılı bir paralellik yoktur.” (Çetin, 2013: 127) Kronolojik zaman içindeki atlamalar ise geçiş formelleriyle sağlanır. “Şimdi ay olmuş, gün olmuş, bunun garısı hamile galmış. Allah buna bir evlat vermiş, onu da ‘gabak’ vermiş. Bir zaman gelmiş geçmiş, bu gabak

böyümüş.” (Şimşek, 2001: 73) Zaman içindeki önemli noktalar kronolojik sıralamadan seçilir; atlatılan bölümler geçiş ifadeleriyle aktarılır. ‘Bir zaman gelmiş geçmiş’ ifadesi geçen sürenin ölçülebilirliğiyle değildir; yatay zamandaki sürecin özetlenerek asıl vakaya geçilmesidir. Nesnel zaman ifadeleri yer almayan masal metinlerinde “Vaka zamanı, sadece olayların geçtiği zaman dilimlerini ifade eder. Dolayısıyla vaka aktarılırken nesnel zamanda tasarruflar yapılarak atlamalar ve kesintiler olabilir.” (Çetin, 2013: 129) Vaka zamanı özetleme ile verilir. Masalın anlatımında olay verilerek atlama ve kesintiler yapılır.

Masal metinlerinde ‘konu zamanı’ mitik dönemden başlayan temalardır ve bu temalar, anlatma zamanına taşınarak; eşzamanlı bir anlatıma dönüşür. Anlatma zamanı ve konu zamanı arasındaki farklılık masal dünyasında birleştirilir. Konu zamanı, başkahramanın hayatı ve yaşadıklarıdır; ve mitolojik devir içinde yer alır. Anlatıcı bu ana temayı kendi üslubuyla anlatma zamanında dinleyiciye/okucuya iletir. Sözlü gelenek, edebî metinlerin ‘anlatma zamanındaki mesafeyi’ ortadan kaldırır. Masalda vaka ve anlatma zamanı eskimeyen her döneme hitap eden bir özelliğe sahiptir. Vaka ve anlatma unsuru çağların ve ölçülen zamanın üstündedir. Masalın vaka zamanı, evrensel zaman dilimidir; olayların zaman dilimi mitik zaman/başlangıç/ilk zaman dilimidir.

Masal, döngüsel olma ve her çağın insanına hitap etme özelliğini; kesin olmayan zaman ifadesinden alır. Bu durum, mitik dönemden alınan kutsal zamanın anlatma zamanında reel zamanla birleştirilmesidir. Sonsuz zaman insanlığın tarihini anlatır; insanlar doğar ve ölür, ancak döngü diğer insanların yaşamıyla devam eder. Masaldaki zaman kavramı, insanı anlatan insana özgü geniş bir zamandır. Bir varmış bir yokmuş fenâ ve bekâ arasındaki insandır; insan kendi yokluğunu, Allah’ın tecellisiyle ebedileştirir. Masalla kodlanan sonsuz zaman ve macera silsilesi insanın ebedî yolculuğudur. Masal metninde olayların anlatımında vaka zamanı verilmez; bu durum masalın evrensellik boyutuyla her çağa ve insana hitap etmesi özelliğinin tezahürüdür. “Masallarda zaman ve mekân unsurunun belirsiz olması, masalın beynelmilel bir nitelik taşımasıyla da ilgilidir. Kullanılan pek çok ifade aslında zaman üstü bir ifadeyi amaçlamaktadır. Ayrıca masallarda kullanılan belirsiz zaman ifadesi masalı diğer edebi türlerden ayıran bir unsurdur; çünkü masal dışındaki diğer türlerde zaman unsuru belirli ve önemlidir.” (Özkaynak, 2013: 52) İnsanın devam eden macerası başlangıcı bilinmeyen ve devam eden bir süreçtir. Bilinmeyen ilksel dönemden bugüne kadarki süreçtir. Zamansal aralığın kalktığı masal metinlerinde; insana/insanlığa ait ütopyalar, mutlu ve

müreffeh bir toplumsal yaşam verilir. Mutluluk, güzellik ve iyiliğin hâkim olduğu ütöpik bir evren yaratılır. Olumlu değer üretimi ve bu değerlerin ortaya çıkması söz konusudur. Eksiklerin ve yanlışların eleştirisi; somut, reel toplum ve mevcut düzenden hoşnut olmamanın tahribatı, hayal dünyasında yok edilir. Ütöpik/bilinmeyen bir yer ve zaman imgesiyle eksik olan durum ve olgular sonsuz ve ilâhî zamanın onarıcı gücüyle telâfi edilir.

Sıradan ve ilâhî zamanın birlikte uyumlanması; masalın evrensel zaman kavramıdır. Zamana hükmetme ve zamanın yokoluşa mahkûm ettiği süreç, masal diyârında ortadan kalkar. Reel zaman ve kutsanmış zaman mitik öyküyle her dönem güncellenerek insana kendini anlatır.

1.3. Mekân

Mekân, insanın yaşam alanını oluşturan; psikolojik olarak da değerler yüklenen kuşatıcı/sarıcı ve insan merkezli bir kavramdır. Mekân kendisine yüklenen anlama göre yaşam alanı ve psikolojik boyutuyla da kişilik kazanma/oluşturma alanı olarak değerlendirilir. İnsanı/insanlığın varoluşsal tarihini, öyküsünü anlatan masalın mekânı özel şifreler yüklenmiş bir anlama sahiptir. İnsan korkularını, düşmanlarını masal mekânında işleyerek asıl yaşam alanını/içsel dünyasını anlatır. Masalın bilinmeyen bir mekânda geçmesi içsel süreç yolculuğudur; insanın asıl kişiliği bu mekânda saklıdır. İçinde yaşadığımız hayatımızı sürdürdüğümüz mekân ve değerleri anlamları oluşturan bir atmosfer anlamında mekân iki şekilde işlenir. Masal mekânı kahramanın hem yaşam alanı hem de olgunlaşma alanı olmasına bağlı olarak; çevresel ve olgusal mekân olarak ikiye ayrılır:

1.3.1. Çevresel Mekân

Çevresel mekân, olayların gerçekleştiği/yaşandığı somut mekândır; insanın yaşam sürdürdüğü/içinde varolduğu alandır. Dünya/yer algısı olarak insanın fizikî yaşamını sürdürdüğü somutluk taşıyan/kazanan yerdir. Mekân; olay, kahraman ve zaman yapısal düzleminde sahne görevi görür. “Mekân, vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır.” (Aktaş, 1991: 142) Masal kahramanlarının özelliklerine göre çevresel mekân da anlam kazanır; ait olduğu toplumun kültürel özelliklerine bağlı bir mekân kurgusuyla verilir. Şahıs kadrosunun özelliklerine göre anlam kazanan çevresel mekân anlatıya kendi kurgusu içinde bir gerçeklik katar.

1.3.1.1. Realist/Gerçekçi Mekânlar

Realist/gerçekçi mekân yaşam ve yaşam alanı olarak; insanın içinde yer aldığı/hayat sürdüğü çevredir. Realist/gerçekçi mekânlar, anlatıda vakanın işlenişine uygun olarak tasvir edilir. “Vakanın mahiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önce musikiye benzer bir fonksiyonu vardır.” (Aktaş, 1991: 143) Somut mekân özellikleri, anlatının türüne göre dış dünyaya uygun çizilir. Masal metinlerinin sözlü kültürle geleceğe taşınması mekâna da yansır. Türk kültüründe tabiat, ilksel yaşam alanıdır ve avcı kimliğin doğurduğu açık bir mekân gerçekçi/realist mekândır. Tabiat ve tabiat unsurları; yaşam alanı sunar ve avcı kimliğe bağlı olarak tabiat canlı kabul edilir. “Toplayıcı-avcı kesimin hayat şartları dağ ve orman avcılığıyla şartlandığı için, onların inanç kesiminde esas yeri avı temin eden Dağ ruhu oynar. Bu dağ sahipleri tıpkı insanlar gibi şarkı söyleyen, konuşan, dans eden, kavga çıkaran, birbiriyle tartışan ve birbirine kağıt oyunu zamanı hayvanlar kaybeden varlıklar olarak tasavvur edilir.” (Bayat, 2007/II: 225) Dağ, orman, mağara, yaşam alanıdır; ve ilk mekân özelliğiyle kutsallık kazanır. Tabiatın içinde canlı bir ruh vardır, insan için bu dünyadaki ilk algıdır ve barınmasını sağlayan yaşam alanıdır. Kendi hayatındaki deneyimlerle tabiata kendi özelliklerini veren bir avcı toplumun mekânına duyduğu saygı ve sevgi ifade edilir. Mekân algısında, mitsel dönemden başlayan tabiatın içindeki açık mekânlar; dağ, deniz, mağara, orman iken; zamanla kapalı mekânlara geçişle saray, ev, apartman, konak şeklinde çizilir. Mekân, toplumun değişen yaşam şartlarıyla birlikte dönüşür; sözlü kültür, eserlerin canlı bir biçimde değişimini/dönüşümünü sağlar. Çevresel mekân, sosyal hayatın tasvirinde toplumun/halkın değişen mekânını anlatının bütünlüğü olarak tamamlar. Realist/gerçekçi mekânlar, olayların anlatımındaki gerçekçi bakış açısını yaşamsal alan anlamında güçlendirir.

Kahramanların kimliklerine göre yaşam sürdükleri alanlar gerçekçi tasvirlerle aktarılır. ‘Yılan Bey’ masalında doğum için seçilen mekân bahçedir. Tabiatı temsil eden yılanın doğumu da tabiatın açık mekânı olan bahçedir. Bu kesitte bir sürüngen olan yılanın/çocuğun, doğumu da çevresel mekân özelliğiyle verilir. Doğumun nasıl gerçekleşeceğini rüyasında genç kıza derviş öğretir. Yeşil çubukla kafasına vurulur ve halburun içine düşer. “Ben burada ona doğum yaptırıram.’ Bu sultanı gucahlarına aldılar has bahçaya çıkartdılar, bi halbır da saman getirdiler. Has bahçada sultanı sırt üsdü yatırdı, bu giz arhasına geçdi, hemen yerde gezen başını uzadır uzatmaz gırmızı

çubuklarının vurdu. Hemen gıvrıldı halbura düştü. Sultanı aldılar gonağına getirdiler, yatağına yatırdılar. Padişaha haber getdi ki, bir oğlun oldu yılan. Yerde gezen. Padişah aman ele kefte, ele şennihler guruldu ki çılpahlar geydirdi, ajlar doyurdi.” (Seyidoğlu, 1975: 154) Bu masalda doğumu yapan padişahın eşidir ancak doğacak olan çocuk, yılan olarak doğduğu için insana özgü bir doğumla değil; kahramanın tabiatın bir parçası olma özelliğiyle yaşam alanına göre verilir. İlksel zaman, mekânında ortak kullanıldığı bir yaşam alanıdır; insan hayvan ve bitki topluluğu birarada tabiatla iç içe ayrılmamış olarak tasvir edilir.

İnsanın tabiattan medeniyete geçişinde yapılar da değişim yaşanır. İnsan tarafından inşa edilen mekânlar çevresel mekânın gerçeklik kazanma özelliğidir. Kaostan kozmosa geçen insan çevresini düzenleyen mimari eserler üreten bir konumdur. ‘Kesik Kafa’ masalında küçük kardeş büyük kardeşlerin aksine mağarayı yaşam alanına çevirir. Bu masalda tabiat içindeki bir mekân alanı, insanın/insanlığın gelişimi ve değişen hayatıyla mekândaki algıya yansır. Küçük kardeş dış mekânın kaos ortamını kosmosa çevirir. “Bu gahdi laleynen vezirnen çalgılarnan gırh gat davul gırh gat zurna çalarah götürdiler. O mağaraya goydular. Onar gahdılar bu gız gahdi mağaranın bütün tozunu sildi, süpürdi, pahladi. Oraları ele serdi ki bele yalancı cennet kibi bezetdi. Gahdi yemeh bişirdi, güzelcemesine lâmbasını, ışığını yahdi, oturdi. Bi de bahdi ki pat pat pat bi şe celir. Bahdi ki bi tene gafa celir. Emen gahdi segirtti, ‘Uh ben sene gurban olim.’ Dedi. Gucağına aldı, cetirdi. ‘Aman gafa incinmesin.’ Dedi. Yatağın üsdine goydi. Oşhadi üzünü başını yanını. Odaya goydi üsdüne de bi tene bi şe goydi. ‘Sen burada yat.’ Dedi.” (Seyidoğlu, 1975: 211) Büyük kardeşler; korkup geri dönerken küçük kardeş azim sabır ve cesaret göstererek; mağarayı yaşamını sürdürecektir bir konuma getirir. Yalancı cennet imgesi, insandaki ilksel cennetin bir formudur ve mimari olarak zihinde tekrarlanır. Yaşam alanını düzenleme ve güzelleştirme ilksel mekâna öykünmedir. Masal mekânları yüksek tepeler, dağlar, kuyu, mağara olarak geçer; dışsal olan bu mekânlar mitik dönemin yaşam alanıdır. Anlatıda insanın değişen mekân ve yaşam alanı somut ve gerçekçi kılınır.

Masallar sözlü kültür ürünü oldukları için bu özellik zamanla mekâna gerçeklik özelliği de katar. Bilinmeyen uzak diyarların ismi verilir; yakın çevreyle ilişkilendirilir. Masalın anlatıldığı mekânın isimleri kullanılarak gerçekçi/realist mekâna somutluk kazandırılır. ‘Padişahlar Padişahı’ masalında mekân çevresel bir gerçeklik kazanır. Vapurla gidilen gündelik bir yer olur.

“Hemen çarşıya varıp ufak tefek bir şeyler alır, vapura yolcu olur. Gelir ki hanım da güvertede bunu bekler.

‘Vay, sen nerede kaldın, niye geç geldin?’

‘İyi geldim, vaktim müsait değildi. Ancak gelebildim.’

Vapur yola çıkar. Şura senin bura benim diye diye gece gündüz giderler, Trabzon’a çıkarlar. Karısını alıp otele gider. Orada biraz kalır, bakar ki olacak gibi değil, mahalleden bir oda kiralar, kadını götürüp oraya koyar. Kendisinin de az çok parası var, bir ufak bakkaliye açar, alışverişe başlar. Komşu dükkândaki arkadaşları bu çocuğu çekemezler.” (Sakaoğlu, 2002: 352) Fantastik mekânın yanında gerçek mekânlar da anlatıda kurgulanır. Maceranın geçtiği uzak diyar yine gerçekçi bakışla uzak ama somut olan Hint, Yemen vb. yerler olarak çizilir. Ulaşımın olmadığı, mesafelerin aşılamadığı bir mekân algısı; uzak diyarların/bilinmeyen ülkelerin ismiyle verilir. Yemen ve Yemen padişahı uzak/öteki diyarların sembolü olur. Anlatıcı, uzak diyarı başkent İstanbul olarak maceranın geçtiği mekâna dönüştürür; sözlü kültürle yeni mekânlar ekler ve mekânı adlandırır. Realist/gerçekçi mekân algısı yaratılır. Rus kralının, Yunan kralının memleketi der. İstanbul, Osmanlının muhteşem başkenti olarak mekâna yansır. Başkent İstanbul, padişahın yaşadığı mekândır. Dükkan, kahve vb. çevresel mekânlar eklenir.

Mekân ve cinsiyet arasındaki ilişki, kültürel olguların etkisiyle ortaya konur. Açık mekânlar erkeğin alanı, kapalı mekânlar kadının alanıdır. Kadın kahraman evin dışına çıktığında onun için tehlikeli bir yolculuk başlar; dışarısı/çevresel mekân kadın için cinsiyetine bağlı olarak uygun görülmez. Erkek kahraman ise ataerkil özellikle avcı-toplayıcı kültürle özgür ve geniş bir mekânda yaşamını sürdürür. Bu alanlar, kadın için tehlikeliyken erkek kahraman için böyle bir algı yoktur. Erkek kahraman için dış mekân, kadın için iç mekân algısı toplumsal bir özelliktir. Sosyal tabakanın varlığı mekâna da yansır.

Çevresel mekân, olayların geçtiği çevreyi tanıtan mekânın anlatımıdır. Mitsel dönemden başlayan yolculuğun medenileşmeyle birlikte değişen mekân algısını ve insanların değişen yaşam şartlarını gerçekçi kılar. Sözlü kültürle olağanüstü mekânlardan gerçekçi mekânlara geçiş yaşanır ve mekânın somut bakış açısıyla tasviridir. Gerçekçi/realist mekânlar, kahramanın kimliğiyle ve yaşadığı yerin uyumu bağlamında bir anlam oluşturur.

1.3.1.2. Ara/Geçiş Mekânları

Ara mekân, bir başka diyara/fantastik diyara/öteki diyara geçişte simgesel olarak bir eşik görevi görür. Yerdeğişimiyle bir kapı işlevi gören bu mekânlar; iniş, düşüş, açık olma gibi imgelerle dönüşür/değişir. Geçiş mekânları metaforlarla ilksel kopuş ve düşüş temasını anlatır. İnsanın sembolik yolculuğundaki kopuş ve düşüşü ara/geçiş mekânıyla simgelenir. Kopan ipler, düşülen kuyular, metafor olarak ilksel dünyadan, bu dünya mekânına geçiştir. Kopuş ve düşüş temasında, yerdeğişimine uğramamış vahyi dünya ile doğanın döngüsel dünyasının uyumlu hale geldiği bir sembolik ifade yaratılır ve mekânsal karşılıkları; dağ tepesi, mağaralar, kuyular vb. gibi aşağıya/alt dünyaya düşüş şeklinde verilir. “Halk masalları ve mitolojiler cennet ya da güneş ile dünya arasındaki ilksel ilişkiye dair hikâyelerle doludur.” (Frye, 2015: 238) Ara veya geçiş mekânları öteki/başka diyarlara geçilen bir metafordur. Yeryüzünü ve yeraltını birleştiren bir noktadan yapılan geçişler bu mekânlara yüklenen kutsallık imgesiyle ve insandaki yaratıcı imgeyle ilişkilidir. Ara/geçiş mekân, kurgusunda sıradan mekânın olağanüstü olaylar için bir geçiş alanı oluşturarak; dönüşmesi söz konusudur. ‘Öksüz Kız’ masalında sıradan bir mekân olan çeşme başı genç kızın macerası için geçiş oluşturarak büyülü ve olağanüstü bir mekâna geçilir. Bu mekân elmaların dile geldiği fırınların konuştuğu bir bahçedir. “Bu kız, bir gün eline tesdiyi alıp su getirmeye getmiş. Suyunu doldurduktan sonra, elinden tesdiyi düşürüp gırmış. Tesdiyi gırınca, kızcağız gorkusundan bayılmış. Ayıldığında gendisini bir bahçede bulmuş. Amma, öyle güzel bir bahçe ki, bütün ağaçlar, elmalarla, meyvelerle doluyumuş. Kız, ağaca bakınca elmalar dile gelmiş:

‘Güzel kız, güzel kız, salla da elmalarımız yere düşsün. Ağırlıktan hep dallarımız gırıldı,’ demişler.

Kız, bahçedeki elma ağaçlarının hepsini sallamaya başlamış, bütün yetmiş elmalar dibine inmiş. Kız, onları da torbalara doldurmuş, bir kenara bırakmış.

Oradan çıkmış, dolaşırken bir fırına raslamış. Fırında da ekmekler bişmiş, öyle yanıyormuş. Fırın, gızı görünce dile gelmiş:

‘Güzel kız, güzel kız, ekmeklerim yanıyor, ne var bunnarı çıkartıver,’ demiş.” (Şimşek, 2001: 36) Subaşı metaforuyla geçilen mekân, sembolik olarak maceraya geçiştir. Ruhların su veya su kaynağına yakın yerlerde yaşadığı inanışıyla bağlantılıdır. “Pınar, yeraltından gelen suları dolayısıyla, yeryüzü ile yeraltının bir kapısı veya bir bağlantı yeri gibi görülür. Pınarlar veya kaynayan sular, Türklerde çoğu zaman kutlu yerlerdir. Ancak kaynayan sular, yeraltından gelen kötü ruhlar içinde, bir kapı veya çıkış

yok idi.” (Ögel, 2010/II: 67) Su ve pınarbaşı bir geçiş mekânıdır. Boyut değiştirme metaforuyla gerçek mekândan fantastik mekâna geçilir.

Olağanüstü olayların gerçekleşme mekânı efsunlu ve gizemli bir mekândır. Fırınlardan, ağaçların dile geldiği bu yere ara/geçiş mekânı ile geçiş sağlanır. Su ve suyun bulunduğu çeşme başları, pınarlar geçiş mekânıdır.

Geçiş mekânında sınır olma ve ara/eşik metaforuyla girilen mekân ikili bir sınırı birleştirme özelliğine sahiptir. “Folklor malzemelerinde dağın veya ormanın gerçek dünya ile öteki dünyanın, hayatla ölümün, gizli olanla açık olanın, merkezle periferinin sınırını oluşturduğu görülmektedir. Bu yönüyle dağ, tıpkı orman gibi, öteki âleme açılan kapı görevini yerine getirmektedir.” (Bayat, 2007/II: 223) Dağ, orman, mağara vs. mekânlardan öteki diyara geçiş sağlanır. ‘Zümrüdüanka Kuşu’ masalında en küçük kardeş, geçiş mekânı olan mağara motifiyle devin dünyasına geçer. Ara mekânlar, somut gerçekçi mekânların metafor göreviyle dönüşümdür. Devin dünyası yeraltıdır ve bu mekâna geçiş için metaforik bir sembol olan giriş mekânı kullanılır. Mağara, bir bağlantı yeri/mekânı olarak hem yerüstüne hem de yeraltına geçiştir. Kahramanın macerasında eşiktir.

“Ben devi yaraladım, gelin devi takip edelim.”

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

‘Buraya yedi gat kendir ulayalım, bu kendiri sarkıdalım dibine erişirse gedelim, olur mu?’

‘Olur.

Bir delik daş bulmuşlar, yedigat kendiri bağlamışlar, aşşağıya sarkıtmışlar. Daş tam tabana erişdikten sonra, işin tamam olduğunu anlamışlar ve çekmişler. Bunun üzerine büyük oğlan demiş ki:

‘Ben sarkmayım.’

‘Olur.’

Büyük oğlanı sarkıtmışlar, oğlan aşşağıya -doğru inerken demiş ki:

‘Ben üşüdüm.’ diye başlamış bağırmaya. Onu çekmişler, ortancıl oğlan enmiş gene aynan öyle.

En güççük oğlan demiş ki:

‘Ben üşüdüm desem de, yandım desem de beni sarkıdın.’

O oğlan aşşağıya enmiş üşüdüm demiş sarkıtmışlar, yandım demiş sarkıtmışlar, tam dabana endikten keyri ipi çekmişler. Bunun üzerine aşşağıdan çekilen ipi oğlanlar yokardan çekmişler. Güççük oğlan oku elinde gezerken, bi bakmış ki mağaranın aşşağısı kalanlıklı bir yer, orda bir sürü kız çocuğu orlarda gezermiş. Oğlana demişler ki:

‘Ya insanoğlu nerden geldin buraya?’

‘Ya siz nararsınız hurlarda, ben bir dev yaralarım 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.’

‘Pekey.’

Gızlar bunun üzerine devin olduğu yeri oğlana göstermişler, oğlan devi öldürmüş.” (Alptekin, 2002: 292) Macera küçük kardeşin gittiği memlekette devi öldürmesiyle devam eder. Mekân tasviri ait olduğu şahıs kadrosuna göre tasvir edilir. Sıradan bir mekânda görülemeyecek olağanüstü varlık, özelliklerine uygun gerçeklikte bir mekânda işlenir. Olağanüstü varlıkların dünyasına gizemle dâhil olan kahraman; aynı olağanüstülükle bu mekândan ayrılır. Yavrularını kurtardığı kuş, onu kendi dünyasına geri götürür.

“Oğlan bakmış bir ilan yuvayı yeyecek. Altan ağrı oku bi salar ilana, ilanı tıbbadan düşürmüş. Ora köşke ölüsünü gomuş ve tekrar yatmış.

Cücülerin anası gelmiş, hemen oğlanı çarpacağmış. Çünkü her sene yuvayı bir şey yermiş.

‘Bu düşmanın geldi, yavrularını yeyecek.’

Bu sefer yavrular demiş ki:

‘Anneciğim o bizi düşmandan gurtardı, onu çarpma.’

Guş gelmiş ganadın açmış böyle, oğlanın üsdüne gölge etmiş. Yani güneş gelen yerlerini gormuş. Uyanmış oğlan bakmış ki, üsdünde bir guş durur. Guş oğlanın yanına gelmiş ve Hak tarafından gonuşturulmuş:

‘Ya insanoğlu dile dileyeceğini benden.’

‘Ben senden beni dünya yüzüne çıkarmanı dilerim.’

‘Eee.. peki öyleyse. Ben seni dünya yüzüne çıkarayım. Madem benim yavrularımı sen gurtardın. Benim dediğimi hazırlayabilir misin?’

‘Ne dedin, söyle bakayım, hazırlarım belki.’ (Alptekin, 2002: 295) İniş metaforuyla kuyuya giren kahraman, erginlenerek; uçma ve çıkış temasıyla üst dünyaya çıkar. Geçiş, kuşun sağladığı yardım ve yükseliş metaforuyla ulaşılan geçittir.

Anlatıcı, kendi tasavvurunu imgelerle mekâna yükler. Mekân dış-iç algısını da yansıtır. İlk insanlar için dış olan tabiat içe/içsele giriş olan başka bir geçitle simgelenir. Kuyu, mağara, dağ ve subaşları başka mekânlara geçiştir. Kuyu, bilinmezliğiyle ve derinliğiyle başka bir mekâna geçişi sembolize eder. Tabiat, ilk insanın yaşam sürdüğü mitolojik ananın ruhunu taşıyan bir mekândır. Bu algıyla mekâna yeni anlamlar yüklenir. Mitolojik ananın semantik dönüşümü dağ ruhuna yansır. “Mitolojik düşüncedeki Dağ ruhu, masallardaki iri döşleriyle ocağın külünü süpüren Dev Karısı veya dev kadın tipine çevrilmiştir. Dağ iyesi bacı ve kardeşleri ile birlikte mağarada yaşar. Bu ise Dağ iyesinin antropomorflaşmasından haber verir.” (Bayat, 2007/II: 224) Geçiş mekânlarının seçiminde tabiatın animistik paralelizm özelliği etkindir. Bu mekânlarda süren bir hayat inancı, mekânlara eşik özelliği verir. Yukarı dünyaya çıkış ve aşağı dünyaya inişte geçiş metaforları kullanılır. Dağlar, kuşların kanatları, atlar ve merdivenler yukarı dünyaya çıkıştaki eşiklerken; aşağı dünyaya mağara, kuyu, merdiven vb. metaforik eşiklerle geçilir. ‘Hoca’ masalında geçiş mekânı yeryüzünden yeraltına geçiş olarak inilen yedi kat yer imgesiyledir. Yeryüzü ile yeraltı arasında geçiş mekânı iniş sembolize eden yedi kat metaforudur. “Gızın ‘unutdum’ demesi yinen barabar, hoca nice dişlerini sıkıp da sopasinen gıza vurana gadar, gız yedi gat yerin dibine geçmiş. Yedi gat yerin dibine inmiş, gız bayılmış. Biraz sonra uyanmış ki gız, heç bilmediği bir yerde! Başında da hocası oturuyor.” (Şimşek 2001: 83) Bilinmeyen ve korku mekânına girişin şifresi yerin yedi kat altı imgesidir. Yedi rakamı, yatay ve dikey boyutta katmanların sayı düzenidir. “Ayrıca yedi rakamının Türk mitolojisinde önemli bir yer işgal ettiği ve dünya modelinin yatay düzeyinde bir gösterge olduğu da bilinmektedir. Zamanla yatay dünya modelinin İslâmi bir inanç içinde değerlendirildiği, Türk mitolojik olgularının katmanlaşmasına delildir. Astral mitlerde, burçlardan Büyük Ayı burcu ile Küçük Ayı burcunun da 7 yıldızdan oluştuğu bilinmektedir. 7 rakamı göğün ve genel olarak bütün evrenin simgesidir, yerin ve göğün katmanlarıdır. Yatay düzeyde dünyanın 7 iklime ayrıldığı ve her iklimin bir gezegenle temsil olduğu, gezegenin de göğün bir katında bulunduğu ve rengi ile seçildiği bilinmektedir.” (Bayat, 2007/I: 37) Üç, yedi, dokuz vb. iniş ve çıkış katmanları geçişi sağlayan alt veya üst dünya mekânlarıdır; anlatılarda bu imge, ara/geçiş mekânını

somut kılan bir tasvirdir. Kültürel bir kod olarak alt ve üst dünya bir sınırla ayrılmış buna bağlı birçok mitolojik hikâye vücuda gelmiştir.

Geçiş ve sınırlar algısı, alt dünyanın ve üst dünyanın temsilcileriyle sembolize edilir. Mitolojide, Erlik, kara renkle özdeşleşen yeraltında; kara bir sarayda yaşar. Bu saray Toybadım adı verilen insanların gözyaşlarından oluşmuş dokuz nehrin üstündedir. Mitolojideki başlangıç, yaşam ve sonun kaynağı sudur. Toybadım'ın üstündeki at kılından köprü ve yer altı dünyası tasviri monoteist dinlerin cehennem tasvirine benzer. "Toybadım, hayatla ölüm, reel dünya ile öteki âlem arasında bir sınırdır. Bu tip tehlikeli geçiş veya sınırlar olgusu, dışarı ile içeri arasındaki sınırları belirlediği gibi, bir durumdan ötekine geçidi de simgelemektedir. Nitekim at kılından olan köprüden geri dönüş yoktur. Bu geçiş olayı aslında varoluşsal bir algılamadır. Bu algılamada, bir varlık durumundan diğerine geçiş simgelenmiştir. Toybadım, işlevsel olarak yer altı dünyasından kaçmak isteyen canları geri götürmekle yükümlü bir tehlike kaynağıdır. Nitekim bu nehrin üstündeki at kılından yapılan köprüden geçmek isteyen canlar, geçemez ve nehre düşer. Dalgalar da kaçmak isteyen canı tekrar Erlik'in dünyasına götürür." (Bayat, 2007/I: 342) Toybadım, eşikleri tutan geçişlere izin vermeyen mitolojik bir ara/geçiş mekân algısıdır. Türk mitolojisinde mekânlar algısında geçişler, eşiklerle sağlanır; geçiş hem ruhsal bir süreç hem de başka bir mekâna geçişle sembolize edilir.

Mekân değişimleri metaforik bir sembolle kahramanı macerasına götürür. Muğla yöresinden derlenen 'Habibe' masalında korkunun verdiği panikle birlikte çevresel mekân terk edilir ve geçiş metaforuyla fantastik mekâna geçilir. Işık yanan yer, maceranın özel ve fantastik mekânıdır. Köpek üren yerden kaçış, kahramanı öteki diyara/macera mekânına ulaştırır.

"Işık yanan yere mi gitsem, köpek üren yere mi?"

Köpek üren yere gitseymiş bir eve varacakmış. Fakat köpekten korktuğu için ışık yanan yere gitmeye karar verir.

Kız yürür yol uzar, kız yürür yol bitmez... Sonunda ışık yanan kulübeye yorgun argın varır. Orası da dev anasının evi imiş. Kapıyı çalınca devin kızları açarlar. Baksalar ki, bir insanoğlu:

'Sen buraya nasıl geldin? Bizim annemiz seni görürse yer. Biz seni nasıl saklayalım?'

Devin kızları, kızın güzelliğini görünce, buna yardım ederler." (Özçelik, 2004: 370) Işıklı mekân/ev, geçişi sağlayan eşiktir; içsel dünyaya geçiş ve bilinçlenme

yolculuğu somut bir mekâna aktarılır. Işık, maceraya çağırıcı somutlaştıran geçiş metaforudur.

Ara/geçiş mekânı, kahramanın veya yardımcı gücün sınırındır. Hem giriş hem de çıkış yönüyle ikili bir sınır/bölgedir. ‘Vur Tokmağım Vur’ masalında, Keloğlan’a yardım eden olağanüstü güç, taşın kovuğundan çıkar. Yardımcı güç, özel kimliğine bağlı olarak başka bir diyara aittir ve yaşam alanı kimliğiyle birlikte fantastiktir.

“Bir gutusunu almışlar nohudun ıslatmışlar, birazını ıslatmışlar yemeye başlamışlar. Bir sitile de doldurmuşlar, yeyerek yeyerek doğru gayanın başına çıkmışlar. Yer yer gabuğunu ekiverirlermiş. İçinden bir tanesinin nohudunu düşürmüşler, neyse gel olmuş get olmuş. Gomşular yolmaya başlamışlar, onlarda nohud oldu mu diye bakmaya getmişler. Vara vara baksalar ki ettikleri nohud kayanın başında yok.

‘Ey Allah, ekdiğim nohud bitmemiş, ne olacak bu hâller?’

Daşın govuğundan erişkin bir adam çıkar der ki:

‘Keloğlan bura gel, ne bağırın sen?’

‘Ektiğim nohud bitmedi baba.’

‘Al hu sofrayı da, açıl sofram deme bakayım, sofrayı al yalnız, sakın açıl sofram deme ha.’

Neyse adam almış sofrayı varmış eve, varınca demiş ki:

‘Açıl sofram.’ demişmiş yemekler daha dünyada olmadık yemeklermiş. Yemeğin birini yerken adamın gannı doyarmış. Bir gün gardeşiyle derler ki:

‘Padişahı bir davet edelim gardaş. Allah bize bir nasip verdiydi, davet etmeyelim mi, ne olur ne olmaz gardaş.’ (Alptekin, 2002: 348) Tılsımlı eşyalar, ara/geçiş mekânından gelen öteki diyara ait gücün sunduğu hediyelerdir. Eşikte bekleyen bu varlık/kişi, Keloğlan’a muzizevî gücü sağlar.

‘Padişahın Kızıyla Evlenen Genç’ (Özçelik, 2004: 408) masalında; padişahın şartını yerine getirmeye giden genç, zorlu bir sınav aşamasından geçer. Öteki diyara yapılan yolculuğun zorluğu; olağanüstü nesnelerle anlamlandırılır. Devlerin kamçısı ve postu bu görevi görür; kahraman dönüşte bu nesneleri paylaşamayan devlere, onları paylaştırarak evine döner. İki taştan birine kamçı, birine post yazar ve hangisi hangisini bulursa o onun olsun der. Devler sudan taşları çıkarıp gelene kadar, delikanlı da Yemen padişahının sarayına gidip döner. Nesneler, imkânsızlığı ortadan kaldırır. Öteki diyara geçişin özel şifresini taşır. Nesnelere yüklenen özel anlam ve büyü geçiş mekânının bir başka metaforudur. İnsanın arzularını somutlaştıran bu sembol, sihir ve büyüün gücüyle

yüceltilen bir değerdir. Gidilmesi imkânsız yerlere gidişi hayal gücüyle ve ilâhi güçle mümkün kılar. ‘Kıskanç Kız Kardeşler’ (Önal, 2011: 378) masalında fantastik mekân algısıyla sihirli bir obje olan şemsiye; düğmesine basıldığında iki odalı bir eve dönüşür. Fantastik, büyülü, olağanüstü anlamında şemsiyenin de dönüşümü söz konusudur. Bu nesne, sihir özelliğiyle geçişi sağlayan bir eşiktir.

Kahramanın, yolculuğunu simgeleyen/sembolize eden gidiş ve dönüşte aşmak zorunda olduğu bir eşik bulunur. Eşik, yeni bir dünyanın/diyarın girişidir ve eşiğin girişinde veya öteki diyarda bu mekân güçlü düşmanlarla korunur. Dev, ejderha, gibi bir hayvan veya aşılmaz yollar karanlık kuyular ve ormanlar şeklinde metaforlaşan bir mekândır. Fantastik mekân, kahramanın kimliğine göre değişir ve bu varlıklar sıradan mekânda görülemezler. ‘Gülmez Padişahı’ masalında Deniz güzelinin mekânı da olağanüstüdür. Bu mekâna insanın giriş izni yoktur. Hem insim hem cinsim diyince girebilir ve bu kalıp ifade, mekâna geçişi sağlayan bir anahtardır.

“Pekey, bugün devler, cinler yedi gün uykusuna yatıyorlar, vardığın gibi istediğini alır gelirsın. Aman ayağına diken olur pulları batar, eğilip de çekeyim demiyeceksın.”

“Neyse gider yedi gün uykusunda cinleri bulur. Bir baksa ki ayna körsengi. Ayna körsengi oldu muydu hep uyurlarmış galan. Uyuduktan sonra varıverir, ayağına diken pulları batar. Eyilip bunları çekmez. Varıp aynayı alır döner. Az biraz daha gider, buraynan Almagözü gadar gettikten sonra birez de yakınlaşıp varırmış Deniz Güzelinin evine.”

“Cinlerin bohçalarında, 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 ve der ki:

“Allah rızası için bu aynayı bana ver, beni de azad ediver.” (Alptekin, 2002: 268)

Tılsımlı sözlerin başka bir diyarın kapılarını açan özelliklerinin dışında kapıları açan ve mekânların girişi olan anahtar, imgesi de eşik olarak yaygın bir semboldür. Başka mekâna geçiş anahtar metaforuyladır. “Öyleyse, sen o şurubu içme, bir yere döküver, uyuma bakalım nölacak,” diyorlar. Gız, şurubu içmiyor, bir yere döküyor. Gece olunca, gece yarısı, bir iniltiyinen odasına bir deliganını giriyor. Bu oğlan, aya; ‘sen doğma ben doğayım’ diyecek gadar gözelimiş. Oğlan geliyor, yorgunluktan hemen uyuyor. Gız da, gendini uyumuşculuğa vururmuş. Şöyle, öte-beri elleriken, oğlanın garnında bir anakdar buluyor. Meğer bu, peri padişahının oğluyumuş. O

anakdarının odayı açıyor ki, üç tene dükkan!” (Şimşek, 2001: 103) Üç odalı özel bir mekâna geçişi sembolize eden anahtar; başka diyarların kapısını açar ve bu durum maceranın dönüm noktası olan bilinçlenme evine giriştir. Ara/geçiş mekânı, kapı imgesiyle olağanüstü bir mekânı açar.

Mekân algısı yaşamın bir formudur ve ara/geçiş mekânları, masal metinlerinde olay, kahraman ve zamanın değişim/dönüşüm formuna bağlı olarak geçişleri sağlar. Geçiş mekânları, bir sınır göreviyle maceranın mekânsal düzlemini oluşturur. Bu âlem ve öteki âlemin oluşturduğu eşik özelliğiyle macerada, fantastik mekâna geçilir. Dairesel açılım dönüş eşğinde sona erer. Eşik; hem gerçek anlamda hem de ruhsal anlamda geçiştir. Mitik dönem tasavvuruyla açık mekânlardan orman, dağ, mağara, kuyu, çeşme başı gibi yerlerden gizemli bir dünyaya geçilir.

1.3.1.3. Fantastik/Egzotik Mekânlar

Fantastik/egzotik mekân; olağanüstü ve büyülü bir alandır. İçinde bulunduğu yörede doğal olarak bulunmayan nesne/varlık/tür anlamındaki egzotik kelimesi; mekân anlamında da bilinmeyen uzak ve gizemli yer/mekândır. Masalın olağanüstü özellikleriyle uyumlu şekilde mekân algısı da olağanüstülük gösteren fantastik/egzotik bir mekândır. Olay örgüsünün ve kahramanların kimliğine bağlı olarak; mekân unsuru da fantastik bir şekilde düzenlenir. Hayalî ve soyut olan fantastik mekân, ütöpik düşünceyle kurgulanır. Masalın, diğer yapı unsurlarında görülen olağanüstülük mekân için de geçerlidir. Fantastik mekân algısının kaynağı mitsel dönemdir. İnsanın içinde olduğu/yaşadığı mekânın dışında da bir hayat olduğu tasavvurunu yansıtan fantastik/egzotik mekân algısı, gizemli ve bilinmeyen bir görüntüye sahiptir. Bu mekân olağanüstü ve sırlı bir mekânın varlığını ütöpik olarak gerçekçi kılar.

Masal dünyasının fantastik kurgusunu Saim Sakaoğlu, Eflatun Cem Güney’den şöyle aktarır: “Bu masal dünyası, sihirli bir dünya ‘Bir fındık kabuğuna sığar, yedi dünyaya sığmaz! Şu harita üstünde bir yeri yok. Yedi kat yerin dibinde mi desem, yedi kat göğün yüzünde mi? ‘Yedi derya arası’nda mı desem, Kaf Dağı’nın arkasında mı? Biliyor muyum? Bilmiyorum; halkın ‘hayalhanesi’nde olsa gerek...” (Sakaoğlu, 2014: 166) Halkın hayalhanesinden aktarılan fantastik/egzotik mekân, arzuların ve korkuların birlikteliğiyle yansıtılır. Fantastik anlamda varlık ve yokluk arasında hayalî bir oluşum vardır. Fantastik/egzotik mekân, masalın olağanüstü özelliklerine bağlı olarak düzenlenen mekân algısıdır. Yukarı ve aşağı dünya imajı fantastik/egzotik mekân

algısında ikili bir kutuptur; hayali/ütopik olan bu mekân zihin tarafından inşa edilir. “Bu kitabın amacı için axis mundi sadece sözlü bir evrene taalluk etmektedir. Ancak bu sözlü evreni canlandırmak için kullanılan imajlar semaya tırmanmayı ya da yerin veya denizin derinliklerine inmeyi önermektedir. Hayal gücü sürekli olarak evrenin üstünde ikinci bir dünya ve altında üçüncü bir dünyanın yer aldığı orta bir dünyayı oluşturduğunu varsayar. Bir çok niteliği ile yukarı çıkma imajlarının bilincin yoğunlaştırılması ile, aşağı inme imajlarının da bilincin fantezi ya da rüya gibi başka farkındalık şekilleri ile desteklenmesi ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Yukarı çıkış için kullanılan en yaygın imajlar merdivenler, dağlar, kuleler ve ağaçlardır. Aşağı iniş için kullanılanlar ise mağaralar ya da sulara dalmak imajlarıdır.” (Frye, 2008: 186) Hayal/fantezi dünyası, kendi bulunduğu alanın atında ve üstünde gizemli bir yaşamı tasavvur eder.

Fantastik/egzotik mekân algısında, kahraman ve yaşadığı mekân arasında bir uyum vardır. Perilerin yaşam alanı anlatılırken; mekânda ait olduğu kahramanın olağanüstü kimliğiyle uyumlu bir mekân olarak öykülenir. ‘Gülenber Hanım’ (Seyidoğlu, 1975: 222) masalında periler diyârı gidenin taş kesildiği bir mekândır. Sihirli nesnelerle gidilebilir; çünkü ait olduğu kişi/varlık bir peridir. Kahramanın kimliğiyle eşleşen bir mekân olağanüstü olaylara inandırıcılık katmayı amaç edinir. Bilinmeyen bir mekân zihin aracılığıyla ve imgelere dönüşerek aktarılır.

Fantastik mekân, kahramanın kimliğini yansıtan bir mekândır. Kuyu ve mağara fantastik/egzotik mekân olma özelliğini, kahramana yeni bir macera ve yaşam alanı sunmasıyla kazanır. Masalın başkışisi olağanüstü olaylarla karşılaşarak; bilinçten bilinçaltına geçer. Olağandışı olayların yaşanacağı mekânlar büyü, sıra dışı ve ulaşılması zor bir yolculukla simgelenir. Devler tekin olmayan mekânlarda yaşar ve kahramanın karşısına çıkar. ‘Ayı Kulağı’ adlı masalda mekân özel bir işarete sahiptir. Devin yaşam alanına geçiş, sıradan bir mekândan olağanüstü bir mekâna giriştir. Giriş, değirmen taşıyla girilen bir geçittir. 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 girer. Ayı Kulağı’nın arkadaşları kuyuya inemezken, Ayı Kulağı bunu başarır:

“Ayı Kulağı, o karının izini tuta tuta gidiyor, bunlarda ardı sıra. Yemek orada kaldı. Gidiyor bir değirmenin taşının deliğinden külhan/ocak gibi duman çıktığını görüyor.

Dev orayı geçmemiş, orada kalmış. Diyor ki:

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

Taş Yoğuran kardeş uğraşüyor, uğraşılıyor 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 bağarmaya 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 bağıyor. Onu da yukarı çekiyorlar. Ayı Kulağı urganı beline bağlıyor, diyor ki:

Ben ne kadar yandım diye bağırısam da beni yukarıya çekmeyin. Ayı Kulağını sarkıtıyorlar, yarı yola gelince yandım diye bağıyorsa da yukarı çekmiyorlar, aşağıya indiriyorlar. Ayı Kulağı kuyunun dibinde biraz oturuyor. Akli başına gelince, kuyunun lağımindan bir odaya giriyor. Odada devle kocası yatıyorlarmış, bu fırsatını buluyor ikisinin de boyunlarını vuruyor.” (Günay, 2011: 139) Ayı Kulağı, kuyunun içinde bir kazığa bağlanmış üç anahtar bulur. Bu üç anahtarın açtığı üç odada, üç güzel kızla karşılaşır. Bu şekilde üç güzel kızla karşılaşma mekânı fantastik/egzotik bir biçimde oluşur. Mücadele sonucunda elde edilen/kazanılan mükâfata ulaşılan yer egzotik bir mekândır.

Fantastik mekân algısında ideal mekân algısı da vardır. Olması gereken idealleştirilen ütöpik bir evren tasavvuru fantastik/egzotik mekân olarak somutlaşır. Masal metinlerinde sırlı, ütöpik yolculuğun mekânı olarak Kafdağı simgeleşir. Bu özel mekân, fantastik/egzotik mekân algısındaki ütöpik arzudur. Kaf dağı Himalaya silsilesine ait olduğu ve burada Simurg’un yaşadığına inanılan kutlu ve ütöpik bir mekândır. Mitolojik inanç sisteminde dünyayı çevreleyen bu dağdır ve öteki dağlar Kaf Dağı’nın dalları ve damarlarıdır. Animistik özelliklerin etkisiyle bütün dağların ‘anası’ özelliği kazanır. Dağ, gök tanrıya yakınlaşma ve duaların kabul yeridir. (Tuna, 2014: 114-115) Simurg, insanın kendilik bilincine dönüş yolculuğunu sembolize eder. Hazine ve sevgili bu özel mekânda gizlenmiş olarak kahramanı bekler. Anlamsal çağrışım mekânı kutsallaştırır.

Masalda zaman ve mekân, metafor düzeniyle kullanılır. Kutsal mekân yüceltme ve onurlandırma bağlamındadır. “Kutsallaştırılmış her mekân, Eliade’ye göre, öbür dünyaya, ‘aşkın olana doğru bir açılımı temsil etmektedir. Charles H.Long’a göre, semboller, çağdaş insanın yaşamında gerçeküstü bir ortamda, varlıklarını sürdürürler.” (Tuna, 2014: 114) Zaman ve kutsallık döngüsü mekânın da kutsallığı anlamında aktarılır ve mekân kutsallığın başlangıç zamanının ruhunu taşıyan bir rol üstlenir. “Bu halde mekân, kutsal merkezin genişlemiş varyantıdır ve çoğu kez kutsal merkezle bağlantılıdır. Tıpkı zamanın kutsanmış ve sıradan olmak üzere ikiye ayrıldığı gibi, mekân da kozmik müstefide kutsal ve profan olarak ayrılmıştır. İkinciler birincilerin türemesi olduğu için onların varlığında değerlendirilir. Mitolojik düşünceye göre başlangıç, ilk zamandan kopup tekrar tekrar ona dönen zaman ve mekândan ibarettir. Bu durumda şimdi ve gelecek, geçmişin sadece tekrarından ibaret olup yeni olgularla da donatılmıştır.” (Bayat, 2007/I: 73) Masal içinde ritüelleşen sonsuz ve kutsal zaman tasavvuruyla birlikte mekânda da bir yüceltme algısı hâkimdir. Her mekân algısı içinde başlangıçtaki kutsal mekâna bir öykünme taşır; tekrarlarla bu durum korunur. Ağaç motifi, koruyucu yuva imgesi tasavvuruyla, ilkel cennet algısıyla yüceltilir ve Tabiat Ana besleyen büyüten konumuyla özel bir mekân olur. ‘Bacı Bacı Can Bacı’ masalında su, su başı ve tek ağaç (kavak ağacı), kesilemeyen tek ağaç, kızın mekânı olan tek ağaç ‘Tanrısal simgecilik’ motifleridir. İnsan ve dünyayı algılayışını ifade eden mitik dönemdeki ilkel zihin kalıntılarıdır. Tanrısal simgecilik kutsalın izini taşır. Tabiat ruhları olan yer, su, gök kültü, kutu; toprağın, suyun, ağacın, hayvanların ruhları olduğuna olan inanç animizm kökenlidir. Yaratılışın ana motifi olan ağaç Türk edebî metinlerinde de sıklıkla görülür. ‘temir terek’ (demir ağaç), ‘hayat ağacı’ motiflerinde ‘kaba ağacın kesilmesin’ şeklindeki şaman/Korkut Ata/Oğuz dualarında vd. bu kültün izleri görülür. Su, pınar, göl, deniz tabiat kültürlerinden Tanrısal simgecilik örnekleridir. Bir pınar ve onun başındaki tek ağaç/ağaçlar kutsalın izini taşır. Masalda ağaç ve su genç kızı koruyan tabiat ruhları/iyeleri olma görevini üstlenir. Kavak ağacı genç kızın sığınağı/ evi şeklinde kutsal bir mekân olur. Kahraman, kutsal bir mekânda (orman), kutsal bir nesnede (ağaç), kutsal bir dişi ruh (Ağaç/su iyesi) tarafından korunur. (Tuna, 2014: 187-188) Bu inanış ağacın merkez sembol olarak kutsal mekân bağlamında değer kazanmasını sembolize eder. Mekâna yüklenen kutsallık özelliği fantastik/egzotik bir algı yaratır.

Fantastik mekân/egzotik mekân, yol ayrımı ve tercih ile gidilen bir imgeyle olağanüstü maceraya götürür. Muğla yöresinden derlenen ‘Mustan’ masalında ışık olan

yere giderler ancak burası dev anasının evidir. Kahraman, ışıklı yeri tercih etmiş böylece olağanüstü maceranın fantastik mekânına geçmiştir. “Mustan kırk çift öküzü önüne katar, dere boyu yaymaya gider. Öküzler yayılırken su başında uyuyakalır. Uyandığında akşam olmuş, arabalar yüklenmiş. Mutsan da öküzleri getirir. Yola düşerler. Karanlık çöküp yıldızlar çıkınca, bir yol ayırımına gelirler: ‘Işık yanan yere mi gidelim, köpek üren yere mi?’ ‘Köpek üren yerde ne yapacağız. Köpekler bizi kapar. Işık yanan yere gidelim. Işık yanan yere vardıklarında ne görsünler. Kocaman bir inde bir dev anası elinde kirman ocak başında oturuyor. Dev anası bunları görünce, içinden ‘Tüysüz bir av geldi’ diyerek ayağa kalkar.” (Özçelik, 2004: 364) Dev anası, anne arketipinin olumsuz tipi olarak Mestan’ı karşılayan yutucu güçtür. Mekân algısında ışıklı yer, bilinçlenme yolculuğunun başlamasını da içerir. Masal kahramanı, toplumsal yaşam alanından bilinmeyen, gizemli ve öznel olan bir diyara geçer. Öznellik, maceranın sadece kahramana ait olmasıdır; mekân boyutuyla gizemli ve büyülü bir alandır. Kendilik kazanımı fantastik mekândaki yolculuğun sonucunda gerçekleşir. Mekân, çevresel mekânın terk edilişi, ara geçiş mekânına gelmesi ve burada yapılan tercihle fantastik mekâna geçiştir.

‘Padişahın Kızı’ masalında fantastik mekân algılanabilir özelliklerle öteki dünya imajını taşır. Birbirine zıt durumların birlikteliği bu dünyanın zıddı şeklindedir. Mekân algısı ruh arketipi olan at motifiyle birlikte sunulur. “Yiğidim sen sırtıma bin, dediklerimi yap gerisine karışma.’ Der. Cevahir de devlerin ülkesinde bulunurmuş. At da orayı biliyormuş. Kız oğlanı sırtına aldığı gibi doğru devler ülkesinin yolunu tutar. Oraya varınca kız oğlan atın dediklerini yapar. Atın önüne otu, itin önüne eti atar. Kapalı kapıyı açıp, açık kapıyı kapatır. Kırk deve yükü cevahiri alıp yola çıkar. Tam o sırada uyuyan devler uyanırlar devler sultanı insanoğlunun kaçmakta olduğunu görünce kapılara emir verir: ‘Yakalayın şu haini!’ kapalı kapı konuşur: ‘Ben bu yiğidi yakalamam. Kırk yıldır kapalı duruyordum. Beni ilk defa o açtı.’ ‘Açık kapı sen yakala!’ ‘Ben de kırk yıldır açık idim. Bu yiğit kapattı. Bir işe yaradığımı anladım. Ben de yakalamam.’ İte seslenir: ‘Yakala şu insanoğlunu!’ benim önümde kırk yıldır ot duruyordu. Bu yiğit bana et verdi. Karnım doydu. Ben de yakalamam.” (Özçelik, 2004: 331) Öte âlem algısında düzen için tersine çevirme inanışıyla metaforlar sunulur; fantastik/egzotik mekân başlangıçtaki zaman ve mekân algısıyla ritüelleştirilir.

‘Şahmaran’ adlı masalda; masalın başkahramanı olan Lokman, arkadaşlarıyla oduna gider. Ormana giden kahraman için bu bilinmez mekân, kaosun başlangıcıdır. Orman ve burada bulunan kuyu, eşik göreviyle bir başka mekâna açılır. Kahraman bu

mekânda çakı ile yeri kazarken bir bal kuyusu bulur. Bal kuyusu, anlamsal çağrışımla büyü ve özel bir mekânı düşündürür:

“Böyle, yeri deşerken deşerken, orada bir bal kuyusuna raslamış. Arkadaşlarını çağırmış:

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

Arkadaşları gelmişler, oradaki balların hepsini daşımışlar. En sonunda da

Lokman, geyunun dibindeymiş, ötekilerde yokarıdan balı çekiyorlarıymış. Bu arkadaşları, bütün balları çekdikden sonra demişler ki:

‘Bu, geyudan çıkarsa, bizim ballara ortak olur. En iyisi, biz bunu burada bırakak,’ demişler. Bunnar, oğlanı çıkartmadan gene geri gayayı geyunun ağzına gapatmışlar.

Lokman, geyunun içinde can sıkıntısından, oraya buraya bakarken, gene bir delik buluyor. O deliği büyütüp, oradan içeri girince, bakıyor ki; aşağısı bir dünya! Lokman, delikten girip dünyayı gezerken, Şahmaran’a raslıyor.” (Şimşek, 2001: 27) Bal kuyusuna geçişle, özel ve büyü bir güç olan Şahmaran ile kahramanın yolu kesişir ve macera yeni bir boyut kazanır. Özel güçlere sahip Şahmaran, kahramana macerasında gerekli gücü ilâhi iradenin gücüne öykünme metaforuyla sağlar.

Başka bir boyutta yaşayan varlıkların yaşam alanına bir metaforla girilir. Olağanüstü, bilinmeyen mekân, fantastik/egzotik şeklinde vurgulanır. Kendi yaşam alanı dışındaki başka yaşamları içselleştiren insan, olağanüstü ve gizemli mekânları tasvir eder. Mitoloji oluştuğu toplumun kültürel değerlerini taşır ve inanış sistemine dönüşerek süreklilik kazanır. “Eski insanlar yaşadıkları dünyanın dışında da dünyaların var olduğuna inanmış ve bu dünyaları algılamada model olarak kendi dünyalarını kullanmışlardır. Yapılan ritüeller, söylenen anlatılar modelleştirici bir biçimde sorulara cevap aramak için gerçekleştirilmiştir. Nitekim verilen cevaplar da yaşanan dünya tecrübeleri bağlamında olmuştur.” (Bayat, 2007/I: 15) Merak edilen gizemli mekânlar; kendi yaşam alanına ait mekânların dönüştürülmesiyle zihinde kurgulanır.

İnsan için de öteki diyar bilinmeyen fantastik bir mekândır. İlksel zaman boyutunda ilk ata için bu dünya bilinmeyen bir alandı; masal metninde bu algıyla gidilen öteki diyar, büyü ve sırlı bir mekân/yer anlamı kazanır. Hazinesinin olduğu, sevgilinin bulunduğu ve düşmanlarla karşılaşma alanı olan mekânlar, gizemli ve saklı olan; uzak ülkeler, ıssız ormanlar, mağara, kuyu ve dağ şeklindeki geçiş mekânlarından gidilen fantastik/egzotik mekânlardır.

1.3.2. Olgusal Mekân

Olgusal mekân, kahramanın ruhsal/psikolojik durumunu ifade eden, onu bir atmosfer olarak çevreleyen soyut bir kavramdır; sembolik dilin göstergeleriyle somutluk kazanır. Anlatıda olgusal mekânın tasviri, kahramanın duygu ve düşüncelerini içselleştiren bir konumdadır. Olgusal mekân, anlatının arka plan kültüründeki içsel serüveni ortaya koyar. Kişinin tutunmaya, var olmaya çalıştığı veya düştüğü çıkamadığı bir alan/atmosferi ifade eder. “Mekân, ontolojik anlamda insanlığın evrendeki tutunma yeridir. Bir oluşlar/kılışlar diyarı olan mekân, insan başarılarının hem ürünü, hem de etkiyen nitelikli uygulama alanıdır.” (Korkmaz, 2007: 400) Olgusal mekân kahramanın, kendi olma sürecinde oluş ve kılışlarını anlamlandırır. Mekân, “Yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.” (Korkmaz, 2007: 402) Olgusal mekân, kişinin içsel alanını somutlaştıran çeşitli figür ve varlıklar aracılığıyla sembolik bir ifade kazanır. Soyut olan olgusal mekân kavramı; somut değer taşıyan olay ve kahramanlarla sembolize edilir. İnsan/kahraman, yaşadıklarının oluşturduğu etkiye bağlı bir mekân algısını metâforik alanla hissettirir. Olgusal mekân, kahramanın ‘eşik’ dediğimiz aşamayla somut bir mekân biçiminde değişen yaşam alanının soyut dünyanın değişimini göstermesi anlamındadır. Ruhsal dünyaya geçiş, bir kuyu mağara vb. bir metaforla geçilen öteki alanda başlar. Öteki alan/diyar içsel dünyanın anlatımını somutlaştırır.

Olgusallık, mekâna işlev kazandıran, ruhsal değerler anlamındadır. Çevresel mekânın anlam kazandırdığı bir kavram olarak olgusal mekân, bilinenden bilinmeyene bilinçten-bilinçaltına geçiştir. Bilinçaltının kuyusuna girmeye cesaret eden kahraman yücelir ve bunu sembol eden mekân, kuyu ve diğer geçişli mekânlar olur. Kuyu, derin, bilinmez ve karanlıktır; bilinçaltını sembolize eder. Saklı sırlar karanlık ve bilinmez olan bilinçaltında ortaya çıkar. Mağaralar, korunma, yeni bir dünya ve Allah’a yaklaşma alanlarıdır. Yalnız kalma bir arınmadır; bu bağlamda yeniden doğuş mekânı mağaralardır. Hz. Muhammed’in olgunluğa erme mekânı mağaradır. Hz. Yusuf kuyuya atılmıştır ve kendisine kuyunun oğlu denilmiştir. Hz. Yunus, balığın karnında kırk gün kalmıştır; balığın karnı rahim ve mağara imgesiyle ritüel bir arınma sağlar. Hz. Musa Tur dağında Allah ile buluşur. Dağlar, tasavvuf kültüründe Allah ile buluşma ve kavuşma mekânıdır; kültürel bir özellikle ilk öyküye işaret ederek manevi bir değer kazanır. Dağ, yüksekliğiyle yüceltilmiş Allah’a yakın olma anlamı taşıyan bir mekândır. Bu kutsal öykü mekânları, kahraman için de özel mekânlara dönüşür. Allah’a daha yakın olma,

insanlardan ve çevresinden uzaklaşmadır. Bu mekânlar, yalnız kalma ve kendisiyle karşılaşma alanıdır. Bilinçaltına/işsel evrenine kahraman, bu mekânlarda yalnız başına kalarak geçer. Hz. Muhammed'in, Hz. Yusuf'un, Hz. Eyüp'ün ve Yunus Peygamberin kaldıkları bu mekânlarda yaşanan maceralar bu kutsal ritüelleri hatırlatma şeklindedir. İlk kutsallığı ritüel bir sembol olarak yaşanır; kutsal öyküler, orijinal haliyle masal metnine can verir.

Masalın kendine özgü ve biricik evreninde insanın arzu, istek ve niyetleri vardır. Olgusal mekân kahramanın işsel değişimini somutlaştıran bir görevdedir. Her insanın gizli ve saklı dünyası, işsel mekânın sembolü olan Kafdağına dönüşür. Kafdağı, dünyadaki son durak olarak görülmektedir. Anka kuşunun ya da Simurg'un yaşadığı bu mekân, dünyayı çeviren efsanevî dağ imgesidir. Allah'a doğru ilk yaratılış anına yapılan yolculuğu sembolize eder. "Kafdağı'nın Himalaya silsilesi olduğu yolunda yaygın kanaatler vardır. Bazı kaynaklara göre Kafdağı, dünyayı kuşattığına inanılan ve İran'da bulunan Elburz dağıdır. Çoğu kaynakta ise Kaf, hayalî ve vehmî bir mekân olarak anlatılır." (Bilkan, 2001: 63) Kafdağı, bilinmeyen gizli bir yerde olmasıyla gizem oluşturur. Metaforik bir sembolle kendini tanıma yolculuğunun mekânı olur. Bu mekânda kendini yeniden bulan insanın benliği/yeniden doğuş alanı öznel ve biricik bir hazineye dönüşür. Kafdağı bir ülküdür; gidilmesi gereken /aşılması gereken sınavlar yolunu temsil eder. Değerli ve kıymetli şeyler saklı olarak özel bir mekânda muhafaza edilir. Ulaşılması zor bir yerde olan şey/nesne/insan kıymetlidir.

Mekân yaşamışlıkların değer kazandığı bir atmosferdir. İnsan ve mekân arasında karşılıklı bir etki ve etkileşim vardır. "Mekân ile insan arasındaki ilişkinin ise tek taraflı düzlemde değil, çok yönlü olarak gerçekleştiği söylenebilir. İnsanların mekânları inşa etme, dönüştürme ve deforme etme özellikleriyle paralel olarak mekânlar da insanların yaşam biçimini etkileyen ve bireyin yaşam karşısındaki yönelimlerini biçimlendiren bir özelliğe sahiptir. İnsan ve toplumun aidiyetini belirlemede de belirgin bir konuma sahip olan mekânın birey üzerindeki dönüştürücü etkisi şüphesiz toplumsallıktan bağımsız değildir. Birey ve toplum, mekâna bıraktıkları izlerle geçmişten bugüne gelen bir sürekliliği sağlarlar. Toplumların kültürel belleklerini aktardıkları mekânlar, tinsel anlamda onları geleceğe taşımada adeta birer köprü rolü üstlenirler. Geçmiş, an ve gelecek kurgusunda mekân algısı, çağın gereklerine uygun biçimde bireyleri ve toplumları içinde barındırdıkları tinsel güçlerle beslerler." (Kanter, 2013: 7) Mekân algısı toplumsal kimliğin izdüşümüdür. Mekân ile insan arasında çok yönlü bir ilişki vardır.

Olgusal mekânda, mekâna verilen adlandırma çağrışım yoluyla yapılan bir semboldür. Yolculuk ve görevin zorluğu mekâna yapılan adlandırmayla çağrışım sağlar. Olgusal mekân ruhun durumunu genişleten veya daraltan etkidir. Olaylar ve kişiler/varlıklar, kişiyi/kahramanı çeşitli yönlerden etkileyerek mekânın açıcı kilidi olur. Ruhun özgürlüğü veya baskı altında olması bir atmosfer olarak kahramanı kuşatır. Aynı şekilde kahramanın da mekâna yüklediği duygular öncelenir. Olgusal mekân, kahramanın ruh durumuna göre; kapalı/dar/labirent mekânlar, açık/geniş/ferah mekânlar şeklinde ifade edilir.

1.3.2.1. Kapalı/Dar/Labirent Mekânlar

Kapalı/dar/labirent mekân zorlu hayat şartları/sınavlar yolu aşamasında karşılaşılan engellerin/zorlukların iç dünyadan dış dünyaya yansımasıdır. Cehennem imgesiyle ifade edilen bu süreç, karşıt/baskın gücün hükümlerliği altında sıkışan/bunalan ruhun içinde bulunduğu atmosferdir. “Cehennem dünyası kelimesiz güç dünyası, baskın içgüdünün kişinin gücünün eriştiği oranda diğerlerine zulmettiği bir dünya şeklinde tanımlanabilir.” (Frye, 2008: 119) Kahramanın dış güçler tarafından baskı altında tutulması, buhran ve kaosla, kapalı-sıkıştırıcı bir atmosfere dönüşür. Başkahramana yapılan eziyetler bunun örneğidir ve bu süreç bir labirent gibi içinden çıkılmaz bir durumun tasviridir. Üvey anne, dev, cadı vb. figürler/varlıklar kahramanı labirentleşen sıkıcı bir mekâna hapsederler. Issız ormanlar, kör/dipsiz kuyular, ateş çukurları, mağara ve kırk/kırk birinci odalar vb. mekânlar imgesel olarak darlaştırıcı ve yutucu cehennem imgesidir. Şeytani imgelem dünyasına ait güçler tarafından tutsak edilen kahraman, ruhsal olarak da bu durumu yaşar.

Masallarda dönülmez yol imgesi yaygın bir motif olarak; maceranın zorluğunu ifade eden bir metafordur. ‘Şah İsmail’ masalında kahramanın yolculuğa çıkışı zorlu mücadeleyi tasvir eden bir ifadeyle aktarılır. Gülizar’a âşık olan Şah İsmail kızı bulmak için yola çıkar; ihtiyar bir adam yardım eder, ve ona yol gösterir: “Bu yoldan bir ayda gidilir, bu yoldan üç günde gidilir, bu yoldan bir günde gidilir, ama dönülmez.” (Günay, 2011: 153) Mesafe olarak kısa olan yol, çıkılmaz durumuyla ‘dönülmez yol’ imgesine dönüşür. Yol, metafor olarak; insanın zor durum veya düşman karşısında içinden çıkılmaz sorununun somutlaştırılmasıdır. İnsan, için hiçbir çıkış noktası olmayan durumlar, dönülmez yollarla ifade edilir. ‘Gidilir dönülmez yol’ imgesi labirente giren kahramanın

işsel macerasını somut kılar. Ruhsal bunaltı, zorlu yolculuk ve bu görevle ruhu sıkışan kahraman, bu süreç içinde tasvir edilir.

İşsel dünyanın aktarımı somut sembollerle verilir. ‘Gülmez Padişahı’ masalının Gümüşhane varyantında, büyük kardeşler gelinir yolu küçük kardeşe vermezler. Başka diyarlara geçiş yolculuğu işsel dönüşümü somutlaştıran mekânlardır ve bu mekânlara gitmek için çoğu zaman kutsal yol rehberine ihtiyaç vardır. Hz. Hızır, kahramanlara gitmeleri gereken yolu gösterir; ancak yolun bunaltıcı labirent mekânının çıkılmazlığını da anlatır. “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, gergef işleyen bir kız görür.” (Sakaoğlu, 2002: 405-406) Büyük kardeşler, kolay olanı tercih ederek; kendilerini korurlar. Zorlu görevi kabul etmezler, küçük kardeş tehlikeli ve zor görevi dönülmez yola giderek hissettirir. Gidilir gelinmez yol, kahramanın macerasının ve sınavının güçlüğünü sembolize eder.

‘Şemşirak Taşları’ adlı masalda gidilir gelinmez yol, sınavın ve istenen nesnenin elde edilmesinin zorluğunu imgeler: “Vaktiyle padişahın biri bir cami yaptırır. Bir gün padişah camiden çıkarken Hızır Aleyhisselâm gelip der ki: ‘Bu cami çok iyi oldu. Şemşirak taşları var, o taşlar da olsa çok iyi olur, cami de daha güzelleşir.’ ‘Bu şemşirak taşları nerede bulunur?’ ‘Bunlar Hint’te bulunur.’ diyen Hızır kaybolur.” (Sakaoğlu, 2002: 405) Hint ülkesi, uzak ve bilinmezlik imgesiyle sıkışan/bunalan kahramanın labirente dönüşen yolculuğunu ifade eder.

Üç yol ağzına gelen üç kardeşin karşısına Hz. Hızır çıkar ve onların nereye gittiğini sorar, iki büyük kardeş ‘şemşirak taşlarını getirmeye gidiyorum.’ cevabını verir. Babası tarafından bu işi başaramayacağı düşünülen küçük oğulun cevabı ise ‘Allah izin verirse ben de o taşları getirmeye gidiyorum’ olur. Gidilir gelinmez yol, zorlu bir sınavın kahramanı beklediğinin somut örneği olur. Erginlenme sınavı engellerle dolu zorlu bir

süreçtir. Baba, küçük oğlunun bu zorlu görevi başarabileceğine inanmaz ancak kahraman küçük kardeş tipinin özelliği olan cesaretiyle amacına ulaşır. Kahramanın yolculuk esnasında karşılaştığı engeller ve bunların yorumlanması tasavvuf yolunda merteye ve makamların çağrışımını yapan bir metafor özelliği gösterir. Tasavvufta çekilen sıkıntı ve belalar Allah'ın lütfu olarak algılanır. Kahramanın yolu başarıyla tamamlama inancı ve Allah'a sığınışı durumu kabulleniş ve mücadeledir. Çekilen çileler, içsel yolculuğun zorluğudur.

'Beyböyrek' masalında kahramanın ruh halinin mekâna yansıması sıkıntı şeklindedir. Kardeşler mutlu bir şekilde eğlenirken küçük kardeş mekândaki tehlikenin bilinciyle ruhsal dünyasını yansıtır. Açık mekân, ruhsal duruma bağlı olarak; kapalı/boğucu olgusal mekâna dönüşür. Ruhsal mekânın özellikleriyle küçük kardeşin labirentleşen/darlaşan mekâna bakış açısı tasvir edilir. "Uşağıdın, gorharıdın, neye geldin? Sen neye geldin' 'Biz gidirih get eve.' Gardaş bunara bi şe demir, gine. Gahir gine gidiler. Gidiler ele bi gonah ki buna mı benzir? Fena bir eyi yiyiller. Garınnarını doyririllar ama bu Beyböyrek ne yiyir ne içir ne uyhi uyir. Bi de bahir ele bi duman ele bi gara bulut gelir ki şakgılıtsı ortalığı alır. Gelir, 'Ey Beyböyrek, ben seni çohdan gözlirdim. Bilirdim buralara sen gelecahsan.' Diyir." (Seyidoğlu, 1975: 198) Tehlikeyi algılayan küçük kardeş, büyük kardeşlerini ikna edemez. Küçük kardeş, korkusuyla yüzleşerek kapalı/labirent mekânda mücadele eder. Büyük kardeşler ise, durumun farkına varamaz ve ruhsal mekân sınavında başarısız olurlar.

Muğla'dan derlenen 'Tayalı' masalında kör kuyu motifi kahramanın içinde bulunduğu durumun mekân metaforuyla çıkılmaz durumunu somutlaştırır. İçinden çıkılamayan zor durum anlamında 'kör kuyularda kalmak' deyimini kullanılır. Kör kuyu imgesi aynı zamanda kahraman için ruhundaki sancıyı/kapanan bilincini de temsil eder. Psikolojik mekân, kahramanların ruh haliyle dipsiz, karanlık, sonu olmayan anlamında zorlu bir süreci ifade eder. Bilincini kaybeden kardeşlerin düşünme yetilerini yitirerek; devin tuzağına düşmeleri kör kuyulara girmektir. Devlin oyunuyla kendilerini kör kuyuda bulan kardeşler; sezgilerini kullanamaz ve karanlık içinde bilinçsiz kalırlar. "Orda bi kör guyu vamiş. Gezerleken, kayınço demiş, bak bakalım şu guyunun dibi görünüyo mu dimiş dev. Yemicek, söz verdi ya gari. Yemicek, unu orda guyuya atcak. Baktırı, bakarken bi kakdırıveriyo, hadi guyuya. Kuyunun azını ağır bi şeyle kapatıyo. Ondan sona çıkıp geliyooo." (Önal, 2011: 405) Üç kardeşi de aynı yöntemle yakalayıp hapseden dev, onları yiyemez ancak kör kuyulara atar. Daha sonra dünyaya gelen Tayalı ise bilinci

temsil eder ve aynı hatayı yapmaz. İçgüdü ve itkilerini doğru kullanmak kahramanın doğasında var olan ve kuyuda saklı olan bilinçdışında ortaya çıkmayı bekler. Tayalı, sezgilerini doğru şekilde kullanarak hem devi öldürür hem de kardeşlerini kurtarır. Kardeşlerini kurtaran Tayalı, bilinci temsil eder.

Mekân tasvirinde kötülüğün temsilcisi olan güç, kahramanın yaşamını tehdit etmesiyle ‘kör kuyu’ figürüdür. Karşıt/tiran güçlerin/varlıkların mekânı, kahraman için çıkılmaz/imbânsız durumunu ifade eden bir olguya dönüşerek; kötülüğü ve korkuyu çağrıştırır. “Varoluşsal manada bakılınca, mekânın kötüye ait olması sebebiyle tehlike çağrıştırdığı, karanlık ve derin olması sebebiyle de ölümü anımsattığı söylenebilir. Yeryüzü ise, güneşi dolayısıyla yaşamı, canlı olmayı, hayatı sembolize eder.” (Tuna, 2014: 163) Kör kuyu, kötü güç devin ölümü ve tehlikeyi çağrıştırmasıyla kapalı/dar mekân imgesidir.

Muğla masallarından ‘Kuzu ile Çakal/Tilki’ (Önal, 2011: 472) metninde mekân, kahramanların ruh haline göre tasvir edilir. Masalın kahramanları olan kuzu ve çakal olay örgüsüne göre ruhsal tasvirlerle çizilir. Av durumundaki koyun için mekân kapalı/labirent/yutucu iken, çakal ise kaba güce sahip olarak açık/geniş mekâna sahiptir. “açık mekân özgür insanları simgelerken, anne koyun ve anneye muhtaç kuzu kapalı mekân içinde verilir. Kapalı mekân, tıpkı ismi gibi bu dünyada özgürlüklerin sınırlı hatta kapalı/yok olduğu mekân temsilidir.” (Tuna, 2014: 253) Kuzu ve yavrularının yaşamını tehdit eden çakal, onların özgürlüğünü kısıtlayarak ruhsal bir baskı oluşturur. Kahraman ve ailesi için kendi evleri/yuvaları tehlike arzemesiyle labirent mekândır.

Kapalı/labirent mekân, kaos, düzensizlik ve tecrübesizlik mekânıdır. ‘Cansız’ masalında durumun çıkmazlığını ifade eden mekân yerin yedi kat altındaki deniz ve domuz imgesidir. “Yalı kıyısında bir post vardır. Ona bineceksin. Sağ eline kırbacı alıp sallayacaksın. Post seni yedi denizin altına götürür. Orada bir domuz vardır. Benim canım onun karnında. Beni hiç kimse öldüremez.” (Özçelik, 2004: 412) Bu masalda yedi denizin altı ve domuzun karnı zorlu görevin ve durumun tasviridir. Domuz, İslâmiyet inancında yenmesi mekruh olan bir hayvandır ve kötü bir çağrışımı vardır. Kahramanın zorlu görevi, devin öldürülmesinin zorluğuyla domuzun karnı olarak tasvir edilir.

‘Gorku Dağı’ masalında kapalı/dar mekân, canavarların olduğu bir mekândır ve ismini çağrışımsal kaos imgesinden alır. Canavarlar insan için korku nesnesidir ve dağın adı da bilince bu şekilde yansır. “Padişahım, gel biz bunu götürerek, gözünü oymadan,

Gorku Dağı'na atak. Gorku Dağı'nda canavarlar parçalar, bize hacetliği galmaz. Sen de baba gatili olman,' demişler.

'Oldu.'

Cellatlar, bu çocuğu, elmanın gabuğu ile doğan taya bindiriyorlar, bu çocuğu alıp, 'ava gedi yok' diyerek, alıp götürüyorlar.

Yiyorlar, içiyorlar, ondan sonra da mahsusdan uyuyorlar. (Çocuğun bildiği yok ya, gendiler mahsusdan uyumuşculuğa vuruyorlar.) Oğlan, sağa bakıyor, sola bakıyor ki, herkes uyuyor, gendi de yatıp uyuyor. Oğlan, orda uyuyuşun, Ahmed'i Mehmed uyandırıyor, Mehmed'i Hasan galdırıyor. Bunnar galkıyorlar, atları çekip geri geliyorlar. Oğlanın atı, orda galıyor. Gece yarısı olunca, dışarı çıkıyor, gurtlar, canavarlar. O at, bunu altına alıyor, yedi gün üsdüne bunu goruyor. Arkadan geleni depikliyor, önden geleni kemiriyor, çocuğu ele vermiyor." (Şimşek, 2001: 238) Kurtlar ve canavarlar, insan için korku nesnesidir ve bu masalda bulunduğu mekânla özdeşleştirilerek korkunun kaynağı olması vurgulanır. Anlamsal çağrışımla, mekân korkunun kaynağıdır ve çevresel mekânın, ruhsal etkinin atmosferiyle dar/yutucu/labirente dönüşmesidir.

Umutsuz dağ, ifadesiyle labirent mekâna ad yakıştırmasıyla çağrışım yapılır. Işık, balık, tazı ve ceylanı getirmeye giden kahramanın zorlu görevi, bunaltı olarak tasvir edilir. Bu görevi yerine getirmenin imkânsızlığı ve sıkıntılı/labirent mekân 'umutsuz dağ' ismiyle metaforlaşır. "Ağbi, böyle böyle, bir Umutsuz dağ varımış, orda bir Nurşen Hanım varımış, onun bir balığıynan bir ışığı varımış. O gelirse, bizim evimiz çok daha güzel olacak. Bunu, ben istiyorum,' diyor.

'Peki, -diyor oğlan- onun için hiç üzülme kardeşim. Ben, onu hemen getiririm,' 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 üsdünde, işde sen gidersen gelemesin, ölürsün,' diyorsa da:

'Yok, hayır ben gidecâm, -diyor- kız kardeşimin isteklerini yapacâm,' diyor.

'Öyleyse, yum gözünü.'

Yumuyor gözünü. Bu arap, bunu alıp götürüyor. Sonra:

'Aç gözünü, bakım,' diyor.

'Ne var, neriye kadar geldin?'

‘Tamam, Nurşen Hanım'ın evine geldik,’ diyor.

‘O zaman, bak evladım, önce abdestini al, namazını kıl. Üç de ‘Kulhuwallahu'yu oku, de ki; ‘Nurşen Hanım'ın balığı, ışığı ben gidiyorum, sen de gel,’ de. Öyle der demez, bu yüzüğü yalayacaksın,’ diyor.

‘Pekiye,’ diyor çocuk.

Çocuk gidiyor, abdest alıyor, duâsını okuyor:

‘Nurşen Hanım'ın ışığı, balığı, ben gidiyorum, siz de gelin,’ diyor, hemen yüksüğü yalıyor, arap çıkıyor. Arap hemen çocuğu alıyor, yeryüzüne çıkarıyor. Çocuk eve geliyor ki, balık gelmiş, ışık da gelmiş! Fakat ne ışık yanıyor, ne de balık oynuyor.” (Şimşek, 2001: 217-218) Arap, gidilecek yerin tehlikesi için kahramanı uyarır ancak kahramanın bu zorlu göreve atılmaktan başka yolu yoktur. Kahramanın umutsuzluğu ve labirent mekân, dağın adıyla özdeşleşir.

Mekânın tasviri yolculuğun zorluğunu, görevin tehlikesini anlatır. Muğla yöresinden derlenen ‘Çocuk İsteyen Kadın’ masalında, dokuz dağın ardındaki ulaşılması zor ve güç mekân anlamında dağ, demir çarık ile gidilebilecek bir yer olarak ifade edilir. Demir çarıklar eriyinceye kadar sürecektir bir yolculuk kahramanın ruh halini somutlaştırır. “Oğlan, demir çarık demir asa düşer yollara... Gece demez, gündüz demez aşılmaz dağlardan, geçilmez sulardan geçerek dokuz dağın arkasındaki perili köşke varır.” (Özçelik, 2004: 378) Demir çarıklar maddesel olarak; güçlü bir elementten yapılmıştır; çarıkların erimesi uzun ve cefa dolu bir yolculukla mümkündür. Kahramanın zorlu sınavının somutlaşmasını demir çarıklar sağlar; aşılmaz dağlar, geçilmez sular, dokuz dağın ardı gece-gündüz durmadan yapılan bir yolculuk labirent mekân çıkılmaz durum ve ruh halini ortaya koyan bir imgedir. Bu zorluklar ancak demir çarıklar yırtıldığında aşılacak ve kahraman mekâna ulaşacaktır.

‘Leylek’ masalında en küçük kardeş sırrı öğrenerek yasağı çiğner ve eşi tarafından terk edilir. Bu durum en küçük kardeşin kapalı mekâna girişi olarak demir çarık ve demir değnek ile sembolize edilir. “Demeh insan oğli insan dünya üzüne benim sırrımı çıkaracak.’ dedi. Gahdi leyleci sesledi. ‘Leylec.’ ‘Efendim.’ ‘Cel çabuh bu gızı nerden aldın orıya bırak. Bene lüzümü yoh bunun ayleliginin.’ ‘E peki götürim.’ Gahdi üsdünü başını ceyindi. Elbisesini ceyindi. Gıza dedi ki, ‘Ahan ben senin belen bi gayış bağliram, bu gayışa benim elim değmedihden sora çocuk dünya üzüne gelmesin. Demir değenek elen alasan demir de çarık giyesen, yola düşesen. Gırh gün gırh gece gezesen beni bulamıyasan.’ Allayısmarladih etdi, pencereden pır etdi uşdi cetdi. O cetdi kız ağlamaya

başladı.” (Seyidoğlu, 1975: 166) Peri eşi tarafından terk edilen küçük kardeşin ruh halinin aktarımıyla mutluluğu sona erer. Eşin bedduasında küçük kardeşin labirentleşen hayatı sembolik olarak ortaya konur. Kırk gün kırk gece demir deynek ve çarıkla yola çıksa da eşini bulamama cezası küçük kardeşin darlaştırıcı mekânda umutsuzluk içinde kalışıdır. Peri eşin bedduasıyla umutsuz bir durum içinde kalan kahramanın ağlama eylemi, mutluluğunu yitirmenin verdiği çaresizliğin dışavurumudur.

Kapalı/dar/labirent mekân, zorlu görev ve kahramanın içsel sıkıntısının sembolik anlamıdır. Öteki âlem/diyar algısı, kör/karanlık anlamında bir kaosa geçiştir; kahramanın kendini bulma yolculuğunda çektiği sıkıntıların tasviridir. Kahraman, kaosu kozmosa çevirecek güçtür; ancak başarının öncesinde kaosla mücadele gerekir. Kapalı/dar mekân kahramanın korkularıyla yüzleşerek, değişimi/dönüşümüdür; labirentin içinde düşmanlarıyla/korkularıyla yüzleşir. Bu durum zorlu ve psikolojik olarak tahrip yaratan bir süreçtir. Kahramanın ruh haline bağlı olarak kapalı/dar/labirent mekân korkunun, umutsuzluğun ve çaresizliğin somutlaşan metaforik bir imgeyle anlam kazanmasıdır.

1.3.2.2. Açık/Geniş/Ferah Mekânlar

Olgusal mekân kavramına bağlı çağrışımsal formula açık/geniş/ferah mekânlar; mutlu ve huzurlu olan insanın/varlıkların ruhsal dünyasını sembolize eder. İçsel dünyada yaşanan olayların besleyen/besleyici mekânlar üretmesi masalın sembolik dil ifadelerinden biridir. Mekânın iyiliği veya kötülüğü ifade etmesi çağrışımsal yollardır; kahraman, yaşadıklarıyla bu durumu mekâna aktarır.

Açık/geniş/ferah mekân, yeniden doğuş ritüelini de imgesel olarak üretir. Yeniden diriliş için aşağı dünyayı temsil eden metaforik mekânlara gidilir; bu süreç sonunda erginlenen ve başarı kazanan kahraman için olgusal olarak mekân kavramı da yeni bir anlam kazanır. Zafer kazanan, başarısını ilan eden kahraman, üst dünyaya ferahlık içinde çıkar. Huzursuzluklar ve bilinmeyen yutucu/karanlık mekân değişerek/dönüşerek yeni anlamlar kazanır. Aşağı dünyadan yukarı dünyaya sıçrayış, açık/geniş/ferah mekân imgesidir. Alt dünyadaki karanlığın/darlığın/bilinmezliğin üst dünyayla ılık/genişlik/ferahlık haline dönüşüdür. Aşağılara iniş teması motifinde kahraman erginlenme ritüelini gerçekleştirir. Mücadelenin sonunda başarıyla birlikte ruhsal dünya olumlu bir sürece dönüşür. İnişle birlikte yükselme ve olumlanma süreci gerçekleşir. “Bu şekildeki iniş temalarının büyük çoğunluğu özellikle iki motifin bazı türlerini ya da bunların mutasyonlarını ihtiva eder: hafıza kaybı ve çiftler ya da ikizler. Bilincin altında

yer alan bir dünyaya iniş için bilinçli hafızanın sürekliliğinde bir kırılmaya ya da uykuya dalmanın karşılığı olarak önceki varoluş şartlarından bazılarının yok olmağını gerektirir. Aşağı dünya, kısacık bir anının genellikle yukarı dünyadaki yıllara denk olduğu büyük ölçüde genişlemiş bir zaman dünyasıdır. İkiz motifi ise son derece kompleks bir tema olan çift ya da Doppelgänger temasının bir yönüdür. Söz konusu tema folklorun, edebiyatın ve karşılaştırmalı dinlerin bütününde yer alır ancak Romantik dönemde özellikle de Hoffmann ve Dostoyevski arasındaki zamanda edebî bir modaya dönüşmüştür.” (Frye, 2008: 309-310) İniş ve alt dünya ya da uyku teminde zamanın genişlemesi, durumun kahraman açısından uygun şartlara dönüşmesi esastır. Uygun şartlar sağlandığında kahramanın ruh hali de genişleyen rahatlayan bir metaforla değer kazanır.

‘Bacı Bacı Can Bacı’ masalında kahramanların ruh durumuna bağlı olarak mekân anlam kazanır. Kapalı sıkıntı veren mekânın ruhsal açıdan güven ve huzur veren mutluluk getiren açık-ferah bir mekâna dönüşmesi tasvir edilir. Pınarın başı ve kavak ağacı kahramanın sıkıntılarından kurtulacağını gösteren bir huzur mekânıdır. Genç kız, pınarın başında ağaçta tek başınadır. Pınarbaşı genç kıza yeni bir yaşam alanı sunar. Korku ve endişeyle bir sıkıntı içindedir; Beyoğlunun onu kurtarmasıyla güven ve sevgi mekânı genişleten bir metafora dönüşür. İnsan bu düşüncelerini mekâna yansıtır; yaşam ve zihin anlatıda ortak düzlemde yer alır. Yaşamın/hayatın işleyişiyle zihinde yaşananlar birbirine yakın durumlardır. “İlkel zihin ve yaşam arasında, modern insan tarafından bir bağ kurulmuş ve bu bilgelik masal denen uluslararası anlatıya yansıtılmıştır. Bu manada, olağanüstü bir anlatıda -varoluşçu bakış açısından da alımlanabildiği üzere- ‘insan’ yaşamın içindedir.” (Tuna, 2014: 186) Beyoğlu, her zaman geldiği pınar başında bu kez gördüğü kıza âşık olur. Mekân ferahlaşır; ancak kızı ağaçtan inmeye ikna edemeyince açık bir mekân konumundan kapalı-dar mekân haline dönüşür. Kızı ikna etmesiyle mekân yeniden dönüşür. İnsan mekânın içinde var olur. Beyoğlu için sıradan mekân algısı içsel durumun temsiliyetiyle açık/geniş mekâna dönüşür. Mekânlar insanla birlikte anlam kazanır.

İnsan, kendi enerjisi ve sezgileriyle olgusal mekânı dönüştürme gücünü gösterir. Bu süreçte yardımcı tipler, kahramana işlev kazandırarak mekânın dönüşmesini sağlar. Kahramanın zorlu süreç karşısındaki tavrı ve davranışları olgusal mekânı somut kılar. ‘Şemşirak Taşları’ masalında mekâna yüklenen anlamla olumsuz durum; iyimser bakış açısıyla olumluya çevrilir. Maceranın başında labirent olan mekân, kahramanın engelleri

aşmasıyla olumlanır ve açık/geniş/ferah mekâna dönüşür. Kahraman, dervişin rehberliğinde önüne çıkan engelleri aşar. Başka bir diyâr algısı masalda bilinen dünya evreninden farklı bir düzenle işler ve bu işleyişi bilen güç derviştir. “Oğlan yoluna devam eder, bir küflü dağın başına varır. ‘Selâmünaleyküm derviş baba.’ ‘Vealeykümselâm oğlum, nereye gidiyorsun böyle?’ ‘Babam çok ziynetli bir cami yaptırdı. Kapıyı kapatırken bir ihtiyar gelip ‘Bu iyi cami oldu ama şemşirak 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 içerisinde. 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 sakın 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 mübarek selvi ağaçlarının altında biraz uyusam da geçsem.’ Der biraz da orada oturursun. 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 kaçır gelirsın. 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 çeşmeden 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. Şemşirak taşlarını koynuna koyup birinin ışığıyla kaçır.” (Sakaoğlu, 2002: 407-408) Dikenli gül ağacı, irinli-kanlı suyu ab-ı hayat, dikenli biçimsiz ağaçları selvi ağacı gibi görme olumsuzluğunu olumlu algılayıştır. Olgusal mekân psikolojik bir algıyla sunulur ve kahramanın iç dünyasını/değişimlerini somutlaştırır. Kahraman, olumsuzlukları iyimser bakış açısıyla olumluya çevirir.

‘Hayat Otu’ masalında puslu dağ olarak geçen mekân gidenlerin felakete uğradığı bir mekândır. Kardeşini kurtarmaya giden kahraman buradaki felaketi/kötülüğü yok

ederek mekânı dönüştürür. Kapalı mekân, kötülüğün yok olmasıyla açık-geniş mekâna dönüşür; puslu hava yok olur. “Şu değneği al da, der, hayvanlarını benden uzaklaştır, ateşe yaklaşıyım.’

Kadın değneği buna verirken bu aniden değneği alıp kadına nasıl bir vurursa kadın taş olur. Etraftaki pus silinir, bir ay doğar. Etraf gündüz gibi olur: ‘Demek ki kardeşimin başını bu kadın yedi.’ (Sakaoğlu, 2002: 435) Puslu dağ imgesi, maceranın başarısı ve kardeşin kurtarılmasıyla içten dışa anlamsal bir çağrışım yaratır. Kötülüğün yok edilmesiyle mekân da güzelleşen ‘ay doğan’ bir konuma yükselir.

‘Zülfü Mavi’ masalında küçük kız kardeş, Sırma saçlı inci dişli bir kız ile altın dişli sırma saçlı oğlan doğurur. Büyük kardeşleri bu duruma öfkelenir ve ona tuzak kurar. Kız kardeşler çocukların yerine it ve pisik eniği koyarak; kadının eşi tarafından cezalandırılmasını sağlarlar. Kadın, yedi yol ayırımındaki bir mezara konur ve gelip geçenin lanet okuması istenir. Kadının çocukları büyür ve annelerini Zülfü Mavi sayesinde bulurlar. Çocukların gelmesiyle mekân genişler ve kadının sıkıntısı biter. “Padişahın oğlu gitti. Ertesi gün Zülfü Mavi, kızı, oğlanı aldı, o kadının mezarına gittiler. Zülfü Mavi, bu çocuklara o kadının kim olduğunu, teyzelerinin neler yaptığını anlattı. Her biri birer deste gül aldılar, gittiler analarının terini sildiler. Analarına ağladılar, anaları da ağladı. Gülleri analarının göğsü üzerine koydular, padişahgile gittiler.” (Günay, 2011: 182) Mezar, kapalı ve sıkıntılı mekân özelliğiyle yıllarca kadının labirenti olur; çocuklarının gelmesiyle mekân/mezar mutluluk alanına döner. Çocukların gelişi ve kadının mutluluğu sevgi ve güzelliğin timsali gülle özdeşleşir. Sevgiye kavuşan kadın için mekân gül bahçesi gibidir. Masal metinlerinin sembolik dil ifadeleri içinde açık/ferah/geniş mekân kahramanın olumlu yöndeki değişimini, başarı ve mutluluğunu ifade eder. Mekânın geniş/açık/ferah anlamını kazanması; sıkıntıların bitmesi, aranan kişi ve nesnelerin bulunması ve ödüle/hazineye kavuşma şeklindedir. Açık/ferah/geniş mekân, ruhsal rahatlama ve mutluluğun geçiş metaforuyla ifade edilmesidir.

1.3.2.3. Sosyal Mekân/Ortam

Sosyal mekân, olgusal mekâna bağlı olarak bir anlam ifade eder; insanlar/varlıklar arasındaki iletişimi/göstergeleri anlamlandırır. Kültürel kimlikle yakından ilişkili bir kavram olan sosyal ortam/mekân, toplumun ilişkiler ağıdır. Sosyal mekân/ortam, toplum içindeki statüleri ve zihniyet dünyasını gösteren mekân algısı vardır. “Mekân, sadece olay ve hareketleri değil, zihni plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayattaki değişim ve

farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosferdir.” (Zambak, 2007: 2) Sosyal ve kültürel hayatın zihinsel tasavvuru masala, sosyal mekân/ortam olarak anlam katar. Sembolik dilin/anlamanın işleviyle mekâna yeni değerler yüklenir. “Sosyal ortam, akmakta olan su ve büyüyen bir orman gibidir. Balığın suyla, ağacın ormanla münasebeti nasılsa; insanın da sosyal ortamla böylesine kaçınılmaz bağları vardır.” (Özcan, 2000: 100) Yaşanılan ortamın çevrenin insan ve toplum arasındaki ilişkiler ağıyla ortaya koyduğu sosyal iletişim bulunur. Bu anlamda masal metinleri, kişiler ve ait olduğu toplumun kültürel kodları arasındaki ilişki ağları sosyal ortam/mekân olarak değer kazanır. Okuyucu/dinleyici, masal aracılığıyla hâkim olan zihniyet dünyasını tanımış olur. Gelenekler ve inanışlar, sosyal mekân/ortam özelliğiyle geleceğe taşınır. Masallarda sosyo-kültürel özellikler de verilir; sembolik anlatımda hissedilen evrensel değerlerin yanında olduğu toplumun kültürel ve sosyal tabakası da verilir. Sosyal mekân/ortam geleneklerin taşındığı sosyo-kültürel bir özelliğe sahiptir. “Masal dünyasının sosyal ortamı gerçek ortama, metafizik ve sembolik anlatımlarla, dolaylı göndermeler yapar. Kahramanların idealleri dinleticilerle özdeşleşir. Kahraman iyi yürekli, cesur, suçsuz, zeki veya saf, becerikli, dayanıklı, çalışkan, kötülerle savaşıp bir insan rolündedir. Kurnazlık, açığözlülük, acımasızlık gibi gerçek unsurlar da yer alır. Adalet, hak, vicdan, iyilik, doğruluk, gerçeklik, kötülük gibi, insanların temel duyguları ve duyarlılıkları üzerinden ilişkiler masal dünyasında görülür. Sosyo-kültürel dinamikler öğretici yönü ile masallarda yer alır.” (Önal, 2011: 38) Türk kültürünü şekillendiren inanışların izleri sözlü gelenekle masala yansır. Sözlü gelenekle canlılığını sürdüren masallara toplumun sosyo-kültürel hafızası da eklenir. Mesajların verilmesi sosyal ve kültürel yapının eşliğindedir. Zümrüdüanka Kuşu (Şimşek, 2001: 52) masalı sosyo-kültürel özelliklerin taşıyıcısı olan motiflerle zengin bir anlatım oluşturur. Masalda mesajların mitsel özellikleri geleneklerle sunulur. Gelenekler, ilksel zamanın içinden anlatı zamanına taşınarak korunur; kutsal olan anın ruhu yaşatılır. “Masalda, gerçek yaşamdaki geleneğin kurgu dünyasına nasıl aktarıldığı açık bir şekilde görülmektedir. Kurguda mesajlar, geleneğin penceresinden iletilmektedir; düğün töreni, evlilik şartları düğünde cirit oyunu, esnafılık, usta-çırak ilişkisi, ata binme, kırk günlük süre, kırk çuval findık, kırk çuval fıstık, kesitlerde öne çıkan yüzyıllar öncesinden gelen kültürel unsurlardır. Bir bakıma masal, bunların devam ettirilmesi yönünde de ileti vermektedir. Böylece anlatıda, insanın ötekilerle birlikte varolduğu, sevgiyi ve dolayısıyla geleneği nasıl paylaştığı somut bir bakış açısıyla algılanabilmektedir.” (Tuna, 2014: 173) Gerçek dünyadaki gelenek, kurgusal/kurmaca

dünyaya öğretici yönüyle işlenir. Gelenekler, sosyal mekânın/ortamın canlı tutulmasını sağlayan kültürel bir özelliğe sahiptir. Anlatıldığı yörenin özellikleri yansıtılan masallar, iletiyi gelenekler aracılığıyla sunar. Masal, her anlatılışında adeta yeni bir biçimde yaratılır; ancak içerdiği evrensel tema korunur. Bu durum masal metinlerinin sözlü gelenek içinde anlatılması ve kültürel göçle metinlerin varyantlaşmasıdır. Mitik öykülerle beslenen masal temaları toplumun gelenekleriyle şekillenir ve geleceğe aktarılır. Gelenek, bin yıllarla oluşmuş tecrübe ve inanışların ritüelleşmesidir. Ritüeller, insan ve çevresi arasındaki ilişkileri de içerir.

Mekân algısı, dönemin sosyal hayatını kapsayan şahıs/kişiler kadrosu arasındaki ilişkiler ağıdır. Kahraman ve macerası aynı zamanda masalın oluştuğu sosyal ortamı/mekânı somut kılar. Sosyal mekân özelliği masalın oluşum dönemine bağlı olarak öncelikle açık mekânlardır. Çeşme başları sosyal mekân özelliğine sahiptir; anlatılarda çeşme başları, kız ve erkeğin görüşme ve kavuşma mekânıdır. Köylerde, halkın sosyal mekân alanı olan çeşmeler, konuşma ve tanışma mekânları olarak anlatıya işlenir. Sosyal bir özellik anlatıya realist bir bakış açısıyla sunulur. ‘Gadana’ masalında mekân çevresel realist mekânın sosyal mekân olarak anlam kazanmasıdır. Üvey annesi tarafından istenmeyen genç kız maceraya atılır ve bir köye gelir. Yorgunluk ve susuzluk onu çeşme başına getirir. Çeşme başı, genç kızın ve yardımcı/tamamlayıcı tiplerin tanıştığı bir mekân olur; kahraman ve diğerleri arasındaki ilişkiler ağını somutlaştıran bir işlev kazanır. “Köyün de, köy meydanında da bir çeşme akıyo. Gitmiş, elini yüzünü yıkamış. Bi demiş, su içeyim. O suyunu içerken, bakmış ki yerlerde pirinç taneleri yayılmış. Hemen o pirinç tanelerini toplamış, avucunun içersine, çeşmeye tutmuş, onları tek tek yemeye başlamış. Çünkü karnı aç. O arada da oturmuuuş, bunları yiyomuş. O arada da, ata binmiş, yiğit bi delikanlı atını sulamaya gelmiş. At şimdi suyunu içerken kızı görmüş adam, delikanlı. Sen demiş, burada tek başına ne yapıyosun demiş. Senin adın ne demiş? Kız demiş, benim adım demiş, Ayşegül. Benim kimim kimsem yok, kayboldum, yolum kayboldu, buraya düştü. E gel demiş, seni bizim eve götüreyim. Kız napsın, çaresiz, peki demiş. Nerde sizin eviniz? Hemen şu çeşmenin arkasındaki ev. Alıyo kızı gidiyor, kapıyı annesi açıyor. Hoş geldiniz, beş geldiniz.” (Önal, 2011: 433) İlk gidilen yer köyün meydanıdır, herkesin ortak kullanım alanı olan bu mekân karşılaşılacak ve tanışılacak bir mekân konumundadır.

Sosyal mekân/ortam aile kavramının kültürel bir kodla önemsendiği bir mekândır. Kültürel özellik olarak çocuk, yuvanın kutsal unsuru olarak görülür. Çocuksuzluk motifleriyle başlayan masallar, ailenin çocuk olmadan eksik kalacağını ve çocuğun önemini

vurgular. Masallarda, doğacak kahramanın babasının çocuksuzluk özlemi çeken bir padişah olması da yaygın bir motiftir. ‘Serencâm’ adlı masalda, Sultan Murad’ın padişah kimliği ve gücünün ihtişamına karşılık; çocuksuzluk yüzünden çok üzgün olması tasvir edilir. Çocuksuzluk, gelecekte yok olma anlamındadır. “Vahdi zamanında bizim Sultan Süleyman hazretleri var idi. Bu tahtinde oturduğu zaman ahlına bir guruntu geldi. Bu dedi çi, ‘Ben atmış, yetmiş yaşındayam. Bir züriyetim olmadı çi, gaha da meşlugatıma sahab ola.’ Bu sözi bele derçen bir fikire daldı. O dalmada olsun lalesi içeri cirdi. Selâm verdi padişahına. Bu selâmi verdi amma çi almadı. Lâle cetdi gendi isgemlesine oturdi. Oturduğu zaman, bir selâm daha verdi. Sultan hazretleri başını galdırdı gıyam etdi. Lâle dedi çi, ‘Padişahım sağolsun, ne geder fikre dalmışsan.’ Dedi çi, ‘Neçün fiçre daldım ben?’ Dedi çi ‘Şefketim nağolsun, içeriye girdiğim zaman, selâm verdim, selâmımı tebliğ etmedin. Onun üçün bildim çi sen fikre dalmışsan.’ Dedi çi, ‘Lâle sözün doğrudu içerimde bi galyan var idi.’ Lâle dedi çi, ‘Söyle bana içimizde birbirimizin sırrına vagıb olah.’ Deyir çi, ‘Benum düşüncem odur çi, ben ahan atmış yetmiş yaşına cirdim. Bu zamana gelinciye geden bir züriyetim olmadı.” (Seyidoğlu, 1975: 423) İlişkiler ağıyla toplumun değerleri ve beklentileri masala yansır. Çocuğun olmaması ailenin eksik kalmasıdır; toplum için geleceğe kalmanın ve neslin devamının şartıdır.

Kız ve erkek evlat arasında yapılan cinsiyet ayrımı bir diğer sosyal mekân/ortam özelliğidir. Kız ve erkek evlat arasındaki ayrım masal dünyasında da işlenir. Erkek evladın kız evlattan üstün tutulması kızların başarılı olduğu maceralarla eleştirilir. “Bir varımış, bir yoğumuş, bir köyde iki gardaş yaşarımış. Bunnardan birinin dokuz gızı varımış, ötekinin de dokuz oğlu varımış. Bir gün, bu gızlardan biriyinen, oğlannardan biri döğüşmüş. Yâni amca oğluyunan, amca gızı. Oğlan, gıza demiş ki:

‘Zaten, senin baban da adam dâl, bir oğlan çocuğa sahip olamadı,’ demiş.

Bu laf, gızların gücüne getmiş. Bunnar, babalarının yanına varmışlar:

‘Baba, gardaşıyın oğlu, bize böyle böyle diyor. Çalışmiye gedek bakîm, kim çok fazla para kazanacak? O zaman belli olur, kimin daha iyi olduğu,’ demişler.

En büyük oğlanınan, amcasının en güççük gizi sözleşiyorlar, çalışmaya gedi-yorlar. Üç yol çatma yünsük kömüyorlar. Kim önce gelirse o, onu orada bekliyecekmiş.” (Şimşek, 2001: 303) Masalın devamında küçük kız, erkek kılığına girerek padişahın oğlunun yanında çoban olur; padişahın oğlu onun kız olduğunu anlar ancak bunu ispatlayamaz. Toplumsal cinsiyet ayrımı genç kızın yolculuğa gitmesini engeller. Amca kızı ve amca oğlu kararlaştırılan zamanda geri dönerler. Oğlan, yolculuğun sonunda

ironik bir şekilde bir tosbaha ve yavrularıyla döner. Kız hazineler getirir ve padişahın oğluyla evlenir. Kız ve erkek evlat arasında yapılan bu ayırmada masal kahramanı genç kız, kızların erkeklerden daha akıllı olduğunu ispatlar.

‘İki Kardeş’ (Günay, 2011: 88-89) masalında kahramanlar arasındaki mücadelede kız-erkek evlat mücadelesi ve toplumsal bakışa bir eleştiri görülür. Kız çocuğunun babasına karşı kullanılan söylem aşağılayıcı bir yakıştırma değildir. Kız çocuğu olan baba ‘köpeklerin babası’ olarak aşağılanır. Toplumsal bir eleştiriye içeren bu motif kız çocuklarının erkek çocuklar karşısında eşit tutulmadığı zihniyetin eleştirisidir.

Masal, cinsiyet ayrımının bir dönüşümü olan algıyla kadın kahramanın güzelliğiyle sınıldığı bir ortamdır. ‘Asker Karısına İftira’ (Sakaoğlu, 2002: 463-467) masalında kahraman, kadın kimliği ve güzelliğiyle cinsel bir obje olarak görülür. Önce kayınbiraderi, daha sonra bezirgan, bezirganın hizmetlisi, azad ettiği adam ve gemi kaptanı kadınla birlikte olmak isterler; kadın, sonunda erkek kılığına girer. Sosyal mekân/ortam kadın kimliği için tehlikeli bir konumdur. Evin dışarısı kadın için tehlikelerin kaynağıdır. Masalda erkek kılığındaki kadın padişah olur ancak kadın olduğu anlaşılınca padişahlığı bırakır; masalın sonunda kocası ülkenin padişahı olur. Sosyal mekân/ortam, ilişkiler ağını ve toplumun bakış açısını ortaya koyar.

‘Hibari’ (Özçelik, 2004: 325- 327) masalında kız, post değiştirme motifiyle erkek kılığına girer. Bu durum sosyal mekân ve ortam özelliğini de yansıtır. Genç ve güzel bir kız, tek başına bir mekâna/yolculuğa çıkamaz. Bu durum tehlikelidir. Sosyal ortam, cinsiyet ayrımıyla toplumsal bir özelliği masala taşır. Kapalı mekânlarda yaşayan kadın, erkeklerin alanı olan açık/dış mekâna kendi kimliğiyle giremez ve erkek kılığına girer. Sosyal statü ve normlar, kadını evin dışarısına çıkarmaz; kahraman kadın kimliğiyle hareket edemez. Erkek kılığına girmek zorunda kalır. Kadının toplumdaki rolü onun evin dışına/dış mekâna çıkmasını engeller. Kültürel yaşam ve bu yaşamdan doğan özellikler sosyal mekânı belirler. Kadın iç olan evde; erkek dış olan geniş bir mekânda özgürlüğün verdiği algıya sahiptir.

‘Helvacı Güzeli’ masalında, kahramanın güvenli mekândan ayrılışı sonucu yasak çiğnenir. Toplumsal bir özellik olan gelenek; genç kızın dışarıda aile fertlerinin dışında kimseyle görüşmesini hoş karşılamaz. Kadın toplumsal statü gereğince evsel mekândan çıkamaz. Evinden ayrılan kız yasağı çiğner ve sosyal mekân/ortam gerçeği verilir. Genç kızın evinden çıkmaması gerekir. Ev, kadın için iç mekândır ve güvenlidir; dış mekân olan diğer/öteki mekânlar korunaksızdır. Genç kızın dışarıya çıkması sağlanarak güvenli

mekândan uzaklaştırılır. Genç kızın evden ayrılması kötülüklerin başlamasına neden olur. Sosyal mekân algısı toplumun kurallarıyla verilir. Türk toplumunda kadının ev dışında olması kahraman için tehlikeye açık bir durumdur ve bu mesaj toplum tarafından verilir.

‘Kadınların İhaneti’ (Sakaoğlu, 2002: 485-487) masalında toplumsal cinsiyet ayrımıyla sunulan bir motifle kadınların ihaneti işlenir; erkek kahramanlara ise böyle bir özellik yüklenmez. Padişahın eşi ve vezirlerin eşlerinin ihaneti halka büyük bir korku yaşatır. Padişah bütün kadınların öldürülmesi emrini verir. Halk, akıllı bir adam bularak padişahın ikna edilmesini sağlar. İyi ve kötü kadınların varlığı sadık eşlerle ortaya konur. Sosyal mekânın/ortamın tezahürüyle insan ilişkileri ve dönemin zihniyeti ortaya konur.

Sosyal mekân/ortam toplumsal statüleri de tasvir eder. Padişahlar ve halk arasındaki statü farkı sosyal olarak ortaya konur. Halktan birinin padişahın kızını alma hakkı yoktur. ‘Pallucu Büyük’ masalında padişahın kızını isteyen oğula annesinin cevabı bu durumu örneklendirir. “Bir varmış bir yohumuş vahdi zamanın birinde bir anayınan bir oğul varmış. Bunlar çok fakirmişler. Bir gün gelmiş anasına, ‘Ana ilah bana padişahın büyük kızını isde.’ Aman oğul yaman oğul biz kim padişah kim padişah bize kız verir mi?’ ‘Yooğ ana sen get isde.’ ‘Yoğ oğul başımda bir ehram bile yoh. Başıma bir ehram al ben gidim isdim.’ ‘Peki ana.’ Gahir gidir bi ehram alır gelir. Anası örtir, gidir. Esgiden de dünürçi daşları olurmuş. Essahdan eleyimiş. Dünürçü daşında oturur. Gapıcılar gelir. ‘Bre anam neyedirsen orda oturma gel. Bu yanda otur. ‘Ben padişahın büyüğ kızını isdemeye geldim.’ Bunun golundan dutdi padişahın yanına getirdiler. Padişaha diyir ki, ‘Padişahım sağolsun Allah’ın emriynen senin büyüğ sultanı benim oğluma isdirem.” (Seyidoğlu, 1975: 206) Padişahın kızıyla evlenebilme zor şartların yerine getirilmesine bağlıdır; bu arzu ütopik olarak masalda gerçekleşir.

İnsan, mekâna kendisiyle ilgili bir anlam katar; kahraman bir birey olarak yaşadığı toplumu ve toplumun zihniyet dünyasını onlarla olan iletişimiyle somutlaştırır. Birey olarak kahraman ve toplum karşılıklı bir etkileşim içinde sosyal mekânda/ortamda yer alırlar. Tema ve kahramanlar aracılığıyla toplum arasındaki ilişkiler ağı kurguya yansır. Sosyal mekân/ortam, masal kahramanının temayla şekillenen macerasında toplumun zihniyet dünyasıyla iletişimini somutlaştırır. Toplumun söylemleri, kahramana gelenekler aracılığıyla sunulur ve kahramanın eylemleri ve zihniyet dünyası bu söylemlerle anlamlandırılır.

1.4. Anlatım, Dil ve Üslûp

Anlatım, dil ve üslûp; masalın kurgusal içeriği, dil malzemesi ve kültürel ifadeleriyle bir bütünlük içinde değerlendirilir. Dil, ait olduğu toplumun ruhunu yansıtan, anlamlar üreten; biçimsel ve işlevsel özellikleriyle canlı bir kavramdır. Toplumdilbilimin, ruhdilbilimin, anlambilimin, biçimbilimin ve işlevsel dilbilimin verileri halkın yarattığı doğal dille vücuda gelen masalarda görülür. Metinsellik yönüyle bu yapıtların kurgusundan, dil öğelerinden ve kültürel paylaşımlarından yararlanır. Masal, sözlü kültürün dinamizmiyle kendine has anlatım, dil ve üslup özelliğine sahiptir. Hayalle gerçeğin insana özgü bir temayla şekillendiği bu edebî metinler, estetik bir zevkin ürünüdür. Hayatının her alanında güzelliği merkeze alan insan, edebî eserlerde de aynı yolu izler.

Masalda amaç, insana bilgi, ileti ve bilinç sunmaktır; bu amaç doğrultusunda edebî bir zevkle birleşen/oluşturulan bir anlatım kullanılır. Büyük dinlerin kutsal kitapları tema, üslup ve dil özellikleriyle özel bir anlatıma sahiptir; hikâyeci anlatımla insana dinî öğretiler aktarılır. Kutsal kitaplar, insanı merkeze alarak onlara yol göstermek amacıyla indirilmiş ancak zamanla değişime uğramıştır. Kur'an'ı Kerim ise orijinal haliyle korunarak son kutsal kitap olmuştur. Kur'an'ı Kerim anlatım ve üslup yönünden taşıdığı güzellikle diğer anlatı türlerine kaynaklık eder. Masalların anlatım ve üslup özellikleri, kutsal kitapların sonuncusu olan Kur'an'ı Kerim ile hikâyeci anlatım ve insanın merkeze alınması özellikleriyle benzerlik taşır. Masallarda, Kur'an'ı Kerim'de geçen birçok hikâye ve mucize birer motif şeklinde kullanılarak aslına gönderme yapar. Bu şekilde ilk öyküye bir gönderme vardır ve insanın öyküsü ilk andan itibaren anlatılır. Kutsallık taşıyan bu anlatım üslup olarak rivayet eden/edilen anlatımdır. Rivayetler, naklî bilgilerdir ve bu özellik masalda da görülür. Bir olay, bir haber ya da sözü nakletmek anlamındaki rivayet; masal metinlerinin sözlü gelenek içinde oluşmuş anlatım özelliğidir. Nakletme anlatım biçimi, ilk dönem oluşan mit, efsane ve masal vb. metinlere yansır.

Masal, anlatım olarak romantizm akımının özelliklerini taşır. Masalın eğitici işlevi ve evrensel temalara sahip olması özelliği romantik akımın anlatım biçimiyle ortaktır. Eğitici işlev, sanat toplum içindir düşüncesiyle örtüşerek; insan ve insanın duyguları merkeze alınır. Masalın merkezinde insan ve insanın yolculuğunu sembolik dille anlatma esastır. Romantizmde gerçeklerin bunalttığı dünyadan ayrılarak duygu dünyasında rahatlatma sağlanır. Duygu dünyası ve akıl dünyası arasındaki çatışma masala yansır. Aklın/gerçeğin sert dünyası, duygu/romantizm dünyasında yumuşatılarak ve arzuya

dönüşerek verilir. Masalda romantizm akımının özelliği olan duygu ve hayaller öne çıkar. Birey, kişisel dünyasının yansımalarını metne aktarır; duygu ve coşku önem kazanır. Sanat toplum içindir görüşü aklın kuralcı ve zorlayan dünyasından, gerçeklerden kaçarak hayal dünyasına sığınmadır. Romantik bakış açısıyla oluşan eserlerde yazar/anlatıcı olaylarla ilgili görüşlerini açıkça ortaya koyar. Romantizm, hayatı ve insanın duygu dünyasını merkeze alır. Seçilen kahramanlar ya çok iyi ya da çok kötüdür ve iyi-kötü çatışması vardır. Romantizmde tüm insanlar edebî eserde şahıs kadrosunda yer alır ve diğer varlıklar da insana ait bir gerçeği ifade etmek için kişileştirilir. Günlük dilin rahatlığı insanın kendini ifade etme aracıdır. Zamansal ve mekânsal olarak çizilen evren de masal ve romantik akımın ortak özelliğidir. Masallar tezli anlatılardır; insana özgü bir gerçeklikle ileti sağlanır. Olaylar, kişiler, zaman ve mekân bu amaçla düzenlenir. Bu ortak özellikler, masal metinlerinin romantik akımla sağlanan anlatım dil ve üslûp birliğidir.

Masal anlatma geleneği, sözlü kültürle ve özel anlatıcılarıyla özdeşleşmiş bir anlatım şeklidir. Masal anaları/ataları terimiyle özel anlatıcılarının olması masal metninin anlatım özelliğiyle ilişkilidir. Herkes masal anlatabilir ancak masal anası/atası vasfı özel bir yetenekle masal anlatabilen kişiler için kullanılır. Masal anlatıcıları, mitik dönemde şamanların görevleri içinde olan anlatıcılık vasfının devamı olan bir gelenekle icracı kimliğini taşırlar. Mitolojiden beslenen ve aynı süreçte varolan masal, destan ve efsane metinleri olağanüstü özellikler taşıyan ve kültürel belleğin yarattığı ortak metinlerdir. Bu bağlamda masal ve destan anlatma geleneği özel anlatıcıları olan metinlerdir. Bu metinlerin ortak özelliği benzer görevlerle sözlü olarak ve anlatıcı/icracı vasfına sahip kişilerce oluşturulmasıdır; Şaman kimliğinin anlatıcı/icracı özelliğinin dönüşümüdür.

Masal, genellikle kadın anlatıcıların daha fazla olduğu bir türdür ve masal anlatma özel bir yetenek gerektirir. Masal anası olarak adlandırılan anlatıcılar bir gelenek oluşturur. Masal anlatma geleneğinde ocaktan yetiştirme masal anaları görülür; ancak günümüzde yok denecek kadar azalmış bir gelenektir. ‘Masal anası’ hakkında kendi tecrübelerinden hareketle görüşlerini ortaya koyan Eflatun Cem Güney’in tespitleri şöyledir: “Bu toprağın da bir masal dünyası var. Uçsuz bucaksız bir dünyadır bu! Keloğlan’ı da içine alır, Köroğlu’nu da, peri kızını da içine alır, dev anasını da. Seni de içine alır, beni de. Yine de bir fındık kabuğuna sığar, yedi dünyaya sığmaz. Hani şunu bir dolanayım diye demir çarık, demir asa yola düşseniz, dere tepe düz, altı ayla bir güz gitseniz, gide gide bir arpa boyu yol gidersiniz. İyisi mi, gelin derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi geçerek, Sivas’ın Ceಲ್ಲಿ köyünde bir tandır başına götüreyim sizi! Bu

yüz evli köyde, yüz yaşında Emine Aba derler bir koca nine var. O şimdi bir masal olan İnsan Çocuk'un anasının anasının anası. Adıyla sanıyla. Adıyla sanıyla bir masal anası... Dedem Korkut'tan beri, bunun üstüne biri daha ne gelmiştir, ne de gelir! Vay ne masallar, ne masallar var onda! Makas kesmedik, iğne batmadık masallar... Bunları duymakla bu dünyayı dolaşmak bir bence... Çünkü masalların tadı anlatılışındadır. Ancak masal ağzıyla bir döşenip iki döşemesini, iki tekerleyip bir yuvarlamasını bilen masal analarından dinlenirse tadına varılır. İmdi, kalem benim, dil onun; nokta benim, harf onun; okuyun okuyabildiğiniz kadar... Okudukça, duygularınız gül olup açılacak; diliniz de bülbül olup şakıyacak. Hele talihiniz getirir de gökten de üç elma düşerse yok mu! E... gayri yeyin, için muradınıza geçin.” (Sakaoğlu, 2014: 141-142) Masal anlatma geleneği içinde ‘masal babası/atası’ olarak ünlenen Eflatun Cem Güney, bu metinlere kendi nefesiyle yeni bir ruh vermiştir. Bu betimlemede Emine Aba olarak geçen masal anasının anlatımının önemli bir yeri vardır. Eflatun Cem Güney, masal anası kimliğinin ve bu kimliğin özel icracılarının tasvirini gözlemleriyle ortaya koymuş ve kendi masal evrenine hâkim olan bu gücü, güzel bir şekilde betimlemiştir.

Masal, hayatı anlatır ve masal anlatıcısının kullandığı motifler, kültürel belleğin kodlarına göre oluşturulur. Kültürel bir kod olarak; özel anlatıcılara sahip olan masallar, sözlü kültürün taşıyıcısı olma özelliğiyle nesiller arasında güçlü bir iletişim sağlar. Televizyon ve diğer iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde aileyi bir araya getiren masal Atası/anası masalın sosyalleştirme ve eğitici bir aktivite olma özelliğini geleceğe taşır. Canlı bir performans sergileyen masal anlatıcısı, kültürel değerleri etkin kılan bir sanat icra eder. İcracı/anlatıcı, kendi anlatım ve yorumlarıyla metni yeniden şekillendirir, böylece yeni bir metin yaratmış olur. “Her anlatıcı aynı masalı anlatabilir, konu hemen hemen hepsinde aynıdır. Fakat gerek anlatıcının kullandığı formeller, gerekse masalın asıl konusunu anlatırken uygun yerlerde kullandığı kültürene ve yaşadığı bölgeye ait özellikler, masalına ayrıcalık kazandırır. Bu şekilde biz, incelemiş olduğumuz masalarda kaynak şahıslara ve bölgeye ait pek çok bilgiye de ulaşmış oluruz.” (Şenocak, 2002: 95) Masalların varyantlaşmasında masal anlatıcıları, yazının görevini üstlenmişlerdir. Masal anlatıcıları bu eserlerin yok olmasını önleyerek bir hafıza görevi görürler. “Masalı her anlatan, onu bir ölçüde yeniden yaratır ve masalın yaşadığı her çevre kendi özelliklerini yükler. Her masal, aslında bir çeşitleme olup her çeşitleme de yeni bir yaratmadır.” (Tuna, 2014: 3) Bir ana metin, küçük değişimlerle bir başka yörede yeniden yorumlanarak anlatılır; ancak masalın ana örgüsünü oluşturan iskelet ve mesaj aynıdır. Sözlü anlatımda

göçlerle birlikte kültür de yeni mekâna taşınır. Gidilen yeni coğrafya ve buradaki yeni eklemelerle metin, zenginleşerek yeni varyantlara dönüşür. Masallar, evrensel temaları ait olduğu toplumun kültürel özellikleriyle aktarır. Masal anlatıcısı bu açıdan metinleri yeniden yaratarak anlatıya kendi damgasını vurur. “Böylece bir masal, anlatıldığı her bölgede, anlatan her anlatıcının dilinde yeniden şekillenir; anlatıldığı bölgenin ve anlatıcısının çeşitli özelliklerini bünyesinde taşır. Yani masallardan hareketle, anlatıcının çevreyle ilişkisi, dinî inancı, olaylara bakışı ve anlatıldığı bölgenin coğrafî özellikleri, geçim kaynağı vs. gibi husûsiyetler rahatlıkla tespit edilebilir.” (Şimşek, 2002: 109) Anlatıcı, anlatım üslubu ile olayları ve motifleri kendi ifade ediş tarzını kullanarak, masala kendi dokunuşlarını ve renk iklimini aktarır. Manzara aynıdır; ancak kullanılan renkler yeni bir bakış açısının dönüşümüdür. “Hiç şüphesiz her masalın değişen ve değişmeyen tarafları vardır. Değişmeyen tarafları, masaldaki olay örgüsü, olayların sıralanışındır. Değişen tarafları ise bu olayların anlatıcı tarafından ifade ediliş şeklidir. Her anlatıcı, bilinen bir masalı kendine mahsus bir üslûp ile anlatır ve her anlatışta masal, yeni bir şekil kazanır.” (Şimşek, 2002: 111) Masal anlatıcısı; anlattığı masalla özdeşleşir ve anlatıyı içtenlikle sahiplenir. Bu yönüyle masal anlatıcısı masalı kendi duygu ve düşünce dünyasıyla yeniden kurgular ve bu durum ustalık göstergesidir. Masalın anlatıcısı kendi kişisel özelliklerini masalın anlatımına kazandırırken yerli ve mahalli motiflerle ana temayı kurgular. “Masalın muhtevasına yerel unsurlar katabilen anlatıcı, atasözü, deyim, espri ve mahallî ifadelerle zengin bir üslup oluşturur. Böylece masal, bir ‘millî folklor’ ürünü olarak yeniden yorumlanır.” (Bilkan, 2001: 66) Yaşadığı coğrafyaya bağlı olarak orda bulunan nesneleri masala ekler ve yörenin ağız özelliklerini yansıtır.

Masal anlatıcısı, yörenin ağız özelliklerini ve mahallî unsurlarını kendi üslûbu içinde yeniden yaratarak varyant/eşmetin oluşturur. Masalda konuşma dilinin rahatlığını kullanan anlatıcının dil becerisi yerel ifadeleri kullanmasında görülür. Masal anlatıcısı, sanatçı vasfıyla masalları üslûp özelliğiyle boyayan ve seslendiren kişidir. “Nakışları boyayan ve seslendiren ise, ‘masalcı’ dediğimiz sanatçıdır. İster belli bir masalı ilk yaratmış kişiyi düşünelim, ister onu kuşaktan kuşağa aktaran kişilerden her birini ayrı ayrı, masalcının -masalın insanlarından farklı olarak- belli bir yeri, bir yurdu, bir adı vardır. İşte, masalcının varlığı masalın kişilerini, schematique birer düşünce, duygu kalıbı olmaktan çıkarır, böylece masal, çağımız hikâye ve romanında olduğu gibi, belli bir zamanın ve yerin insanlarını olmasa bile, az çok bir kültür birliği meydana getirmiş bir ülke üzerinde, uzun çağların yaşayış sınamalarının bir toplamı olan bir ‘dünya görüşü’

ile yüklü insan tiplerini çizer. Masalcı sade kişilere can vermekle onları, birbiri ardına bağlanan olaylar içinde kımıldatıp ‘konuşturmak’la yetinmemiş, kendi toplumunun dilini konuşturmuş, bu toplumun sevinçlerini, dertlerini, şakalarını -açık veya kapalı, türlü yollarla- dile getirmiştir.” (Boratav, 2009: 17) Masaldan hareketle anlatıcı kendi görüşlerini masal kahramanının kişiliği haline getirerek yeni bir yaratım gerçekleştirir. Anlatıcının önemseddiği değerler, olay ve kahramanlar aracılığıyla işlev kazanır. Masal anlatıcısı gözlemci bakış açısını kullanarak; nesnel veya öznel davranır; kendi ruh iklimiyle hayat tecrübesiyle anlatımını gerçekleştirir. “Dindar bir anlatıcı, masasında bir yolunu bulup sık sık Tanrı’nın adını anıyor. Masalı İncil’den alıntılar ve dini sloganlarla dolduruyor. Kurnaz bir anlatıcının masasında ise, yeminler, zorla söz vermeler, açık saçık kahramanların hikâyeleri bol bulunuyor. Anlatıcı da var ki, şakaya, alay etmeye çok düşkün. Onların dilinde en ağır başlı bir olağanüstü masal bile gülünç, düzenbazlıklarla dolu bir kılığa bürünebiliyor. Masal anlatıcı da var ki, şiirsel bir dünyada yaşıyor; bunların zengin fantezileri var, bize sihirli dünyalardan renkli tablolar çiziyorlar. Bunların kimi sihirli eşyayı en ince noktalarına kadar tasvirden hoşlanıyorlar. Kimi gerçekçi anlatıcı da, günlük hayatı ve halk adetlerini olduğu gibi vermeyi yeğliyor.” (Azadovski, 2002: 55) Anlatıcı, masalı ait olduğu/oluştugu tarihten alır ve tekrarlarla kendi üslûbuyla yeniden yaratır. Masalı geleceğe taşıma, masalın anlatıldığı tarihe yapılan eklemelerle olduğu tarihten kopmadan yapılan bir yinelemedir. Masalı inandırıcı kılma çabasıyla yeni eklemeler, bilinirlik anlamı ve yorumu katar. “Masal anlatıcısı, anlatmış olduğu metinle tarihin belirsiz dönemlerinden başlayan anlatmayı yineler. Ve onu tekrar ederken yeniden yaratır. Masal içinden kendi gündelik yaşamına göndermeler yapar. Bu göndermeler, tarihin güncelleştirilmesine sebep olur. Kendi zamanı ve mekânı içinde yenilenen masal, tarih olmaktan gerçek olmaya ve bilinir olmaya doğru yol alır.” (Önal, 2011: 37) Anlatıcı, masalı kendine göre yorumlayarak metne gerçeklik ve bilinirlik katar. Usta bir anlatıcı dinleyicileriyle masalı aynı mekâna taşıyarak eşzamanlı bir algı yaratır ve bu onun ustalığının bir göstergesidir. Masal anlatıcısının ustalığı/hüneri; rahat konuşma becerisi ve dinleyicinin katılımını sağlamasıdır. Anlatıcı, masal metnine yeni renkler ve motifler katar. Çukurova yöresinde Mahmut Tozcu isimli anlatıcıdan derlenen ‘İyiliğin Bedeli’ isimli masalın anlatımında, o dönemlerde var olmayan sigara gibi zevk verici bir nesne, kahramanın keyfini ifade eden bir anlamla eklenir. Anlatıcının kendi zevkini kahramana atfetmesi dikkat çeker. Anlatıcı, üslup özelliği ve erkek kimliğiyle masala bu özelliği katar. “Bu işler devam ederken, oğlan da gendi âleminde oturmuş bir kenara, sigarasını

içmiş, yemâni yemiş, bunnarı seyretmiş, gece olunca da yatmış. Sabânan hemen kakmış ki, padişahın adamları, ellerinde gılcınan gelmiş.” (Şimşek, 2001: 41) Oğlan sigarasını içer, yemek yer ve uyur; böylece keyifli bir gece geçirmiş olur. Kahramanın, zor görevin yerine getirilmesini bekleme süreci, anlatıcının kendi hayatındaki bir gözlemin/tecrübenin yansıması olarak görülür.

Edebî haz insanın estetiğe duyduğu hayranlıktır. Masalda imgeler; estetik hazla birlikte tüm insanlara mesajlar içeren özel metaforlarla yapılır. Etki ve telkin aracılığıyla iyileştirici mesajlar verilir. Masal anlatma/anlatıcılığı bir gelenektir; bu geleneğin içinde iyileştirici bir şifa gizlidir ve bu bağlamda masal anlatma için ‘iyileştirme sanatı’ denebilir. Masalın anlatıcısı ve yaratıcısı halktır; yüce olarak görülen değerler, anlatıcı/halk tarafından anlatım özelliği olarak masalın mesajlarında sunulur. Örneğin sır saklamak bir erdemdir ve bu özellik başkahramanın ahlâki vasfı olarak verilir. Kahramana, öykünmelerle yüklenen seçkin özellikler, dinleyicide telkin yaratma amacı taşır. Dinleyici/okuyucu bu telkinle kendi dünyasında bir etkilenme yaşar. Anlatıcının/icracının masalı, telkin amaçlı kullanması evrensel bir olgudur. Tüm uluslarda toplumu telkin etme amacıyla oluşturulmuş metinler vardır.

Üslûp, masal anlatıcısının hayata bakış açısını, yaşam biçiminin dünya görüşünün dile yansımasıdır. Ortak dilin estetik zevkle oluşmuş kişisel kullanımı olan üslûp; icracının esere kazandırdığı özel bir yaratımdır. Üslûp özelliklerinin masal metni için ayırıcı bir özelliği de dinleyenlerde estetik heyecan yaratma işlevidir. “Masalın insanda uyandırdığı duyular, zihinde çeşitli imgeleri oluşturur. Bu durum, estetik heyecanı sürekli kılar.” (Bilkan, 2001: 31) Duyguların estetik heyecanla anlatımı, masalın anlatım özelliklerinde dikkat çeken bir husustur. Kahramanla ve onun macerasıyla özdeşleşme vardır. “Masallarda, efsane ve mitos gibi ilkel anlatımlarda rastlanan merak ve heyecan uyandırıcı bir üslup hâkimdir.” (Bilkan, 2001: 33) Masalın ayırıcı özelliği heyecan unsurunun canlı tutulması ve bunun üslûp özelliği olmasıdır. “Masallarda, mitoslardan kalma saf ve ilkel düşünceler ve duygular, ‘ilk tecrübelerdeki heyecan’ hissini ortaya çıkartmaktadır.” (Bilkan, 2001: 33) Masalın üslup özelliklerinde heyecan ve merak unsuru anlatıma canlılık katar. Bu iki unsur masalın başından sonuna kadar etkili bir anlatım sağlar.

Sözlü gelenekle aktarılan eserlerin/ürünlerin bir özelliği olan dilin canlılığının anlatım ve üslûba yansıması; anlatıcının dile hâkimiyetidir. Masallarda samimi bir dil kullanılır ve bu özellik halk dilinin sade ve anlaşılır özelliğidir. Masallar, sözlü anlatımın

kendini ifade etmede sağladığı zenginliğe sahiptir. Dilin malzemesi olan deyimler, atasözleri, özlü söz ve sembolik dil, masalın dil malzemesinin zenginliğini ortaya koyar. Tekerlemeler, atasözleri, deyimler, kalıp ifadelerle toplumun yaşam tecrübesini mesajlar halinde iletir. “Sözlü kültürlerde toplumun ortak malı olan hazır kalıplar ve yoğun biçimlendirmeler, yazılı kültürde yazının üstlendiği görevlerden bazılarını görürler, elbette deneyimlerin zihinsel düzenlenişini, düşüncenin tarzını da belirler diyerek sözlü kültür ürünlerinin hafızalarda kalmasını sağlayan en önemli faktörlerin kalıp ifadeler olduğunu söyler.” (Ong, 1995: 51) Hazır kalıplar ve biçimlendirmeler sözlü kültürün aktarım biçimidir. Halkın günlük hayatta kendi derdini anlatmak amacıyla kullandığı deyimler ve atasözleri masalların işlevsel diline de yansır. Masal anlatıcısı bir gelenek dâhilinde kendine has ifadelerle masalı anlatır. Halk ağzı ve zevkiyle bir üslup yaratır/yaratılır. Kalıp mazmunlar kullanılır. Anlatıcının söyleminden biçime ulaşılır. Halk dilinin doğallığı, anlaşılır ve akıcı üslubu dilin canlı bir varlık olarak yenilenmesiyle masal diline de yansır. Bir dilin zenginliğini ortaya koyan atasözü, deyim ve yerel sözcükler masal metinlerinde doğal dilin ifade kalıplarıdır. Dilin ve kültürün etkisiyle kullanılan motifler de bir anlatım ve üslup özelliğidir. Mesajlar ana düşüncüyü güçlendiren simgesel değerler olan atasözü, formel, yerel söyleyiş gibi dil ifadeleriyle verilir. Ana örge kavramı yaygın olan en çok kullanılan motif karşılığındadır. Masal anlatıcısı kültürün aktarımıyla ana örgeyi oluşturan unsurları etkin bir şekilde kullanır. “İzleğin belirlenmesinde ana örge motifinden yararlanabiliriz. Ana örge (leitmotive, kılavuz motif, ana motif, gong ifade), anlatının belirli yerlerinde ana düşüncüyü ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır.” (Çetin, 2013: 123) Türk kültürünün önemli görülen değerleri, motif olarak metinlerde kullanılır.

Motiflerin kullanımı estetikle birleşerek; edebî sanatlara dönüşür. Mecaz, kinâye, teşhis, intâk, teşbih, istiâre gibi edebî sanatlar, sembolik dilin dönüşümü olarak masallarda kullanılır. Anlatımı güçlendiren edebî sanatlar mesajların sunulmasında dil ve estetiğin kompozisyonu bağlamında masal anlatıcısının hünerini gösterir. Kişileştirme ve konuşturma sanatları masalın anlatı dünyasında canlılar dünyasının birlikteliğini/mitik dönemi etkili kılar.

Teşbihin kullanımında kahramanı nitelendiren özel nitelikler kalıp halinde kullanılır. Dilin kullanımının şiirsel üsluba yansması olan bedîî sıfat ve hitaplar teşbih ilgisiyle kurulur. Kahramanın güzelliği ve nitelikleri kalıplaşan dil birlikleriyle ayırıcı bir

üslûp özelliği kazanır. Toplum/halk, zihniyet planıyla, kültüre ait belleğin benzetmelerini mazmunlar halinde edebî metinde kullanır. “Bu vasıflar halkın dünya görüşü, tefekkürü ile ilgili olup, millî-etnografik, psikolojik esaslara dayanır. Her bir dilin kâideleri, o dilde konuşan halkın hayat tarzı, maişeti, âdet ve an’anesi, düşünce tarzı ile ilgili olan bir sıfatlar sistemi vardır. Zaman geçtikçe bu sıfatlar değişir, zenginleşir, inkişâf eder.” (Veliyev, 1989: 82) Bedî eser olan masal metinlerinde, başkahramanın tasviri güzellik üzerinedir; özellikle yüz güzelliği övülür. Bu durum tasavvuf dilinde önemli bir imgedir. Masal anlatıcısı, bilincine yansıyan bilinçaltı imgeleri anlatımında motif olarak kullanır. Kahramanın güzelliğinin tasviri bedî hitap ve sıfatların kullanımında ayın güzelliğine teşbih edilir. “Varmışlar, bakmışlar ki, gabak bir ay parçası gimi olmuş.” (Şimşek, 2001: 76) Bedii vasıf ve bedii hitaplar; halkın tasavvur ettiği/arzuladığı kişi/kahramanın özelliklerini ayırıcı olarak seçilmiş ifadelerle yüceltir ve hatırlanmasını/kalıcı olmasını sağlar. Kahramanın meziyetleri/yetenekleri belirli kalıplarla estetiğin de varolduğu bir üslûpla ifade edilir. Masalın başkahramanı baştan sona seçkin/görkemli kişilik özellikleriyle tasvir edilir. Masal metinlerinde tasvir edilen kahramanın sıfatları mitin/kutsal başlangıcın üstün kahraman kimliğini niteler. Kahramanı nitelendiren “Her bir sıfatın arkasında târihî-psikolojik inkişâf yolu durur, bu zaman sıfatı mecazların başka türlerinden ayırmak mümkün olmaz. Sıfatın târihi, bedî zevkin ve üslûbun târihidir, güzellik anlayışının inkişâf târihidir.” (Veliyev, 1989: 84) Mitin üstmimetige ait kahramanı, teşbihlerle mitik dönemde seçilmiş kimliğini yansıtan hitap ve sıfatları kalıp olarak korur. İyiliğin temsili olan başkahraman bedii sıfatlarla yüceltilirken; kötülüğün temsilcisi olan tip ise düşürülür. “Bedii tamlamalar bilindiği gibi sentaktik karakter taşır ve onu oluşturan halkın hayat tarzını, düşüncesini, hayat felsefesini, inanç yapısını, adet ve geleneklerini ifade eder.” (Bayat, 2006: 50) Toplumun hayat felsefesi, inanç ve geleneklerle mitsel bir figür/tip olan masal kahramanına, belirgin bir kimlik kazandırır.

‘Naharcı ve Oğlu’ masalında peri padişahının oğlunun güzelliği, parlaklığıyla göz kamaştıran aya benzer. “Biraz sonra, genegeri gelmiş ki, ayın öndürdü gimi, nevcüvan gimi, bir genç deligannı! ” (Şimşek, 2001: 100) Ayın on dördü benzetmesi bedii bir sıfat olarak anlatılarda kalıplaşır. Kahraman seçkin kişiliğiyle göksel bir varlığa teşbih edilir.

Bedii sıfatlar ve güzellik kalıplaşmış ifadelerle sağlanır. ‘Yaşlı Kadınlar’ masalında değişim-dönüşümle yeni bir hayat kazanan kahramanın betimlemesi bu durumu örneklendirir. “Cebrail hemen gelerek bu kadını kanadının üzerine alıp yere indirir. Kanadıyla da kadının sırtını sığadığı gibi Allah Tealâ Hazretleri bunu on beş

yaşında bir kız eder: Aya ‘Doğma, doğarım,’ güne ‘Çalma çalarım.’ diyor; alı alında, yeşili yeşilinde bir güzel kız olur.” (Sakaoğlu, 2002: 438) On beş yaş, güzellik çağıdır; ve kahraman, aya ve güne güzelliğiyle nispet yapan bir şekilde tasvir edilir. Tabiatın eşsiz renkleri al ve yeşil bedii güzelliğin renk arketipidir.

‘Kader’ masalında bedii sıfatlar, gençliği ve yakışıklılığıyla tasvir edilen delikanlının fiziksel özelliğinin etkili anlatımıdır. “dünya gözeli, sümbül dalıgımı bir deliganni olmuş.” (Şimşek, 2001: 120) Anlatıcının üslup özelliği olan kahramanın her yönüyle üste taşınan kimliğini etkin kılan bedii sıfatlar kalıplaşmış ifadelerdir. İnsan ve tabiat arasındaki bu ilgi aynı zamanda psikolojik paralelizm özelliğidir ve dilin kullanımının bir formudur.

Masal metinlerinde sembolik dilin dönüşüm aracı ve üslup özelliğiyle kalıplaşan psikolojik paralelizm kullanımı yaygındır. Mitolojik bir unsur ve kültürel bir doku olarak ‘psikolojik paralelizm’ kullanılır; ve bu durum sembolik dilin dönüşüm vasıtasıdır. Animistik dünya görüşünün tezahürü olan figürler yaratılan psikolojik paralelizmde; insan ve tabiat mecazî söylemle bu görüşün iki kutbudur. Teşhis ve intak sanatlarının ifade düzlemiyle yapılan animizm bir benzetme ilişkisidir. Psikolojik paralelizm masalın sembolik dili kullanma vasıtalarından biridir. Tabiat; insan için canlı bir unsur olma özelliğini mitik dönemlerden getirir. İnsan ve tabiat arasındaki yakın ilişkiyi anlatan psikolojik paralelizm analogik bir bağıntı kurmadır. Paralelizm ilkesi “kendisinde biri diğeri vasıtası ile derk olunan ve onun analogi gibi ortaya çıkan öyle bir ikizliktir ki, onlar birbirinin aynı olmamış bir birinden ayrı da değil, analogik vaziyetindedirler.” (Veliyev, 1989: 41) Analogik ilgiyle hem aynı olmayan hem de birbiriyle ilgili iki kavram, canlı vb. arasında sembolik bir söylem teşbih edilir ve bu söylem mecaza dayanır. Animizm paralelliği masalda insan ve hayvanlar âleminin rollerinin ödünçlenmesidir. Çakalın kurnazlığını bozan aslan padişah, kaplan ise kendini mavin olarak görür. “Muhtelif boyalara girince bunun hayatını güzellik, neşe bulmuş. Gölün kenarından geçip gederkene bu kendisini görmüş, ben böyle güzel olduğdan sonra ben ormana doğru gideyim, hangi hayvan bana rast gelecek olursa ben mahluk padişahıyım dersem inanırlar bana. Hasbelgader gaplanın yuvasının üzerine çıkıvermiş bu. Çıkavarınca gaplan bunu şöyle kibarca görünce:

‘Buyurun tabi, buyurun.’

‘Ülen edepsiz doğru otur.’ demiş.

‘Nasıl şey bu yav? Biz sana bir şey demedik, sen kimsin hem?’

‘Ülen ben mahluklar padişahıyım.’

‘İsminiz?’

‘Tavasyon efendim.’

‘Ülen arkadaş bunda bir yanlışlık var, ben aslanı padişah, gendimi de mavini tanıyordum.’

‘Sus ülen ağzını yırtarım, pekey sen avlayacaksın, ben yeyeceğim.’ (Alptekin, 2002: 214) Masalda tabiatın içindeki yaşamlarıyla insana ait bir ilişkiler ağı animizm paralelliği olarak kullanılır. Hayvan ve bitki dünyasının insanlar âlemini canlı birer varlık olarak temsil etmesi bağlamıyla; insan-bitki-hayvan dünyasının ayrışmamış hali masalda devam eden bir döngüdür.

Tekerlemeler, masal metinlerinin şiirsel nitelik taşıyan ve çeşitli işlevlerle kullanılan bölümleridir. Masal formellerinin hem kültürel hem de evrensel bir boyutu vardır. Masal, toplumlar arasında kültürel aktarım sağlar; bu metinler derinliklerde insana/insanlığa ait bir temayla gizli bir öz taşır. Tekerleme/formel, anlamsal içeriğinin yanında şiirsel bir üslûba sahiptir. Masal anlatıcısı, sözlü anlatım özelliği olan tekerleme kısımlarını şiirsel bir dille söyler. Formellerin kullanımındaki ifade tarzı “anlatıcıların ustalıklarını göstermeleri için bir fırsattır.” (Sakaoğlu, 1999: 150) Formeller, masalların belirli yerlerinde belirli işlevlerle kullanılan kalıp ifadelerdir. Masal anlatıcısının ustalığının da göstergesidir. Bu bölümler, ahenk sağlama ve merak duygusunu canlı tutma işlevini sağlarlar; aynı zamanda masalın dekoratif unsurudur. “Tekerleme, halk anlatı türünde farklı biçimlere en iyi uyarlanan biçimsel süstür: Halk masallarına yani oldukça uzun gerçeküstü ya da gerçek olabileceği kabul edilebilecek masallara; saatlerce hatta geceler boyu okunan düşsel anlatılar olan hikâyelere. Anlatının başında yer aldığı giriş işlevi üstlenir: Kısa kalıplaşmış sözlerle olsun, belli uzunlukta bir anlatıyla olsun, dinleyiciyi olağanüstü bir dünyaya sokmadan önce bilgilendirir ve haberli kılar. Masalın içinde, özellikle atlanması gereken büyük zaman dilimleri ve mekânların bulunduğu yerlerde bölümleri birbirine bağlar; anlatıya gülünç unsurlar katarak gerginliği giderir ve havayı yumuşatır. Masalın sonunda yarıda kalmış hikâyeyi bağlamaya yarayan bir düğüm işlevi görür. Kahramanların, daha çok uzun süre yaşayacakları ve masalın artık onların kaderleriyle ilgilenmeyeceği durumlarda anlatıcı, bir tür sonuç oluşturan kalıp sözlerle ya da kısa bir hikâyeyle yer değiştirir onlara; böylelikle, genellikle tekerlemeye özgü gülünç unsurlar ve fantezilerle olağanüstü geçmişi, gerçek şimdiye bağlar.” (Boratav, 2000: 9) Olağanüstü geçmişi gerçek şimdiye bağlayan tekerleme/formel bölümü masalın asıl

özünü, nükteli ve ifade edilmesi güç sözel örüntü biçiminde sunar. Nükteli ve sözel örüntünün aynı zamanda şiirsel dilin ahengiyle kurulu bir yapısı vardır. Karışık, saçma gözüken ve çoğunlukla komik olan durumun içinde insana ait bir öz/gerçek gizlidir.

Formeller, şiirsel üslûbu ve ahenkli söylenişleriyle nesir anlatımın paralel dil birliği özelliğini taşır. Masalın hareket ve fiillere dayanması bir ritim yaratır; tekerlemeler de şiirsel ritimle bir ahenk yaratır. “Estetik ölçüler içinde bir bütünü teşkil eden parçaların veya unsurların birbiriyle uyuşması ahengi oluşturur. Bu terim çeşitli ilim ve sanat dallarında kullanılır. Edebiyat terminolojisinde ahenk, üslubu oluşturan parçalardan biri olarak görülür. Şiir ve düzyazıda kelime ve cümleler arasında musikiyi andıran bir uyumdur.” (Gül, 2013: 125) Masalın tekerleme bölümü şiirsel bir üslûba sahiptir; ses, sözcük ve sözcük gruplarının musikiyi andıran uyumu bu bölümlerde halk dilinin estetiğini gösteren bir özelliktir. Şiirsel anlatımın kökeni ironi ya da açık anlamdan uzak söz örüntüsüyle edebi tecrübenin olgularına dayanır. Anlatıcı halk dilinin ifade biçimi olan mizahî bir dil kullanarak hem bir eleştiri yapar hem de anlatıma canlılık katar. Mizah, metni ilgi çekici kılmakla birlikte ironiyi de yansıtır. Formellerin söyleniş biçimi ve içeriği anlatıcının dili kullanımındaki başarısıdır. Masalların formel/tekerleme kısımları nesir dilinde yaratılan paralelizmin örneğidir; masalda ‘ritimli nesir’ örneklenir. (Bayat, 2016: 45) Formellerin tekrar edilmesi etkiyi artırır ve etkili anlatımla birlikte estetik bir üslûp yaratılır. Anlatıcının ve dinleyicinin ruh hali paralellik yaratır.

Masal formellerinde şiirsel üslubun dile yansımaları olan tam ve yarım paralelizm kullanımı görülür. Tam veya yarım paralelizmde üç unsur; uzuvların sayısının aynılığı, münasebet-nisbet aynılığı, kuruluş-yapı aynılığı, bir beyitte bulunursa tam, ikisi yahut biri bulunursa yarım paralelizm görülür. (Gül, 2013: 140) Tekerleme/formel içindeki kuruluş yapısı nesir dilinde şiirsel üslûp özelliğiyle tam ve yarım paralelizm oluşturur.

Yarım paralelizm “Evvel evvel iken deve tellal iken,/ sinek berber iken,/ben anamın beşiğini, tıngır mıngır sallan iken... Aldım abdest, ettim niyaz;/ o da Hakka varmaz.

Açtım yüzünü/ baktım yüzüne. Vay vay der kalkar,/ dudağı sarkar,/ böylesi cadılar çok evler yıkar. Kocakarının rastığı, boyadı yastığı./ Kocakarının kınası, âdetini bulası./ Kocakarının kuzgunu, yüzüne vurur düzgünü./ Tophane minarelerini elime verdiler borudur diye./ Attilar tımarhaneye yeridir diye./ Dinleyin şahinalar, geliyor, geçiyor bu dertlinin kervanı./ Dertli olan böyle söyler yalanı, karıncaya binip, deveyi kucağına alanı,/minareyi borudur diye çalanı... Evvel zaman içinde kalbur saman içinde bir ülkenin

bir şehrinde garip bir kadın yaşarmış.” (Özçelik, 2004: 308) Bu tekerleme içinde münasebet-nisbet aynılığı ve kuruluş-yapı aynılığı özelliğiyle yarım paralelizm örneklenir. Formeller, belirli işlevlerle kullanılan ve ahenk unsurlarının kullanımının dikkat çektiği bölümlerdir. Formeller, anlamsal içeriğinin yanında şiire yakınlaşan üslûbuyla hoş ve etkili dil birlikleridir.

Şiirsel üslubun nesir diliyle uyumlandığı tekerleme/formel bölümü ses ve söyleyiş yönünden paralellik gösterir. “tam paralelizm cümle içi, ayrıca metin içi olabilir. Burada tonlama esastır. Tam olmayan paralelizmlerde uzuvlar birbirini tamamlar söz sırası tam olarak korunmaz vs... Ancak şunu da belirtmek gerekir ki tam olmayan paralelizmler tam paralelizmi şekillendiren hazırlık merhalesi rolünü oynar. Diğer taraftan tam olmayan paralelizm genellikle tam paralelizmin bir varyantı nispetindedir.” (Bayat, 2006: 56-57)

Ses, söz ve sözcük öbeklerinin ritme dönüşen tekrarı müzikte tekrar edilen melodilere benzer. “Ses tekrarları şiirde ahengi sağlayan unsurların başında yer almaktadır. Seslerin belirli aralıklarla tekrarı şiiri musikiye yakınlaştırarak ahengin oluşmasını sağlar.” (Gül, 2013: 138) Tekerlemeler/formeller, nesir olarak kullanılsa da şiirsel üslûbuyla dil paralelizminin ahenk özelliğini örnekendirirler. Dilin kullanımındaki ustalık tekerlemelerdeki paralelizme bağlı ahengi güçlendirir.

‘Keçi Kız’ masalında tekerlemenin kullanımı ahengi sağlayan ses aliterasyonuna bağlı paralelizmin kullanımına örnektir.

“Evvel evvel iken, deve tellal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken./ Düşürdüm başını gözünü yardım. Anam: ‘Oğlum bu böyle olmaz.’ dedi. Git, İstanbul şehrinde merhem ara./ Düştük yola, /verdik mola./Hop hop sarıklar, /meşe odunundan yastıklar./ Sineği ortasından bölüp yiyenler./ Diz verdik daldırdık,/ omuz verdik kaldırdık./ Her birimiz, doksan dokuz kilo pilav kaldırdık,/ karnımızı güç ile doyurduk. /Oradan kalktık,/ uzaktan baktık,/ büyük bir köy. Yanına vardık, üç beş ev. /Hasan paşanın düğününde, cinayet olmasın diye,/ doksan dokuz er ile karakol bekliyor. Korkumuzdan denizin ortasına bastık kıyı diye./ Biri geldi belime sarıldı, bu bizim dayı diye./ Bizim dayının ise fesinde bir delik var;/ doksan dokuz araba ot tıkalı. Güç bela vardık İstanbul’a. Aptal bir eşeğimiz var, üç adım ileri giderken iki adım geri gider. Aldık ilacı geldik eve, baktık ki, babam ölmüş.” (Özçelik, 2004: 322) Aliterasyon ve asanonslar nesir ve nazım her iki alanda da etkili bir ritim unsurudur. Tekerlemeler/formeller, nesir diliyle kurulur ancak şiirsel üslûbun özelliğini ve ahengini taşırlar. “Eski Türk edebiyatının (ister nesir olsun ister şiir) taşıyıcı vasıtalarından biri de aliterasyonlardır.

Başlangıç seslerinin veya ses gruplarının sistem dahilinde birbirini izlemesi, özellikle de ünsüz seslerin ahengi aliterasyonun esasını teşkil eder.” (Bayat, 2006: 45) Aliterasyon ve asanonslar, söz sanatları masalın anlamını ritmik olarak da tamamlar.

‘Kara Böcü’ masalında tekerleme kısmı tam paralelizmin bir formudur. “Karara bürüre kalasın. Ben Kara Böcü müyüm? Sürüncekten sürünce kadın, bürüncekten bürünce kadın, saçı uzun Hatice kadın, al duvaklı gelin hanımım.” (Sakaoğlu, 1983: 9) Burada yapılan paralelizm, uzuvları eşit ve ortak sözlü paralelizmdir.

Tam paralelizm ‘Zırlıtlı Dava’ masalında tekrarlarla ahenk yaratan tekerleme bölümüdür. “Erzincan’da toyum kaldı, Hoy’da harmanım kaldı, toycubaşı, izcibaşı gayde budur, gayde budur.” (Sakaoğlu, 2002: 503) Masal boyunca tekrar eden bu tekerleme ritimle birlikte anlamı da güçlendiren bir işleve sahiptir.

Sonuç kısmında iyi dileklerle bitirilen şiîrsel bir üsluba sahip tekerlemede de tam paralelizm örneklenir. Sonuç bölümünde temennilerle yapılan tekerleme paralelizm formlarından biridir. “Sonra da, yemişler içmişler,/ hoş mirazlarına geçmişler./Onlara kömür,/ bizlere ömür./Onlar ermiş muradına,/ biz çıkalım tahtına.” (Şimşek, 2001: 72) Sonuç bölümünden alınan bu tekerlemede uzuvları paralel ve sayıları aynı olan tam paralelizmin güzel bir örneğidir. Tekerlemeler/formeller dilin zenginliğiyle kurulu işlevsel bir niteliği olan ahenkli bir söyleyişe sahiptir.

Ahengin yapılma yollarından biri de kelime veya kelime gruplarının uyumlu kullanımıdır; bu üslûp özelliği cümle içi-metin içi paralelizmdir. Cümle içi-metin içi paralelizm ilişkisinde uyum önceliklidir. “Paralel kullanılan bu unsurlar cümlelerin hemcins uzuvlarıdır, lâkin paralel uzuvlar hemcins uzuvlardan farklıdır. Farkı bundadır ki, paralel unsurun terkibi hemcins uzuvdan farklı olarak, en azından iki sözden ibâret olmalıdır. Hemcins uzuv bir sözden de ibâret olabilir; kısaca birkaç sözden ibâret olan hemcins uzuvların paralel olması için gerek onun terkindeki sözler bir biri ile aynı gramatik münâsebette olsun. Bunu da göz önünde bulunduralım ki, hemcinslik cümle için başka ihtisardır, paralellik ise yapı ve onun kullanılma husûsiyeti ile ilgilidir.” (Veliyev, 1989: 49) Cümle içi paralelizmde karşılaştırma alakası ve zaman alakasında netice alakasıyla birleştirme vardır. Karşılaştırma aynı zaman diliminde birleştirerek /neticeyi/sonucu bağlamaz. ‘Kabak Kız’ masalında cümle içi paralelizm “Het dedim, hüt dedim, var şu tuvaleti yut dedim.” ‘Het dedim, hüt dedim, var şu tavığın pinniğini yut, dedim.’ ‘Het dedim, hüt dedim, var şu para gıyusunu yut dedim.” (Şimşek, 2001: 254-255) Anlamsal ve dilbilgisel sıralanış/kullanılış ile ortaklıktır. Het dedim, hüt dedim,

ortak kullanımla cümle içi-metin içi paralelizm örneğidir.

Masalın formel/tekerleme bölümü içinde dil-nutuk paralelizmi bir üslûb özelliğidir. Dil-nutuk (normativ-üslubi) paralelizmi masalın formellerinde geçer. Sonuç kısmında kullanılan formeller bu gruba girer. Nutuk ferdiliği zamanla dil paralelizmine dönüşür. Nutuk paralelizmi “ayrı ayrı şahısların yaradıcılığı ile ilgili olan, onun kendi bedîî tefekkürünün mahsûlü olan nümûnelerdir. Böyle paralelizm nümûneleri nutuk keyfiyetinden dil keyfiyetine geçebilir.” (Veliyev, 1989: 43) Masalın anlatım unsurları içinde yer alan tekerlemeler, atasözleri, deyimler dil paralelliği iken; olay anlatımında ise ferdiliğe kayan nutuk görülür. Masalın kalıp ifadeleri; formeller ve motifler bu kısımlar dil paralelizmidir. ‘kırk gün kırk gece düğün’, ‘kırk katır, kırk satır’, ‘gökten üç elma düştü’, ‘onlar erdi muradına...’ vb. kalıp ifadeler nutuk paralelizminin örneğidir. Bu bağlamda arkaik metinler masallar; üslûbî ve cümle içi paralelizm örnekleridir. Üslûbî ve cümle içi paralelizim “Eski metinlerde paralelizmin en yaygın türü üslubi paralelizmdir. Her faslın sonunda verilen ‘bu iyidir’, ‘bu kötüdür’ zıtlığı üslubi paralelizmi oluşturmakta anahtar rolünü oynar. Anlaşıldığı gibi üslubi paralelizmin başlıca özelliği herkes tarafından kabul edilmiş, normatif dil unsurlarını içine alan dil paralelizmleridir.” (Bayat, 2006: 53) Nutuk-dil paralelizminde tek tek şahısların verdiği ders/mesaj, evrensel bir ifade kazanır. Formel, motif, deyim ve atasözleri bu işleve sahiptir. Evrensel mesajlar verme özelliğiyle masal, söylev türünün özelliğini yansıtır. Kutsal kitapların verdiği mesaj ve dersler masalın içeriğinde de kurgulanır. “Kur’an’ın ilginç tekdüze okuma ritmi de söylev stilinin oldukça saf bir halini sunar ve klasik kehanetlerin şiirsel belirsizlikleri de aynı konvansiyona girer. Dini şiirdeki bu nitelikler işlevlerini azar azar kaybetseler de, hayatta kalmayı başarmışlardır.” (Frye, 2015: 337) Masal; mitik dönemin ve insanın varoluşunun kutsal öyküleriyle beslenen temalarıyla söylev/nutuk paralelizmine yaklaşır. Nutuk paralelizmini olayların anlatımında verilen mesajlar sağlar. Sonuç kısmında verilen özlü mesajlar bu görevi yerine getirir.

Ortak sözlü paralelizm ‘Sır Saklamayan Padişah Kızı’ masalında kalıp ifadelerin leitmotif şeklinde tekrarı ahenk sağlar. “Kız geriye dönüp bakar ki oğlanın teyzesini görür: ‘Teyzen geliyor, bir dudağı yerde, bir dudağı göğde.’

Oğlan hemen duasını okuyup usturaları birbirine sürdü, yollar hep ustura oldu. Teyzesi gelemeydi, döndü, gitti geriye. Anası sordu bacısına:

‘Kardeşim, hani ya oğlan?’

‘Yollar hep ustura oldu, gidemedim.’

Bu sefer oğlanın bacısı yola çıktı. Yine oğlana ayan oldu:

‘Bak bakalım, kim geliyor. Bir zulumatlık var yine.’

‘Bacın geliyor, bir dudağı yerde, bir dudağı göğde.’

Oğlan, hemen kızı bir ağaç edip atı bağladı. Kendi de bir derviş olup ağacın altına oturdu. Kardeşi gelip buna sordu:

‘Derviş baba, buradan bir atın üzerinde bir kızla bir oğlan geçti mi?’ ‘Yok kızım, ben iki üç gündür buradayım, hiç kimse geçmedi.’

Kız oradan geri dönüp anasının yanına geldi:

‘Haniya kızla kardeşin?’

‘Bir derviş babaya rastgeldim, dedi ki: ‘Buradan hiç öyle kimseler geçmedi.’

‘Hay gözün kör olsun, işte onlar idi. Niye tutup da getirmedin?’

Bu sefer de anası yola çıkar. O oğlan kıza sorar:

‘Bak bakalım geriye, yine bir zulumatlık var.’ ‘Bir dudağı yerde, bir dudağı göğde anan geliyor.’ (Sakaoğlu, 2002: 323) Teyze, kardeş ve annenin gelişinde ortak paralelizim örneklenir. ‘teyzen/bacın/anın geliyor, bir dudağı yerde, bir dudağı göğde’ nesir dilinin kalıp ifadeleriyle yapılan tam ve ortak sözlü paralelizmin örneğidir.

‘Dokuz Kızlı Baba’ masalında ortak sözlü paralelizmin kullanımında anlamı yoğunlaştıran ve dikkati çeken ögenin/kelimenin kullanımı ortak sözlü paralelizmdir. ‘Bunnar, yedi seneliğine gidiyorlar. Az gidiyorlar, uz gidiyorlar, bu oğlan giderken giderken, öyle bir melmekete düşüyor ki; inâda tusbâ, danası da tusbâ, buzağısı da tusbâ..., her şeyleri tusbâyımış. Bu gız da düşe düşe düşüyor ki, bir padişahın evine düşüyor. Daha önce de padişah ölmüş, onun garısıynan bir tek oğlu varımış. Bu gız da onnarın yanına erkek gılığında varıyor. Bunu, develerine çoban alıyorlar. Bu, bir sene deve güdüyor, bir sene goyun güdüyor, bir sene geçi güdüyor. Güdüyor, güdüyor amma, kim olduğunu heç belli etmiyor.’ (Şimşek, 2001: 303) Masalın tekerleme/formel bölümünde memleketin tasvirinde ‘tusbâ’ sözü ve çobanlık mesleğini vurgulayan ‘güdüyor’ yüklemi ortak sözlü paralelizmin anlamsal içeriğine ek olarak ahenk sağlayan bir görevdedir. Ortak söz veya söz birleşmesiyle yapılan paralelizmlerde ortak parçalar öne, ortaya veya sona gelebilir. Sonlamalar da bir ritim sağlar; yaratıcılığın ve bediiliğin kullanımıdır.

‘Kırk Avşar’ masalında üslûp unsuru cümle içi-metin içi paralelizmle sağlanan ahenktir. ‘Bir varımış, bir yokmuş. Evel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer dellallık ederken, sıçan berberlik ederken, garıncaya vurdum palanı, yedi yerinden

çekdim golanı. Aman ağam, o yalan, bu yalan, fili yuddu bir yılan. Bu da mı yalan, diyelim, gelemim hekâyemize.” (Şimşek, 2001: 283) Cümle içi-metin içi paralelizmde masalın hayalî ve kurgusal bir anlatı olduğu asıl olarak vurgulanır. Diğer bölümler bu düşünceyi güçlendirme görevindedir. Baştaki düşünceler sondaki düşünceyi güçlendirir. Masalın yalan olduğu gerçeğinde insana özgü bir gerçeklik öne çıkar. Üslûbu etkinleştiren bir başka unsur ise söz sonuna gelen tekrarlar üzerine kurulan paralelizmdir. Bu durum metnin yüksek seviyede güzelleştiğini, dilin artık estetikleştiğini, sanatkarların edebi dilin ve sanatın bütün türlerinden maharetle istifade ettiklerini ispatlar. Cümle veya metin iç paralelizmin bazı türlerinde fikir, sondaki söz birleşmesinin veya cümlelerin üzerinde kurulduğundan bediilik özelliği benzetmeler, karşılaştırmalar, tekrarlar üzerine kurulur. (Bayat, 2006: 55) Soru-cevap biçimindeki paralelizmler ile fikir son cümle veya söz üzerine kurulur. ‘Padişahlar Padişahı’ masalında geçiş formeli söz sonuna gelen tekrarlarla ritim yaratır. “Acep ins miydi, cin miydi, ayı mıydı, kurt muydu, insan mıydı?” (Sakaoğlu, 2002: 354) Bu örnekte, ‘mıydı’ eki benzetme ve karşılaştırma ilgisiyle tekrar eden soru ekidir; cümle içi-metin içi paralelizme örnektir. Bu kullanım, söz sonuna gelen tekrarlar aracılığıyla sağlanır. Eserin/masalın duygu yönünü güçlendiren estetik bir kullanımdır. “cümle veya metinde iç paralelizmlerin mevcutluğu eserin duygusal niteliğini artırır ona hususi üslubi estetik verir.” (Bayat, 2006: 56) Üslûbi estetik, dilin doğal kullanımıyla ve öncelenen fikir/söz ile sağlanır; halk dilinin bedî güzelliği ve sembolik dilin birlikte yarattığı bir kullanımdır.

Cümlede ilk sırayı alan unsur olarak öncelemeler yapılır. Masalın evrensel anlatı özelliğiyle öncelemeler, sembolik dille yapılır. “Öncelemeler, yazılı ve sözlü anlatımda önemli bir dil olayıdır. Buna bağılı olarak nazımda ve nesirde kullanılış biçimlerinin doğurduğu sonuçlara göre, stilistik açıdan duygusal ve düşünsel etkiler yaratan türlü söz ve anlam sanatları düzeyinde bir görünüm kazanmış olarak karşımıza çıkar. Öncelemelerin şiir dilinin oluşturulmasında kurgusal yöntemler açısından çok önemli bir yeri vardır.” (Dilçin, 2008: 41) Masallarda şiirsel bir yapıya sahip olan formellerin öncelemeleri zaman kavramı üzerinedir. Halk dilinin rahat ve sade kullanımıyla önceleme ve devrikleme yapılır. “Herhangi bir cümle ögesine belli bir amaçla cümlede ilk sırayı vermek sözlü ve yazılı anlatımda önemli bir dil olayıdır. Devrikleme olarak adlandırılan bu dil olayı, manzum ve mensur bütün metinlerde karşımıza çıkar. Cümle öğelerinin bu türlü kullanılması, stilistik açıdan bakıldığında duygusal ve düşünsel çok önemli sonuçlar doğurur. Bu kullanımların ayrıca, cümlelerin anlamını belli bir yönde vurgulamak ve

güçlendirmek açısından da çok büyük bir etkisi vardır.” (Dilçin, 2008: 41) Öncelemeler, cümlelerin anlamını vurgulama ve güçlendirme işleviyle yapılır. Formeller bu amaçla anlatıcı tarafından bir ustalıklarla üretilmiş şiirsel bir form taşır. Mişli zaman kipleri öncelenir; anlam ve sözel yineleme -mişli zamanı vurgulayan bir unsurdur. Tekrarlarla geçmiş bir zaman dilimi öncelenir. Ben kavramı öncelenerek insan vurgulanır. Zaman formellerinin kullanımında öncelenen ve ahenk yaratan paralelizm unsuru yüklemle sağlanır. ‘Kör Dev’ masalında “Gediyor gediyor, az gediyor, uz gediyor, dere depe düz gediyor. Altı ay, bir güz gediyor. Lâle sümbül biçerek, tütün gahve içerek. Garşısına iki yol geliyor.” (Şimşek, 2001: 68) Uzun zaman diliminin kısaltılması amacıyla yapılan geçiş formeli, şiirsel üslûbuyla mesajı ‘gediyor’ eylemiyle önceler. Tekrarlarla ve ahenkle sağlanan dilin kalıp kullanımı anlamın kuvvetlendirilmesi ve şiirsel özelliğiyle ritme dönüşür.

Devrikleme, deyim ve atasözlerinde kullanılan doğal dilin bir sonucudur. Halk dilinin doğal söyleyişi olan atasözü ve deyimler masal anlatıcısının üslûp özelliğiyle devrik olarak kullanılır. Doğal söyleyiş de ahengi oluşturan bir etkidir. (Gül, 2013: 125) Atasözü ve deyimler masal metinlerinde yaygın olarak kullanılan dilin doğal söyleyiş birlikleridir. Atasözleri ve deyimler geleneğin sunduğu söz varlığıdır.

Masal, edebî gelenek içinde özel anlatıcılarıyla ait olduğu toplumun kültürel kodlarını geleceğe taşır. Metindeki dil yapısı ve dilin üstlendiği fonksiyon, üslûbun inceleme alanıdır. Masalın tekerleme kısımlarında şiirsel üslûp özelliğini sağlayan ve ritmik unsurları barındıran bir dil kullanılır. Anlatıcının kişilik özelliklerine göre formeller değişiklik gösterir. Anlatıcının dile hâkimiyeti bu açıdan önem arz eder. Sözlü kültürün ve halk dilinin rahat ve zengin kullanım alanı yaratması üslup özelliklerine yansır. Dil paralelizmi açısından masal nesir dilindeki şiirsel ahenge dönüşerek ritim yaratır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MASALLARDA İZLEK

Masallar, insanlık tarihiyle yakın bir dönemde ortaya çıkan mitlerin devamı veya taşıyıcısı olarak gelişen metinlerdir. Masal metinlerinin sözlü gelenek ürünleri olmaları; bu metinlerin geçmişten geleceğe taşınırken yeni motif ve temaların eklenmesiyle zenginleşmesini sağlar. İzlek konusu tema, tem, ana düşünce, ileti, mesaj, öz karşılığındadır. “İzlek, anlatıcının anlatıda söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür.” (Çetin, 2013: 121) Anlatıda ağırlık verilen düşünce kurgu veya gerçeğe dayanan mesaj olan tema/izlek, anlatının merkezindeki fikirdir; diyalog ve olaylarla ortaya konur. Bir masal metninde motifler halinde birden fazla izlek görülebilir. Motiflerin her birinde mitolojik bir karaktere bağlı izlekler saklıdır. Toplumun düşünce dünyası bu izleklere/temalara yansır. Masalda işlenen temalar, evrensel bir özellikte başka masal metinlerinde de görülür; insan zihninde ana tema korunarak; benzer maceralar ve kahramanlarla yeni eşmetinler yaratılır. Masal metinlerinde ortak temalar, metinlerarasılık ilişki bağlamıyla; eş metinlere/varyantlara dönüşür. Edebî eserdeki söylemiyle metinlerarasılık; bir metnin bir başka metinle ortaklığı bağlamında merkezde birleşen benzerlik ve ortaklıktır. Masallar, gönderge/göstergeleriyle eş metinlere/varyantlara dönüşür. Temel motif, mesaj ve çağrışımlar korunur.

Masalın verdiği mesajı ve sakladığı asıl anlamı görebilmek için masalın iç ve derin tabakasına bakmak gerekir. Masalın ilk okunduğunda/dinlendiğinde yüzeysel ve mantık dışı gelen olayları insana ait bir gerçeğin sembolik dildeki karşılığıdır. Üst tabakadaki yüzeysel anlatım semantik bir boşluktur. Semantik boşluk; eskinin, düzenin ve saflığın korunmaması sonucunda oluştu. İlk âlemin; bütünlüğü, düzeni, saflığı, güzelliği kayboldu. Bu ilk âlemi sonraki nesiller çok az hatırladı. Saklı olan görkemli dünyanın ortaya çıkarılması görevini yazı üstlenmiştir. Yazı, edebî eserler aracılığıyla hafızaların unuttuklarını saklar. “Yazı medeniyeti, toplum üyesinin içinde hazır olan bu isyanı kendi faaliyet alanının başlangıcı olarak gördü. Toplum üyesinin elinden tuttu, onu kendi manevî derinliklerine götürecek yolun başına getirdi, ona kendini zenginleştirmenin metot ve araçlarını gösterdi.” (Abdulla, 2012: 25) Anlambilim (semantik) kelimeler arasındaki ilişkiye dayanır. Anlambilimsel yorum açısından masallar; sembolik yorumu

barındırır. Bu yüzden metnin derin tabakasına bakmak önemlidir. Masalın gizleri arasında semantik boşluklar gizlenmiştir. “Semantik boşluklar deyince metnin üst sırasında ortaya çıkan bir takım düşündürücü ilgisizlikleri kastediyoruz. Bu ilgisizlikler her şeyden önce gizli tabakada kendini gösterip üst tabakaya geçemeyen veya yol bulamayan unsurlardır.” (Abdulla, 2012: 306) Düşündürücü ilgisizlikler masalın içinde birer gizdir; metin dikkatli okunduğunda bu ilgisiz ve boş gözükten anlatımın, derinlerde insanın öyküsündeki bir gerçeği sakladığı anlaşılır. Masallarda saklı olan insana ait gerçeklerin gün yüzüne çıkmaları semantik boşlukların doldurulmasıyla gerçekleşir.

Masallar, tema/izlek yönünden insanının psikolojik algılarını, doğayla iletişimini, dünya görüşünü ortaya koyan felsefî düşünceler ve kültürel motiflerle örülü anlatılardır. Masal metinleri; dinî, felsefî, psikolojik ve kültürel özelliklerini sembol diline dönüştürerek ortak bilinçdışı hafızada beklerler. Psikoloji, felsefe, din ve edebiyat bilimleri, masalların tematik ortaklığını barındıran birbiriyle ilgili alanlardır. Masallarda kutsal öykülerle birlikte yaşamın içinde sıkışmış/bunalmış insanın bastırılmış duyguları anlatılır. İçsel yaşam kodlarının ilk halini barındıran masallar, ilk anların kutsallığını sembollerle korur. Bu bağlamda, masal metinlerine hem felsefik hem de kültürel değerler bakımından bir bütün olarak bakmak gerekir. “Böyle olunca, belli bir masalın konusundan değil, belki genel olarak masalların konusundan söz edilebilir: kötülüğü-iyiliği, eğriliği-doğruluğu, azgınlığı-alçakgönüllülüğü... Cisimlendirmiş kişilerin savaşları veya başkaca alışverişleri, insanoğlunun, erişilmesi güç amaçlara ulaşma isteğinden doğan düşleri, kendi becerikliliği, yılmazlığıyla ya da olağanüstü güçlerin yardımıyla birbiri ardından, birbirinden çetin engelleri aşma çabaları... Bütün bunlar, tarih ve coğrafya ile çerçevelenmiş insan toplulukları içinde belli bir yeri ve zamanı bulunmayan, belki insanlığın tarihi boyunca, herhangi bir toplumca kolaylıkla benimsenebilen, kalıplaşmış düşünce, duygu ve olaylar, gezgin theme’lerdir.” (Boratav, 2009: 16) Masalın izlek/tema formu tek bir sürecin ürünü değildir; insanla ilgili her bir süreç bu metinlerde bir motif olarak görülür. Masalda benzer temalar, farklı konu, macera ve kahraman şeklinde tekrar eder.

Masallar, kendini tanıma öyküsünü bilmek isteyen insan için bir kaynaktır. İnsan ve yaratılışın kutsal sırları, gerçeği arayan insanın yolculuğu, masalda izleksel olarak anlatılır. İnsan, varoluşunun ilk dönemlerinden itibaren kendini algılama sürecini sözlü geleneğe aktarmıştır. Masal, tema/izlek olarak insan tecrübesiyle tarih ve şahsiyetler üzerine kurulur; kökeni mitik dönemden alınan insana ait bir tarih ve şahsiyetler temaya

dönüşür. Tarihi olaylar ve şahsiyetler, metinde kendini masala özgü bir kurguyla sembolik dil aracılığıyla gösterir. Metinlerde doğrudan verilmeyen bu doku ‘alımlama estetiğiyle’ açıklık kazanır. Toplumsal hafıza, köken olan ilk hadise ve bunların kahramanlarını muhayyilesinde biçimlendirerek metne yansıtır. Tekrarlarla bu olaylar ve kahramanlar ortak hafızada kodlanır.

Masal metinlerinde, inanış ve inançlardan doğan motifler; evrensel temalarla vücuda gelir. Metinler arası alışveriş, kültürel etkilenmenin ve insanlığın ortak tecrübelerinin sonucudur. Dinsel rivayet, öykü ve hadislerle sözlü gelenekten beslenen metinler, kendini tanıyan ve modernleşmeye doğru yol kat eden insanı anlatır. Hadisler ve rivayetler efsanelere ve masallara daha sonra da diğer metinlere aktararak yaşatılmış ve kültürel bellekte korunmuştur. Kutsal kitaplar, masalların doğuşunda ve işlenen temalarda önemli bir kaynaktır. İnsanla birlikte ortaya çıkan dinler ve kutsal kitaplar bir yaşam felsefesine dönüşür. Bu dinlere ait kutsal anlatılar ve felsefi görüşler masallarda sembollerle ortaya konur. Her kültür kendi inanış sisteminin kodlarını sembolleştirir; bu bağlamda toplumsal hafızanın ilk formlarını taşıyan inanış sistemleri ve öğretiler, masalları oluşturan temaların asıl kaynaklarıdır. Türk mitolojisi ve onun kaynağı olan kültürün taşıyıcısı inanç ve inanışlar masalların ana motifleridir. Türk kültürünün etkilendiği inanış sistemi içinde Göktanrı dini, Maniheizm, Budizm ve kaynağını Kur’an’dan alarak büyük bir ekole dönüşen tasavvufi semboller birlikte zengin bir kültür oluşturur. Bu inanış sistemlerinin halk arasında kutsal öykülerle tamamlanan anlatımları mitlere ve masallara dökülür. İslâm mitolojisi kavramı kutsal bir iye formuna dönüşür. “Evet İslam mitolojisi vardır. Müslümanlık 1.400 yıllık olmakla beraber, Hz. Âdemden günümüze bir mitolojik süreç yaşanmıştır.” (Kalafat, 2015: 110) Öyküler, hadisler ve rivayetler kutsallık taşır. Halk, bu kutsal anlatılarda geçen hadiseleri yeniden kurgular ve anlatılarda birbiriyle kaynaştırarak kutsal olanı korur ve saklar. Kur’an’da geçen olaylar insanın yaratılış gerçeğini öyküleyici bir anlatımla tematik olarak anlatır. Tasavvuf, edebiyat, mitoloji ve psikoloji insanı merkeze alan, onun ruhsal gelişimini önceleyen birbiriyle ilişkili alanlardır.

Tasavvuf, insanın süregelen yolculuğunu sembolik olarak anlatır ve bu düşüncelerle yorumlanmış tasavvufî eserler sembolik anlatımın zenginliğini taşır. Tasavvufun birinci kaynağı Kur’an’dır. Kur’an’da, insanın başlangıçtan itibaren her iki âlemdeki yolculuğu anlatılır. Masal metinlerinde asıl verilmek istenen mesaj insanın ruhsal dünyasına yaptığı yolculuktur. Tasavvufi yolculuk muazzam semboller ve

öykülerle insanlara yaratılış gerçeğini açıklar. Tasavvufta amaç insanın kendisini tanıyarak yaratılış gerçeğini bulmasıdır. Tasavvufî eserlerde görülen sembolik dil masal metinlerinde de kullanılır. “Masal dilinin çözümüne, masaldaki sembolik kelime ve ifadelerin tarihî ve kültürel arka planlarını araştırmakla başlamak gerekmektedir. Özellikle tasavvufî eserlerde yer alan masallardaki sembollerin, zamanla bilinen anlamlarını kaybetmiş olması, işimizi zorlaştırmaktadır. Bu tür masalların, tasavvufî literatüre yabancı çevrelerde anlatılması neticesinde ise, esasen çok derin anlamlar içeren sembolik unsurlar ‘saçma’ ve ‘anlamsız’ sözlere dönüşmektedir.” (Bilkan, 2001: 96)

Tasavvuf, bir yoldur; insan gerçeği bulma öyküsüyle bu yolun yolcusudur. Masal ve tasavvufî metinlerin oluşma amacında insanın yaratılış gerçeği yatar. Türk kültürünün kabul ettiği inanış sistemleri, masal metinlerinde sembolik anlamlar yaratan motifler olarak korunur. Kahramanın ebedîleşen yolculuğu geleneksel bir ritüeldir; ve ritüeller inanış sistemlerinden etkilenen öznesi insan olan edebiyat, psikoloji, din ve felsefe alanlarının ortak konusudur. Masal metinlerine can veren evrensel mesajlar, ortak temalarla ifade edilir. Benzer tema ve motiflerin zengin varyantları evrensel bir özelliktir; bu durum temaların, insanı ve onun yolculuğunu anlatan ortak öğeler olmasıdır. Tema/izlek, masallardaki ortak düşünce, inanış ve kültür birliğini ortaya koyar. Masal metinlerinde sembolik yolculukla şu temalar izlenir:

2.1. İlk Günah/Düşüş/Yasak Meyve

Masallar, genel olarak işlenen bir suç veya yasağın çiğnenmesi motifiyle başlar. Günahın işlenmesi/yasağın çiğnenmesi, insanın varlık/varoluşsal öyküsüdür. Hz. Âdem’in ve Havva’nın yasağı çiğnenmesi, dünya mekânına gönderiliş hadisesi, ilk anın saf ruhunu taşıyan masal metinlerinde işlenen edebî bir temadır. Hukukta işlenen ilk suç, Hz. Âdem ve Havva’nın yasağı çiğnenmesiyle metaforlaşan günah imgesidir. Bu davranış aynı zamanda ilk kanunsuz eylem anlamında da kullanılır; insanın/insanlığın arketipsel kuralsızlık/anormallik/kaos halidir. Edebiyatta arketipik bir sembol olan yasak ve ilk günah imgesi, metinlerde üç aşamalı bir kurgu ile düzenlenir. İlk aşamada masumiyet döneminde olan kahramanın günlük sıradan öyküsü anlatılır. Bu aşamanın ardından macerayı başlatan güç olan yasağın çiğnenmesi/ilk günah ve üçüncü aşama evden/ülkeden uzaklaşma motifi şeklindedir. Yasağın çiğnenmesi motifi; ‘tevarüs eden yazgı’, ilk günah ve yasak meyvenin sembolik anlamıdır.

İlk günah imgesi ve düşüş, semavî dinlerde önemli bir temadır. İlk günah ve yasak sembolü Kur'an inancının sembollerle işlenmiş bir ekolü olan tasavvufta, Âdem ve Havva'nın çocuklarına/insanlara bıraktıkları bir mirastır. İnsanın dünyadaki macerası bu döngü üzerinedir. İnsan, Hz. Âdem'den itibaren döngüsel olarak; inişi yaşadı ve bu durum bir sürgündür. Masal kahramanı için düşüş alt dünyaya iniş ve buradaki zorlu mücadele biçimindedir. İnsanın bu âleme gönderiliş sebebi olan ilk günah ve yasak motifi kahramanın da yolculuğunu başlatan temel sebeptir. Evden ayrılma/uzaklaşma motifi, tasavvufî bir sembol olan insanın öte âlemden bu âleme geliş öyküsüyle aynıdır. İnsanların atası olan Hz. Âdem ve Havva ilk günahı işlemiş, bu öykü nesillere bir miras olarak kalmıştır. İşlenen suçun ardından evden uzaklaştırılan/uzaklaşan kahraman, Hz. Âdem'in ve Havva'nın ilk günahını ve öteki âlemden dünyaya gönderilmesini yeniden canlandırır. Yasağın çiğnenmesi, ilk günah imgesine dönüşür ve masal kahramanı, insanın/insanlığın tekrar eden bu macerasını, ilk anın izleriyle yaşar. Yasak meyvenin cazibesine kapılan ilk insan, bu davranışına karşılık olarak bir sınava gönderilir. İlk mekânını terk eden insan, atalar ruhunun macerasını devam ettirir. Çıktığı bu yolu ya başarıyla ya da başarısızlıkla tamamlamak zorundadır. Hz. Âdem ve Havva yasak meyveden yiyerek dünyada yeni bir yaşama başladı; masal kahramanı da yasağın çiğnenmesi ve ilk günahın işlenmesinden sonra evinden asıl mekânından uzaklaşır. İlk ataların sınama motifiyle dünyaya gönderilmesi gibi masal kahramanı da sınavlar yoluna çıkar. Kahraman, yolculuk metaforuyla kendi evreninden sürgün evrenine geçer; bazen kendi isteğiyle bazen şartların gereği olarak asıl mekânından ayrılır. Kahramanın yapılması yasak olan durumu gerçekleştirmesiyle evinden ayrılması gerekir. Masal kahramanını maceraya çıkaran ilk günah ve yasak sembolüdür. Bu günah ve macera masal kahramanını başka bir diyara gönderen sembolik olaydır. Hz. Âdem'in ve Hz. Havva'nın kovulma hadisesiyle insan için yeni bir yaşam alanına geçiş başlar. "Âdem, cennetten kovulur, yaşam nehrini ve yaşam ağacını kaybeder ve Mesih tarafından asıl durumuna getirilene dek insanlık tarihinin labirentinde dolanır durur." (Frye, 2015: 225) İnsan bir labirentte döner durur, taki vaat edilen gerçekleşene kadar; sistematik bir döngüyle bir ritüel gerçekleşir. Dünyanın sonuna kadar devam edecek döngüde; kahraman bu ritüelin öznesi olarak ilksel Atanın ve diğer insanların temsilcisi olur.

Havva'nın Hz. Âdem'i yanıltması ve günah sebebiyle dünya mekânına gönderilme 'tevarüs eden bir yazgı' motifidir. Hz. Âdem'in ilâhî emre karşı gelmesi onun sağlığını yitirmesine neden oldu. İnsan, ilahi yaratılıştaki mükemmelliği kaybederek

iniş yaşı. İnsanın cennetten dünyaya inişi/bırakılışı; ölümlülüğe, saflıktan-günaha dönüşen bir düşüşle sonuçlandı. “Başlangıçtaki ‘ilk suç’, ‘ilk ceza’, ‘düşkünlük’, ‘zorunlu mahrumiyet’ ve ‘hapis’ dünya üzerindeki hayatta Şamanizm, Budizm, Musevilik, Hristiyanlık, 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) Günah, ilksel düzeni yıkan bir hadisedir ve masumiyetin/saflığın kaybedilmesiyle sonuçlanır. Yasağın çiğnenmesinde İblis’in/Şeytan’ın düşmanlığı ve kıyamete kadar sürecek bir sınanma motifi insanlığın ortak kaderini yansıtır. Şeytan, tüm kötü güçlerin ve kötü tiplerin ilkidir; O’nun kıskançlığı, hileleri ve ihtirası kötülüğün kaynağıdır. İlk günah aynı zamanda kötülüğün de var oluşudur. Şeytan, aldatma ve hile ile kötülüğün kaynağıdır. Yasak figüründe yapılmaması gereken eylem, kahramanı ait olduğu mekândan koparır. ‘Helvacı Güzeli’ masalında genç kız babasının uyarısına rağmen yasağı çiğner ve suç işler. Çiğnenen yasakla evinden ayrılmak zorunda kalır. Bu durum onun seçimi değildir; ancak otorite olan babanın sözünden çıkılmış ve suç işlenmiştir. Müezzinin iftirası sonucu evini/yuvasını terk etmek zorunda kalan genç kız, zorunlu olarak yolculuğa çıkar. Yasak motifiyle masumiyetini kaybettiği düşünülen kahraman, babanın otoriter gücü karşısında başka diyara gider. Müezzin, hileyle kızın yasağı çiğnemesine sebep olur. Kötülüğün kaynağı Müezzin ilksel kötü İblis’in yerini alır. Kız, Müezzinin oyununa gelir ve baba tarafından cezalandırılır. Masumiyetini kaybeden kahraman için zorunlu göç başlar. Kahraman, ayrılış temiyiyle yeni bir hayata zorunlu olarak geçer. Masal kahramanı ilksel ata mitindeki gibi yeni bir yaşam ile sınanır. Âdem’in mitsel öyküsünde yasak ve düşüş imgesi, yeni bir yaşam alanı ve sınavlar aşamasıdır. “Âdem düşer düşmez, kendi yarattığı hayatına girer; bu hayat, bildiğimiz gibi aynı zamanda doğanın da düzenidir. Âdem’in tragedyası bu nedenle diğer tüm tragedyalar gibi, doğal hukukun dışavurumunda çözüme kavuşur. Varoluşun kendisinin trajik olduğu, varoluşun kasıtlı ya da bilinçdışı bir eylem sayesinde iyileştirilemeyeceği bir dünyaya girer.” (Frye, 2015: 249) İnsan, masal kahramanının öyküsüyle kendi trajik gerçeğini anımsar; düşüşün yaşanması ataların macerasının devamıdır. Trajik düşüşünün önüne geçemeyen kahraman, yeni mekânda yaşamını kurgular ve masumiyeti için çıkış yolları arar. Doğanın düzeni içinde kahraman da gittiği mekânda yaşamını düzenler.

İnsan zihninde, kendi öyküsünü anlatan imgelerle evren tasarımı çizilir. Dört seviyeli alt dünya dört seviyeli evren tasavvurudur ve bu dört seviye/aşama, insanın

yasağı çiğnemesi ve günahla tanışmasıyla ilişkilendirilir. İlk günahın ardından yabancılaşma miti başlar ve edebi eserlerde evini terk eden kahraman için yabancılaşma, ait olmadığı öteki diyara gitmesidir. İnsan hayatının başlangıcı, dünyaya/evrene geliş sürecidir; ancak insan bu mekânın yabancısidir. Bu evren insan için dış uzay gibi ölü ve mekâniktir. Ait olmadığı bu mekân kahramanın yabancılaşma imgesidir. Uyum sağlamak amacıyla kendi kurduğu medeniyet, seviyenin ikinci aşamasıdır ve yabancılaşma mitinin devamıdır. Tehlikeli şey, insanın kendi yaratılış doğasını ihmal etmesi veya hafife almasıdır. İhmal edilen yaratılış doğası bir aldanmadır; kozmos için bu gerçeğin farkında olunulması önemlidir. İnsan toplumun bir parçasıdır ve onun doğası aracılığıyla toplumsal bilinç korunur. İnsanı tamamlayan bu tabiat döngüsüne tekrardan insan-toplum ilişkisi açısından ilişkilendirilme yapılır. Dördüncü aşama hayal gücü ve yaratıcılığın özdeşleşmesidir. Yaratılış doğasını koruyan insan/kahraman, yaratıcılık ve hayal gücünün yardımıyla bu dört aşamayı mitler aracılığıyla kurgular. Mitlerden de efsane ve masallara bu temalar aktarılır.

Genellikle ölü ya da mekanik olarak düşünülen ‘dış uzay’ yabancılaşma imgelemi
Yerleşik haksızlıkları, saçmalıkları ve olumlu başarılarıyla insan medeniyeti
Düşünceden ya da medeniyetin maddi faydalarından boyunduruk altına alınmış, ihmal edilmiş ya da gücü hafife alınmış ancak ihmal edilmesi tehlikeli bir şey. Bu şey genellikle tabiatın insan tabiatını tamamlayan bir yönüdür ancak benzer bir tamamlayıcı rolle insan toplumunun bir parçası da olabilir.
İnsan yaratıcılığının ve hayal gücünün başladığı bir özdeşlik noktası, çoğunlukla Atlantis gibi yeryüzünün ya da denizin altında olarak sembolize edilir.

(Frye, 2008: 290) Bu tablodaki dört seviyeli alt dünya ve dört seviyeli evrenin insan zihninde imgesel çağrışımları ilk günahın işlenmesi ve yabancılaşma döngüsüne dairdir. Her şeyin başlangıcı, temel olarak yasak ve günah motifine dayanan ilk imgedir. Günahın işlenmesi geçiş/eşik metaforuyla yabancı olunan öteki diyardır. Burada kurulan düzen asıl diyarın bir yansımasıdır. Özdeşlik hayal evreninde kurulan insana ait gerçektir. İnsan, özdeşlik ritüeliyle sanatsal faaliyetlerinde bu gerçeği işleyen tematik yaratımlar oluşturur.

‘Sır Saklamayan Padişahın Kızı’ masalında üçüncü kız yasağı çiğner ve ilk günah imgesini ritüelleştirir. Üçüncü kız kardeş, peri oğlanın sırrını söyler ve masumiyetini

kaybederek zorunlu yolculuğa başlar. Kahramanın yasağı çiğneyerek suç işlemesi peri oğlanı kaybetmesine neden olur. O ana kadar her şey yolunda gider; sırrın saklanmaması kahramanın düşüşüne neden olur. “O anda öyle bir kıyamet kopar ki, öyle bir rüzgâr çıkar ki kız ne yana gittiğini bilemez. Ağlaya ağlaya odasına gelir. Odasında bir bülbülle bir gül görür. Bunların biri ‘Baba’ dedikçe öteki de ‘Zıkkım’ deyip dururlar.

Bir müddet sonra, kız eline demir deynek alıp ayağına demir çarık giyip yola çıkar. Az gider, uz gider... Epey gittikten sonra çarıkların yanları kalır, elinde deynek bir parmak kalır. Hızır yetişip sorar:” (Sakaoğlu, 2002: 321) İlksel günah, yasağın çiğnenmesi ve insanın masumiyetini kaybetmesinin izini taşır. Bu masalda Âdem ve Havva’nın çıplaklığını fark ederek örtünmesi gibi kahraman da suçunun ve işlediği günahın acısıyla inler. Cenneti kaybeden Âdem ve Havva gibi kahraman da peri oğlanı kaybeder. Üçüncü kız kardeş pişmanlık duyar; ancak peri padişahının oğlunu yitirir ve zorunlu yolculuk başlar. Masalın sonunda oğlanın sevgisini yeniden kazanır; masumiyete döner. Yolculuk ritüeliyle gidilen öteki diyar algısı insanoğlunun kurduğu yeni düzendir. Bu aşamada amacını ve doğasını unutan kahraman başarısız olur; ideal kahraman ise yaratılış gerçeğini doğasını unutmuyarak görevini yerine getirir ve tekrardan asıl mekânına döner.

‘Papağan’ (Boratav, 2009: 116-126) adlı masalda, genç kız babasına gördüğü rüyaları anlatır; ancak bir gün anlattığı rüya babasını çok öfkelenendirir. Padişah olan baba, on beş yaşındaki kahramanın öldürülmesi için lalaya emir verir. Kız, evini terk etmek zorunda kalır; baba kanun koyucudur. Lala, kızı öldürmeye kıyamaz ve uzak bir yerde bırakıp döner. Genç kız, erginlenme yolculuğunda öteki diyarda verilen sınavla yeni bir yaşam inşa eder. Sonunda babasını düşmandan kurtarıp masumiyete/ilk ana geri döner.

‘Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın’ adlı masalda; kahramanın eşi, hacca giderken kadın kahramana namahreme görünmemesini söyler. Kadın, fırtınada zor bir duruma düşerek yardım istemek için eve gelen yabancı adamın ‘Allah rızası için, Allah aşkına’ sözü üzerine tanımadığı bu adama yardım eder. “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, 2011: 81) Kadının mahsumane iyiliği onun günah metaforuyla sınanmasına dönüşür. Kadın, yabancı adamı eve alınca, hacdan dönen eşi tarafından yasağı çiğnediği gerekçesiyle cezalandırılır ve evden ayrılmak zorunda kalır. Kahraman, eşinin koyduğu yasağı çiğner ve kolları kesilerek bir dağ başına atılır. Kocasının ithamı sonucu evinden ayrılan kadın, sınavın sonunda ise başarı kazanarak ödüllendirilir.

‘Kırk Oğlanla Kırk Kız’ (Özçelik, 2004: 406) masalında kırk oğlanın babaları kendilerine kırk kardeşi eş olarak almalarını; kara çayır, kör kuyu ve sırça sarayda durmamalarını tembihler. Yasaklar; kara çayır, kör kuyu ve sırça saray; tehlikeli güçlerle karşılaşma ve sınav alanıdır. Kırk kardeşin en küçüğü ağabeylerini uyarmasına rağmen ağabeyler babalarının bu nasihatini dinlemezler. Yasakları çiğneyen kardeşler tehlikeli bir yola girerler Babanın nasihatine uymama eylemi de yasak ve ilk günah metaforunu güçlendirir. Yasağın çiğnenmesinde kahramanların ‘vahşi sevinç’ deneyimleri onları bu eylemi yapmaya teşvik eder. İlk günahın tezahüründe Âdem ve Havva’nın yasak meyveyi yiyerek yaşadığı doyum ‘vahşi sevinç’ eylemidir. Yasak motifinde yasak nesne/olay/eylem vahşi sevincin arzusudur; vahşi sevinç, özgürleşme ve ilk ana dönüşür. ‘Beyböyrek’ masalında babalarının nasihatini dinlemeyen kırk kardeş asıl mekânlarından ayrılıp bilinmezlerle saklı mekâna giderler. Küçük kardeşin uyarılarına rağmen büyük kardeşler, yasağı çiğneyerek ilk günah anındaki özgürleşme anını canlandırırlar. “Oğul ben ölüremse o sağ terafa gidin. O sol terafa sahin getmeyin. Bah oradan ziyan gelir. Vahdı tamam olur, öler. Gırh gün yasını dutillar. Gırh oğlu diyir ki, ‘Gahın ava kuşa gidek.’ Gahir ava guşa gidiler. Büyüğü oğlu diyir ki, ‘Sola gidah.’ O yana gidir. Küçük oğlu diyir, ‘Yoh ben ölürem babamın istediği yere giderem.’ En sonu büyük oğlanın dedigi yere gidiler. Gidiler yolları gayıp ediller. Ava çıhillar acıhillar. Atlarını çekiller tavlalara. Otirillar. Yatillar. Gazannar gurulmuş, yemehler bişmiş, surfalar gurulmuş, yiyiller. Bu arhadaşları yiyir içir ama bu gahir yemir işmir. Gırh gardaş da bu küçüh gardaşına söylenir. ‘Sen çocuhsun neye geldin, sen her şeyden gorharsan.’ Gahir bunar gırh yatağa da girir yatillar. Bu küçüh oğlan bunarı yatırır gahir.” (Seyidoğlu, 1975: 197) Bu masalda babalarını dinlemeyen kırk kardeş, tekinsiz mekândan geçiş metaforuyla devlerin yaşam alanına geçer. Babalarının vasiyetini dinlemeyen kardeşler, mekândan uzaklaşır. Küçük kardeş ne yaparsa yapsın kardeşlerini bu mekândan ayrılmaya ikna edemez. Büyük kardeşler, kibir göstererek küçük kardeşleriyle alay ederler. Yasak motifinde düzenin bozulması ve özgürleşme sevinciyle kibirlerine yenilen kardeşler,

nasihate uymayarak ilksel günahı devam ettirirler. “Bu gırh arkadaş sabahdan gahillar ki bu Beyböyregın rengi kireş gibi. Ne yatmış ne uyumuş. ‘Ula sen uşağıdın ne geldin? Ne gorharsan?’ bu huylanıllar. Demir ki ben bele bele deve rasladım. Gahillar gene gahir gidiler. Bahıllar ki ele bi güzel tavlada atların yeri ayrı, gazannar gaynır. Pilâv pişmiş, bunnar seviniller. Beyböyrek diyir, ‘Gardaş gelin etmeyin burada galmıyah gidah.” (Seyidoğlu, 1975: 197) Büyük kardeşlerin yasağı çiğneme motifıyla yaşadıkları doyum, suçun/yasağın devamı şeklinde sürdürülür. Vahşi sevincin doyumuyla tehlikeli diyara ve bilinmeze doğru yolculuklarına devam ederler.

Yasak ve ceza motifıyla kahramanın başka bir diyara olan yolculuğu başlar. İnsan da Hz. Âdem ve Hz. Havva gibi yasağı çiğneyerek insan için doğum ve ölüm arasında tekrarlanan varoluşu yeniler. İnsanın doğumlu ve ölümlü olması bir meyvenin yenmesi iledir. Yasak meyve motifinde yaratılış üreme ve ölümlülük kazanma işlevleri birleştirilir. “Mükemmellik ve kavrama süreci yasak meyvenin yenilmesiyle başlar. Hristiyanlıkta 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/I: 116)

Yasak motifi yaratılış mitlerinde de sürdürülen bir ritüeldir. Törüngey’le Ece çıplaklığı/kötülüğü fark ederler veya kötülükle tanışır. İnsanları yasak meyveden koruyamayan yılan lanetlenir ve Törüngey ile Ece, ölümlü kınırlar. Ece, Tanrı tarafından çocuk doğurma ve doğum sancısı çekme cezasına çarptırılır. Mitte bilinçaltında yatan yaratılmadan üremeye geçiş ve ölüm kavramları yasak meyveyle eşleştirilir. Kovulma üremeye, yasak meyve de ölüme transformasyon edilir. Mükemmelliğin kaynağı olan başlangıç; mitoloji ve dinsel öğretilerde bir cennet olarak tasavvur edilir. Mükemmellikten uzaklaşan insan/insanlık, düşüş devresini yasak meyveyle yaşar. Başlangıçta; iyi, güzel ve doğru mevcutken, yasak meyveyle kötülük, çirkinlik ve ayıp zıt kutupları oluştu. Yasak meyve, insanın sınırıdır, sınırın aşılması ilk günahın sembolüdür. Kuran’da yasak meyvenin adı verilmez; yasak meyve bir semboldür. Tevrat’ta buğday olarak geçerken; üzüm ve incir yorumu da kutsal kitaplardaki atıflar üzerinedir. (Bayat, 2007/I: 113-114) Yasak meyvenin yenilmesiyle insan bir başlangıç ve sondan oluşan süreci yaşar, bu hayat sürecidir. Kahraman, yasak meyveyle başlayan hayat sürecini döngüsel olarak yaşar ve her şey yasaklanmış ağacın meyvesinin yenmesiyle başlar.

Ağaç, sembolik dilde dünyanın başı, sonu ve ortasını kapsayan yaşamın başlangıcı olarak tasavvur edilen bir arketiptir. “Bu arketiplerin içinde ağaç arketipi özellikle dikkati çekmektedir. Ağaç âdetâ üç kısımdan ibarettir, dünyanın başını, ortasını ve sonunu bünyesinde birleştirmiş bir sembol olarak ortaya çıkar. Mitolojide hayat ağacı, yani ilk ağaç her parçası derin bir anlam taşıyan animistik bir varlıktır. İncil’de her şey ağacın altında başlamıştır. Uzak Doğu halklarından Sibiryâ Türklerinin tasavvurunda mitik ağaç, gökyüzüyle yeryüzünü ve yeraltını birleştiren, şamanların budak budak tırmanıp göklerin yukarı katına, Gök Tanrı’nın yanına doğru yol aldıkları büyük bir canlıdır.” (Abdulla, 2012: 325) Dünya’nın/yaşamın başı ortası ve sonu anlamıyla ağaç, yasak ve günah metaforuyla yaşamın başlangıcına dönüşmüş bir semboldir. Ağaç, yasak meyve sembolüyle birlikte hayatın ve her şeyin başlangıcıdır.

Masal metinlerinde çocuksuzluk ve bunun ilacı olarak kullanılan elma motifi tema olarak yasak meyve motifini hatırlatan, çoğalma, üreme ve hayat kazanma anlamında bir metâfordur. Yasak meyve metâforu, ‘hayat ağacı’, ‘bilgi ağacı’ olarak tasavvur edilir. Bu ağacın üzerinde bulunan meyvelerin bir kısmı yenilebilir, bir kısmının ise yenmesi yasak kılınmıştır. İnsanın nesil olarak çoğalması ve sorumluluk üstlenmesi Hz. Havva ve Hz. Âdem’in dünyaya/yeryüzüne gönderilmesiyle ilişkilidir. Yasak meyve, Âdem ve Havva’nın cinselliği yaşamalarını da somutlaştırır. Dünya’ya gönderilme, insanın çoğalması ve cinsellik teması, evrensel/mitolojik bir motif olarak anlatılarda geçer. Yasak meyve imgesinde “Şeytan, yasak meyvenin sonsuz yaşam vaat ettiği fikrini Havva’ya ve onun aracılığıyla Hz. Âdem’e aşılayarak onları Tanrı’nın yasaklamasına karşı gelmeye ikna eder: ‘Sizi Rabbiniz başka bir şey için değil, sırf melek olacağınız veya yahut ebediyen (hayatta) kalanlardan olacağınız için bu ağaçtan nehyetti[menetti]. Tanrı’nın bu ağacın meyvesini yasaklaması ise İncil’de şöyle geçer: ‘Fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün.’” (Korucu, 2006: 151) Günah ve kötülük, ölümlülük kazanma ve çoğalma/üreme, yasak meyveyle başlar. “Yasak meyvenin yenilmesinde bir dönüşme semantiği söz konusudur. Ölümsüz hayattan →ölümlü hayata, cennetten→dünyaya, kâmillikten→nefse uymağa, yaratılmaktan→üremeye vs. bu dönüşmenin ölümle-hayat, kozmosla-kaos sınırı yasak meyvedir.” (Bayat, 2007/I: 116) Yasak meyve sembolik düzlemde insanın günahla tanıştıktan sonraki dünya hayatında döngüyle süregelen çoğalma ve üreme motifidir. Meyve, tabiat ananın can sunma özelliğiyle kahramanın dünyaya gelişinde bir metafordur.

Yasak meyvedeki sembolik anlam; elmanın çocuksuzluğun ilacı olması motifıyla çoğalmayı/üremeyi sağlayan bir metafor anlamı kazanır. Elma Türk kültüründe çocuksuzluğun ilacıdır ve anlatılarda bu şekilde bir işlev kazanır. Halk hikâyeleri, destanlar ve masallarda kullanılan bu motif, özel bir kişi olan başkahramanın olağanüstü doğumunu simgeler. İnsanın bu dünyaya gönderilişindeki sembolik hadisenin nesnesi olan yasak meyve çoğalma/zürriyet motifi olarak geçer. “Özellikle destan ve halk hikâyelerinde neslin devamı için Hz. Hızır tarafından verilen elma ‘zürriyet motifi’ olarak kabul edilir.” (Şimşek, 1996: 207) Halk edebiyatı metinlerinde ortak bir tema olan elma ile çocuk sahibi olma motifi; mitolojik dönemlerin zihin dünyasıyla yasak meyve motifinin çağrışımıdır.

Çocuksuzluğun dermanı olacak ilacı ‘mitin sözcüsü’ olan Hz. Hızır/ihtiyar/derviş gibi ulvî bir kişi verir. Çocuksuzluğun ilacı Hz. Havva ve Hz. Âdem’in yediği yasak meyve olarak düşünülen/tasavvur edilen elmadır. Yasak meyve elma ile kahramanların bu dünyaya geliş öyküsü başlar. Bakara suresi otuz dördüncü ayetinde ‘şu ağaca yaklaşmayın’ ibaresi yasak ağacı ve meyvesini açıklar. İnsan, iyi ve kötü arasındaki tercihinde yasağı seçerek mekânından gurbete düştü. Düşüşün sembolü yasak meyvedir. “Cennette yerleşen iyi ve kötüyü idrak etme ağacının meyvesini yemekle insan, yasağı bozmuş ve ölümsüzlükten ölüme terk edilmiştir. Şaman ağacı ilk mükemmelliği simgeleyen cennet ağacıdır ki, inisyasyonda başlangıç bilgiye sahiplenmek anlamı içerir.” (Bayat, 2006: 92) Yasak meyvenin ismi kesin olarak bilinmemektedir ancak çeşitli meyvelerin metaforik sembollerle bu çağrışımı güçlendirdiği görülür. Masallar; sembolik dilin kullanımına bağlı olarak yasak meyvenin bilinmeyen ismini somutlaştırarak hafızaya taşır. Kur’an’da nar, incir, hurma, zeytin gibi meyvelerin adı geçer ancak yasak meyvenin ismi gizemli bir sırdır. Mitolojide özellikle Hıristiyanlık inancında elma olarak ifade edilir. “Nar ağacının bazı inanışlara göre Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın yasak meyveyi yedikleri ağaç olarak bilindiğini görüyoruz. Nar ağacının yanı sıra elma, incir vb. gibi meyvelerin de adı geçmektedir. ‘Kur’an’da hurma, zeytin, incir, nar gibi ağaçlardan özellikle söz edilmekte fakat, yasaklanan meyve ağacının meyvesinin ne olduğu hakkında bilgi verilmemektedir. ‘A’raf’ suresinde Tanrı, Âdem ile Havva’ya cennette bulunan yiyeceklerden diledikleri gibi yemelerini; fakat, bir ağaca yaklaşmamalarını tembihler.’ (A’raf suresi 21, 22. ayetler).” (Şenocak, 2016: 244) Elma, yasak meyvenin çoğalma ve üreme metaforuna dönüşerek güzelliği ve bereket anlamıyla çocuksuzluğun ilacı olur. İnsanın ilk günahı işlemesinin metaforik sembolü olan elma,

çoğalma/üreme motifi olarak kullanılır. İnsanın/insanlığın bu dünyadaki tarihi/yaşamının başlangıcı ilksel gınahtaki yasak meyvedir. Yasak meyve, cennetten kovulma ve mükemmellikten/masumiyetten uzaklaşarak; başlangıçtan/cennetten kovulmadır. Elma, Âdem ve Havva'nın dünyaya gönderilmesine sebep olan yasak meyve olarak sembolik bir anlam kazanır. Bu şekilde Âdem ve Havva'nın yeryüzünde çoğalmaya başlamasının ilkselliğine mitolojik bir çağrışım yaratılır.

Masalın başında çocuksuzluk motifi ve bunun ilacı olan elma sembolü kullanılır. Bu durum kahramanın olağanüstü doğumudur. 'Melikşah' adlı masalda çoğalamayan/üremeyen bir döngü meyve metaforuyla etkin kılınır. "Onlar suyun başında oturlurken 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.'" (Sakaoğlu, 2002: 397) Çocuk, toplum çoğalması ve padişah için de soyunun devamı için önemlidir. Üreme ve çoğalma motifinin metaforu yasak meyveyi simgeleyen elmadır. Bu masalda Âdem ve Havva'nın öyküsünde geçen dünyaya gönderilme motifi ve çoğalma/üreme, dişi-erkek birleşimi olan meyve ile sağlanır.

Elma, tüm meyvelerde var olan ikili unsur dişilik-erkeklik özelliğine sahiptir. Ağaç/bitki meyve vermeden önce bu ikili zıtlığı kendinde taşır. Daha sonra meyve haline geldiğinde dişillik ve erillik özelliklerinden birini taşır; elma her iki zıtlığı da taşıyan bir meyvedir. Bu açıdan bakıldığında üreme ve çoğalma motifi olarak geçen elma, insanın mitolojide doğuş-ölüm-yeniden doğuş döngüsünde de ikili zıtlığı temsil eder. Dişi ve eril birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan unsurlardır; her şeyin döngüsünde bu durum vardır. İnsan ilk varoluşta ölümsüzdü; yasağın çiğnenmesiyle çoğalma ve ölümlü kılınma gerçekleşti.

Padişahın, çocuk özleminin dermanı yasak meyve metaforu olan elmadır. Padişah kimliğine sahip kişi için soyunun devamı önemlidir. Zürriyet motifi olarak geçen elma meyvesi, mitik bilinçte yasak meyvenin olumlanarak değer kazandığı bir metafordur. Tabiat Ana hayat sunma özelliğini yaratıcı gücün temsilcisi olan yüce kişiler aracılığıyla

gerçekleştirir. ‘Üç Turunçlar’ adlı masalda dervişin verdiği elma ile padişahın oğlu dünyaya gelir. “Bir varmış bir yohumuş, vahdın zamanında bi padişah varımış. Padişahın da dünya üzünde heç çocuğu olmazmış. Bi gün gahir ava guşa gidir. Bi pir ihdiyar raslir. Pir ihdiyar da rasladığı sıra bunun çocuğu olmadığını annir. ‘Oğlum al bu almayı da cötür, sen ye. Evel Allah’dan senin çocuğun olur.’ Almayı aldı, avdan guşdan ceriye döndi. Evine celdi, celip de evine cirdi. Almayı ayilasine verdi, aylesi yarısını yedi, yarısını da cendi yedi. Bu almayı yedi, yedihden sora bu aylesi Allah’dan çocuğa galdi, bu hamile oldu. Dohuz ay, dohuz cün, dohuz sahat tamam olduhdan sora dünya üzüne çocuk celdi. Celdi bi oğlan çocuğu doğmuş.” (Seyidoğlu, 1975: 291) Elma bir bütündür; iki eşin elmayı bölerek birer parça yemesi meyvenin içindeki dişil-eril birleşimini de içerir. Burada kullanılan elma motifi, yaşlı adamın ulvî kimliği ve yasak meyvenin çoğalma metaforuyla olumlanan anlamını yansıtır.

Elma, çoğalma motifi olarak kutsallık kazanır. Kutsallık değeri yüklenen yasak meyve yaratıcı gücün yardımıyla verilir. Nitekim, insanın üremesi/çoğalması Allah’ın izniyle gerçekleşen bir durumdur. ‘Tasa Kuşu’ adlı masalda çocuğu olmayan bir padişahın, dervişin verdiği elma ile bir kızı dünyaya gelir. “Çoh devletli hükümetli bir padişahmış. Fakat hiç çocuğu olmadığından pek kederlenirmiş. Bir gün lalesine demiş ki, ‘Lâle benim ömrüm geldi, geçir benim çocuğum yoh. Ben öldüğüm zaman tacım tahtım kime kalacak. Atları çek seninle bir ava kuşa gidelim. ‘Arayan mevlasını azan belasını bulur.’ Derlermiş. Belki Allah bize de bir sebep gönderir. Kıra çıhdıhları zaman bir ağacın dibinde dinnenmeye oturmuşlar. Bir derviş gelmiş ‘Selamünaleyküm padişahım sağolsun.’ Demiş. ‘Benim padişah olduğumu ne bülürsen? Ey aleykümselam.’ Demiş. ‘Öyleyse kalbimdekini de bilirsin.’ ‘Evet padişahım çocuğun olmadığına pek sıhılırsın. Şu elmayı al da ahşama vâlîde sultanla biraber yirsiz. İnşallah çocuğun.’ Ahşama yemişler. O günden sora bir gızı dohuz ay sora olmuş. Peh sevinmişler.” (Seyidoğlu, 1975: 232) Derviş, yaratıcı gücün taşıyıcısı olma göreviyle sırlara vakıftır ve yaşananları bilmektedir. Yaratıcının yardımını somutlaştıran derviş kimliği, toplumun kültürel özelliklerini de mesaj olarak iletir. Toplum için çocuk sahibi olma önemlidir. Padişahların ise devletin ve milletin geleceğe kalmada zürriyetlerinin devam etmesi gerekir. Bu yüzden padişah, çok üzülmemektedir ve derdinin dermanı yasak meyve metaforu elmadır.

‘Şah İsmail’ adlı masalda görülen elma motifi ve kahramanın macerası halk hikâyelerinde de yaygın olan bir motiftir. Şah İsmail masalının hikâye anlatımı da Anadolu’da geniş bir sahaya yayılmıştır. Bu masalda kahramanının doğumu yasak meyve

metaforu olarak geçen elma meyvesiyle gerçekleşir ve atının doğumunda da aynı motif ile işlenir. “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, 2011:150) Atın dünyaya gelişinde de rol üstlenen yasak meyve metaforu, kahraman ve onun ruh arketipi olan atın doğumunu sağlar. Atın doğumunda geçen çoğalma motifinin yine elma olması, bu meyvenin dişil ve eril fonksiyonuyla üreme ve çoğalmada mitik bir motif olduğunun göstergesidir.

Elma, hayat sunma ve can verme özelliğiyle de bir metafordur; ölüme çare olur. Yasak meyve çağrışımıyla hayat kazandıran/can sunan elma, yeni bir hayatın ve başlangıcın sembolüdür. ‘Aynı Kızı Seven Üç Kardeş’ (Şimşek, 2001: 256-258) adlı masalda, iki kardeşten birinin üç oğlu, diğerinin de bir kızı vardır. Üç kardeş de amcalarının kızıyla evlenmek ister. Amca, üç kardeşe sınama motifiyle en çok kazancı getirene kızını vereceğini söyler. Kardeşler farklı memleketlere giderek biner liralarıyla sihirli nesneler alırlar.

“Güççük oğlan da giderken bakıyor ki, birisi yolda alma satıyor!

‘Bir almayı gaça veriyon gardaş?’

‘Bin liraya.’

‘Gardaş, bir elma, bin lira olur mu?’

‘Olur. Bu almalardan birini, bir ölüye yedirdin miydi, o ölü hemen geri dirilir.’

‘O zaman, bu almiye bana sat,’ diyor oğlan.

Şimdi, halıyı alan da, aynayı alan da, almayı alan da, üç gardaşm üçü de yol çatma geliyorlar. Bunnar, birbirlerine başlarından geçenleri annadıyorlar.

Böyük gardaşları:

‘Ben, bir halı aldım.’

‘Halının marifeti neymiş?’

‘Üsdüne bindin miydi, haydiiii... istediğin yere gider.’

Bu keleş, ortancıya soruyorlar:

‘Seninki neci gardaş?’

‘Beniyi de nolucu gardaş bir ayna. Bu ayniye, nereden bakarsan bak, ölen adamı hemen görsediyor. Ben de onun uçun aldım.’

Güççük oğlana sıra geliyor. Buna soruyorlar:

‘Sen ne aldın gardaş?’

‘Ben de, bir alma aldım gardaşlarım.’

‘Amma, bir almaya bin lira verilir mi?’

‘Marifeti var.’

‘Marifeti neymiş?’ ‘Bu almayı, ölen ölünün ağzına sokdun mu, genegeri kannanır.’ (Şimşek, 2001: 257) Kardeşler dönüşte sihirli aynadan amca kızlarının ömek üzere olduğunu görür ve sihirli haliya binerek kızın yanına giderler. Elma ile kız yeniden can bulur; kardeşler kızın kendi hakları olduğunu iddia ederler; sonunda amca elma yiyildiği için kızın küçük kardeşin olduğuna hükmeder. Diğer kardeşlerin sihirli eşyaları kendilerindedir, elma ise tüketilmiştir. Elma motifi bu masalda hastalığa ve ölüme ilaç olarak geçer. Elma, genç kıza hayat sunar; buradaki işlev, elmanın zürriyet çoğalma motifindeki işleviyle aynıdır. Yeni bir yaşam ve doğum elma meyvesi ile metaforlaşır. Hayat ve yaşamı sembolize eden elma, insanın dünyaya gelişindeki yasak meyvenin metaforudur. İlk günah hadisesindeki yasak meyve metâforu olan elma; hayat sunma ve bu dünyaya geliş öyküsünde bir metafordur. Elma, çoğalma motifi olarak hayat sunan, can veren bir özellik kazanır. Yasak meyvenin ismi bilinmemesine rağmen elma olduğu düşüncesi masalın kodları arasında işlenir.

İlksel günah, masumiyetin yitirilmesidir ve bu bağlamda yasak meyve/elma insanın cinselliği keşfi ve bilinçlenmesidir. İnsan iyiyi-kötüyü ayırt edebilecek bir bilinçliliğe ulaşır. Yaşam ve ölüm arasındaki hayatın kazanımı elma meyvesinin metaforik dönüşümüdür. İlk günah ve yasak motifi insanın ilk atası olan Hz. Âdem’den ona miras kalmış edebî bir temadır. Masal metinlerinde kahramanın suç veya günah metaforuyla evinden ayrılması ilkselin törensel devamıdır. Kutsal kitapların ve bu hadiseye bağlı doğmuş birçok eserin anlatımında geçen ilk ata ve onun macerası, edebiyatta önemli bir temadır. İnsanoğlu, atası Hz. Âdem’in ve Havva’nın yolunu döngüsel olarak takip eder. Cennetten kovulan Âdem ve Havva, dünya mekânına bir sınava gönderilir. Yasak meyve metaforunda, ismi bilinmeyen/verilmeyen meyve, yerdeğişimiyle çoğalmanın ve üremenin motifi olur.

2.2. Yüzleşme/Anneye Dönüş/Masumiyet

Edebî metinler, kutsal kitaplardaki başlangıç ve son ilişkisini açımlayan; zaman ve insanla birlikte başlayan bir tarihe sahiptir. Her bir kutsal kitap, yapı özellikleri

bakımından bütünsel ve bir sonu içermesiyle; edebî metinlerin anlatım özelliklerine ilham sağlar. Kutsal kitaplardaki başlangıç, zaman ve son üzerine kurulu gerçek; masal dünyasında da insan merkezli olarak aktarılır. Başlangıç; ilk insanın ve evrenin yaratılışıyla ölçülen zaman ve sonu haber verir. Kutsal kitaplar, mitsel ve metaforik bir iç yapıyla bir arada tutulur. İnsanın zamanın başlangıcı ile sonu arasında kurtuluşunu hikâye ederken mitseldir; imgelemi insanın yaratıcı enerji kategorilerine göre inşa edilmiş bir evrenin ‘apokaliptik’ resmini oluşturmak için yan yana konulma yoluyla da metaforiktir. (Frye, 2008: 133) Anlaşılmaz, kapalı, karanlık bir evrenin açıklaması olan ‘apokaliptik düşüncede’ Evrenin başı ya da sonuyla ilgili metinlerin hakikati söyledikleri ve bir sırrı aydınlatarak görülmeye sundukları iddiası vardır. Semavî dinlerin özündeki bu gerçek, ilk metinlerin sezdirme/anımsatma ve çağrışım yönüyle içerdikleri bir temadır.

Kutsal kitaplardaki öyküler insanın tarihi sürecini aktarırken; insanoğlu bu kutsal öykülerin içinden yeni anlatımları aynı plan özelliğiyle yaratır. Öyküleyici ve betimleyici anlatımla edebî metinler, kutsal kitaplara ve mitolojiye telmihte bulunur. Edebî metinler eşzamanlı bir tepkiyi ortaya koyar. Bir mitos ya da anlatım hareketi bizi ‘temasal hareketsizlik’e ya da o noktaya kadar izlediğimiz şey konusunda eşzamanlı bir anlayışa ulaştırır. Edebî yapılar için eşzamanlı tepkiyi tanımlamak için vizyon metaforları kullanılır. Bu değişimde axis mundi ana metaforu evrenin tepesinden dibine doğru uzanan dikey bir hat ortaya çıkar. (Frye, 2008: 185) Merkez kabul edilen ana metafor axis mundi, dikey boyut ilişkisiyle kutsaldır ve edebi metinlerde eşzamanlı bir anlayışın ve temasal hareketsizliğin göstergesidir. Temasal hareketsizlik, mitoslardan diğer metinlere geçen duygu ve düşünceye ait sembollerdir; ilkselin korunduğu eşzamanlı bir anlayışın ürünüdür. İnsanın varoluş öyküsü ilk günah imgesiyledir; bu gerçeğe yüzleşmenin ardından masumiyetini kazanma hadisesi, temasal hareketsizlik ve eşzamanlı anlayışın edebi metinlerdeki görüntüsüdür. İnsan, kaynağını yaratılışı anlatan kutsal kitaplardan doğan sembolik değerlerle örülü ilk ve kutsal öykülerden kendi anlatılarını yaratmıştır. Yaratılış gerçeğini ve ilk ana dönme özlemini dile getiren insanoğlu, bu arzusunu masallarda sembolik olarak anlatır. Masal, evrensel tema ve mesajlarını millî motiflerle ifade eder. Her bir toplum, kendi öyküsünü kutsal kitaplardan yola çıkarak; ortak hafızaya kodlar.

Kur’ân ve tasavvuf, insanın yaratılış gerçeğini ve asıl mekânından dünya mekânına olan yolculuğunu mükemmel bir anlatımla aktarır. Tasavvufta, iki dünya/âlem algısı vardır; asıl olan ilahi âlemdir ve insan sonunda bu asıl mekâna dönecektir. İlâhi

âlem, tasavvufta geçen a'yân-ı sâbite kavramına eşittir. Ayan-ı sabite varlıkların zuhur etmeden önceki halidir. Değişmez öz anlamında olan Ayan-ı sabite görüşü, bu dünyadaki her şeyin bir aslının/özünün var olduğu ve bu özlerin ilâhi âlemde olduğu düşüncesine dayanır. Başka diyarlara yolculuk; insanın tasavvufi felsefede, kendine/yaratılış gerçeğine yaptığı yolculuktur. Yolculuk, devir nazariyesiyle aynıdır. Campbell'in ayrılma-erginlenme-dönüş mitosu tasavvuftaki devir nazariyeleridir. Devir nazariyesi; cemadat, nebatat, hayvanat ve insan şeklinde her şeyin tekrarla aslına dönme hadisesidir. "İnsan hem birey hem de tür; yani 'homo sapiens' olarak sürekli bir yolculuk halindedir. Yaratılışçı teori bu yolculuğun Âdem'le başladığını kabul eder. Bu görüşe göre, Âdem işlediği ilk günah yüzünden Cennet'ten kovularak yeryüzüne gönderilmiş, bir müddet dünya üzerinde devam eden yolculuğu yeniden Cennet'e dönüşüyle son bulmuştur." (Sarıçiçek, 2013: 32) Bu dünyadaki şeyler asıl/sonsuz âlemin birer yansımasıdır; yaşamımız, kısa süreli bir yolculuktur ve özünde bir sınavdır. Tasavvuf, ilahi âlemden beşeri âleme gönderilen insanın bu âlem ve öteki âleme dair algılarını sembollere dökülen bir dille anlatır. Anlatılarda kullanılan imge ve metaforlar, sembolize ettikleri şeyin aslını ifade etmek amacıyla kullanılır. Tasavvufi semboller ile edebi metinler arasında sembolik yolculuk açısından benzerlik/ortaklık vardır. Tasavvufa göre insan bu dünyada kendisi için yazılmış kaderi/yazgıyı yaşar ve sonunda asıl mekânı olan ilahi âleme döner. Bu dünyaya geliş nedeniyle yüzleşen insan, asıl mekânı olan gerçek evrenine dönmek için sınavını vermeye çalışır. Masallarda bu durum, kahramanın çıkması gereken yolculuk gerçeğiyle yüzleşmesi, öteki diyar algısı ve sınavlar yoludur. Kahraman gerçekten yüzleşir ve maceranın ardından evine/yurduna, ilksel yurduna döner.

Asıl diyarından koparılan ruhun sancısı tasavvuf ve edebiyatta insanın geçirdiği sınavlar yolu aşamasıyla ifade edilir. Evden/anneden kopuş, yabancı diyar ve ödülü kazanarak geri dönüş bu bölümün tematik kurgusudur. Bilinmeyen başka diyarlara yapılan tehlikeli yolculuk sonrası tekrardan asıl mekâna dönüş ruhun, anneye güvenli ve sonsuz olan mekânına dönüşüdür. İnsan, bu gerçekten yüzleşir; insanın/ruhun, anneyi ruhun özgür olduğu ilk anı hatırlaması yüzleşme döngüsüdür. İnsanın bu dünyadaki macerası başlangıç noktasına geri dönüşle biter. Tasavvufta devir nazariyesi dairesel bir yolculuk şeklinde başlangıç noktasına geri dönüşle simgelenir. Ruhun isteği ve aradığı öteki âlem/vatanıdır.

Mevlâna'nın Mesnevî eserinin ilk on sekiz beytinde yapılan yorum ev/anne mekânından bu dünyaya koparak gelen ruhun/insanın öyküsünü sembolik olarak anlatır.

İnsan, sazlıktan koparılan/kopan kamış misali huzurlu dünyasından güvenli evinden/anne sıcaklığından kopmuş ve şikâyet etmektedir. Önceki yaşamın sembolü olan mekân metaforuyla evinin/anne karnının özlemiyle yanar. “Ney, kamışlıktan koparıldıktan sonra, ney haline gelinceye kadar elden ele geçmiştir. İnsan da insan haline gelinceye kadar maden, nebat ve hayvan safhalarını aşmıştır. Bu aşma, çok uzun sürmüştür. Bu geçen uzun zamanın her anı bir ayrılıktır.” (Kaplan, 2006: 104) Bezm-i Elest, insanın gerçek mekânıdır. İnsan, Bezm-i Elest’te ilk mishakta/sözde Rabbine söz verdi. Allah burada ‘elestu birabbiküm (sizin Rabbiniz değil miyim?) sözünü aldı. Ebedî yurt, ilksel meclis Bezm-i Elest, ruhun asıl mekânıdır. Huzur ve sıcaklık anne imgesi olan asıl yuvadır. Ruh, Tanrısal özdür; ilksel mekân/anne karnı, ruh için bülbülün güle duyduğu hasrettir. Bitmeyen özlem bülbülün dilinde terennüm eder. Tasavvufta, sûfinin çevresini ve yaşamını terk etmesidir. Büyük mükâfat için yeni bir başlangıç ve arınma başlar. Masal kahramanı evden/anneden uzaklaşarak tehlikeli ve bilinmez bir diyara yolculuk yapar. Evden uzaklaşma; diğer edebi türlerinde konusudur.

Mitolojilerde ilksel mekânla bağlantıyı sağlayan ve kutsal kabul edilen imge Sema/gökyüzü metaforudur. Dört evrenin üst katmanında/tepede Tanrı varlığının olduğu yer anlamında sema bulunur. Buradaki sema içinde güneşi, ayı ve yıldızlarıyla doğal anlamıyla gökyüzü olan sema değil metaforik olarak kendisiyle ilişkilendirilen sema idi. Semanın altında iki seviyeli tabiat düzeni bulunmaktaydı. Birinci seviye Kitab-ı Mukaddes’te Eden bahçesi ile, klasik mitolojide ise Altın Çağla sembolize edilen, insan doğasının olması gerektiği bir seviye idi. Bunun altında Düşüş’ten beri insanın içinde doğduğu, ancak hakikatte oraya ait olmadığı, fiziki doğa seviyesi bulunmaktaydı. Fiziki doğanın altında ise şeytani dünya, başkaldıran meleklerin cehennemi, tabiat düzeninin altında olan ancak Cennetten kovuluşun sonucu olarak hâlâ üçüncü seviye üzerinde kayda değer bir nüfuzu olan bir dünya vardı. Eden Bahçesi yok olmuştu ancak dört unsurdan da daha saf ölümsüz bir özden yapıldığı farzedilen yıldızlarla kaplı semalar Eden Bahçesini sembolize etmeye devam etmekteydi. (Frye, 2008: 205) Sema, Tanrısal özün bulunduğu bölümdür; onun altında ilksel mekân/bezm-i elest cennetin/bahçenin sembolüdür. İnsan bu mekânı yitirmiş, günahla kaybetmiştir. Üçüncü kısımda, içinde yaşanan fizikî dünya sürer ve en altta kötülüğü sembolize eden şeytana ait alt dünya kastedilir.

Tanrı mevcudiyetinin bulunduğu yer anlamında Sema, genellikle fiziki Sema ya da gökyüzü ile sembolize edilir.
Yeryüzü cenneti, insanın doğal ve orijinal yuvası, Kitab-ı Mukaddes hikâyesinde Eden Bahçesi'yle sembolize edilir, bu bahçe bir mekân olarak ortadan kalkmıştır ancak bir dereceye kadar zihinde yeniden canlandırılabilir.
İçinde doğduğumuz fiziki çevre, teolojik olarak düşük bir yabancılaşma dünyası.
Tabiatın altındaki ölüm, cehennem ve günahla dolu şeytani dünya.

(Frye, 2008: 206) Yukarıdaki tabloda Frye'nin yorumlarında Hristiyanlık dininin sembolleriyle ifade edilen dört aşamalı evren aşaması diğer dinlerde de önemli bir semboldür. En yüksekte bulunan yaratıcı güç ve bu gücün varlığıyla ortaya çıkan alttaki üç seviye varoluşun metaforudur. Tasavvuf ekolünde sembolik metaforunda insan ve varoluş gerçeği ilksel mekân/cennet, geçici evren olan bu dünya ve iyiliğin ya da kötülüğün kazanımıyla elde edilen cennet'e veya cehenneme geri dönüş şeklinde bir döngüdür. Her şeyin üstünde ise sema ile sembolize edilen yaratıcı güç vardır. Şamanizm düşüncesinde de varoluş; her şeyin üstünde olan göksel imge Tanrı'dır. Tanrı'nın ilâhi düzeninin ve insanın mutlu yuvası olan ilahi dünya ikinci seviyedir, üçüncü seviyede bu dünya ve son olarak kötülüğün simgesi karanlık dünya şeklinde düşünülür. Aynı metaforunda, zaman ve mekâna da döngü olarak metaforik bir dönüşüm işlenir.

Kozmik seviye	Zaman	Mekan
Sema	Toplam 'şimdi' ya da gerçek şimdi olarak Zaman	Toplam 'burası' ya da gerçek mevcudiyet olarak Mekan
Düşmemiş dünya	Coşkunkluk ya da içsel enerji olarak (müzik, dans, oyun) Zaman	Ev ya da 'doğal yer' olarak Mekan
Düşmüş tecrübe dünyası	'Ondan sonra' olarak Zaman (düzlemsel ve döngüsel)	'Orası' olarak Mekan (nesnel çevre)
Şeytani dünya	Saf süreç ve yok etme gücü olarak zaman	Yabancılaşma olarak Mekan

Ebedî dünya ve ilk mekân imgelemi, insanın ortak bilinçdışında korunarak tekerrür eden başlangıca/merkeze çağrışım yapan bir metafordur. “Zamanın merkezi şimdidir, ancak geçmişte ya da gelecekte işaret edebileceğimiz her zaman karesi kısmen yabancılaştırıcı bir ‘ondan sonra’ olacaktır. Aynı şekilde mekânın merkezi buradadır fakat mekanın her bir hakiki noktası oradadır. Dört seviyeli evren anlayışında müziğe ait tecrübeyle karşılanan mekân boyutu doğal yerdir ve kişinin varlık zincirinde kendisine tahsis edilmiş pozisyonudur. Schiller’in solucanları ve güzel yüzlü kanatlı çocukları ancak doğal yerlerinde mutluluk duyarlar. Şeytani dünyada mekân doğal olarak tamamıyla yabancılaştırıcıdır; ilahi dünyada ise mekân gerçek zaman varlığına karşılık gelen gerçek bir mevcudiyettir. İlahi dünyada ebedi ve sonsuz kelimeleri şimdinin ve buranın gerçekliği anlamına gelir; şeytani dünyada ise bu iki kelime kendi umumi anlamları olan durmaksızın devam eden zaman ve mekâna karşılıktır.” (Frye, 2008: 215)

Dört seviyeli dünya tasarımı insanın döngüsel bir ritüelle ilk tabiatına/anneye ulaşma çabasının yansımasıdır. Evrensel sembollerden olan tırmanış ve dairesel yuvarlak imgeleri insanın merkeze ulaşma çabasıdır. Merdiven ve tekerlek sembolleri ile dört seviyeli evreni bütünleştirme çabasında ‘sema’ ya da iniş yolculuğunda; canlıların/insanın çabası yukarıya ulaşmadır. Canlıların kendi doğal çevrelerine erişmeye çalışması ve sırt üstü ölüme geri düşmelerinde döngüsel bir düzen/tabiat düzeni bulunur. Bu durum bedenlerin sürekli yeni şekillere dönüştüğü bir metamorfoz dünyasıdır. Yukarı dünya düzeni, güneş ışığı, gençlik ve verimlilikle ilişkili bir cennet; aşağı dünya karanlık, soğuk, yaşlılık, kısırlık ile bağlantılara sahiptir. Kayıp cennet ve içinde ikamet ettiğimiz düşmüş dünya arasında bir zıtlık oluştursa da bu iki tabiat düzeni iç içe geçerek imgeleme dönüşür. (Frye, 2008: 216) Burada geçen tekerlek dairesel yuvarlaklıkla devir nazariyelerinin ve ayan-ı sabitenin karşılığıdır. İnsanın çabası ilke dönmeye yöneliktir, asıl özler ayan-ı sabitedir; dairesel dönüş yine başlangıçtaki merkezdedir. Devir nazariyeleri insanın başlangıç noktasından süren macerasının yine aynı yerde tamamlanması döngüsüdür. Anneye dönüş imgesinde nazariyeler/devirler tamamlanır ve başlangıç noktasına dönülerek macera biter. Dairesel bir yolculuk olan devir nazariyesinde insan, yolculuğunun başladığı noktaya geri döner; bu durum insanın yaratılış öyküsünün sembolik karşılığıdır. Anneye dönüş/masumiyet, ilksel zamana ulaşmada bir özdeşleşme metaforudur. Sembol “bir kural olarak işaret ettiği şey ile bir benzerlik ya da başka bağlantılara sahiptir ya da bu bağlantıları ya da benzerlikleri geliştirir. Böylece bizi kendisiyle alarak işaret ettiği yönde ilerleyebilir. Pratikte, örneğin

bütün meditasyon teknikleri, sözlü ya da resimli semboller kullanır. Bu semboller tanımlanmış olmakla beraber, sembolize ettikleri şeyle bir özdeşleşmeye doğru gelişirler.” (Frye, 2008: 142) Varoluşçuluk felsefesine göre insan bu dünyaya işlediği günahattan ötürü gönderilmiş/bırakılmıştır ve bu dünya sadece asıl mekânın bir yansımasıdır. İşaret yoluyla asıl özlerin olduğu ilk mekâna göndermeler yapılır. Sembolik imgelemde mitoloji ve masallar, aslına öykünülerek oluşturulmuş bir dünyanın anlatı metaforlarıdır.

Masal; evrensel yolculuk temasıyla şekillenir ve bu tema farklı başlıklarla ancak aynı özde birleşir. Kahraman, macerasını tüm insanlığın yolculuğunu sembolize eden ortak bir paydada tamamlar. Yolculuk, aşama arketipidir ve yaratılmış bir varlık olarak insan, edebi metinlerde işlenen yolculuğu ve macerayı döngüsel olarak yaşar. Bu durum bize hayat sunan tabiatın döngüsüyle benzerdir. İnsan doğayı taklid eder; bunu yaparken doğayı insani biçimlere dönüştürür. Dünyanın yaratılışındaki döngü ve düzen anneye dönüş ve masumiyet temasındaki döngüyle benzerdir. “Törenler, Güneş’in, Ay’ın, mevsimlerin ve insan yaşamının döngüsel hareketleri etrafında kümelenirler. Her kritik dönemsel tecrübe, gündeğümü, gün batımı, Ay’ın evreleri, tohum ekme zamanı ve hasat zamanı, ekinokslar ve gün dönümleri, doğum, kabul törenleri, evlilik ve ölüm kendi törenlerini yaratır. Törenin gayreti -eğer böyle bir şey mümkün olabilseydi- otomatik ve bilinçdışı bir yinelemeye sahip saf döngüsel anlatıya yönelmiştir, diyebiliriz. Oysa ki tüm bu yinelemenin ortasındaki şey, uyku ve uyanıklığın yineleyen temel döngüsüdür, egonun gündelik hayal kırıklıkları ve gece uyanan devasa benliğin kendisi arasındaki döngü.” (Frye, 2015: 135) Törenlerin döngüsü Güneş, Ay ve mevsim döngüsüne aittir; buradaki törensel döngü edebî metinlerde de insanın yaratılış gerçeğine götüren bir döngüdür. İnsanın yarattığı medeniyet, doğanın bütünselliğinin taklit edilmesidir. Medeniyet, doğanın bir taklidi ve aynı zamanda doğanın insani biçimlere dönüştürülmesi sürecidir.

Mağara, sığınak ve rahimdir; doğadaki dişil ilkedir. Doğum ve dölleme yeri olarak metaforlaşan mağara, rahim ve gizemin temsilcisidir. Kap biçimindeki her türlü imge rahme benzemesi yönüyle anne arketipidir. “Mağara imgesi gibi, kap biçimindeki her türlü imgede rahmi andırmasından ötürü anne arketipinin tezahürlerindendir. Kap, içinde dönüşüm ayınının gerçekleştiği rahmin temsilcisidir.” (Korucu, 2006: 126) Sancılı doğumun sonucunda başarılı olan kahraman, masumiyetini kazanır ve ilk ana dönmüş olur. Evrensel yolculuğun öykünmelerinde tabiat, döngüsel olma özelliğiyle bir metafor olarak kullanılır.

Mit, insan ve tabiat arasındaki akrabalığa dayanan bir ilişki ağıdır. Masalların mitte ortak temalar taşıması bu akrabalığın sonucudur. İnsanın kendi tabiatı ve tabiatın düzeni bitki, insan ve hayvan dünyasının birlikte olduğu ortak bir yaşamdır. “İnsanların hayvanlarla ve hatta bitkilerle paylaştığı temel ilgilere odaklanmasındaki gibi mit, insanın tabiatla olan hakiki akrabalığıyla daha yakından bağlıdır. Kitab-ı Mukaddes sürekli bir şekilde insanın Tanrı’ya yabancılaşmasından ve insanın nihai kurtuluşu ya da Tanrı ile yeniden uzlaşmasından bahseder. İnsanın nihai kurtuluşu ya da Tanrı ile yeniden uzlaşması hareketi -temel ilgiler konusunda haklı isek- cennete ait orijinal çevreyi yeniden yapılandırmaya doğru giden bir şey, benzer bir kurtuluş ve tabiatla uzlaşma olmaksızın başarılamaz.” (Frye, 2008: 175) Kahraman, uzlaşmayı sağlamak/masumiyeti kazanmak için mücadele eder; düzeni inşa etme, kaosu yok etme cennete ait çevrenin düzenlenmesiyle tasvir edilir. İnsan, bu özlemi Cennet’e benzeyen mekânlar inşa ederek; ilksel mekânına telmihlerde bulunur. İlksel mekân annenin sıcaklığını yansıtan ortak bilinçdışı bir arketiptir. ‘Leylek’ masasında en küçük kız, periler padişahının sırrını öğrenir. Periler diyarının tasviri insanın mekânları inşa etme eylemi ve ilksel mekâna öykünmedir. Öteki diyara yapılan yolculukta mekân, insanın düzeni kurma ve binaları inşa etme isteğidir. “Perçeminin altında bi desde anahdar. ‘Bunnar ecebe nedir?’ Dedi. ‘Hele bu anahdarları sohim bu kilitleri açım. Bahim ki bunarda ne var?’ Gulağının birinin kilidini aşdı ki ele bi oda ki ne cennet artıh. Ne biçim cennet ne artıh. Ne biçim cennet kibi bi oda. Yatahlar hazırlanır, gırh tene gız da odada bütün odayı bezediler. Oni kitledi, sordi dedi ki ‘Siz burada neydirsiniz?’ ‘Padişahın oğlunun aylesinin düğünü olacah biz onun odasını bezedirih.’ Dediler. Başladı o gulağını kitledi. Bu gulahını aşdı. Ele beşih tahımı, ele tahımlar yapillar ki insan hayran galir baha. ‘Siz neydirsiniz bele burda?’ ‘Periler padişahın oğlunun aylesinin, doğum yapacah ona gundah tahımı, beşih tahımı hazırlirih.’ O kitlediği sıra oğlan pısgırdı ayıldı. Gulağını kitlediği sıra gızın elinden tutdı.” (Seyidoğlu, 1975: 166) Perilere ait özel mekân cennet benzetmesiyle mitik bilinçteki ev/anne imgesiyle anlatılarda yeniden düzenlenir. Süsleme, güzelleştirme ve inşa etme insanın kaosu yok ederek kozmosa ulaşma arzusudur. Başlangıçtaki uyumlu birlik asıl masumiyet yurdu yeniden canlandırılır.

Anne arketipi Tabiat Ana’yı da kapsar. Yuva imgesi ve aitik duygusu ev imgesine aittir. Anne arketipi sevgi odaklı büyük güç olarak kişiyi koruyan bir semboldür. “Öte yandan anne, çocuğun arkasında yatan engin potansiyelin de sembolüdür; bu potansiyel, olumlu anlamda doğanın tuhaf gizemleri ve olumsuz anlamda kaderin acımasızlığıdır.

İşte bu güç, genellikle çocuğun bir kahraman ya da isyankâr, bir prenses ya da fahişe haline gelmesinde doğrudan sorumlu olan güçtür. Anne, yaşamın ve ölümün daha büyük boyutlarını, çocuğun ayrıntılı kaderinin sınırları olarak belirler. Kaderin gelecekte gizlenmiş ihtimallerine gerçek şekil, çocuğun iç dünyasında verilir. Bu, kişisel ilişkileri arketipsel içeriklerle fazla yüklemek ile aynı anlama da gelebilir, o yüzden bunun ait olduğu yere, Doğa Ana'nın geniş omuzlarına geri yüklenmesi gerekebilir.” (Korucu, 2006: 121) Anne arketipi kaderi belirleyen gizil güçtür ve doğaya/tabiiata aittir. Yolculuğun kutlu amacı anneye/yuvaya kavuşmadır. Erginlenme töreniyle masumiyetini kazanan kahraman, yolculuk boyunca temizlenme ayinini yaşar. İçsel ve dışsal, bedensel-ruhsal temizlik sağlanır. Masumiyetin sağlanması temizlenme metaforuyla verilir. Anneye dönüş, arınmışlığa ulaşma ve masumiyeti kazanma çabasıdır. Başlangıçtaki mükemmelliğe ve zamana dönmeye çalışılır. Kahraman; mutluluk anlarına anneye dönmek için mücadele eder.

Masal metinlerinde, kahraman ailesinden/evden uzaklaşır ve erginlenme alanına geçer. Erginlenme, yüzleşme ve anneye dönüş için zorunlu bir yolculuk ritüelidir. Masallarda evden/anneden kopamayan kahramanın durumu anne figürünü sembolize eder; anne ilksel sığınak/mağara ve masumiyetin olduğu yurt imgesidir. Kahraman, yola çıkmayı red eder; bu durum, anneden kopmayı istememektir. İnsan, istem dışı olarak bu dünyaya gelir ve asıl yurduna özlem duyar. Anne karnı; günaha bulaşmamış, insanın sonsuz huzur ve güven duygusunun kaynağı ve özleyişlerin odağıdır. Kahramanın, koruyucusu olan anneyi yitirmesi/evden uzaklaşması gerçekte yüzleşmedir. Anne kucağından alınıp gerçekte yüzleşen kahraman, dünyanın kötü yüzünü günahı tanımış olur. Saflığını ve günahsızlığını yitiren insan bu ilk döneme mahsum olduğu ana geri dönmeye çalışır. Kahramanın evi onun için güvenli ve huzurlu yaşam alanıdır. Kahramanın zor görevi başarması ile eve/anneye dönüş hakkı kazanması masumiyetine/ilk ana dönüşüdür. Masal kahramanının öteki diyara/diyarlara yaptığı yolculuğun gayesi sınamalarda başarı kazanarak ait olduğu mekâna/eve geri dönmektir. Kahramanın macerasında mekân değişimi, erginlenme açısından bir metâfordur. Erginlenme için kahramanın anneden/aileden/evden ayrılması ve tek kalması gerekir. Kendisiyle kalan kahraman, gerçeklerle yüzleşerek yaratılış gerçeğini ve görevini kavrar. Bu motif ulu ve seçilmiş peygamberlerin öykülerinde de geçen ortak bir temadır. Hz. Muhammed ve Hz. Yusuf gibi anneden uzaklaşan kahramanın erginlenme ritüelleri yüzleşme ve masumiyet öykülerine öykünmeyle gerçekleşir.

Edebî imgelemde anne huzurun, sevginin ve korunma güdüsünün sembolüdür; kahraman için anne rahmini simgeleyen mekân ve nesneler, anne arketipinin karşılığıdır. Anne imgesi, günahsızlık anına/masumiyete kavuşma arzusuyla; ilk ana yaratılış anına dönmedir. İlk günah/yasağın çiğnenmesi imgesel bağlamda masal kahramanının çıkmak zorunda kaldığı yolculuk gerçeğiyle yüzleşmesiyle ilişkilidir. Âdem ve Havva'nın işledikleri günahla yüzleşmesi dünya mekânına gönderiliştir. Masumiyetini kaybeden insan/kahraman bu gerçekle yüzleşerek; ilk ana dönmeye çalışır. Koparıldığı ana kucağının sıcaklığı belleğinde saklı olan kahraman, bu anlara dönmek için mücadele eder. Bu arayış masal kahramanının evini, yaşadığı çevreyi terk edip başka diyarlara gitmesi; sınavlar vermesi ve bu sınavların sonucunda güvenli mekâna geri dönmesi şeklindedir. 'Köpekle Evlenen Kız' (Sakaoğlu, 2002: 324-327) masalında, ihtiyarın sözüyle yasağı çiğneyen genç kız, ilksel günahı işler ve zorunlu yolculuk başlar. Genç kız, kendisine verilen şurubu içmez ve kocasının peri padişahının oğlu olduğu sırrını öğrenir. Âdem ve Havva, yasaklanan ağacın meyvesinden yiyerek gizli/saklı olanı ifşa eder. Yasaklanan ağacın meyvesinin yenmesiyle masumiyetlerini yitirirler. Bu masalda da genç kızın sırrı öğrenmesi masumiyetini yitirmesidir. Padişahın cebindeki anahtarlarla odaları tek tek açar; ve eşiyle ilgili sırları öğrenir. Anahtar, başlangıçtaki 'vahşi sevincin' sembolüdür; vahşi sevincin ardından düşüş başlar ve kahraman eşi tarafından güvenli yuvasından uzaklaştırılır. Genç kızın, kapıları açması masumiyetini ve mutluluğunu yitirmesidir. Bu gerçekle yüzleşen genç kız, tüm insanların ortak ritüeli olan sınavlar yolculuğuna başlar. Köpekle birlikte çeşitli sınama aşamalarından geçer; zorlu görevleri ve öteki diyarın kurallarını yerine getirerek masumiyetini yeniden kazanır. Masalın sonunda padişah, kızı affeder; böylece anneye/ilksel mekâna dönüş ritüeli tamamlanır. Masumiyeti kazanma yolculuğunda doğru yol ve yanlışla yönlendiren saptırıcı yol tezadına vurgu yapılır. Kahramanın eylem ve seçimleri yolculuğun sonucunu belirler. Semavi dinlerin ve çeşitli öğretilerin inanış ve ritüellerinde de aynı metafor görülür. Budizm, sekiz kurallı yol olarak adlandırılan şeyden bahseder. Tao 'dosdoğru gitmek' olarak ifade edilir. Tao'nun karakterize edilen yönü metaforik dilin açılımıyla; yol, spesifik olarak vadinin yoludur alçak gönüllülük, kendi kendini yok saymak ve bütün eylemleri etkili kılan bir tür rahatlama ya da eylemsizlik vasıtasıyla alınan istikamettir. (Frye, 2008: 122) Kahraman, macera boyunca yaptığı seçim ve edimlerle doğru ve yanlış yol tezadıyla masumiyetini kazanmaya çalışır; başarılı olan kahraman erginlenerek anneye/eve döner.

Döngüsel bir metafor olan anneden kopuş, gerçeğe yüzleşme ve masumiyete dönme, masal metinlerinde tekrarlanan bir ritüeldir. Başlangıç, kahramanın huzurlu evi ve anne imgesinin güvenli korunaklı alanıdır. ‘İyilik Yapan Balık ve Balıkçı Çocuğu’ (Sakaoğlu, 2002: 281-283) masalında babanın emrine karşı gelen çocuk evinden/mekânından ayrılmak zorunda kalır. Balıkçının oğlu, babasının yakaladığı balığı üç gün boyunca hep suya geri atar. Yasak meyvenin yenmesindeki istek, burada kahramanın iyilik yapması ve bundan haz duyması şeklindedir. Yasağa uymama ve günah, ilksel zamanın dünya mekânına gönderilme ritüelidir. İlk günah, yasak ve gerçeğe yüzleşmenin ardından zorunlu yolculuk başlar. Köprü, bir eşik ve geçiş mekânıdır; yol arkadaşıyla çıktığı yolculuk maceranın sonunda aynı noktada sona erecektir. Yol ve yolculuk imgesiyle sınavlarını veren çocuk, padişahın kızını ve hazineleri kazanarak maceranın ilksel mekânına geri döner. Sınamalar aşamasını başarıyla tamamlayan genç kahraman, başlangıç noktası olan evine kendini gerçekleştirerek döner. Hazineler ve büyük ödülü kazanarak masumiyetine döner. Kahramanın masumiyetini kazanma çabasında ruh arketipi olan balık, kutsal bir imgedir ve animistik dünyanın masumiyet figürüdür. Masumiyet imgesinde, Tanrısal güç ve onun gücünün dönüşümleri olan figürler analogik bir bağ oluşturur. Masum dünya animistik bir dünyadır ve doğadaki ruhları ifade eder. “Masumiyet analogisinde, tanrısal ve tinsel figürler genellikle ebeveynle ya da Prospero gibi büyüsel güçleri olan yaşlı bilge adamlarla ya da İsrail gibi Adem’in cennetten kovulmasından önceki dostane ve koruyucu ruhlarla ilgilidir. İnsan figürleri arasında öne çıkarsa, çocuklardır; erdem de çocukluk ve masumiyetle ilişkilendirilir.” (Frye, 2015: 182) Masumiyetin kazanılmasında dönüştürücü figürler rol oynar ve kahramana yol gösterir; çocukluk saflık ve temizlik sembolüyle masumiyetin bir başka metaforudur.

Ev içtir, güvenli ve korunaklıdır; evsiz olmak dışarıda olmaktır. Kahraman, evden uzaklaştığında dışıdır ve sıcaklığını kaybettiği ilksel âlemin/evin hasretiyle macerasını tamamlamaya çalışır. Evin özlemi ve evin/annenin sıcaklığını tekrar kazanma, yolculuğun umut verici yönüdür. Bilinçdışında saklı olan geri dönme arzusu eve dönüştür. Eve dönme arzusu içgüdüsel olarak ruhun yapısında vardır; ruh, bu ilk anı unutmamıştır. Ev, huzur alanı olarak ait olma, kendini iyi hissetme duygularını verir. İnsanın iç huzurunu, ruhunu simgeleyen bu mekân, güvenli ve huzurlu olma mekânıdır. İnsan iç-dış ilişkisi evle anlatılır. Kahraman, evden ayrılmak/kopmak zorunda kalır; ama sonunda eve döner. İç dönüş insan için kendisiyle baş başa kalma ve emin olma alanıdır.

Evin inşasına baktığımız zaman dış mekândan ayrılarak örülmüş ve çatıyla birleştirilmiştir. Ev, içtir ve dış mekândan ayrılmış bir şekilde güven ortamı yaratır. Masalda bu durum evden uzaklaşma motifiyle sembolleşir. Ev imgesinin aslı cennettir; metamorfoz arketipini karşılayan bu mekân, güzel, huzurlu ve sonsuz bir mükâfat alanıdır. Metamorfoz arketipi masalda anneyi/ilksel mekânı karşılayan öte dünya ve cennet imgesiyle bir özdeşliktir. Anneye dönüş/masumiyet, tıpkı insanın bu dünyaya gelmeden önceki mekânı olan anne karnı gibi bir metâfordur. İnsan, anne karnında güvenli, tehlikelerden uzak bir yaşam sürer. Bu dünyaya geliş bir bakıma anneden kopuştur. İnsan güvenli mekânı olan anne/yuva/öteki âleminden koparak bu dünyaya gönderilir. Güvenli mekânda su döngüsünde yaşadığı hayat, masal dünyasında kovulduğu veya terk etmek zorunda kaldığı evidir. Anneye bağlı olan insan doğasından asıl mekânından kopmak istemeyen insandır. Kahraman; evden uzaklaşınca yasak ya da günah sonucu gittiği öteki diyarda yeni bir mücadele başlar. İnsan, anne kucağından koparak/koparılarak geldiği bu âlemde seçim ve edimleriyle geçen sürecin ardından başarılı olursa anneye/eve geri döner. Yol, bir labirenttir; ya hiçbir yere çıkmayan ya da dıştan gelen yardımla çıkılan bir kapandır. Labirentin içinde kahraman doğru yolu tercih ederek masumiyetini kazanma mücadelesi verir. Yatay, sarmal boyut yolculuğu ile eve dönüş yolculuğu döngüsel ve labirentimsidir. “Yatay daire yönlendirilmiş bir hareketin sarmal dikey boyutunu, anlatımsal vizyonun sonunu kazanır. Sarmal hareket teamülleştirilmiş bir labirenttir ve edebiyatta dolambaçlı ya da şaşırmış yönün yönlendirilmiş ve doğru istikamete doğru doğrultulduğu labirentten çıkma temasıyla sürekli karşılaşıyoruz.” (Frye, 2008: 124) Döngü ve labirent yolculuğu, edebiyatta labirentten kurtuluş yollarını arayan temalarla sunulur.

Masallar, temalardaki ortaklıkla insanı yatay boyuttan dikey boyuta ulaştıran bir mesajı ve öyküyü aktarırlar. “Bir anlatımı takip etmek metaforik bir yolculuktur ve yolculuk buradan oraya gitmek anlamında metaforik olarak yataydır. Sona erişmek ve ne okuduğumuzu anlamaya çalışmak dikey bir aşağıya ve yukarıya bakma metaforu sunar.” (Frye, 2008: 126) Macerasını başarıyla tamamlayamayan kahraman ise evine dönemez ve yenilir. Sonsuza kadar labirentin içinde döner; çıkışı bulamaz. Öteki diyarda kazanılan mücadele ve kıymetli hazine/kişi/nesne ile memlekete dönme insanın bu dünyada asıl gerçeğe ve yaratılışa kavuşarak; kazandığı ödüdür. İnsan ilk anlarda masum bir varlıktı; yaratılış ve işlenen günah ile dünyaya gönderilme sonucu masumiyetini yitirdi.

İnsan/çocuk, anne karnında güvenli yuvasında safça yaşarken; dünya mekânına gelişiyse saflığını ve güvenli kuağını yitirir.

Anneye dönüş, sonsuz huzur ve mutluluk alanıdır. Evvel zamana dönüşün içinde anne karnına dönüş özlemine çağrışım yapılır. Anne, içten kutsal bir sevgidir; bu bağlamda ev imgesi koruyucu kimliktir. “Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğı gibi, yaşamda yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir.” (Bachelard, 1996: 32-35) İnsan bu özlemlerle maceranın sonunda ilk başladığı yere geri döner. Güven ve sevgiyle masumiyet imgesi olan eve, dönölür. Evvel zaman içinde zamandan kaçış sonsuz mükemmellik ve masumiyete dönüş teması görölür; bu iki tema edebî imgelemlerle ölümsüzlük kazanmadır. Kahraman, macerasıyla sonsuz mutluluk dönemi ve mükemmellik/masumiyet ruhunu canlı tutar.

Masumiyeti kazanma, metinlerde kahramanın parçalanma ve yeniden doğuş ritüelleridir. Bu döngüsel temayla ilksel anın masumiyetine yeniden doğuş metaforuyla geçilir. “Bireysel ruh açısından, canavarın karnına giriş, bilincin bilinçaltına dalmasıyla, rahme geri dönüşle eştir. Bu geri dönüş, tamamen olumlu anlam taşıyan bir geri çekilme değildir. Bu Jung’a göre, olumlu şekilde değerlendirilmesi gereken bir olaydır. Çünkü bilinçaltı yalnızca ölümün kapısı değildir; aynı zamanda yaşamın kökeninde bulunan tüm besleyici ve yaratıcı enerjileri de içerir. Bunlarla ilişkiye geçildiğinde canlandırılırlar, bilincin kullanımına geçirilirler ve yeniden doğarlar. Rahme, sandığa, denize, ağaca giren ve sonra da parçalanan, yeniden şekillenen ve yeniden doğan, oğlunun bedeninde yeniden ortaya çıkan Osiris gibi, bilincimizin malzemeleri de denizde bir gece yolculuğuna çıkarlar. Jung bireyleşme süreciyle, kahramanın yaptığı gece deniz yolculuğunun arketipsel imgesi arasında bir benzerlik kurar. Ruh yaşamın orta noktasına ulaştığında, Enantiodromia kuramı gereğı gelişme süreci başlangıca dönmeyi, bilinçdışının karanlık ve sıcak derinliklerine inmeyi ister. Bu derinliklerde kalmak, bunun tehlikelerine katlanmak, cehenneme ve ölüme bir yolculuktur. Bundan güvenli ve sağlam olarak kurtulan ve yeniden doğan kişi, bilgelik dolu ve yaşamın iç ve dış gereklerine karşı donanımlı, sınırlarını zorlamış ve kaderini kendisi üstlenmiş olarak geri dönecektir.” (Korucu, 2006: 84) Parçalanma ve yutulma ritüelleri masumiyet arketipinin değişim dönüşüm metaforudur; ilksel tabiat için kendini kurban eden kahraman yeniden doğuş ritüeliyle arınma temasını somutlaştırır. Masumiyeti kazanma ritüelleri, insanın günahla

yüzleşip anneye güvenli evine dönmesi döngüsüdür. İçsel yolculuğun amacı kendini ve yaratılış gayesini öğrenerek saf doğasına ulaşmadır.

Günah ve kötülük insana masumiyetini geri alma fırsatı sunar. İlk günahla Hz. Âdem ve Havva onlardan da nesillere geçen masumiyete/anneye dönme, edebî metinlerin merkezî temasıdır. Âdem ile Havva'nın düşüşü yabancılaşma mitlerinin analogileridir. Yabancılaşma miti, varlık/varoluş alanından bilinmeyene ve masumiyeti kaybetmeye özdeşir. Anneye dönüş masumiyet temasında kahraman ilk anın kutsallığını metafor düzlemiyle canlandırır. Âdem ve Havva'nın asıl mekândan dünya mekânına geliş masumiyetin kaybedilmesi ve bu durumla yüzleşmedir. Yasak meyve temasının devamında ilk günahla yüzleşen ata kültü çıplaklık ve utanma, bilinmeyen mekâna geliş maceranın devamıdır. Masumiyeti kazanma mücadelesinin üzerine inşa edilmiştir. Anneden kopuş gerçeğe yüzleşmedir. İlk yurdun ilk anın özlemidir. Dinsel ritüellerin ve masal metinlerinin kurgusuyla amaç, ilk ana/kutsal ana geri dönüştür.

2.3. Vahyi Söylem ve Kehânet

Masal metinlerinde çağrışım, ima ve gönderme yoluyla kahramana ve dolayısıyla insana verilen özel mesajlar bulunur. Başkahramana gönderilen özel mesajlar aracılığıyla evrensel bir iletişim sağlanır. Bu iletişim ilksel deneyimdeki vahyi söylem ve kehanetlerdir. Masalın seçilmiş kahramanına rüya ve ilham yoluyla gösterilen olaylar vahiysel söylemdir; kahramanın hayatında da seçilmiş kimliğine bağlı olarak çeşitli kehanetler gerçekleşir. Bu durum büyük dinlerde ve İslamiyetin sembollere dayanan tasavvuf felsefesinde önemli bir temadır. Vahiy işaret, gösterme ve yöneltmedir; kutsal dinlerin sembol, figür ve konuları edebiyat içinde işaret ve yöneltmelerle aynileştirilir. Hayal eylemi, masalın temel taşıdır ve ortak bilinçdışı sembollerle yaratılması yönüyle rüyayla ortaktır. “Hayal eylemi ve modern insanın rüya tecrübelerine, dini semboller, dini figürler ve dini konular hâkim olmayı sürdürürler.” (Eliade, 2015: 247) Dinî figür, sembol ve konular; hayal eylemiyle edebî eserde tekrarlanarak devam eder. İnsan, mit, sembol ve ritlerin özgünlüğünü edebî gelenek içinde yineleyerek bu temalara ebedilik kazandırır. İlk dönemlerin kutsal törenlerinde işlenen temalar halkın oluşturduğu anonim edebiyatta sürer.

Vahiy; ima, işaret, gizli ve hızlı bir şekilde bildirmek, birine konuşmak, ilham, iki şeyin birbirine yaklaşması (ilma), kitap, fısıldamak, anlayış (fehm), emir, ses, seslenme ve bağırma anlamında Arapça bir kelimedir. İngilizcede ‘revelation’ bildirmek,

açıklamak, ifşa etmek, göstermek, örtüsünü kaldırmak, yeteneğini sergilemek, söylemek, ortaya çıkarmak, bir inancı yansıtmak, bilinir yapmak ve iletişim anlamlarına gelecek şekilde kullanılır. (Yüksel, 2006: 13) İma ve işaret anlamında vahiy; insanlara doğru yolu göstermek amacıyla seçilmiş ve yüce kişiler olan peygamberlerin hayatında önemli olaylardır. Allah ve peygamberleri arasındaki özel iletişim işaret ve ima olarak özel varlıklar aracılığıyla gerçekleştirilir. Vahiy ve vahiysel söylem “ister bir hakikatin bildirimi, isterse gizli olan bir şeyin örtüsünün açılması anlamında olsun, her iki durumda da onun (vahyin); bilme, öğrenme ve bilgi ile çok yakın bir ilişkisi vardır.” (Yüksel, 2006: 18) Bilme, öğrenme ve bilgi kavramları masal aracılığıyla kahramana çeşitli bilgilerin verilmesi, yolunun aydınlatılması ve sırlara özel bir biçimde sahip olması şeklindedir. Peygamberlerin seçilmiş kimliğiyle kahramanın kimliği bu bağlamda özdeşleştirilir. Bu özellik masal metninde kutsal temsil eden bir tip aracılığıyla gerçekleşir. Dervişlerin, Hz. Hızır’ın, ruhu temsil eden kuşların vb. kutsal kişilerin/varlıkların gelecekte haber vermesi bu durumun sonucudur. Tecrübe edilen vahiysel söylem, kahramanın eylemlerine yön verir. Vahiy tecrübesi peygamberlere ait bir özelliktir; masal kahramanı ideal tip olarak, bu özelliklere yakınlştırılmış bir macera yaşar. Yine özel kişilerin/varlıkların vasıtasıyla (bilge kişi, hayvan ruhu vb.) vahiy tecrübesi yaşanır. Vahiysel söylem dikeydir; ‘farkında oluş’ ve ‘anlam dünyası’ üzerine kurulmuş sembolik bir düzleme sahiptir. İnsanlığa yeni ve özel bilgilerin kapısını açar.

Masalın başkahramanının macerası olağanüstü olay ve kimliğe bağlı şekilde gelişir. Bu kimlik, kahramana ortak hafızanın bilinçli olarak sunduğu bir roldür. Evrensel değerleri tüm insanlara taşıyan masal kahramanı, peygamberlerin insana yaratılış gerçeğini ve doğru yolu göstermesi göreviyle özdeşleşir. Masalın başkahramanları peygamberler gibi seçilmiş insanlardır, yol gösterici ve mucizevî kişiliğe sahiptirler. Peygamberler, örnek ahlakları ve yaşam mücadeleleriyle masal kahramanının kişiliğine üstün erdemlerden oluşan bir kimlik kazandırır. Her millete bir peygamber gönderilmiştir ve peygamberler, kutsanmış/yüceltilmiş bir kimliğin temsilcisi olmuşlardır. Peygamberler, amaçları olan ve insanlığa doğru yolu göstermek göreviyle mücadele eden seçilmiş insanlardır. Büyük peygamberler ve onların hayat öyküleri masalların içinde birer motif olarak anlatılır. Kahraman, kutsal göreviyle evrensel yolculuğu sembolize eden kişidir ve bu bağlamda masalın başkahramanı seçilmiş insandır; kutsal bir görevi vardır. Kutsal dinlerin peygamberlerinin seçilmiş olması gibi masal kahramanı da seçilmiş mucizevî bir hayatla kutsallık ve yücelik kazanır.

Peygamberlerin doğum hadiseleri olağanüstülük gösterir; bu seçilmiş kimlik özelliği masal kahramanının doğum öyküsüne de yansır. Hz. Muhammed'in, Hz. İsa'nın ve diğer peygamberlerin mucizevî doğumu kahramanının kutsal ve olağanüstü doğum öyküsüyle yenilenir. Peygamberlerin doğumu olağanüstü mucizelerle gerçekleşmiş ve bu doğumların öncesinde ve sonrasında çeşitli işaretler meydana gelmiştir. Bu mucizevî doğumların öyküsü kahramanların masalda olağanüstü doğumlarıyla anlatılır. Kırk sayısı Hz. Muhammed'in olgunlaşma ve tamliğa erme yaşıdır. "Yahudilikte ve İslamda, 40 gün arınma dönemidir." (Schimmer, 2000: 268) Bu durum kahramanının dönüm noktalarında görülen bir motiftir; kırk, olgunluğun ve tamliğin sayısıdır. "Kırk sayısı da tıpkı 'üç' ve 'yedi' sayıları gibi sembolik değere sahip bir sayıdır. Hz. Süleyman ve Davud'un kırk yıl hüküm sürdükleri söylenir. Hz. Muhammed'e vahiy, kırk yaşında iken gelmiştir. Peygamber'in kırk hadisini bir araya getirme geleneği vardır. İslam'da zekat, malın kırkta biri olarak belirlenmiştir." (Bilkan, 2009: 71) Kırk gün kırk gece tamamlanmaya dönüşen bir semboldür. Hz. Nuh'un yol göstericiliği, uyarıları ve onu dinlemeyen halkının helak edilmesi düzeni inşa eden seçilmiş kahramanların öyküsüyle ortak bir temadır. Masalın mesajları arasında sabır makamı vardır. Bu bize Hz. Yakup ve Eyüp sabrını hatırlatır. Hz. Eyüp'ün sabrıyla kahramanların sabır göstererek mükâfatlandırılması kutsî kişiliklere bir telmihtir. Hz. Yusuf'un kanlı gömlek kıssası masal kahramanının öldüğüne dair kullanılan bir semboldür.

Bütün kutsal kitaplarda ve insanlığa gönderilen son kutsal kitap Kur'an-ı Kerim'de, peygamberlerin öyküleri anlatılır. Bu öykülerle oluşmuş tefsir ve hadisler tasavvuf eserlerine de aktarılmıştır. Kısas-ı Enbiyalar sözlü anlatım geleneğiyle doğmuştur. Sufî anlayışında, Kısas-ı Enbiya, Menakıpname ve Fütüvetnameler, insana kutsal öyküleri aktarmada kaynaklık eder. Masal kahramanının çektiği çileler ve büyük ödül; tasavvuf ritüellerinde yapılan sembolik yolculuktaki gibi çekilen çilenin ardından gelen mükâfatla aynıdır. Peygamberler, halktan/halkın içinden seçilerek insanlara doğru yolu gösterme görevini üstlenmişlerdir. Amaçları yolunda zorluklar yaşamış, ancak görevlerini başarıyla tamamlamışlardır. Bu yaşam öyküleri yeni bir evren kurmaya çalışan insan için birer örnek teşkil eder. Peygamberlerin kutsal yaşam öyküleri ve mucizeleri kutsal kitaplardan anlatılara doğru halkın hayal ikliminde kurgulanır. Türk milleti tarihsel süreçte etkilendiği dinlerin inanış sistemlerini tam yaşamış ve kültürel değerlerine de aktarmıştır. Peygamberlerin yaşamları insanlara hayat karşısında ilham verir. Zorluklar karşısında dinî kimliğin temsilcisi olan güçlerin mucizevî öykülerindeki

motifler masala aksettirilir. Sinonimleşme/eşanlılaşıma; farklı tiplerin, sembollerin, canlı veya cansız varlıkların aynileşmesidir. Vasıta, aracı işlevi gören şamanlarla; peygamberlerle yalnız ve ulu ağaçlar arasında sinonimleşme vardır. (Abdulla, 2012: 175) Şaman kimliğinde toplumun sıkıntılarını giderme, yol gösterme ve seçilmiş kimlik yönüyle aynilik vardır. Yalnız ve ulu ağaçlar sembolünde, Allah'a yakın olma ve dünyanın yer ve gök kavramlarını bütünleştirme anlamı vardır. Ağaç bu özelliğine bağlı olarak kutsallık kazanır. Masallarda, yüceltilen kahramana bu özellik aynileştirme yoluyla verilir. İnsanlığın kurtarıcısı ve yol gösterici kimlikleriyle peygamberler ve kahramanlar bütünleştirilir. Kahraman, özellikleriyle insan-ı kâmil olarak; ulu ve seçkin bir kimlikle aynileşir. Özdeşlik kurulan kahraman ve peygamberlerin kutsî öyküleri analogi ve imgelerle yaşatılır. Tanrı, bütün zamansal varlığın temeli olarak 'ilahî zamansız varlık' olarak insan düşüncesi, kültürü ve sembollerinde yaşatılır. İnsan, sonlu varoluş şartları altında olması nedeniyle; vahiy insan için onun somut-soyut durumuna, toplumun belli şartlarına ve özel tarihsel döneme göre konuşur. Böylece kutsal metin, hem ilahî olanın ifşasıdır, hem de insanın içinde bulunduğu kültürel ve dini duruma göre şekillenir. (Yüksel, 2006: 25) Kur'an, peygamberlerin ve kavimlerinin öykülerinin yer aldığı temaları içerir ve bu temalar, gerçek bir tecrübenin vahiyssel söylemle insana aktarıldığı bir iletişim sunar. Peygamber öykülerinde de kutsal görev ve bu uğurda yapılan mücadele önemli bir temadır. Peygamberlerin ailelerinden uzakta erginlenmesi ve bu süreçte tek bırakılmaları masal kahramanının öyküsünde de önemli bir motiftir. Olgunlaşma için yalnız kalma ve ruhla bütünleşme gereklidir. Tasavvufta çile çekme ve Allah ile baş başa kalma için bu bir metafordur. Üst mertebelere yükselmeyi sağlar. Peygamberlerin kutsal öykülerindeki motifler, kahraman aracılığıyla mucizevî kimlikleri hafızaya taşır ve vahiyssel bir söylem oluşturur.

Kahramanın doğumuyla başlayan mucizevî yaşam kaynağını vahiyssel bir iletişim sağlayan peygamber öykülerinden alır. 'Kıskanç Kız Kardeşler' (Önal, 2011: 377-381) masalında yeni doğmuş iki kardeşin hayatlarının kurtulması motifi Hz. Musa'nın suyla yeni bir başlangıç yaşaması motifiyle özdeşdir. Firavun'un kötülüklerinden ve zulmünden kurtulan Hz. Musa, su içindeki yolculuk ile yeni bir başlangıç yaşar. Bu masalda kardeşlerinin sözünü gerçekleştirmesi ve padişahla evlenmesini kıskanan büyük kardeşler; kız kardeşlerinin yeni doğurduğu kız ve erkek çocukları bir sandığa koyarak suyun içine bırakırlar. Hz. Musa'nın sandık içine bırakılarak yaptığı yolculuğu masal kahramanlarının kurtuluşu ve maceranın çatışma unsurunu tamamlamasında sıklıkla

görülen bir motiftir. İlklerin kutsallığını yine bir ritüel şeklinde masalda yeniden canlandıran kahramanlar, bu kutsallığın özünü/ruhunu tekrarlarlar.

Kutsal öyküler içinde Hz. Yusuf'un yaşamındaki tecrübeler de vahiyssel söyleme bir göndermedir. İletişim, ilkselin hatırlanmasını sağlayan bir motiftir. Taşeli yöresine ait 'Çocuğun Rüyası' (Alptekin, 2002: 256-265) masalında çocuğun rüyasında gördüğü; yıldız, güneş ve ay figürü Hz. Yusuf'un rüyasında gördüğü sembollerle aynıdır. Yazı/hafıza, bu şifreyi hafızasına kodlayarak sözün elçisi olur. Çocuk, bu üç nesnenin koynuna girdiğini görür. Çocuk rüyasını hayır olsun demeyen annesine ve hocasına anlatmaz; rüyasını hayırdır inşallah yorumunu yapan çobana anlatır. Geleneğe, örf'e bağlı kalan Çoban Mehmet, mitin yarattığı kutsal kahramandır. Tecrübe kazanarak düzeni sağlar. Çocuk burada rüyanın görülmesinde bir aracıdır ve Hz. Yusuf rüyasını çocukken görmüştür. Çocuk rüyasını maceranın asıl kahramanı olan Çoban Mehmet'e satar. Çoban Mehmet, bulunduğu mekândan ayrılır ve masalın sonunda padişah olur. Hz. Yusuf, Mısır'a lider olur. Bu masalın sonunda çobanın evlendiği üç güzel ve olağanüstü kız; dünya güzeli, devlerin kız kardeşi ve padişahın kızı masalın başında görülen rüyadaki güneş, ay ve yıldız sembolünün gerçekleşmesini anlatır. Çoban Mehmet, eskiyi temsil eden kötü padişaha karşı mücadele eder. Padişah, tabiatın kaba gücüdür. Demokratik olmayan bir biçimde çobanın eşine göz koyar. Mit tarafından cezalandırılır ve Çoban Mehmet padişah olur.

Mucizeler, peygamberliğin seçilmiş kişiliğinin kanıtıdır. 'Hz. İsa Hikâyesi' masalında İsa peygamberin ölüyü diriltme motifi efsanevî bir temayla masala kodlanır. Bu kodlamalar, masal ve vahyi söylem arasındaki iletişimle insana/insanlığa aktarılır. "Eğer hadse ölür dirilmezse sora asin buni." Götirir, gidiler gidiler neyse Hz. İsa'ya Cenâb-ı Allah o guveti vermiş, o mucizeyi vermiş. Bi duva buyurir, esayı üsdüne goyir, bu silkinir. 'Ya ilahe illallah İsa Resulallah.' Diyir, silkinir. Padişaha haber verirler. Padişah sesli diyir ki, Ne gater isdirsinsin muradın isde." (Seyidoğlu, 1975: 326) Ölüyü diriltme ve asa mucizesi bu kutsal öyküyü yeniden canlandırmadır. Cahil insanların sonu ve cezalandırılma motifinde Hz. İsa'nın ölüyü diriltme mucizesine kutsallık ve yücelik yönüyle bir hatırlatma vardır. Peygamberlerin hayatı mucizevî olaylarla yüklüdür. Bu kutsal mucizeler her bir kültürde kendine göre yeniden biçimlenerek masallara kaynaklık eder.

Masal kahramanının hayatında meydana gelen vahyi söylem ve mucizeler onların kişiliğini kutsallaştırır. Kahraman, İlahi kaynağın taşıyıcısı olma vasfıyla bu değerlerle

işlev kazanır. Allah'ın özel fiilleri "tanrı'nın özel fiilleriyle; özel bir zaman ve mekânda belirli bir amaç doğrultusunda gerçekleşen fiiller anlaşılmaktadır. Bunların mucizeler, duaya cevap, dinî tecrübenin çeşitli formları ve vahiy şeklinde insana bildirilen şeyler olduğu kabul edilmektedir." (Yüksel, 2006: 21) Gelecekte haber verme ve bu durumun gerçekleşmesi kehanettir. Masal metinlerinde gelecekte haber verme motifi ve söylenen sözün/hadisenin gerçekleştiği görülür. Kehanet; kaza ve kader anlayışıyla ilgili bir kavramdır ve insanoğlunun gizemi öğrenme sırlara vakıf olma arzusunun tezahürüdür. Vahiy sembolizm sonsuza kadar arzu edileni sunar. Sonsuz değişmezlik vahyin arzu edileni sunma imgesidir. "Vahiy sembolizm sonsuza dek arzu edilebilir olanı sunar, burada insanın ihtiras ve tutkuları tanrılarla özdeşleştirilir veya onlara uyarlanır ya da onlara yansıtılır. 'Komik', cenneti andıran, romantik, hürmetkâr, övülesi, ideal ve büyümlü olanın çoğunu içeren masumiyet analogisinin sanatı çoğunlukla, arzu edilebilir olanı insani, alışıldık, ulaşılabilir ve ahlaki açıdan caiz bir şekilde sunmak çabası içindedir. Şeytani dünyanın, tecrübenin analogisiyle ilişkisi söz konusu olduğunda da hemen hemen aynı durum geçerlidir. Örneğin tragedya, ne olduğuna ve neyin kabul edilmesi gerektiğine dair bir görüldür. Bu açıdan, insanlığın arzularının önüne çıkan engellere duyduğu amansız kinin ahlaki ve akla yatkın bir yerdeğişimini içerir." (Frye, 2015: 188) Mucizelerin gerçekleşmesindeki metafor tılsım, büyü ve sihire sahip özel güçlerin yardımıyla. Yaratıcı gücün ruhunu taşıyan destekleyici tipler bu donanımına sahiptir. Yaratış, bir metafordur ve her şey yaratışa dayanır. Büyü, yaratıcı sürecin zanaatkârlığının ötesidir. "Aslında bu metafor imgeleme dayalı yazıma ilgisiz ya da düşman olanların çoğunun varsaydığı gibi imgesel olan her şeyin, öznenin ötesinde hiçbir gerçekliğinin olmadığını önerir. Büyüden bahsederken onun şiirsel dilin tesadüfi bir etkisini olduğunu fakat yaratıcı sürecin zanaatkârlığının ötesinde bir boyut açtığını ifade etmiştik. Gerçek büyüde öznel bir mevcudiyetin ya da öyle görünen bir şeyin yardımına başvurum söz konusudur. Tepeden inme ideolojiler kontrol edilemeyen mevcudiyetler konusunda oldukça gergindirler." (Frye, 2008: 106) Gerçek, yaratılmış bir kurgudur ve büyü bu kurguda yardımcı bir güçtür. Yaratıcının enerjisini taşır. Büyü ve sihir, olağanüstü güçlerin taşıyıcısıdır. Arzu edilen durumlar mucizevî özelliklerle büyü ve sihir ile olunur kılınır. Büyü/sihir/tılsım, yaratıcı gücün insan arzusundaki hükmetme metaforudur. İnsanın hükmetme ve keşfetme arzusu sihirli objelerle sağlanır. Mümkün kılma arzusunun dışavurumudur.

Tek Tanrı inancına dayanan İslâmiyet dininde insanın yaşayacağı her şey, önceden belirlenmiştir; insan bu sonu yaşayacaktır. Masallarda, kaza ve kaderin önüne geçilemeyeceği mesajı ifade edilir. Kur'an'da sayısız kehanet ve gelecekte yaşanacak olay, insanoğluna haber verilmiştir. Yerdeğişimleri ile metaforik düzenlemeler yapılır. Mit, yerdeğıştirmelerle kabaca uyumlu hale getirilir. “Edebi olanın mitik ve soyut halleri arasındaki akrabalık, kurmacanın birçok boyutunu aydınlatır; özellikle de olaylarının makul olması bakımından yeterince gerçekçi ve ‘iyi bir hikâye’ sayılacak kadar romantik, yani iyi tasarlanmış olan nispeten popüler bir kurmacanın. Bir kehanetin veya bir alametin sunulması ya da tüm hikâyeyi başlangıçta sözü edilen kehanetin çıkması gibi anlatma, buna verilecek bir örnektir. Böyle bir düzenek, varoluşsal tasarımı içinde, kaçınılmaz kader ya da her şeye kadir gizli bir irade kavramını ortaya koyar.” (Frye, 2015: 169) Her şeye kadir irade dünyanın/evrenin varoluşsal tasarımıdır ve masal bu düzlemi tematik olarak yansıtır.

Kehaneti öğrenme yollarından biri de remil atmadır. Geleneksel bir motif şeklinde geleceği öğrenme tasarımı içerir. ‘Elma Kurdu’ (Günay, 2011: 59-60) masalında tebdili kıyafet yaparak dolaşan padişah remil atar ve doğacak çocuğun bir kurt tarafından yiyileceğini görür. Çocuğu korumak için önlemler alırlar ancak çocuk gerdek gecesi yediği elmanın ortasını yere atar ve içinden bir kurt çıkar. Büyüyen kurt çocuğu yer; verilen mesaj kehanetin önüne geçilemeyeceğidir. Padişahın, çocuğu/genci kurtarma çabasına karşılık; onun geleceğini değıştiremediğı görülür.

Muğla yöresinden derlenen ‘Külcü’ (Önal, 2011: 369-370) masalında Padişah, kızının attığı topun Külcüye gelmesi ve Külcü’nün kendisine damat olması durumunu kabullenmez; kızını ve Külcüyü bir sandığa koyup nehre bırakır. Sandık motifi ve nehre atma teması Hz. Musa’nın hikâyesinden gelen bir motiftir. Külcünün yılanı yaptığı iyilikle her dileği kabul olur, padişahın sarayının karşısına bir saray yaptırıp onun karşısına çıkar. Padişah kızını tanıyamaz, kız bir hikâyeyle babasına gerçeğı anlatır. Kader ve akıbet insana cesaret ve sabır gibi erdemler kazandırır. Kader kaçınılmazdır ve kahraman kaderden kaçamaz. Kendi iradesinin üstünde bir güç olduğunu bilir, her şey önceden yazılmıştır. İnsan bu durumu kabul etmezse de tecrübe eder ve boyun eğer. Akıbet/kader bilinmez yaşanır ve seçimler bu sonucu doğurur. Kahraman, her insanın yaşadığı kaderi, sembolik olarak yaşar. Kader ve kehânet, geleceğı öğrenme arzusunu da dışı vurur.

Masallar aracılığıyla insanın merak ettiği gizemler sembolik dille aktarılır. Masal dünyasında insan, dünya/âlem ve şans, baht, talih anlamlarını karşılayan feleği aramaya gider. ‘Allah’ı Arayan Adam’ (Alptekin, 2002: 328-331) masalında, kahraman feleği aramaya gider. Kader inancının ağır bastığı bu masalda felek; yedi deniz ortasındaki bir adadadır. Felek çarkını çeviren adamın elinde gümüş bir asa vardır. Gümüş asa sembolü Hz. İsa’nın kutsal sembolünü hatırlatır. Bu tema, İslâmî bir motifle talihini aramaya giden insanın/insanlığın öyküsünü somutlaştırır. Mit, vahyî bir çerçeveye kutsal öyküleri anlatı düzlemine kodlayarak; peygamberlerin ve yüce zatların hikâyesini hafızaya taşır. Kur’an açık bir delil olarak bu bilgileri muhafaza eder. Olağanüstü olaylar ve mucizelerin kaynağı mittir. Mit kutsal kitaplar ve yaratılış gerçeklerini saklar. Mitolojinin içinde var olan kutsallık imgesi vahyi bir çerçevedir. “mitoloji insan inançlarını, korkularını, endişelerini, tutkularını ve saldırganlığını bir gelenek bağlamında ya da tamamıyla gizemli, otoriter bir kaynaktan geldiği varsayılan vahiy bağlamında ifade etmekteydi. Birçok mitin bilime öncülük eden bazı işaretler taşıdığı doğrudur. Örneğin güneş ve ay yılıni uzaklaştırmak suretiyle bir takvim teşekkül etmekle alakalı mitler bu türden mitlerdir. Birçok mitin, tarihî karakterlerin ya da olayların imalı anlatımları oluşları da böyledir. Mitolojinin temelde ilgilendiği şey spekülâtif olan değildir, hakikatle ise çok daha az ilgilidir. Mitoloji pratik insan ilgileri ile ilgili bir yapıdır.” (Frye, 2008: 58) Mitler, vahyî söylemle insanın mucize ve kehanetlere dair algı ve inançlarını somutlaştırır.

‘Yılan Bey’ masalında Züleyha ve Hz. Yusuf’un hikâyesini hatırlatan motif, ilksel ve kutsal olma özelliğiyle peygamber kıssasıdır. Masalda ilk eşini gören kadın, bu durum karşısında meyve kestiği bıçakla elini keser. Yusuf’un güzelliği karşısında ellerini kesen Mısırlı kadınlar Züleyha’nın aşkının büyüklüğüne tanıklık ederler. Kadın kahraman, ilk eşi Yılan Bey’i görür ve eski eşiyle arasındaki sevginin etkisiyle ne yaptığını fark etmez. Yılan Bey’in yakışıklılığı ve kadının unutamadığı ilk eşini karşısında görmesiyle bir bilinçsizlik durumu yaşanır. Mısırlı kadınlar Yusuf’un güzelliği karşısında aynı duyguyu yaşar. “Bu kız da köyün tam altında evleri. Pencerenin önünde oturmuş uşahlarına elma soyir, yedirir. Bu İlan Bey’de köye, muhdara misafir olur. Sabahısı gün de atına binir, bele soha soha dolanır. ‘Hebet ya gapıda ya bacada bu gizi görürem. Burada görmem orda görmem, başha yerde görürem. Onu bulacağam.’ Pencerenin altından geçer geçmez hemen bele başını penceriye galdırır galdırmaz nası kız oğlanı görür, oğlan da gizi görürse elmayı derken elini kesir. Nası kesdiği gibi, oğlan bahir kesir bilir, ‘Ana herif sene bahdi, sen de ona bahdın niye elin kesdin?’ Dir ki’ Bişe

Yılan nası görirse muhdara sorir. ‘Bu ev kimin?’ ‘İşde falan beyin evidir.’ Diyiler. Ahşam olir babasi gelir. Bu oğlan, ‘Baba bi he- içeri burv’ gapidan geşdi, anam ona bahdi, elmayı bize elini kesdi verdi.’ ‘Doğrusunu söyle o kimdir?’ ‘Valla benim ilkinke nişancım idi.’ Bu İlan Bey’de muhdara söyler. Ahşam olir muhdarın evine kaynatasını seslediler. ‘Allah’ın emriylen o benim nişanım.” (Seyidoğlu, 1975: 157) Yusuf ve Züleyha kıssası; İncil, Tevrat ve Kur’an’da geçer.

‘Sarıtıraş’ (Şimşek, 2001: 42-48) adlı masalda; başkahramanın macerası Hz. Musa’nın, Hz. Hızır’ı bulma yolculuğunda anlatılan temayla aynıdır. Hz. Musa’nın, Hz. Hızır’ı bulma yolculuğunda anlatılan balığın canlanarak denize atılması ve Hz. Musa’nın tekrardan geri döndüğünde Hz. Hızır’ı bulması Kehf suresinde anlatılır. Balık, bu temaya bağlı olarak birçok masalda kahramanın yol arkadaşı olur. Bu masalda gözlerin açılmasını sağlayacak olan balık denize geri atılır ve tekrardan can bulmuş olur. Bu hadise kahramanı içsel yolculuğa çıkarır. Hz. Musa’nın öyküsünde de Hz. Hızır’ı geri döndüğünde görür ve birlikte yola koyulurlar. Sarıtıraş ve kahraman birlikte bir başka diyara gider. Sarıtıraş’ın yardımıyla iki defa padişahın dilsiz kızını konuşturur ve onunla evlenmeye hak kazanır. İki arkadaş, yolda ayrılacakları vakit malları paylaşırlar. “Hıııh,’ diyeverişin, gızın ağzından bir topak bişe, şoruya fırlayıveriyor! Gızın golunu bırakıyor Sarıtıraş, padişahın oğluna diyor ki:

‘Yar bakîm, şunun içinde ne var?’ diyor.

Padişahın oğlu yarıyor kine, içi yılan cücüğüyünen dolu!

‘Bak arkadaşım -diyor- sen bana bir iyelik etdin, ben sana üç iyelik etdim. İki sefer, bu gızı benim maarifetiminen söyletdin. Ben, o masalları annatmasaydım, sen bunu söyledemezdin. Seni de orda öldürürleridi, bu bir. İkinci sefer, ilkin ben güvâ girdim. Çünkü gızın âşıklısı bir ejderha varıdı. Gıznan her zaman goklaşır, sevişiridi. O gızın garnına, bu ejderha nefes verdi, o da eniklediyidi. Bak, gızı da tertemiz etdim. Üçüncüsü de, her şeyden seni gurtardım, bundan da seni gurtardım. Hak bilmezse Hâlik, suda sarı balık,’ diyor, herif sıçırayıveriyor, suyun içine giriyor.

Meğer, denize bıraktığı balık oyumuş.” (Şimşek, 2001: 48) Masalın sonunda görülen ayrılış ve yolculuk teması Hz. Musa ve Hz. Hızır’ın yolculuğunu hatırlatır. Hz. Musa ve yol arkadaşı sonunda ayrıldıklarında Hz. Hızır; sırasıyla yaşanan her bir olayı ve nedenini açıklar. Ayrılma zamanları gelir ve her ikisi de ait oldukları hayata geri döner. Bu şekilde kutsal anlatılar birer tecrübe biçiminde yerdeğişimi ile edebi metinlere kaynaklık eder. “Yerini değiştirme prensibi, mitsel ve metaforik yapıların belirli kültürel

durumlarda makullük, benzerlik ya da sıradan tecrübe isteği tarafından değiştirilme işlemidir. Edebî karakterlerin yeniden dirilme derecesi, gerçek mitin bedensiz tanrısından, bedeninden tamamen ayrılmamış romantik kahramandan, çağdaş edebiyatı egemenliği altına alan ironik modun dünya karakteristiğine tamamen batmak arasında çeşitlilik arz eder. Bir kurgunun ‘yeri değiştirilmemiş’ (undisplaced) varsayımına dayanan şeklinden bahsettiğimde, kurgunun imgesel iskeletini şekillendiren daha fazla yoğunlaşmış mit ve metafor yapısından bahsediyorum demektir.” (Frye, 2008: 175-176) Kutsal kitaplarda ve dini metinlerde geçen vahyi söylem, kehanet ve mucizeler; asıl öz olarak arketipsel özellik taşır.

Yerdeğiştirme ve yoğunlaşma edebiyatın kurgusal düzenidir. “Freud’daki rüyalar gibi, edebiyat eserleri yoğunlaşma ve yer değiştirme karşıt prensiplerini takip ederler, ancak bu prensiplerin edebiyattaki işlevleri rüyalardaki işlevlerinden daha farklıdır. Edebî bir bağlamda yer değiştirme prensibi mitsel bir yapının daha inanılabilirlik ve sıradan tecrübeye uyarlanması yönünde değiştirilmesi anlamına gelir. Bu şekilde bir heykelin canlandığı Kış Masalı’nın (Winter’s Tale) son sahnesi daha inanılır bir açıklama ile yer değiştirir. Buna göre aslında oradaki bir heykel değildir; heykel sanılan şey gerçekte on beş yıl boyunca gizlenen ve bu süre zarfında hareket etmeden durmaya çalışan Hermione’dur. Yoğunlaşma ise yer değiştirmenin tersi yönde bir harekettir. Yoğunlaşmada sıradan tecrübedeki benzerlikler ve ilişkiler metaforik özdeşliklere dönüşürler.” (Frye, 2008: 183) Masallarda, vahiysel söylem yer değiştirmelerle tarihsel bir süreçle ve mucizevî öykülerle yoğunlaştırılmış bir özdeşliktir.

‘Dulkarioğlu Mehmet’in Karısı’ (Önal, 2011: 421-422) masalında hoca, çalışmaya giden Mehmet’in karısına göz koyar. Hocanın niyetini anlayan kadın onu tuzağa düşürüp köpüklü halde bırakıp kaçır. Bu defa sığındığı dükkânın sahibi olan Yahudi, kadına göz koyar; oradan kaçarken marangoza sığınır ve ondan bir sandık yapmasını ister. Marangoz, kadını sandığa koyup nehre bırakır. Sandık motifi Dulkarioğlu Mehmet’in Karısı masalında kurtuluşu sağlar. Kadın peşindeki adamlardan bu şekilde kurtulur. Sandık ve nehre/suya bırakılma motifi yeni bir yaşam ve doğuş öyküsü sunar. Bu masalda post değiştirme yeni bir yaşam ve hayat sunar. Kahraman zorlu sınamalardan geçerek ödül kazanır. İnsan, içsel ve dışsal bir tarihe sahiptir. Vahiy ve mucize her iki durumu da karşılar. Bu masal aracılığıyla insan içsel ve dışsal tarihini anlatı düzleminde birleştirir. Kadının zor durumda kalması dışsal tarih iken Hz. Musa’nın mucizesine telmih yapılan kurtuluş öyküsü mucizenin gerçekleşmesidir. İlahi gücün

yardımla kurtuluş sağlanır. İçsel tarih kavramında değer, kişi için değerli olandır. Kişinin yaşamında en önemli ve güçlü olandır. Değerli olan kaderi etkileyendir. Dışsal tarih anlayışında ise olgusal tarih, yani fizik denklemlerinin ‘t’si gibi kabul edilen bir zamanla ilgilenilir. Yaşamsal bakış açısının yansıması olan içsel tarih daha çok bir inanç meselesidir. İnsanlar, yaşamlarının anlamını özel varlıklara veya değerlere referans yaparak ortaya koyarlar. Bu insanın içsel tarihi bağlamında kaçınılmaz bir durumdur. (Yüksel, 2006: 301) Bu bağlamda masalın temaları içinde yer alan vahyi söylem ve kehanet, insanın/insanlığın içsel ve dışsal tarihini somutlaştırır. Masal metninde tema kahramanın kendi macerası ile içsel tarihken; mitsel olan yüceltilmiş kurtarıcılar/peygamberlerin hayatlarına ve mucizelerine yapılan telmihle dışsal tarihtir.

‘Hak Yerini Bulsun’ (Sakaoğlu, 1983: 19-22) masalında vahyi söylemin tezahürü sözdür; mektup gelecekte aydınlanacak olayın gizemini açıklar. Çalıcılık yapan adam, dağda para bulur ve yolda karşılaştığı Yahudi’ye bu durumu anlatır. Yahudi’nin tuzağıyla öleceğini anlayan adam, eşine bir mektup yazar. ‘benden doğacak çocuğun adını Hak Yerini Bulsun koy’ dediği mektupla birlikte bir de eski bir para çıkar. Yıllar sonra ülkenin padişahı çocuğun adının hikâyesini öğrenir ve o paradan kimde varsa getirmesini söyler. Yahudi, paralardan getirir ve suçunu itiraf eder; kellesi uçurulur. Babanın ölürken verdiği mesaj onun katilinin ortaya çıkmasını sağlar. Vahyi söylem babanın verdiği mesajla ailesi arasında kurduğu bir iletişimdir. İletişim, zaman kavramından bağımsız olarak gerçekleşir.

Kaza ve kader inancı İslâmiyet’in ve tasavvufun temel inanış ruhudur. İslâmî düşünce kaynağını Kur’an’dan alır. İnsanın öteki dünyadan başlayan ve bu dünyada devam eden serüveni önceden belirlenmiştir. Sevinç ve keder zıtlığı insanın kaderidir ve bu zıt kavramlar hayatın gerçeğidir. Levh-i Mahfuz’da açıkça belirtilen bu durum masal metnine de kodlanarak akıbetin gerçekleşeceği mesajı verilir. Türk inanış sisteminde kaza ve kader inancı öne çıkar. Dede Korkut, ‘yazılmayınca kulun başına gelmez’ demiştir. ‘Güneşle Ayın Haracı’ adlı masalda insanın kendisi için belirlenmiş akıbeti yaşayacağı vurgulanır. Masalda, padişah kızını vermek istemediği genci önce cellatlara teslim eder. Delikanlının öldürülmesini yazan mektubu padişahın kızı değiştirir ve evlenirler. Padişah bu duruma karşı çıkar ve kahramandan yapılması imkânsız bir iş ister. Delikanlı güneşle ayın haracını getirecektir. “Bu delikanlı yola çıkmış, az gitmiş uz gitmiş... İki yol ağzına gelmiş ki orada bir ihtiyar var, buna: ‘Oğlum, der, nereye gidiyorsun?’ ‘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: ‘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? İstedığınız nameyi getirdim, buyurun.’ Padişah nameyi açıp okur, kendine gelir: ‘Hakikaten de yazılan yazı bozulmazmış.’ (Sakaoğlu, 2002: 334-335) Masalda Hz. Hızır aracılığıyla sunulan vahyi söylem ve kehanet; insanın kaderinin değişmeyeceği mesajıdır; bu mesaj kutsal bir figür tarafından kutsal bir söylem olarak ifade edilir.

Kaza ve kader anlayışında insanın akıbetinden kaçması söz konusu değildir. Masal kahramanının macerası, önceden olduğu/bilindiği şekilde yaşanır. Akıbetin hazırlayıcısı vahyi söylemdeki figür olarak kutsal bir varlıktır.

‘Topal Leylek’ (Seyidoğlu, 1975: 169-173) masasında çocuksuzluk motifıyla başlayan olay örgüsünde; kahramanın dünyaya gelişindeki özel şart, kahramanın kaderinin önceden belirlenmesidir. Bu masalda, padişahın; biricik kızını total leyleğe vermesi ve ardından yaşananlar yazılmış bir kaderin sonucudur. Olağanüstü bir yardımla dünyaya gelen masal kahramanlarının geleceklerine dair yaşanacaklar önceden belirlenir. Gelecekte haber verme vahyi söylemle vuku bulur; kader, bir yazgıdır ve ondan kaçış yoktur. Vahyi söylem ve kehanet ruhu sembolize eden kuş vasıtasıyla gerçekleşir. Birçok masalda verilen bu motif, kahramanın ata kültüründen gelen mitolojik kaderidir.

Kehanet, kahramanın seçilmiş kimliğiyle ve masala yüklenen kutsallık olgusuyla yakından ilgilidir. ‘Çöpçatan’ masasında kehanet kahramanların geleceğinin öğrenilmesi ve bu durumun kabullenilemiyerek engellenmeye çalışılması şeklindedir. “Ülkenin vezirlerinden birisi, bir gün ıssız bir yol kenarında kumları toplayıp toplayıp birbirine karıştıran bir dervişle karşılaşır. Yaptığı işi merak ederek dervişe sorar: ‘Derviş baba! Kumları avuç avuç yığıp sonra birbirlerine karıştırıyorsun bunu niçin yapıyorsun?’ ‘Sultanım, ben çöpçatanım. Evlenme vakti gelen gençleri birleştiriyorum.’ ‘Peki benim de bir kızım var. Onu kime yazdın?’ Derviş kumları biraz karıştırdıktan sonra: ‘Senin kızını falan yerdeki fakirin oğluna yazdım.’ der. Vezir çok öfkelenir. ‘Benim kızımı nasıl olur da fakir birine yazarsın’ diye üzerine doğru yürüyünce derviş o anda yok olur.” (Özçelik, 2004: 342) Vezir, çocuğu arayıp bulur ve onu büyüten çiftçiden çocuğu alır,

dağ başında hançerler. Çocuk, keçinin sütüyle hayatta kalır ve başka bir aile tarafından büyütülür. Vezir, çoban ararken bu delikanlıyı seçer; kızı oğlana âşık olur. Böylece kehanet gerçekleşir. Kehanet ve kader teması, tüm insanların yaşayabileceği evrensel durumlarda ortaya çıkan bir motiftir ve arketipik bir semboldür. Kader, insanın/insanlığın ortak yazgısıdır.

‘Kader’ (Şimşek, 2001: 119-121) masalında padişah kehanetin gerçekleşmesine engel olmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Doğacak çocuğunun gelecekte kiminle evleneceğini kaderleri yazan ihtiyara sorar. Kızının bir çobanın oğluna yazıldığını duyunca öfkelenir ve çobanın oğlu doğduktan sonra parayla ondan alarak değirmenin yanındaki suya bırakırlar. Aradan yıllar geçiyor ve padişah çocuğu merak edip görmeye gidiyor. Çocuğa yazdığı fermanı alıp sarayına götürmesini söylüyor, çocuğun okuma yazması yok. Padişah da uzun bir seyahate çıkıyor. Çocuk, fermanı alarak saraya gider, padişahın kızı oğlanın elindeki mektubu okur. Padişah, oğluna gelen delikanlıyı öldürmesini yazmıştır. Kız, mektubu yırtar ve yeni bir mektup yazar. Gelen delikanlıyla kız kardeşini evlendir ve saraya oturtur yazılı mektubu okuyan kızın ağabeyi bu isteği hemen yerine getirir. Yıllar sonra padişah gelir. Kızının evlendiğini torununun olduğunu görür ve ‘Tamam, yazgıya bozgu olmazmış.’ diyerek durumu kabullenir. Geleceği tayin etme motifiyle şekillenen bu durum, İslâmiyet dininin kader inancıyla da bağlantılıdır. Kehanet, Türk toplumunun daha önceki inanış sistemlerinde de önemli bir inanış ve motiftir. Bu masalda vahyi söylem mitin sözcüsü olan yaşlı adam tarafından aktarılır; yaşlı adam; her şeye gücü yeten ilâhi gücün varlığını yansıtır. Vahiysel söylemin ve kehanetin iletimi mitik imgelemle kutsallaştırmaya dayanır. “Kurmaca kiplerine dair bu inceleme, mimetik eğilimin kendisinin gerçeğe yakınlık ve tasvirlerin yerindeliğine duyulan eğilimin, edebiyatın iki kutbundan biri olduğunu gösterdi. Diğer kutup ise hem Aristoteles’in mythos sözcüğü ile hem de mit sözcüğünün genel geçer anlamıyla bağlantılıdır. Aslında bu, her şeye kadir karakterler hakkında bir hikâye anlatma eğilimidir ve akla yatkın veya inandırıcı bir hikâye anlatmak eğiliminin çekimine kapılması ancak adım adım gerçekleşir.” (Frye, 2015: 80) Mimetik eğilim kurmaca kiplerde verilir. Gerçeklikle birlikte üst mimetik bir görüş ve düşünce kurmacayı vücuda getirir.

‘Neydim Ne Oldum Ne Olacağım’ (Günay, 2011: 66-67) masalında vahyi bir çağrışımla insan ve bilinmeyen kadere vurgu yapılır. Padişah kızının bir fakirle evleneceğini remille öğrenir ve gazap eder. Benim kızım nasıl bir fakirle evlenir diyerek

kadere isyan eder ve kızını zengin bir adama verir. Yolda bir fırtına çıkar ve gelinin tahteravanı bir deniz kıyısına sürüklenir. Burada üç gün aç susuz kaldıktan sonra çoban tarafından kurtarılır. Padişahın kızı bu çobanla evlenir. Neydim, Ne Oldum, Ne Olacağım şeklinde isimlendirilen çocuklar; insanın bilmesi imkânsız kaderinin sembolüdür. İnsanın başına ne geleceğini bilmesi mümkün değildir; ancak vahyi söylemin gücü olan söz, rüya, kutsal kişilik aracılığıyla bu durum öğrenilebilir. Kehânet öğrenilebilir ancak müdahale edilemez.

‘Gençlikte mi, İhtiyarlıkta mı?’ (Sakaoğlu, 1983: 47-51) masalının Kıbrıs varyantında vahiysel söylemin mesajını, kahramana pir/derviş getirir. Derviş, rüyasında Hasan Bey’le iletişim sağlayarak gelecekte yaşayacağı bir felaketi haber verir ve ne zaman olmasını istediğini ona sorar. Felakete gençliğinde daha iyi karşı koyacağını söyleyen kahraman, kehaneti kutsal bir figür olan dervişten/pirden öğrenir.

Masallarda kehanetlerin bir başka gerçekleşme metaforu rüya aracılığıylaadır. Türk kültüründe inanışlarla ve inançla ilişkili olan bu motifte rüya aracılığıyla söylenen veya görülen hadise gerçekleşir. Bu durum kutsallık taşıyan vahiylerin masal geleneğindeki metaforudur. Rüya mesajları veren kişiler/varlıklar, kutsallık yönüyle yaratıcıdan gelen gücün metaforik tipleridir.

‘Aslan Ali’ adlı masalda kahramanın gördüğü rüya ona gelecekte haber verir. Aslan Ali masalında geçen motif, Firavun ve Musa hadisesini hatırlatır. Firavun kâhinlerin sözü üzerine bütün erkek çocukları öldürtür. Bu motif, Firavun’un gördüğü rüyayla Musa’yı yok etmek istemesi olayından yerdeğişimiyle etkiler taşır. “Firavun, rüyasında Beytü’l Mukaddes tarafında bir ateşin zuhur edip, Mısır’da Kıptîlerin evlerini yaktığını; fakat Benî İsrail’den hiç kimsenin evinin yanmadığını görür. Bu rüya, Benî İsrail’den bir çocuğun doğup Firavun’un mülkünün zevâline sebep olacağı şeklinde yorumlanır. Bunun üzerine Firavun, Benî İsrail’den doğacak erkek çocukların öldürülmesini emreder. Musa dünyaya gelince, anası onu bir sandığa koyarak Nil’e bırakır. Firavun’un zevcesi Asiye, onu alıp büyütür.” (Şimşek, 1997: 34-35) Vahyi söylemle Firavun’a kehanet bildirilir; Firavun, Musa’nın doğumunu engellemeye çalışır ancak vahyi söylem ve kehanet rüyadaki gibi gerçekleşir. Masamızda kahraman aslanlar tarafından büyütülür ve aynı Hz. Musa gibi saraya getirilir. “bir padişah varmış, rüyasında demişlerkin senin ailen hamile, bir oğlun olacak, başına yetmiş iki çeşit felaket uğrayacak. Bunu anasından olurkene beraber bunu gaybetmeye çalış.” (Alptekin, 2002: 316) Padişah, rüyanın gerçekleşmesini önlemek için oğlunu cellatlara teslim eder ve onu

öldürmelerini söyler. Ancak cellatlar çocuğu öldürmeye kıyamaz ve onu ıssız bir yerde terk ederler. Rüyada padişaha söylenen kehanet gerçekleşir ve çocuk büyüyünce babasıyla savaşıır. Masalın devamında padişah ikinci bir rüya daha görür. Rüyasında, kör olan gözlerine aslan kanı sürülürse açılacağı söylenir. Rüyanın ardından padişahın adamları aslan kanı aramaya çıkar ve aslanlar tarafından büyütülen Aslan Ali’yi bularak padişahın huzuruna getirirler. Kahramanın rüyası sembolik bir biçimde geleceğe dair mesajlar verir.

‘Kara Dirhem Hokkası’ adlı masalda kahramanlar imgesel kehaneti rüya aracılığıyla öğrenir. “Oğlan rüyasında bu kızı gördüğünde bu kız da oğlanı görmüş. Kız pencereden bakıyor, rüyasında gördüğü çocuk. İğne iplik almak bahanesiyle bunu içeri alıyor. Birbirlerine macerayı anlatıyorlar.” (Günay, 2011: 254) Peri kızı da rüyasında oğlanla eşzamanlı bir süreçle vahyi söylemi ve kehaneti öğrenir. Kahramanlar, karşılaşmadan önce rüya aracılığıyla gelecek hakkında bilinçlendirilirler. Hayal ve gerçek arasında insana bilinçdışının mesajlarını ileten masallar/rüyalar; sembol, tema ve figürler yönüyle benzerdirler.

‘Allah’ın Belası’ masalında rüya aracılığıyla kahramana yol gösteren bilge tipin sözcüsü Hz. Hızır’dır. Kahramanın dürüst davranışlarının mükâfatlandırılmasını müjdeleyen yüce kişi iletişimi sağlar. “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, 2011: 210) İlâhi gücün varlığı ve yardımı kahramana, rüya aracılığıyla sunulur. Vasıta; kalp, ilham ve rüyadır. Kahramana zor durumdan kurtulma yolu kalbine ilham edilir veya rüya yoluyla aktarılır. Kurtuluş için bir vasıta sağlayan vahiysel söylem ve mucizelerin gücüyle uygun şartlar sağlanır. Vahyin vasıta aracı olmasına dair “genel kanaat; vahyin, kaynağı ve alıcısı arasında gerçekleşen özel ve esotorik bir bildirim olduğu yönündedir. Kaynak, kendisini sadece bu özel alıcıya açar. Dolayısıyla da bildirimin alıcısı olan bu tekil insan, diğer insanların yaşamadığı bir tecrübe veya bir bildirim karşısında olduğundan, onlardan farklılaşır. O, sıradan bir insan değil, vahye muhatap olan kişidir. Şayet durum bu ise, alıcının yaşamış olduğu tecrübe-bildirimi şimdiye kadar onun tarafından hiç yaşanmamış bir tecrübe-bildirimidir. Dolayısıyla; alıcının söz konusu tecrübe ve bildirim durumunu,

neye göre anlamlandırdığı; yani vahiy tecrübesini yaşayan alıcının, kendisine bildirilen şeylerin vahiy ve bu bildirimin kaynağının da Tanrı olduğunu, kendisine nasıl kabul ettirdiği sorusunun cevaplanması gerekir.” (Yüksel, 2006: 51) Masalda, evrensel mesajlarla alıcıya bildirimler sunulur. Tecrübenin bildiriminde verilen mesaj ilâhî kaynaklıdır ve kahramanın macerasıyla iletişim sağlanır. Vahiyin muhatabı kahraman, macerasıyla diğer insanlara tecrübe kazandırır.

‘Padişahın Oğluyla Hizmetkârı’ (Alptekin, 2002: 394-400) adlı masalda; gelecekte haber verme motifi kahramanın rüyasında gördüğü peri kızını araması şeklindedir. Padişahın oğlu rüyasında peri padişahının kızını görür. Kıza âşık olan padişahın oğlu yemeden içmeden kesilir ve daha sonra bu kızını bulmak için yollara düşer. Bu masalda vahiy söylem rüyanın verdiği mesajdır. İlham kalbe rüya aracılığıyla sunulur. Mesajla yolculuk başlar; rüya vahyin vasıtası olur. “Bu yüzden vahyin vasıtası bazen Söz, bazen Kutsal Ruh, bazen Ruh’ul Emin, bazen melek (Cebrail, Mikail gibi), bazen tabiat, bazen de vahyin kendisidir.” (Yüksel, 2006: 52) Rüyaların gelecekte haber vermesi ve kahramanın macerasına yön vermesi; arketipsel sembolde inanışların etkisini ve mitin gücünü gösterir. Rüya aracılığıyla kahramana kurtuluşun sağlanmasının yanında gelecekte haberdar edilmesi vahiy söylemin gerçekleşmesini güçlendiren bir metafordur. “Çünkü ruhun kendini düzenleyen sisteminde, her türlü uyumsuzluk, tek taraflılık, tuhaflık, engelleme, sapkınlık ve bilinçli yaşamın düzensizliği rüyalarla telafi edilir. Çoğunlukla rüya, imgelerin diliyle ruhla iletişime geçmek için yapılan ustaca teşebbüsleri temsil eder. Bu, ruhun nesnel ve kolektif bölgesinden kaynaklanan ‘büyük rüyalar’ için olduğu kadar, öznel ve kişisel bölgeden doğan ‘küçük rüyalar’ için de geçerlidir. İlkeller, kişisel ve kolektif rüyalar arasındaki farkı içgüdüleriyle sezinleyip kişisel olana ‘küçük rüya’, kolektif bilinç dışından kaynaklanan arketipsel rüyalara da ‘büyük rüya’ adını verir. Jung’a göre, bu arketipsel rüyalar çoğunlukla ergenlik çağı, ilk gençlik ve orta yaşın başlangıcı (36-40 yaş arası) gibi hayati önemi olan dönemlerde ve ölümün sezilmesinde, yani tüm insanların başına gelebilecek evrensel durumlarda ortaya çıkar. Günlük sorunlarla ilgili olan ve pek önem taşımayan küçük rüyaların tersine, büyük rüyalar bazen tamamen arketipsel temalar içerir; çok ender görülen bu durumda rüya insana, bazen geleceğe yönelik, evrensel ve hatta kozmik birtakım olgularla ilgili sırlar bahşeder. Buna Osmanlı Devleti’nin kuruluş aşamasında Osman Gazi’nin gördüğü rüyayı örnek verebiliriz: Osman Gazi, rüyasında göbeğinden bir ağacın filizlenip gittikçe büyüdüğünü ve en sonunda gölgesinin neredeyse tüm dünyayı kapladığını görür.”

(Korucu, 2006: 75) İnsana ve yaratılışa ait tüm gerçekler Kur'an-ı Kerim'de açıklanmıştır. Kehanetler ve mucizeler kutsal kitaplarda anlatılan peygamberlerin yaşam öykülerindeki mucizevî kişiliğin masallara aktarılmış halidir. Ortak hafızadan gelen motiflerdir ve bir iletişim şeklinde söylenenler gerçekleşir.

Vahyi tecrübe, imgelerle metinlere işlenen ve düşündüren bir kehanettir. “Jung’a göre, kolektif bilinçaltı vasıtasıyla kişiler, evrensel insanlık tecrübesinin sembollerini paylaştıkları gibi bireysel psişik hikâyeleriyle kolektif bilinçaltına katkıda bulunurlar.” (Yüksel, 2006: 158) Mucize ve kehanetlerin tecrübesini edebî eserin içeriğine tema olarak yansıtan halk/anlatıcı, vahyi söylemle kahramanın öyküsünü özdeşleştirir. Ortak bilinçdışının tecrübe ve imajları bireysel hikâyelerle özleşerek kültürel hafızayı güçlendirir. “Jung’a göre din, bize insan ruhunun derinliklerini açar, o, bilinçsel sezgi öncesi var olan bir şeydir ve en geniş şekliyle de arketiplerde kendisini gösterir...

...bu arketipal kavramlar, çeşitli dinî ifadeler içinde sembolik formlar almakta ve insanlık tarihinin farklı dini gelenekleri içerisinde özsel bir dayanışma içinde resimleştirilmektedir. Dinler, arketipal imajların ambarı olup ve ritüellerin de amacı, kişiyi bu aşkın kategorilerle anlamlı bir ilişkiye geçirebilmektir.” (Yüksel, 2006: 159) Arketipal imajlar, din ve ritüellerden beslenir; metinler aracılığıyla ortak bilinçdışına taşınır.

Vahyi söylem bir iletişim unsurudur. Sonsuz İlah’ın sonlu insanla iletişimi din ve ritüellerde ortaya çıkar; rüyalar, mitoslar ve masallar bu ortaklığa sahiptir. “Jung’a göre bireyleşme, dinsel bir haçtır. O, otobiyografisinde bizzat kendisini ‘Sonsuz İlah’ın küçük bir parçası’ olarak tanımlar ve kendi haçının bu gerçekliği keşfetme olduğunu belirtir. Jung, bilinçaltının rüyalar ve semboller içerisinde kılık değiştirerek, ‘özel bir bilgi türüyle’ bilinci bombardımana tuttuğunu ve ilahi yaşamın farkında olmalığın içinde çalıştığına inanır. Ona göre, bu keşif bireyleşmedir, gerçek hareket kendiliğe ve yaşamın söylenmiş hususuna doğrudur.” (Yüksel, 2006: 160) İmaj-Tanrı’yı savunan Jung için Tanrı, arketipsel bir imajdır. İnsan, bilinçaltından etkilenir ve aynı zamanda onu etkiler. Karşılıklı bir etkileşim yaşanır. Kendilik bilincine ulaşmak karanlığı aydınlatma ile mümkündür. Bilinçli bir varlık olan insan bilinçaltı tasavvurlarla etkileşim sağlar ve ikisi arasında bir uyum yaratır. Vahyi imgeler, arketipik imajlardır. “Jung, insanların ancak arketipsel Tanrı imajlarına sahip olduğunu, bu yüzden din, ritüel gibi şeylerin bilinç tarafından sembolleştirilmesi olduğunu iddia etmektedir. Bu aynı zamanda Kutsal Kitap’larında sembolik içerikler veya insan bilincinin sembolleştirdiği şeyler olduğu

anlamına gelir. Jung, bu görüşünün doğruluğunu Kutsal Kitap'ların farklılığına dayandırır. Aslında onlar tek bir kaynaktan, yani kolektif bilinçaltından ilham almalarına rağmen bilinç düzeylerindeki farklılık kolektif bilinçaltından gelen şeylerin sembolleştirilmesinde ortaya çıkar. Dolayısıyla sembollerin kaynağı aynı olsa da, bireysel bilinç düzeyleri sembollerin farklılaşmasına neden olur.” (Yüksel, 2006: 163) İnsan, arketipsel Tanrı imajını din ve ritüellerde etkinleştirir. Dinî tecrübeler ve ritüeller edebî metinlerde ortak bir tema ve sembole dönüşür.

Vahyi söylem ve kehanet, ‘aşkın ilahi zihin’ ile ‘sonlu insanın zihni’ arasında bir iletişimdir. Vahiysel önermeler; insana doğru yolu gösteren iletişim gücüdür. Mutluluk ve kurtuluşun kazanımı için mücadele edilir. Erdemler, insanın ıslah edilmesiyle sağlanır. Peygamberlerin vahiy tecrübeleri kahramana da özel bir iletişim aracılığıyla sunulur. İnsanın duygu ve düşüncelerine hitap edilir. Vahiysel söylem ve kehanet üst bilince seslenen ‘olma süreci’ ve ‘olma cesareti’ kavramlarının izdüşümüdür. Süreç, gerçekleşme, cesaret tecrübe etmedir. İnsan, ‘aşkın ilahi zihin’ ile kurduğu manevi güçle ‘sonlu insan zihnini’ ritüellerle anlamlandırır ve yüceltir. Vahiysel söylem ve mucizelerin görüntüleri alınarak bu görüntüyle bir dekor oluşturulur. Mucizeler, bizzat kutsal/semavî dinlerin odağında olarak; insan için inanırlığını koruyan ve ona ilhâm veren içeriklerdir. Mucizelerin gücünden alınan ilhamla tematik olarak bir motif şeklinde masallarda kullanılır.

2.4. Zıtların Ahengi/Vahdet-i Vücut

Hayat zıtlıkların ahenginden doğan evrensel ve bütüncül bir sistemle süreklilik halindedir; insan/insanoğlu, bu zıtlığın doğurduğu asıl gerçeği edebî metinlerin içine taşır. Zıtların ahengi; dünya, insan ve yaratılış gerçeğinin somut bir örneğidir ve sonunda vahdet-i vücud felsefesine ulaşılır. İslâmî inanış sistemiyle şekillenen vahdet-i vücud felsefesinde; her bir olgu, kavram ve varlığın bir teklikte var olduğuna inanılır. Tasavvufun temeli olan bu düşüncede uyum ve birliktelik bütünü simgeler; her şey aslına döner. Tasavvufi sembollerde çokluk tekliğe ve bütüne ulaştırır; Varlığın birliği, birbirine zıt çifte kavramlarla anlaşılır. Tüm ikili zıtlıklar aynı işlevde ve bağlamda birleşerek tamamlanır. Bu durum birçok mitolojide olduğu gibi Türk mitolojisinde de arketipsel bir imajdır. “İşte benzerlik ve aynı öge üzerinde şekillenme, ancak zıt anlayışlar oluşturma” Türk mitolojisinin felsefî kaynağını teşkil eder. ‘Zıtlıkların kökeni aynı kaynaktan türemiştir.’ Ontolojik düşüncesi, Türk mitolojisinin özünü oluşturmaktadır.” (Bayat,

2007/I: 346) Edebi metin bir sanat eseri olarak; düzeni sağlamaya çalışan insanı ve onun sonsuza ulaşma arzusunu simgeler. Teklikten çokluğa, vahdetten kesrete ilk kopuş teması zıtlığın doğurduğu ahenktir. İkinci kopuş sonsuza kavuşma özelliğidir ve sanat eserlerinin özünde bu düşünce vardır. Zıtlık birleşiminde ‘aynı şuur tipi ve aynı metin bağlamında şekillenme’ felsefesi yatar. Mitolojilerin özelliği olan düalizm bakış açısı; söz-yazı, ilkelik-medenilik, cehalet-bilgi, kaos-kozmos gibi zıtlık ve mücadele temelleri edebiyatın ilkselinde vardır. Mitolojik düşünce toplumun ortak düşünüş alanını karşılar ve bu bağlamda yazı, hafızadır; zaman perspektifi vardır. Yung; eski insanın iç dünyasını şuuraltı psikolojik katlarını dünyadaki nesnelere, yıldızlara, aya, güneşe denize benzetirdi. Bu da mitolojinin başlangıcı olurdu. İlksel tasavvurda insan, kozmolojik mitlerde kendi şuuraltı katının dramını dış dünyaya yansıtır ve bu dramı dışarıdan seyredirdi. (Abdulla, 2012: 24) Masal metninde bu gerçeklik mesajlar halinde gizlenir. Masal ve gerçek dünya arasındaki tezat durum hayal ve gerçeğin çatışmasıdır. İnsan için telkin aracılığıyla rahatlama sağlayan hayaller gerçeklerden ve dış dünyadan bir kaçıştır. Bu tezat durum insanın dengeyi sağlamasıyla bütünlüğe/tamlığa ulaşır. İlk topluluklar; “Eşya ve varlıklar arasına bir fark koymazdı, rüya ile gerçeklik onun için tabîi olarak birbirini içinde ve birbirinin devamı idi. Böyle bir zamanda kolektif düşünce tarzının oluşması çok tabîi bir hal olabilmiştir.” (Abdulla, 2012: 24) Bu durum, rüya, hayal ve gerçekliğin birbirini içinde döngüsel olarak kolektif düşünce sistemine yansır. İki anti-tez dünyayı uzlaştırma karşıtlıkların birliğidir ve masal bu ikili zıtlığı uyuma dönüştürür.

Edebî metinlerde yerdeğişimleriyle gördüğümüz ana varyantlar temelde; Kaos-Kozmos (düzen-düzensizlik), Geçmiş-Hal, Tecrübesizlik-Tecrübe şeklinde soyut ve ikili zıtlıklar olarak üç ana kola ayrılır. İkili zıtlıklar, birbirini tamamlayan katmanlar şeklinde uyuma dönüşür. Ana varyant olan bu zıtlıklar, arketipsel sembollerdir. “Yol, varyantlardan ana varyanta, derelerden kaynağa doğrudur!” (Abdulla, 2012: 16) Masal metinlerinde de bu ana varyanttan doğmuş zıtlıklar tematik olarak işlenir. Anlatı temeline dayanan masallarda öz/iç yüz sembolik anlatımla ifade değeri kazanır ve zıtlıklarla ortaya konan insana ait gerçekler ifade edilir. Masalın ifade düzleminde öz olarak insanın sembolik sırları gizlidir. Masalın özü, içyüzü, ifadeye dönüşür; gizli ve sırlı mahiyet ifadeye dökülerek açıklık kazanır. Edebi metnin ifade planında dolambaçlı karanlık kısım ve yönleri sonuç olarak bu zıtlıklardan doğan ana varyantlardan biri veya onların dalları budakları olan kollara dâhil edilebilir.

1. Kaos-Kozmos karşıtlığının ana varyantları:
 - a) Tabiat-Medeniyet;
 - b) Anormallik-Normallik;
2. Geçmiş-Hal karşıtlığının ana varyantları:
 - a) Eski-Yeni;
 - b) Sadakat-Mükâfat;
3. Tecrübesizlik-Tecrübe karşıtlığının ana varyantları:
 - a) İhtiyar-Genç;
 - b) Sınanma-İnanma. (Abdulla, 2012: 44)

Her şeyde mevcut olan zıtlık; bütünden parçaya, külden cüze, insan toplumundan insana geçiş; geleneksel anlatılar olan mit, masal, destan ve efsanelerde tip ve olaylarla somutluk kazanır. Erkek ve kadın, bilinç ve bilinçdışı, iyi ve kötü, eril ve dişil tüm karşıtlıklar birleşir, biçimlerini değiştiren işlev gerçekleşir. Biçim değiştirme bütüne ve uyuma dönüşme işlevidir.

Zıtların ahengini ‘Gülen Nar Ağlayan Ayva’ masalının ismiyle sembolik düzlemde görürüz. Gülen nar ağlayan ayva aynı kökte/ağaçta birleşerek hayatın ikili zıt kutbunu ve birliğini ifade eder. Yaşam, ağlamak ve gülmek gibi iki zıddı barındırır; bu iki durum hayatın ayrılmaz birer parçasıdır. İnsana özgü davranış, iki farklı durumun bir kökten yani yaşamdan geldiğini gösteren bir metafordur. Bu ağacın güzel bir kıza dönüşmesi zıtların ahengine örnektir. Kötülüğün içinde iyiliğin, doğrunun karşısında yanlışın olması zıtlıkla doğan bir ahenktir. Madde ve ruh, gece ve gündüz, eril ve dişil gibi karşıtlıklar, semboller aracılığıyla insanları etkiler. Mantıksızlıktan-mantığa/mitten-yazıya/karanlıktan-aydınlığa sayısız zıt kavram dünyanın ikiliğindeki teklik gerçeğidir. Birinin varlığı ötekine bağlıdır ve bu ikili zıtlıklar evrenin yaratılışındaki uyumla paralel şekilde birbirini tamamlar. Masallar kaostan-kozmosa, düzensizlikten-düzene, tecrübesizlikten-tecrübeye doğru bir ahenk ve bütünlük gösterir.

2.4.1. Kaostan-Kozmosa Karşıtlığı

Eski halkların/milletlerin, dünyaya ilk bakış açısı; karmaşık ve belirli bir şekilden yoksun olan bir başlangıç kavramı şeklindedir. Bu kavramın adı Yunan mitolojisinde kaostur. “Eski Yunan dilinde kaos sözü, esneme eylemiyle ilgiliydi, daha doğrusu esneme sonucunda meydana gelen karanlık ve korkunç ağız boşluğuna işaret ediyordu.” (Abdulla, 2012: 45) Dünyanın oluşumu ikili zıtlıklara dayanır. “Kozmogonik mite göre dünyanın

oluşumu ikili zıtlıkların; gök yer, kaos kozmos karşı durması ve bitki-hayvan-insan serisiyle kozmik direğin, Dünya Ağacı veya başka bir eksenin ortaya çıkmasıyla veya sıralanmasıyla gerçekleşmiştir.” (Bayat, 2007/I: 59) Öncelikle dünya yer-gök, kaos-kozmos zıtlığında Dünya ağacı, merkez semboldür ve uyumlu birliği/tekliği sağlar. Bitki-hayvan-insan arasındaki Dünya ağacı, canlılar dünyasına hayat sunar. Korkulan, bilinmeyen şey/nesne kaosa neden olur; kaos, çözüldüğünde evrenin yaratılış gerçeği olan kozmos görünür. Erlik kaotik dünyanın simgesidir ve Ülgen, kozmosun temsilcisidir. Bu ikili zıtlık edebî eserlerde yaratılıştan itibaren işlenen bir temadır. “Erlik’in kaotik dünyanın simgesine dönüşmesi bu varlığın sokor körmös (şası demonik varlık) sıfatı ile adlandırılmasından da belli olur. Tek gözlülük veya Türk folklorunda Tepegözlülük olarak bilinen varlıklar Dede Korkut Kitabı’nda, efsanelerde, Şaman söylentilerinde, masallarda vs. geniş bir anlam dallanması sergilemektedir. Tek gözlülük gibi şası veya eğri gözlülük de öteki dünya simgesi olup normal olanın tersidir. Bu tip varlıkların mitolojik ve folklorik kurallara göre öteki âlemi temsil etmeleri öteki dünyanın bizim dünyamıza zıt tutumu ile eşdeğerlik gösterir.” (Bayat, 2007/I: 338) Kaos ve kozmosu temsil eden tipler; Erlik ve Ülgen arasındaki zıtlığın edebî metinlerde dönüştüğü varlıklar/kişiler ikili dünya tasarımının ve zıddının diğerini güçlendirme olgusunun yansımasıdır. Uyumlu birlik için zıtların tamamlanması gerekir ve bu döngü masal metinlerinde ritüeller aracılığıyla sağlanır.

Bu dönem, insanın/insanlığın mitten-yazıya geçiş sürecini de kapsar. Mitten yazıya geçiş evresi bu ikiliğin ve karşıtlığın uyumuyla tamamlanır. “Mitolojik dünyadan medenî dünyaya, basitten karmaşığa, tek renklilikten çok renkliliğe ve psikolojik yüklenmelere doğru giden bir gelişme! Yazı medeniyetinin çiçeklendiği zamana geçiş, kadim dünya insanı için doğal bir gelişmeydi. Ama bu geçiş sürecini bir nokta olarak değerlendirmek doğru olmaz.” (Abdulla, 2012: 25) Masallar, ilk ürünler olarak mitten-yazıya gelişimini insanın değişimi bağlamında estetik bir zevkle geleceğe taşır. Geriye baktığımızda yani tabiata döndüğümüzde ortak kökten doğan, bir zamanlar birlikte yaşayan toplumların üretimini görürüz. “Geriye gittikçe ve tabiata döndükçe bütün insanların kardeş ve akraba oldukları görülür. Kök birdir ve bir olan bu kökten bazen sırasını bekleyerek, bazen de sabırsızlıkla itişip kakışarak ortaya çıkan aşiretler ve kabileler birbirlerinden zaman geçtikçe yavaş yavaş farklılaşmışlardır, ancak yine de birbirlerine nasıl da benzemektedirler.” (Abdulla, 2012: 26) Ortak ve tek bir kökü işaret eden mitler; ait olduğu toplumun ve insanlığın inanç felsefesini yansıtan kutsal

öykülerdir. Yazı, ilklık bağlamında toplumun kutsal saydığı düşünce ve inanışları söze dönüştürür. Mitin üslubunda söz, tarihin derin tecrübelerini ileten canlı bir varlıktır. Burada söz cümle içindeki söz değildir; mitin yaratıcısı olan toplum, mit kurallarını söze yükler. Masalda verilen mesajlar, iletiler mitin sözüdür. “Söz, mitolojik dünyada sıradan bir şey değildir. Söz, mitin reel bir tezahürüdür ve onu toplum üyeleri de bu şekilde kabul etmelidir. Söz kültü, kendi kendine mit kültürüne ulaşmalıdır. Aynı zamanda söz, bütünüyle toplumu sembolize eder. Bu yüzden toplum da söz gibi dahilî bütünlüğe ve tamlığa sahip olmalıdır. Sözün dâhilî ve batını, ruhu ve canı organik olarak birbirini tamamladığı, sonuç itibarıyla cilalanmış bir birim olarak ortaya çıktığı gibi toplum da bu tür kararlı, dâhilen derli toplu ve zahiren ‘tek renkli’ bir mahiyette ortaya çıkmalıydı.” (Abdulla, 2012: 74) Yazı, mitin varlığı olan toplumu bütünsel olarak güçlendiren kalıcı hafızadır. Yazı, hafızaya kodlanan ve edebî eserde süren sözün/mitin gücüdür. Yazı, “medeniyeti koruyan, saklayan ve gelecek zamana taşınmasını sağlayan itibarlı ve önemli bir araçtır.” (Abdulla, 2012: 83) Masalda kahraman, halin tezahüründe mitin sözcüsüdür; sözü emanet alır ve geleceğe taşır. Mit, doğum öncesi donuk ve şekilsizdir; bu edebî yaratım öncesi tasavvurdur. Edebiyat aracılığıyla doğan mitsel temalar yaratıcılık ve serbestlik aşamasına getirilir. İnsan, kendisini tabiatın bir parçası olarak görür; bu dönem yaşamaya ve yaratmaya henüz başlamayan mitolojik tasavvur hâkimdir. Mitin ihtişamlı konu ve tipleri yazı ile ölümsüzleşir. Yazı/medeniyet, cümle vasıtasıyla geleceğe taşınır ve kalıcılık kazanır. Her bir fert kolektif yapıyı destekleyerek cümleden söze doğru toplumsal değerler kodlanır. “Söz, tam olarak kolektif yapının temsilcisi iken, cümle de bireyin temsilcisi olmuştur. Cümle artık söz gibi herkese mahsus ve herkesin, bütünün ve genelin ifadesi değildir. Cümle artık somut adreslidir, ferdidir. Cümlelerin artık somut bir müellifi vardır: Fert.” (Abdulla, 2012: 89) Mitin temsili gücü sözdür; yazının temsili gücü cümledir. Cümle, bireyler aracılığıyla bütüne tekrardan söze ulaşır. Kişinin iç dünyasının işlenmesi cümle iken genellenerek ve temlerle devam ederek tekrar söze döner. “Yazı, bilhassa cümle vasıtasıyla derine işleyen tipler, karışık, mürekkep olaylar, entrikalar, dolambaçlı konular ve birbirinden farklı talihler yaratmıştır. Bunların hepsini hafızasında tutarak geliştirebilmiştir.” (Abdulla, 2012: 89) Yazı, edebî metin aracılığıyla tip, olay ve temalarla mitin sözcülüğünü yaparak geleceğe ulaşmasını sağlar.

Tabiattan-medeniyete geçiş, mite ait konu ve temaların işlenmesidir. İnsanın yazıyı/sözü bulmasına kadar uzanan bu süreç, insanın kendini öğrenme ve okuma dönemidir. Medeniyet bir mekândır ve mekâna taşınan konular ilkselini tabiattan/mitten

alır. Devirden devire geçiş tabiattan medeniyetedir. Her bir anlatım asıl metne/ana varyanta götürür. “Mit derken öncelikle onun şartlarını, mekânını, kahramanını ve üslûbunu belirlemek gereklidir. Mitin oluşum şartları (insan ve tabiat birlikteliği), mekânı (insan kolektifi) aydınlandıktan sonra onun, matematik ifadesiyle fonksiyonu (türevi) hakkında, daha sonra üslûbu, tarzı ve toplumla ilişki biçimi hususunda söz etmek mümkündür. Mitin kahramanı veya kahramanları deyince, bağımsız olarak bireyi kastettiğimiz düşünülmemeli. Hayır, öyle değil!.. Mitin kahramanı, bütün olarak toplumu canlandıran ve onun ifadesine, göstergesine çevrilen bir gücü temsil eder.” (Abdulla, 2012: 70) Tabiat ve medeniyet zıtlığı kaotik ve sonsuz zaman diliminin sınırlarla bölünmemiş durumundan; tasavvurların düzenlenmiş, ölçülüp biçilmiş, düzene geçilmiş halidir. Tüm bu algılar masallarda tip ve olaylara yansır. Masalda gerçek dünyada gerçekleşmesi zor olan arzu ve hayaller gerçekleşir. Bu durum masalın yaratıcısı/anlatıcısı olan halkın inanış felsefesini gösterir. İnsanın/toplumun söyleyemediği ve anlatamadığı duygu ve düşünceler masalda anlam kazanır.

Tabiat, ilk insan için bilinmezliğiyle hem hayat sunucu hem de öfkesiyle gazap vericiydi. İnsan, olgunlaştıkça/kendini tanıdıkça tabiatın sırlarını da ele geçirdi ve tabiattan medeniyete yükselişini estetik bir zevkle anlattı. Tabiattan medeniyete yolculuk insanın içine doğduğu doğayı ve onun güçlerini ele geçirmesidir. Bu bağlamda yazının bulunması medeniyete yolculuk yapan insanın değişimini somutlaştırır. Masaldaki olay ve tipler, ritüel bir tekrarla insanın macerasını aktarır. Kaostaki düzensizlik tekrarlarla düzene döner. “Ritüeller aracılığıyla yapılan tekrarlama ve canlandırmaların amacı, bozulan uyumlu birliğin sağlanması için doğanın kaba ve yontulmamış güçlerinin egemenlik altına alınmasıdır.” (Özcan, 2013: 250) Dünya, uyumlu bir birlikle yaratılmıştır, ritüellerde zamanla bozulan uyumlu birliğin sağlanması asıl amaçtır.

Korkulan ve bilinmeyen tabiat sırları keşfedilerek medeniyete yolculuk başlar. Kahraman, insanlık adına tabiattan medeniyete yolculuk temasının sembolik gücü olur. Kaostan kozmosa zıtlığında; insanın ilk algıları ve bu evrene gelişi bir kaostur. Bu gerçeğin ardından insan mücadele ederek kendi düzenini yani kozmosu bulur. Düzen bu şekilde zıtlıktan ahenge döner. Yenilenme için eski dünyanın yok edilmesi gerekir. “Kozmogoninin ayinsel olarak her tekrarından önce, kaosa sembolik bir geri dönüş yaşanır. Yeniden yaratılmak için, eski dünyanın önce yok edilmesi gerekir. Yeni yılla ilgili olarak icra edilen ayinler, iki temel kategoriye ayrılabilir: 1. Kaosa geri dönüşü gösterenler (ateşleri söndürmek, ‘kötülüğü’ kovmak ve günah çıkarmak, alışılmış

davranışların tersine çevrilmesi, orjiler, ölümlerin geri dönüşü gibi) 2. Kozmogoniye sembolize edenler (ateşler yakma, ölümlerin dünyayı terk etmesi, Tanrının dünyanın kendisiyle yarattığı eylemlerin tekrar edilmesi, bir sonraki sene için havanın törensel tahmini gibi) Bu erginleyici ritler senaryosunda, ‘ölüm’, kaosa geçici dönüşe karşılık gelir; bundan dolayı da o, varlığın bir tarzının -cehalet modu, çocuğun cehalet modu- sona erişinin paradigmatik bir ifadesidir. Erginleyici ölüm, hedefi yeni bir insanın teşekkülü olan art arda gelen ilhamların yazılacağı temiz bir yaz-boz tahtası sağlar.” (Eliade, 2015: 17) Masal metinlerinde başlangıç durumunda yaşanan hadiseler kaostan tekrarlanır. Kaotik dönem, karanlığın ve ölümün getirdiği ıstıraplıdır. Ateşin yakılması aydınlanma ve medeniyete dönüş; insanın ontolojik doğumunu gerçekleştirmesidir. Masalın başında kahraman için bir kaos yaşanır; eğer kahraman macerasını başarıyla tamamlarsa kozmosa geçer. Kaostan kozmosa geçilebilmesi için kahramanın başarıya ulaşması gerekir. İnsan medeniyete ulaşarak bu durumu kahramanın başarısına dönüşen bir ritüelle tekrarlar. Doğal yaşam alanını keşfeden insan o ana kadar bir belirsizlik ve kaos yaşar. Kahramanın macerası da bu sembolik motifle başlar. Rutin hayatı kaosa dönüşür ve kurtuluş tekrardan kozmosa dönüşle sağlanır. Kendini kaostan içinde bulan insanın kozmosa ulaşma öyküsü tekrar edilir.

Bu bölümün alt varyantlarından biri olan; tabiat-medeniyet zıtlığında olağanüstü güçler ve varlıkların yenilgiye uğraması kaba ve yontulmamış bu güçlerin medeniyet karşısındaki yenilgisi tasvir edilir. Tabiattan, ilkelikten çıkış, medeniyeti/kendini öğrenen insanın değişim sürecidir. Kahramanın macerası aracılığıyla insanoğlunun tabiatı ve onun güçlerini keşfetmesi işlenir. İnsanın başlangıçta korktuğu doğa/tabiat, keşfedildikçe kendi hizmetine alınmıştır. Yazının icadı, ateşin bulunması gibi keşifler medeniyete doğru yol alan insanın gelişimini anlatır. Sanat ve yaratıcılık medeniyetin bir parçasıdır. “Arketipik boyutuyla sanat, medeniyetin bir parçasıdır ve medeniyeti doğadan insani bir yapı çıkarma süreci olarak tanımlamıştık. Bu insani yapının şekli, gelişmesi sırasında medeniyetin kendisi tarafından ortaya çıkarılır: En önemli bileşenleri şehir, bahçe, çiftlik, ağıl vs. şeylerdir, bir de insan topluluğunun kendisi elbette. Arketipik bir sembol, genellikle insani bir anlama sahip doğal bir nesnedir ve medenileşmiş bir ürün olarak sanatın eleştirel bakışının bir parçasını meydana getirir, insan üretiminin hedeflerinin tasavvuru olarak.” (Frye, 2015: 143) Tip ve olaylarla estetik bir yaratıma dönüşen tabiat-medeniyet zıtlığı; kaotik, sonsuz ve sınırlarla bölünmemiş tasavvurların düzenlenmiş, ölçülüp biçilmiş, algılanmış ve adlandırılmış bir dünyaya geçiş karşılığıdır.

Masallarda kaotik gücün sembolik temsilcisi devlerdir; kahramanın zıddı özellikleriyle kaosun gücüdür. ‘Beyböyük’ masalında bu zıtlık somutlaşır: “Bunnar uyhuya geçiler. Gardaşı gahir, silahlanır. Diyir, ‘Buralar tekin değil hazır olim.’ Gine bahir ele bi dev gelir ki ona mı benzir, buna bir fena dev gelir. Dev diyir ki, ‘Beyböyük ben bilirdim senin buriya geleceğini, hazırlanmışsan. Otlarını bir de seni yiyim.’ ‘Çoh söyleme melun, gel garşıma.’ O onun garşısına geçir.” (Seyidoğlu, 1975: 197) Devler; tabiat, kaos, düzensizlik ve yaşlılık iken küçük kardeş medeniyet, kozmos, düzen ve gençliği sembolize eder. Kardeşlerini koruma içgüdüleriyle hareket eden küçük kardeş düzeni sağlamaya çalışır ve bu kaos ortamını kardeşlerine hissettirmez.

Masalın kaotik gücü olan tipler; yamyamlık/insan eti yeme motifiyle tabiatı/kaosu/eskiyi temsil ederler. Medeniyete geçiş aşamasında bu kaba güçler görülmez ve bu şekilde davranan varlık/kişi cezalandırılır. ‘Ölü Yiyen Derviş/Çeferçürçe’ masalında ihtiyar/derviş, bu rolün kaba gücüdür. “Bu adam buni götürir bir böyük daşı galdırır, daşdan içeri alır, gidir. Aaaan alır, gidir. Bu adam bir yere alır, gidir gızı. Anahdarları alır çıhardir bahir ki gırh oda. Gırhının da her biri içinde bir türlü şey. Birini açır ki ölüler hep kefeni, gemigi her bişeyai. Ölüleri getirmiş, yemiş yemiş o oduya doldurmuş. Gız başlır gorhmiya. Bu Çeferçürçe anasının gıyafetine girir gelir.” (Seyidoğlu, 1975: 181) Medeniyeti temsil eden küçük kardeşe karşı yenilen derviş, tabiat-medeniyet zıtlığında yok olmaya mecburdur. Derviş, kaos ve düzensizliktir.

Doğayı egemenliği altına almaya çalışan insanın mücadelesi masal metninde tema olarak işlenir. Gizemin çözülmesiyle kaostan kozmosa geçilir ve insan kendini/varoluşunu bulur. Tabiatı ve dünyayı kontrol altına almaya çalışan insanın macerası masala yön verir. Kaostan-kozmosa, düzensizlikten-düzene akan sembolik sistem insanın yaratımını içerir. Evreni anlama; zıtlıktan uyuma, kesretten tekliğe ulaşma olarak işlenir. Masal, hayalle gerçeğin zıtlığını insana özgü olma bağlamında birleştirir. Birbirine zıt iki durumun merkezinde insana ait olma ve birleştirme gücü vardır. Masal kahramanı, doğanın güçlerine karşı mücadele eder. Yolculuğu sembolik bir okunuşla sunan bu motif, tabiatın medeniyete zıtlığıyla işlenen bir süreçtir. Uyumlu ve düzenli sonuç, birliğe/tekliğe gider.

Av törenleri ve orman, kuyu vb. mekânlara geçiş bilinmezlik kaos ve düzensizliktir. Av ve av sırasında kahramanın başına gelenler; kahramanı tabiatın kaotik güçleriyle mücadele alanına götürür. “Av zamanı kahramanların başına gelen hadiseler de, aslında olağanüstü tabiat güçlerinin sözcüsü olan düşmanlar tarafından getirilir.

Düşman tipi burada tabiatın olağanüstü güçleriyle aynileştirilir ve kaotik başlangıcın hâlâ mevcut ve gerçek olan güçleri olarak takdim edilir.” (Abdulla, 2012: 49) Tabiat güçlerinin sözcüsü tarafından güçsüzleşmeye örnektir. ‘Avcı Ahmet’ masalında kahraman babasının nasihatını unutarak av için gitmemesi gereken bir mekâna gider ve kaosun temsilcisi cinlerle karşılaşır. “Evel köyün birinde avcı Ahmet isimli bir adam varmış. Adam köycek herkes tarafından sevilen sayılan bir adammış. Şimdi adamın bir oğlu olmuş. Oğlunun ismini de Avcı Ahmet goymuş. Adam esas büyük Avcı Ahmet öleceğinde oğluna demiş ki:

‘Oğlum filan muhide ava get, filan muhide ava getme, nasihatim sana, nasihat edeyim o tarafa ava getmeyeceksin.’ demiş.

O da babasının nasihatını tutmuş, getmemiş.

Bir tüfeğini almış, ava gederkene köyün birisine çıktı mıydı:

‘Şu tarafa heç ava getmedim, babam da nasihat ettiydi, getme deyi, o tarafa bir bakayım, ne olacak bir bakayım, bi gulak vereyim.’ demiş.

Daha sonra da o tarafa ava getmiş. Getmiş, gezmiş dolaşmış bir ava rasdayamamış. Adam bir su varmış, bir suyun başına varmış, yorulmuş, azıgı varmış, çantasından çıkarmış yemiş. Daşın gölgesine yattığı vakit suya bir yılan gelmiş, su içmeye, yılan su içerkene, hemen bir yılan daha çıkmış beyaz. O yılanı yutmaya başlamış. Boğup yudacağım diye uğraşmış. Demiş ki:

‘Şu mübarek biri birini boğup yutmasın.’

Daşı bi sallamış, yılanın ikisini de yaralamış. Gaçmışlar amma daş isabet etmiş. Yaralanmış ikisi de yılanın, gaçmışlar. Oğlan dutar gelir, amma oralarda heç av vuramaz. Köylerde köy odaları meşhur olur her yerde, akşam geldikten sonra yemeğini yer, köy odasına gider. Köy odasına vardı mıydı:

‘Gel gel Avcı Ahmet’in oğlu gel, otur bakalım, avcılıktan iki annadiver.’ derler.

Şimdi gelelim yılanı. Yılan da cinni padişahının gızıymış. Yılan suretine o da gezideymiş. Fakat, öbür yılan da gene o cinnilerden alal usul birinin oğluymuş. Onunla ikisi yılanlar sevişirmiş. O yudar sanmış. Mübarek biri birini yutmasın deyi daşı öyle atmış. İkisi de yaralanmış. Gelmiş cin padişahının gızı babasına demiş ki:

‘Baba beni yaraladılar.’

‘Kim yaraladı?’

‘Avcı Ahmet’in oğlu yaraladı.’ (Alptekin, 2002: 224) Genç kahraman, gittiği mekânda kaotik durumu yok etme mücadelesi verir. Masalın sonunda kahraman kaotik durumu yok ederek; insan ve tabiat arasında medeniyeti/kozmosu gerçekleştirir.

Hayvan figürleri, tabiattan medeniyete doğru yolculuk yapan insanın tecrübelerini sembolize eder. İnsanoğlu, hayvanları evcilleştirip, hizmetine alarak; uyumlu birliğe ulaşmıştır. Hayvanlar ve bitkiler âlemini konuşturan ona can veren tasavvur; medeniyetin içinden çıkar. Tabiat-medeniyet zıtlığı doğanın içinde yetişen kahramanla verilir. Tabiatın içinde çeşitli hayvanlarca büyütülen kahraman; ait olduğu medeniyete döner. Sosyalleşen kahraman eski çevresine veda eder. Masallarda doğa güçleri tarafından büyütülen kahramanın bu gruba ait olmadığını insani medeniyete dâhil olduğunu anlaması ve eski çevresine dönmemesi tabiattan-medeniyete varyantıdır. ‘Aslan Ali’ masalında tabiat güçleri tarafından büyütülen kahraman ismini de bu motiften alır.

“Şimdi çocuk güzel bir bebek olduğu için, gaybedecek olanlar gıyamamışlar. Bu çocuğu götürmüşler yakınlarında bir aslan yatağına bırakmışlar. Aslan yesin parçasın deyi. Aslannar yavruluymuş, bunun fargına, varmamış, yavruların arasında o çocuğu da beslemiş, emdirmiş, böyütmüş, bir zaman gelmiş, padişahın gözü kör olmuş, rüyasında demişler ki:

‘Senin gözüne bir aslan ganı sürersen senin gözün açılır.’

Padişah emir vermiş ordusuna:

‘Benim gözüme bir aslan ganı getirin sürün, benim gözüm açılsın’

Fakat az bir asger getmiş, o aynan aslanın yatağına varmış, aslanın yatağında yetiğ bir deliganlı bir babayiğit yaşamaktadır. Fakat varan asgerin her birini her bir dağa atar, daşa çarparmış, bu az asger ilen bu imkân bulamamış, ordular göndermiş, daha yüksek rütbeli gumandanlar göndermiş, burayı mağlup etmişler. Bu gabadayıyı öldürmeden padişahın huzuruna getirmişler.

Yetgin bir deliganlı babayiğit yani eşi emsali, kürre-i arzda bulunmayan bir gabadayı. Şimdi buna dil öğretmek için adamlar tayin etmiş,

‘Buna Türkçe’yi öğredin, buna bir isim verin.’ İsmine Aslan Ali demişler:

‘Ekmek’ dedirtmişler, ekmek demiş, ‘su’ demişler su vermişler. Yemek demiş vermişler. ‘Yatak’ demeyi öğretmişler ve yatak vermişler.” (Alptekin, 2002: 314) Masalın kahramanı, kaos ortamından tabiat unsurlarının besleyiciliğinin ardından ait olduğu insan toplumuna döner; bu durum insanın tabiattan kendini bulup medeniyete yolculuk yapmasıdır. Uyumlu birlik için mitin izdüşümü olan tabiatla, kaos ortamı yok

edilerek medeniyete geçiş sağlanır. İekli zıtlık arasında uyum sağlanarak; ritüel düzen kurulur.

Bitkiler ve hayvanlar âleminde insana dönüşme/dönüşüm gibi metaforlar, canlı kabul edilen tabiatın içinden medeniyete geçen insandır. Tabiatın canlı kabul edilmesi mitsel sözün gücüdür. Kaos, insan zihninde kosmosun tersi bir imgeyle temsil edilir. Belirsiz, şekilsiz ve sınırları olmayan bir boşluk olarak tasavvur edilir. “Demek ki kaos kavramını şekilsiz ve düzensiz bir dünyevî boşluk, sonsuz bir dev olarak tasavvur etmek, dil düşüncemizin tipleştirme gayretindendir ve onun diğer yapılara, meselâ kozmosa kaide olması yönünü işaret etmemekte, hatta böyle bir yönü elden geldiğince örtbas etmektedir. Bu yüzden de zıtlıkları birleştirmek ve ‘kaos’ kavramına onun hakikî ışığı altında bakmak daha elverişlidir. Kaosu düzenden önceki, ama düzensizlik olmayan; özel bir yapı (belki yapısızlık) olarak tasavvur etmek, değer verdiğimiz dünya süreçlerinin ve yapılarının birinden diğerine uyumlu geçişini de belirleyebilirdi. Kaos şekilsizliktir, fakat aynı zamanda şekilliliğin başlangıcı ve temelidir. Kaos düzensizliktir, fakat aynı zamanda düzenin temelidir, kaidesidir.” (Abdulla, 2012: 45-46) İnsanın tabiat ve tabiat unsurlarıyla konuşması/iletişim kurması gibi figürler tabiattan-medeniyete temasıdır. Karşıtların zıtlığı uyumlu birlikteliğe dönüşür. Mitolojik düşüncenin estetik zevkle ortaya koyduğu ilke; kaostan-kozmosa geçişin aktarımıdır. Geleneksel anlatılarımız olan; destanlar, efsaneler ve masallar bu amaca hizmet eder. “Gösterilen bu iki hat, yani kaosun dağılması ve kozmosun doğması, birlikte ve bütün olarak değerlendirirsek, kaostan kozmosa global geçiş merhalesini teşkil etmektedir.” (Abdulla, 2012: 47) Tabiat, değişim ve dönüşüm halindedir. Eylemler ve hareket kaosu yok ederek; kozmosa ulaşmadır. “Su, ilk planda akma eylemiyle, değişkenlikle ve bir halden diğer hale geçmeyle ilgilidir ve bu anlamda aynı zamanda kaostan, yani değişmezlikten uzaklaşmaya işaret etmektedir. Kaostan uzaklaşma da ilk planda tabiattan uzaklaşma süreci olarak medenî bir olay kabul edilebilir.” (Abdulla, 2012: 49) Su, kaostan-kozmosa döngüsünde akma eylemiyle düzene ve kozmosa ulaşır. Sürekli yaratım kaosu dağılmasını ifade eder; tabiattaki süreklilik ve değişim bu döngünün sonucudur. Kahramanın macerası da bu yöndedir. Dünyanın düzenindeki kuruluşla aynıdır.

Muğla yöresinden derlenen ‘Dağ Adamı’ masalında (Özçelik, 2004: 305-307) tabiatın içinde büyüyen kahraman; padişahın adamları tarafından yakalanır ve sarayın zindanına atılır. Bu süreçte padişahın kızı da büyür ve dağ adamını merak edip onu görmeye gider. Padişahın kızının ona âşık olmasıyla, aralarındaki sevgi artar. Padişah,

kızını evlendirmeye karar verir ve tellal çağırır. Kızını güreş yarışını kazanan kişiye vereceğini duyurur. Sevgi, sosyalleşmenin ilk evresidir. Padişahın kızı dağ adamıyla arkadaşlık ederek onu topluma kazandırır. Dağ adamının öyküsü, uzun yıllar yalnız kalmış kendini tabiatın bir parçası olarak gören insanın uyanışı ve ait olduğu medeniyete dönüşüdür. Medeniyete geçiş toplumsal yaşamın bir parçasıdır. Toplumun bir üyesi olarak birlikte yaşama sorumluluğunu üstlenen kahraman, sosyal statüsünü belirler. Ait olduğu toplumun bir üyesi olarak sorumluluğunun gereğini yapar. Güreş yarışında herkesi yenen kahraman; tabiattan-medeniyete zıtlığında tabiattan öğrendiği/kazandığı yeteneklerle başarı kazanır.

Zıtlığın bir diğer formu düzensizlikten düzene giden bir döngüdür. Masalda insanın/insanlığın ilklerin saflığına dair bir diğer tematik okunuş da düzeni sağlamadır. İnsan ve içinde yaşadığı evren zaman zaman düzensizleşir; düzensizliğin yok edilememesi insanın varlığını tehdit eder. Bu ritüel çeşitli tören ve anlatılarda tekrar edilerek düzen ve yenilenme sağlanır. Masalın olay örgüsünde düzensizlikle başlayan süreçte kahraman bozulan düzeni yeniden sağlar. Masal metinlerinde, kozmos; yani düzen, intizam ve düzgünlük, açık ve aydınlık bir şekilde aksini bulur. Masalların ifade planı kozmosun kanun ve kurallarına dayanarak sunulur. Dünyanın yatay tasavvuru dört köşelidir ve yönlerle bağlantılıdır. “Dünya modelinde göğün yarım dairevi kubbe, yerin ise dört köşeli ve sekiz yönlü tasavvur edilmesi yaygın görüştür. Sonradan İslam dininin tesiriyle yerin de dairevi şekilde tasvir edilmesi ağırlık kazanmıştır. Ancak dairevilik fonksiyonel bağlamda dört köşeliğe eş değerdir. Nitekim dünyanın dörtken şeklinde tasavvur edilmesi en basit algılama modeli olup eski toplumların birçoğunda görülmektedir.” (Bayat, 2007/I: 34) Dört, tamamlanma ve mükemmelliğe ulaşmadır. Dünya tasavvuru, düzeni sağlamaya yöneliktir. Bozulan/yıkılan düzenin, düzene girmesi başlangıçtaki bütünlüktür. Masalda kural-düzen-medeni muhit kurulmaya çalışılır; böylelikle düzensizlikten düzene geçiş sağlanır. Kuralsızlık-kural varyantında anormal olan davranış kuralsızlıktır. Kaotik geçmişe ait olan kuralsızlık, kozmosta ve medeniyette hoş karşılanmaz.

İnsan, zaman zaman yaratılış gerçeğini unutarak düzeni bozar. Düzeni sağlamak için peygamberler gönderilir. Masal kahramanı da bu döngüde seçilmiş kişi olarak düzeni yeniden sağlar. Bozulanın, yıprananın değiştirilmesi gerekir. Zalim ve karşıt gücün yarattığı düzensizlik adaleti sağlama görevini üstlenen kahramana verilir. Haksızlıklar, zulümler bu kategoride değerlendirilir. Masalda, evrensel düzene ulaşmak için

düzensizlik yok edilir. Düzensizlik-düzen kurulumunda kötülük ve iyilik zıtlığı düzeni sağlayan bir göstergedir. Masallarda verilen olumlu mesajlarla iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması, kuralın uygulanmasıdır. Kötülük, iyiliği güçlendiren ve varlıkların doğasında olan bir durumdur. Kötülük; varlıkların tabiatıyla ilgili bir kavramdır ve karşıtların ilintisinde “kötü şeyler iyiyi gerçekleştiren ön şartlardır.” (Werner, 2000: 13) Kötülüğü temsil eden güçlere verilen ceza, kuralsızlığın karşısında kuralın gücüdür. Kötülük de iyilik de varlığın içindeki birlikten doğar. Kötülük düzenin/kuralın/iyiliğin olmaması halinde ortaya çıkar “Tanrı, bütün varlıkları hiçten yaratmıştır. Bunun bir sonucu olarak varlıkların içinde var olan ‘kötülük’, varlıkların içinden çıktığı hiçliğin bir işaretidir. Buna göre kötülük, varlıksız oluşturma, mevcut olmamaktır ve kötülük her türlü müsbet realitenin eksik olması, iyinin var olmamasından kaynaklanmaktadır.” (Werner, 2000: 15) Masal metninde kötülüğün temsilcilerinin başarısı kahramanın/iyiliğin varlığının kısıtlanma durumudur. Kötülük, iyilik için vardır; karşıtıyla var olma ilkesinde “Varlıklar arasındaki bağlantıyı düşünürsek, dünyada kötülüğün iyilik için bir koşul olduğuna ikna olabiliriz. Leibniz der ki, dünya bir okyanus gibi tek parçadan yapılmıştır. Her şey her şey ile bağlantılıdır ve her şey her şeye tabidir. Varlıkların en iyi planı bir kere seçilir, artık bir şey değiştirilemez. Eğer dünyada ortaya çıkan en cüz’i kötülük mevcut olmasaydı, dünya bütününe bakıldığında Tanrı tarafından en iyisi olarak hesaplanan o dünya olmazdı.” (Werner, 2000: 32) Kötülüğün kaynaklanan uyumsuzluk uyumu vurgulamak için vardır. Dünya ve düzen kavramları varlığın özüdür; zıtlar birbirini tamamlayan bir uyumdur. “Tanrı tarafından seçilen dünyanın mümkün merteye en iyisi olduğunu belirtiyoruz, çünkü O en yüksek çeşitliliği en büyük düzenle birleştirmiştir. Böylece dünyada sadece iyi olan kötü olanı sayıca aşmakla kalmaz, tersine kötülüğün iyinin çoğalmasına katkıda da bulunduğu iddia edilebilir.” (Werner, 2000: 33) Sosyal adalet anlayışıyla düzene karşı gelenin cezalandırılması toplumun normlarını ve değer yargılarını ortaya koyar. Tabiattan-medeniyete ulaşan toplum, medeni yaşamın kurallarını telkin eder. ‘İyilikle Kötülük’ (Alptekin, 2002: 289-291) masalında kahramanların macerası iyiliğin mükâfatı, kötülüğün cezası üzerinedir. Kötülük isimli kahramanın, masalın başındaki etkinliği; İyilik isimli arkadaşın pasif kalmasıyla gerçekleşir. Hızırların yardımıyla etkinleştirilen/tamamlanan İyilik, macerasını başarıyla tamamlar. Çınar ağacına çıkan İyilik, Hızırlar’ın yardımına nail olur. Kötülük ise şeytanlara denk gelir ve parçalanır. Bu masalda iyilik ve kötülük isimli arkadaşların sınanma motifinde başarıya ulaşan İyilik mükâfatlandırılırken; Kötülük cezalandırılır.

Masalın başındaki kötülük iyiliğin olmaması durumudur. Hızırların yardımıyla iyilik somut bir güç olarak mükâfatlandırılır. İyilik-kötülük zıtlığıyla, kötülük iyiliği güçlendiren konumundadır. İyiliğin anlaşılması, kötülüğün varlığına bağlıdır. Masalda, demokratik bir düzen vardır. Toplumun yarattığı sosyal düzen ve kurallar, uyulması gereken ahlâk kuralları artık tabiattan çıkmış medeniyete girmiş bir görüntü sergiler. Eskiye/düzensizliği/kuralsızlığı devam ettirmek isteyen güçler cezalandırılır.

‘Üç Turunçlar’ masalında fantastik mekânla verilen durum düzensizlikten düzene zıtlığını yansıtır. Kötü olgu, durum ve dünyaya; iyilikle bakışın getirdiği bir düzen öncelenir. İyiliğin yokluğu/eksikliği neticesinde daha önce giden kahramanlar başarılı olamaz; oğlan, eksik olan iyilik ve iyimser bakışla macerayı gerçekleştirir. Alışılmışın dışında bir tasavvurla tersine çevrilen durumlar nesnelerin dile gelmesiyle açıklık kazanır. “Biraz ilerde iki oluklu bir çeşme varmış. Birinden kan birinden irin akarmış. Birinden üç hapaz içer, birinden de yüzünü yıkar. Sarayın girişinde biri yatık birisi kalkık iki kapı varmış. Bunlardan yatık olanını kaldırır, kalkık olanı yatırır. Doğru sarayın bahçesine geçer. Bakar ki, devler uyuyor. Üç turunçlardan birini aldığı gibi koşmaya başlar. Oğlanı gören devlerin padişahı seslenir: ‘Yatık kapı şu haini yakala’ ‘Ben onu yakalamam. Senelerdir dinele dinele dindim. Beni bu delikanlı yatırdı.’ ‘Kalkık kapı sen yakala.’ ‘Yıllardır yata yata çürüdüm. Beni bu delikanlı kaldırdı.’ ‘Çeşme şu puşt oğlanı sen yakala!’ ‘O yiğit benden su içti, yüzünü yıkadı. Sizin hiç biriniz bunu yapmadı. Ben de yakalamam.” (Özçelik, 2004: 316) Düzensizlik, tersine çevirme/dönüştürme imgesiyle düzene dönüşür ve başlangıçtaki kaos yok edilir. Tersine dünya imgesi bunu somutlaştırır. Tersine çevirme motifinde dünyanın başlangıcındaki kaos ve düzensizliği kozmos ve düzene çevirme paradigması vardır. Atın et, aslanın ot yemesi, açık kapının kapanması, masallarda öteki âlem algısıdır. Dünyanın aynadan yansıması olan öteki âlem masallara özgüdür. “Hayat-ölüm karşılaşması üzerinde kurulan kahramanın dünyası ile zıtlık mekânı 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) Kozmogoni mitlerinde dünyanın başlangıcına dönüş yapılır. Mitik olan bu dönem, eserde/masalda sonun başlangıçtaki hale mekâna dönmesidir. “Türk düşüncesinde dünya modelinin simetrik ve şeffaf olması ve bu dünyada bütün doğa nesnelerinin canlı olması dikkat çekmektedir. Dünyanın bir bütün oluşturduğu, başlangıcın mükemmellik, bilgelik sergilediği, sonun devreyi kapatması ve başlangıca dönmesi açısından önemli olması gerçekliği vardır. Dünya modelinin algılanması, tasarlanmış kozmik bilginin kısmen de olsa benimsenmesi anlamına gelir. Kozmik bilgi, kozmik hafızada kodlaştı.” (Bayat, 2007/I: 29) Kaos, karmaşa ve bilinmeyen ürkütücü durum ve yaşantıların sonucudur. Edebiyat, rüya ve masal metaforik sembollerle insanın iç dünyasını somutlaştırır; yıkım ve düzensizlik masalda bu gücün temsilcileriyle yapılan mücadeleyle gün yüzüne çıkar ve çözüm, kahramanın erginlenme töreniyle düzene ve kozmosa geçişle sağlanır.

Kişiliğin şifrelerini kodlayan rüya ve masallar; hayat karşısında yaşanan yıkım ve düzensizliğin yansıdığı metaforlardır. Rüya imgesi kişisel ve ortak bilinçdışı açısından yorumlandığında insan hayatında düzene sokulmaya çalışılan durumlar hakkında mesajlar içerir. Masalda insanlık/toplum adına yapılan serüvenin amacı; bozulan düzeni yeniden sağlayarak başlangıçtaki uyumlu birliği sağlamaktır. Rüya ve masal bu bağlamda aynılaşır; günlük hayatın düzensizliği, kaosu, engellenmeler rüyalara ve arketipsel imgelerle örülen masallara içerik olarak yansıtılır. Tören ve rüya sözel iletişimde birleşirler; arzu ve isteksizlik gibi ikili kutupların gerçekleşme alanı tören ve rüyalardır. “Tören yalnızca yineleyen bir eylem değildir; bir arzu ve iğrenme diyalektiğinin anlatımsal eylemidir. Bereket ya da zafere duyulan arzu, kuraklık ya da düşmana duyulan isteksizlik. Toplumsal uyumun törenleri var elimizde ve sınır dışı etme, idam etme ve cezalandırma törenlerimiz de var. Rüyada, paralel bir diyalektik vardır, arzu ya da kaygının tatmin edildiği rüya ve isteksizliğin rüyası, yani kabusta olduğu gibi. Arketipik eleştiri, bu nedenle, iki düzenleyici ritim ya da kalıba dayanır, biri döngüsel, diğeri ise diyalektiktir.” (Frye, 2015: 136) Arzu ve iğrenme anlatımsal bir eylemdir ve törenlerde bu ikili zıtlık bir arada kullanılır. Törenler, ödül ve yenilenmeyle birlikte cezaları da içerir. Bu bağlamda masal, arzu ve iğrenme eylemlerini de bünyesinde motiflerle ortaya koyar.

Hayatın içinde kendine yer edinen insan yaratım halinde kendisi için bir düzen kurar. Edebî eserin içine taşınan bahçeler, evler, saraylar birer mimari eserdir. Mimari, bahçe vb. bunlar insanın yineleme ve tekrarla oluşturdukları törenlerdir. Bahçe ve

yaratılış; bir döngüdür. Bahçe imgesi ilksel mekâna/cennete karşılıktır. Törenler, tekrar ve yinelemeyle ilksele gönderilen bir benzetmedir; aslını hafızada canlı kılar. Tabiattan-medeniyete geçişte medeniyeti temsil eden insanın oluşturduğu yapıtlardır ve aynı zamanda düzeni sağlamaya yöneliktir. Her eser bir yaratma törenidir.

Mitin evreleri dünyanın yaratılışındaki uyumlu birliği sağlayan düzenle verilir. Dünyanın kuruluşundaki bu tema edebi eserlerde de düzenin aşamalı şekilde tabiattaki gibi gerçekleşmesidir. “1. İlkel ışığın yaratılması, 2. Gökkubbenin ya da gökyüzünün yaratılması, kubbe altında olan suların kubbe üstünde olan sulardan ayrılması, 3. Ağaçların yaratılması (kat’i bir şekilde, yeryüzüne ilk büyüyen şeyleri çıkarmasının emredilmesi) ve karaların denizlerden ayrılması. 4. Semavi bedenlerin, güneş, ay ve yıldızlar yaratılması. 5. Su ve hava yaratıklarının yaratılması. 6. Kara hayvanlarının, dişi ve erkek insanoğlu dahil, yaratılması. 7.Yedinci günün dinlenme günü olarak tesis edilmesi. Bu anlatımda hiyerarşi ve ayırım üzerine güçlü bir vurgu vardır. Evren kaostan ayrılır, karaların denizlerden, sema ya da gök kubbenin kubbenin üstündeki sulardan ve kubbenin altındaki sulardan ayrılması, insanoğlunun kara hayvanları ile olan akrabalığı açıkça tanınır, ancak insana hayvan ve bitki âlemlerinin yüce yöneticisi olduğu söylenilir. Ayrıca insanoğluna bitkilerden ve hayvanlardan tercih ettiği her şeyi yemeye de izin verilmiştir ancak ilahi düzenlemenin insanın yüceliğini gölgelediği duygusu hâlâ mevcuttur. Dört madde de açıkça ayrılmıştır ve denizle sembolize edilen karanlık ve kaos, hem yaratılışın dışında hem de yaratılışa katılmış olarak düşünülür; böylelikle karanlık ve kaos güçleri hem Tanrı’nın yaratıkları hem de O’nun düşmanları olarak temsil edilir.” (Frye, 2008: 192-193) Düzensizlikten düzene, başlangıçtaki varlık durumudur; insan ikili zıtlıklardan uyumlu birlikle evren tasarımını ritüelleştirir.

Yaratılış bir düzen içindedir ve mitlerde buradan da efsane ve masallara geçen düzen ve yaratılış edebî bir tema olarak öncelenir. “Olayların gelişiminde hiyerarşik bir evren düşüncesi dile getirilir. İlk olarak dört madde vardır: Yaşayan bütün canlıların ikâmetgahları ışık, hava, su ve toprak ortaya çıkar. Sonra bir yaratılmış varlıklar dizisi gelir: Ağaçlar, kuşlar, balıklar, kara hayvanları, daha sonra da yaratılmışların efendisi olarak insan. Yedinci günde tepede Tanrı’nın varlığı gözümüze ilişir. Hayatın tamamlanması bir kimsenin ‘tabii konumuna yerleşmiş olmasını gerektirmekte ve bu bakımdan yaratılış anlatımı otorite ve itaat kavramlarını çağrıştırmaktadır.” (Frye, 2008: 193) Yaratılan her şey düzene tabidir; bu bilinçle masalda düzensizlik düzene çevrilir. Dünyanın varlığında gerçekleşen düzensizliğin düzene çevrimi uyumlu birliğin bir

formudur. Dünya ilk algıda insan için bilinmezliğiyle kaos ve düzensizliktir. Masalda verilen mesajlarla kurala çağrı yapılır. Olması gereken; düzenin ve normalleşmenin sağlanması başlangıçtaki kaosu yok etmedir. “Kurula çağrı; formal olarak düzene ve medenî muhite çağrı olduğu gibi anormalliğin, potansiyel şekilde mevcut olan ve yaşamaya can atan kaotik başlangıcın da inkârıdır.” (Abdulla, 2012: 52) Masalda, yol gösterici kimliğiyle kahraman, düzeni ve normalliği sağlamaya çalışır. Kaostan-kozmosa ana varyantı; tabiattan-medeniyete, düzensizlikten-düzene alt varyantıyla temalar ve kahramanlar aracılığıyla uyumlu birliği oluşturur.

2.4.2. Geçmiş-Hal Karşıtlığı

Zıtlıkların ahenginde uyumlu birliğe dönüşen ‘geçmiş-hal’ karşıtlığı tematik güçlerin çatışmasıyla masal dünyasında ifade edilir. Geçmiş-hal karşıtlığının alt varyantı eskilik-yenilik ve sadakat-mükâfat şeklindedir. “Geçmiş-şimdi’ zıtlığının ana varyantları olarak ‘eskilik-yenilik’ ve ‘sadakat-mükâfat’ ana varyantlarını ayırmak mümkündür.” (Abdulla, 2012: 53) Alt varyantlar, ana varyanta akarak; iletiyi, tekliğe/bütünlüğe ulaştırır. İleti, kurmaca düzlemde; karşıt kişi, kavram ve semboller biçiminde ikili zıtlıklarla uyumlanır. Kahramanın davranış ve duygu dünyası ile, karşıt güçteki hasmının/düşmanının duygu ve davranış dünyası arasında tematik bir karşıtlık oluşur.

Eskilik-yenilik alt varyantında, eski ve yeni kahramanlar arasındaki mücadele masal içindeki zıtlıkların ifadesidir. Bu durum kahramanlar arasındaki karşıtlıkla verilen davranış tarzını sembolize eder. Yeniyi temsil eden güç, arzu edilen düzene uyum sağlayan bir kişilikken; eskiyi temsil eden güç ise istenmeyen, kaosa sürükleyen davranış tarzını sergiler. Eski tasavvurlarla hareket eden geçmiş, kendi kurallarının geçersizliğini kabul etmez. Olay örgüsünde iki gücün karşıtlığında yaşanan çatışmada yeninin eskiye üstün gelmesi şeklinde vuku bulan bu karşıtlık; eskiyi temsil eden kahramana, duruma ve tavra bir tepkidir. ‘Ölü Yiyen Derviş’ masalında; Derviş, yaşlı/eski/kaotik güçtür ve kötü bir insandır. İnsan eti yemesiyle ve kötülüğü temsil etmesiyle eskide kalmış düşünce ve davranış sergiler. “Bahim gollim bu derviş nere gidir.’ Gahir pencerenin dibinde oturur. Pencerenin dibinde de mezerlih varımış. O günü gündüzün bir ölü getirip guylamışlar. Gelir budevriş dırmanir, çıhir orıya. Bu mezerligi eşir eşir eşir ölüyü çıhardir. Bahir ki bütün açir kefininden açir bütün etlerini yiyir. Gemihlerini de sarir, o bezin arasına goyir mezerlige. Bu pencerenin dibinden de çay aharmış. Egilir ki üzünü yüzünü yıhıyanda gız da pencerede bele devamlı bahir, ama ödü üregi gopir. O derviş ölüyü yiyen. Bu bahir

ağzımı yihim diyirken başını nası yuharı galdırırsa gızı görür. Gız ne geder gendini o yana savuşdurırsa imkânı yoh görür.” (Seyidoğlu, 1975: 183) Derviş, kılık değiştirir ve bu özelliğini kötülük için kullanır. Geçmiş-hal zıtlığında ilkel ve barbarca bir davranış olan insan eti yiyen derviş, eskinin temsili gücüdür; yaşlı ve tükenmiş bir kişiliktir. Genç kahraman, güç, akıl ve gençlik enerjisiyle yaşlı olan karşıt gücü yener. Tabiat, eski, kaos ve yaşlı zıtlığında genç kız; medeniyeti, yeniyi, kozmosu ve gençliği karşılayan/gösteren bir semboldür. Genç kahramanın/kızın uyanışını, yok edilemeyen ruhu sembolize eden insan kemikleri sağlar. Genç kızın, kaotik/eski gücü yok etmesi, bilinçlenme ve uyanıştır; uyanış, ruhun sembolü olan kemikler ile somutlaşır. Genç kız, tavır ve davranışlarıyla eskiyi/kaosu yok eder. Eskinin modellediği tipe karşılık, yeniyi temsil eden kahraman bir tavır takınır. Bu tavır eskiyen düşünce ve geçersiz kurallara karşıdır. Eski durum, düşünce ve faaliyetin karşısında; yeni durum, düşünce ve faaliyet vardır. “Bunlar elbette ki sadece farklı zaman kesitlerini karşıt hale getirmiyorlar, farklı ahlâk ve dünyayı algılayış tarzlarını da karşı karşıya getiriyorlar.” (Abdulla, 2012: 56) Düşünce ve eylem karşıtlığıyla ortaya konan eski-yeni zıtlığı eskiyen, işlevi olmayan durum, davranış ve kişilerin/varlıkların eleştirisidir.

Eskinin yutucu yıkımı ve kötü enerjisi anlatıda genç kahramanın ritüelleşen erginlenme töreniyle yok edilir. Canavarların gazabına ve öfkesine karşı duran genç kahraman, dinamik güçtür. Benzersiz ve üstün vasıflara sahip olan kişiler, örnek insan/kahramandır. Toplum, genç/ideal kahramanın macerası ve yaşam enerjisiyle tazelenir; kahraman, toplumun ritüelleştirdiği yüceltilmiş değerler için savaşır. Zorluklar karşısında dimdik duran genç kahraman, yıpranmayı yok eden savaşçıdır. “Hasımlarının onun karşısına, yiğitliğini, dayanıklılığını, karar alma yetisini sınamak için çıktıklarını bilir. Hasımları onu, hayalleri uğruna savaşmaya zorlar. (Coelho, 2017: 63) Hasım/eski/kaos, kahramanın enerjisini yok etmeye çalışır ancak genç kahraman sezgileriyle ve dinamik enerjisiyle başarılı olur.

Geçmiş-hâl karşıtlığı; estetikleşmeyle ortaya konur. Geçmiş/kaos, hale/kahramana etki etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Genç kahramanlar, kötü gücün hileleri karşısında bilinçlenerek; eski tasavvuru yok ederler. “Onların sosyal işlevleri, kendi hayat tecrübelerini geçmişin üstüne bir bomba gibi atmalarında, geçmişi sınava çekmelerinde ve sınavdan çıkamama ile suçlamalarında, geçmişin ‘iç yüzü’nü açığa çıkarmalarında.” (Abdulla, 2012: 56-57) Geçmiş temsil eden güçler; yanlış tercih ederek sınavdan çıkamazlar. Eskinin yıkımı genç kahramanla ortaya çıkar. İnsan dış

dünyada hâkimiyet kurabilmek için bu kaba güçleri egemenliği altına almak zorundadır. Masalın başkahramanının genç veya çocuk olması karşıt gücün ise yaşlı/eski olması önemli bir temadır. Yıpranan dünya ve insan ruhu, genç kahramanın enerjisiyle yenilenir.

Sadakat-mükâfat başlığı geçmiş ve şimdi arasındaki zıtlığın sonucudur. Geçmişin sadakat-mükâfatçısı ve hâlin/şimdinin sadakat mükâfatçısı biçiminde ifade edilir. Kötülüğün cezalandırılması iyiliğin mükâfatlandırılmasıdır. Hain padişahlar, vezirler, üvey anneler vb. karşıt güce/hasma uygulanan ceza ve normlar, mitin sözüdür. Genç kahraman, tavır ve davranışlarıyla mite sadakatini ispatlayarak; mitin ihtişamını yüceltir ve kendisi de mükâfatlandırılır. Taşeli yöresinde anlatılan ‘Aslan Mehmet’ (Alptekin, 2002: 233-237) masalında annenin ihaneti ve oğluna düşmanlığı görülür. Eskiye ve geçmişi temsil eden Aslan Mehmet’in annesidir. Oğul ise yeniye/hâli temsil eder. Kötü anne figürü bazen de bu masalda olduğu gibi öz anne olmaktadır. Aslan Mehmet, mitin sözcüsü olarak annesinin ihanetini onu ateşe atarak cezalandırır. Kahraman, annesinin kendisini aldattığı ve birlikte öldürme planı yaptığı devi ise affeder. Şimdinin tecrübesi, geçmişi yokluğa mâhkum eder. Devler, fiziksel üstünlüğüne rağmen; halin/kahramanın kullandığı akıl karşısında yenilgiye uğrarlar. Devlerle mücadelede, bu güçlerin başarısı geçmişe aittir; geçmiş, şimdi/hal karşısında kaybetmiştir. Toplum, töre ve adetler anneyi affetmez çünkü çocuğunu öldürmek ister ve eşine ihanet eder. Kahraman, mükâfat kazanarak; şimdide/hâlde işlenen günahını da affettirir. “Mitin ömür sürdüğü ve gerçekleştiği mekân kolektiftir. Başka bir ifadeyle mit, kolektifin belirli bir zaman noktasındaki düşünce biçimidir, tefekkür tarzıdır. Mit, dünyayı idrak etmenin öyle kolektif bir usulüdür ki bu algılama zamanında dünyanın ilkel bütünlüğü, tekdüzeliği henüz bozulmamış, farklı kısımları ve yönleri ayrılmamıştır.” (Abdulla, 2012: 72) Toplumun fikir dünyası bin yıllarla gelenek içinde kolektif şuuru ifade eden mitsel zamanın kutsallaştırdığı değerlerdir. Bu şekilde bir söylem, mitin üslup özelliğidir. Çocuk, mite/topluma sadakâtini ispat eder ve mükâfatı kazanır.

‘Mit kendi üslubunu kendi yaratır. Bu üslup, bizi en yüksek noktada bütün mantıksızlıkların derindeki mantığına ulaştırırken insana, bireye en yakın noktadaki sunuş usulünde, tonlama ve vurgu aksanlarında, asıl şekline maksimum yakınlıkta kendini gösterir. ’ (Abdulla, 2012: 73)

‘Ölü Yiyen Derviş’ masalında, sadakat-mükâfat karşıtlığında kahraman sınavlar yolunu aşarak mükâfat kazanır. Genç kız zorlu sınanma motifinin ardından başarı kazanarak sadakat aşamasına geçer. Mitin örnek kahramanı olarak mücadele eden genç

kız, sadakatini ispatlayarak ödüllendirilir. Kahraman, sadakatini mite olan bağlılığıyla gösterir; mitin kutsal kabul ettiği değerleri ve davranışları temsil eder. “Gahir gidir havuzun başında oturur. Ağlır ağlır ağlır. Orda iki tene balıh varımış. ‘Nolur bizim dilimizden bu padişah gızı bilse de bu derviş bütün ruhları toplamış bir şüşeye doldirdi. Götürdü beşiyin altına. Çocuğa meme verme mahanasıynan getse, elini sürse, gırsa şüşeyi bütün şennig ayılır. Bunun canı gurtulur. Keşke dilimizden annasa.’ Bu gızda her dilden anarmış. Hama gelir sevine sevine abdes alır, gelir diyir ki, ‘İki rekât namaz gılım bi uşağıma meme verim.’ ‘Ver her ne edirsən et.’ Bu meme verme mahanasıynan elini beşigin altına vurır. Bahir ki essahdan şüşe var. Hama nası beşigin altına getirir yan vurırsa şişe gırılır. Bütün pısgıran ayılır, pısgıran ayılır.” (Seyidoğlu, 1975: 187) Balıklar, sözün/mitin temsilcisi olarak kahramana yardım eder. Sadakatini gösteren kahraman kötü durumlardan kurtularak mükâfatlandırılır. ‘Dünya Güzeli’ (Boratav, 2009: 66-74) adlı masalda Dünya Güzeli’nin gergefinin altındaki toprak, babasının ayak basmadığı tek yerdir. Kahraman, aşama aşama engelleri geçerek büyük ödüle kavuşur. Bu masalda gençlik-yaşlılık zıtlığının temsilcileri; eskiyi temsil eden padişahın karşısında yeniyi temsil eden şehzadedir. “Masal kurgusunda, zıtlıklar kullanarak, gündelik yaşama öykünölmeye devam edilir: Şehzade ve genç kız, güzelliğı, gençliğı, dinç zekâyı simgelerken, padişah yaşlılığı, çirkinliğı simgelemektedir.” (Tuna, 2014: 122) Eskilik, padişahın imkânsız istekleridir ve bu durum kaba bir gücün göstergesidir. Yeniyi temsil eden kahraman ise cesaret ve doğrulukla gerekeni yapar ve tercihlerini bu doğrultuda kullanır. Sonuçta başarı genç kahramanın olur. Genç kahraman, ilâhî menşeli olarak doğanın/gençliğin dönüştüren enerjisini temsil eder. Tabiat/doğa bir düzen içinde yenilenen yaşam enerjisini sembolize eder. Üst mimetik dünya ve düzenleyici fikirler, doğadaki düzeni ve masumiyeti temsil eder. “masum ve günahsız doğa, ilahi olarak tasdik edilmiş bir düzen olarak doğa, gök kubbenin müziğinin duyulması olanaksız harmonisi tarafından temsil edilir. Tıpkı romansın düzenleyici fikirlerinin iffet ve büyü olması gibi, üst mimetik alanın düzenleyici fikirleri de aşk ve biçim gibi görünmemektedir. Ve romantik imgelerin alanı nasıl masumiyetin bir analogisi olarak adlandırılabiliyorsa, üsmimetik imgelemin alanı da, doğa ve aklın bir analogisi olarak adlandırılabilir.” (Frye, 2015: 184) Doğa ve akıl ilahi olarak tasdik edilmiş düzeni simgeler. Üstmimetik kahramanın macerasıyla sadakâtin mükâfatı somutlaştırılır. Mitin sunduğu değerleri ödev olarak yerine getiren kahraman, bu sadakâtin karşılığını alır.

Masal dünyası insan, hayvan ve bitki dünyasının ayrılmadığı tek evrendir. Bu durum mitik dönemin temalarının ilksel formuyla masal dünyasına yansımalarıdır. Masal dünyasında mevcut olan uyumsuzluk bir düzene ve medeniyete uygun olarak ancak mite de sadık kalınarak korunur. Mit, başlangıcın uyumunu bir bütünlükle korumuştur. ‘Yılan Oğlan’ masalında başlangıçtaki uyumlu birliğe/mite sadık kalınarak canlılar dünyası tasavvur edilir.

“Anası babası, gene deşirmeye gidiyormuş, kız arkalarından bârmış:

‘Ana baba, getmen, beni isdiyorlar,’ demiş. Gız, o gün anasînen babasını deşirmeye salmamış. Yılan gene gelmiş, bunnardan gızların isdemiş. Anası, babası da:

‘Olur, verrek,’ demişler.

O gün, gızın yakınînen, yılannar toplanmışlar, nişan yapmışlar. Bu yılannar, on gün sonra, gelin getirmeye getmişler, bütün yılannar, mılannar toplanmışlar, gelini alıp getmişler. Bunnar getdikden sonra, gızın anası demiş ki:

‘Bunnar neriye gidiyor herif, arkalarısıra bir get bakîm,’ demiş.

Gızın babası, bunnarı takip etmiş. Yılannar, bir gayanın deliğinden akıp getmişler. Herif de dönmüş, geri evine gelmiş. Aradan on-onbeş gün geçince, gızın anası gene demiş kine:

‘Bunnar niyetdiler, neriye getdiler? Bu gayanın delîne get de bak bakîm,’ demiş.

Herif yola düşmüş, getse ki oradaki gayayı galdırsa ki, orada goca ganatlı bir gapı! Adam, gapıyı çalmış, gızı gelip açmış.” (Şimşek, 2001: 168) Bu masalda tabiatın mitsel dönemdeki ayrılmamış canlılar dünyası birliktelik gösterir. Temalar içinde sunulan bu mesajla mite ve mitsel zamanın zihniyet dünyasına sadık kalınır. Başlangıç tüm canlılar dünyasının bir arada tasavvur edildiği bir dünyadır. Mitin konularına ve temalarına bağlılık da sadakât-mükâfat zıtlığıdır.

2.4.3. Tecrübesizlik-Tecrübe Karşıtlığı

Bu tema, kahramanın macerası boyunca süreklilik gösteren bir şekilde işlenir. Çatışma unsuru bu ikili zıtlıklar etrafında gelişir. Tecrübesizlik-tecrübe zıtlığında; ihtiyar-geç ve sınanma-inanma arasındaki karşıtlık bütünlenir. “Bu zıtlığın somutlaştırılması ihtiyar ve genç, bilgi ve cehalet, sınama ve inanma gibi ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar.” (Abdulla, 2012: 58) Tecrübesizlikten-tecrübeye ulaşan insanın macerası; bilmeyen insanın öyküsüdür, ve bu öykü masal aracılığıyla tecrübesizliğin tecrübeye uzanmasıyla keşfeden insana dönüşür.

Yaşamını dengelemek ve hayata uyum sağlamak isteyen insan, bu arzusunu masal metinlerinde anlatır. Masalda, korkuları ve umutları açığa çıkaran motifler, sembolik olarak kullanılır. İnsan kendini ve dünyayı keşfederken yaşadıklarını sesli düşünerek masalda ifade etmiştir. Başlangıçtaki tecrübesizlik tecrübeye dönüşür ve uyumlu birliğe ulaşılır. İhtiyar-geç, bilgi-cehalet karşıtlığı, insanın tecrübeye ve uyuma dönüşen öğrenme ve keşfetme yolculuğudur. Genç kahramanın cezalet konumu ve ihtiyar gücün bilgi birikimi tecrübeye dönüşen bir formdur. Genç kahraman, bilge gücün/tecrübenin yardımıyla eskiyi ve kaosu dağıtarak başarıya ulaşır. “Daha çok dışa dönük olan bu tiplerin asıl kavgaları henüz ritmini bulamayan dış dünyayladır. Çünkü doğanın güçlerine egemen olmadıkça yeryüzünde tutunamayacaklarını tecrübeyle görmüşlerdir. Bu yolculuk aynı zamanda vahşiden soyluya doğru bir gidiştir. Serüvenin sonunda doğanın kaba ve yontulmamış güçleri egemenlik altına alınarak kozmosa ulaşılır. Böylece yeryüzü ve gökyüzünün mutlak bir uyuma büründüğü soylunun evrensel birliği kurulur.” (Özcan, 2013: 249) Evrensel birlik, kahramanın tüm insanlar adına gerçekleştirdiği bir ritüeldir; dev, canavar, üvey anne vb. kaba güçler, bilge ihtiyarın tecrübe metaforuyla yenilgiye uğrattılır. Masalların evrensel mesajları; tecrübesizlik-tecrübe karşıtlığında temayı güçlendiren ihtiyar-geç kutbuyla iletilir. Cehalet kutbunda bilmeyen kahramanı, bilgi kutbuyla tecrübenin sahibi yardımcı bilge tip tamamlar. Tecrübesizlikten tecrübeye şekillenen olay örgüsünde bu zıtlık genç ve ihtiyar kahramanların arasında sunulan bir temadır. Tecrübesizlik-tecrübe zıtlığı ana varyantının bir biçimi olan ihtiyar-geç şeklindeki zıtlıktır. Masalda tecrübenin sahibi aksakallı ihtiyar ve bilge tiplerdir. Genç kahraman ise tecrübesizliğin temsilcisidir. İhtiyar ve genç konumunda; bilgi-cehalet kutbunda genç kahraman cezalet fonksiyonundadır. İhtiyar tecrübeli olan yol gösterici bilgi safındadır. Masallarda geleneklerin öncelenmesi, tecrübesizlikten-tecrübeye götüren bir roldedir. Kahramana ihtiyacı olan güç, geleneklerle sunulur. Gelenek, yaşamışlığın ve tecrübenin ortak yaşam alanının değerleridir. Kahraman, masal aracılığıyla sunulan gelenekleri ritüelleştirerek; ortak bilinçdışının devamlılığını sağlar.

Masallarda tecrübe motifi; Hz. Hızır, Aksakallı/Aksacli/Derviş vb. norm tiplerin üstlendiği tamamlayıcı işlevdir. ‘Padişahın Oğluya Hizmetkârı’ (Alptekin, 2002: 394-400) masalında başkahraman/padişahın oğlu, peri kızına âşık olur. Padişahın oğlu rüya gördüğünü zanneder; ancak peri kızının parmağına taktığı yüzük ve onun kıza verdiği altın tarak yaşadıklarının kanıtı olur. Padişahın oğlu, kıızı bulmak için Musa isimli yardımcısının kılavuzluğunda yola çıkar. Tecrübesiz olan kahramana, macera boyunca

yol gösteren Musa, olağanüstü güçleri olan tamamlayıcı tiptir. Masalda ihtiyar/tecrübe işleviyle kahramana mitin üstün gördüğü idealist tipin özelliklerini kazandırır.

Kahraman, yol göstericiye sorular sorar; verilen cevaplarla genç kahraman tecrübe kazanır. “Sorulara verilen temkinli cevaplar aslında tecrübe kazanmış zümrenin yeni nesle verdiği derslerdir. Davranış tarzı ve ahlâk, dünya görüşü ve hedeflenen gayeler hakkında verdiği dersler... Bilgiyle, malûmatla doldurulmuş bu dersler bilgisizliğin ve saflığın defedilmesi için verilmektedir ve tecrübe tarafından tecrübesizliğe indirilen güçlü bir darbe etkisi göstermektedir.” (Abdulla, 2012: 59) Kahraman, başlangıç durumunda tecrübeden yoksun ve bilmeyendir; yardımcı gücün temsili olan ihtiyar, yaşanmışlığın ve tecrübenin deneyimleriyle bilici olarak genç kahramana ihtiyacı olan gücün tecrübesini kazandırır. İhtiyar motifi, tecrübe ve yaşam deneyimi anlamında olgunluğu karşılar.

Kan ve irin akan çeşmeler, zorlu yolculuğu simgeler. Tecrübe ve bilge kişi olan değirmencinin kılavuzluğu sayesinde sınamalar başarıyla verilir ve ödüle gidilir. Muğla yöresinden derlenen ‘Kıskanç Kız Kardeşler’ (Önal, 2011: 377-381) masalında kahramanın öteki diyarlara yaptığı zorlu yolculuk tecrübesizlik-tecrübe zıtlığını ortaya koyar. Kahraman kralın kızını getirme yolculuğunda değirmencinin dediklerini aynen uygular yoksa diğer gidenler gibi taş kesilecektir. Önce açık çeşmeyi kapatıp, kapalı olanı açmasını söyler. Hemen burada irin gibi bir su akar bu suyu kalbini bozmadan iç der. Amma da güzel suyu var diyip geçeceksin der. Biraz geçtikten sonra bir incir ağacı göreceksin ordan incir koparacaksın içi kurt dolu ama sen yerken ne tatlı incir diyip geçeceksin der. Kahraman tüm bu sinama aşamalarını yolun kutsal rehberi sayesinde başarıyla geçer. Üstümlü kahramanı olduğunu ispatlar. Değirmenci, kahramanın tecrübesizlikten-tecrübeye aşamasında ona tecrübe kazandıran yüce bireydir.

Kahramanın tecrübesizlikten-tecrübeye ana varyantıyla bağlantılı bir diğer kutup, sinama-inanma alt varyantıdır. Sinama-inanma karşıtlığında kahramanın sinanması ve buna mitsel/toplumsal normlarla inanma meselesi işlenir. Sinama, zamansal formdaki kaos-kozmos ve geçmiş-hâl zıtlığındaki değerlerin eski-yeni, sadakat-mükâfat başlıklarının da bütünsel olarak sinanmasıdır. Sınamaların merkezî rolünü başkahraman üstlenir. “Sınamalar vasıtasıyla sadece gerçek şahıslar imtihandan geçirilmez. Burada bütün olarak geçmiş ve hâl kavramlarında temsil olunan zaman kesitleri de sinanır.” (Abdulla, 2012: 59) Bu zıtlıkta masalın mitsel zaman formundaki geçmiş-hâl karşıtlığı da sinanır. Kahraman ve temalar, sinama motifiyle mitsel dönemin zihin evrenine götüren/ulaştıran birer figür ve yoldur. Tecrübe kazanmak kahramanın sınamalarda

erginlendiğini ve asıl özünü/amacını öğrendiğini gösterir. “Sınamalar inanç ve güvene götüren bir yol gibidir. Sınavdan başarıyla çıkanlar inanç ve güven objesine dönüşürler. Sınamanın bizatihi varlığı, tecrübenin bir daha denenmesi demektir, tecrübesizlik kutbunun sağlam olup olmadığının yoklanması etkisini gösterir.” (Abdulla, 2012: 60) Kahraman olay örgüsü boyunca sınanır; tecrübe kazandığını göstererek toplumun/mitin inanç ve güvenini kazanır.

‘Kör Dev’ masalında küçük kardeşin imtihanı, başarılması gereken zorlu bir görevdir. Babasının gözlerinin açılması için gerekli olan ağacın yaprağı kırk devin bulunduğu bir yeredir. Büyük kardeşlerin başaramadığı bu görevi küçük kardeş üstlenir. Sınama-inanma alt varyantında kahramanın çeşitli zorluklardan geçerek kendini ve güvenilirliğini kanıtlaması esastır. Tehlikeli yolculuğun amacı mitin kahramanı olarak mitsel tasavvurdan gelen gücünü ve güvenilir olduğunu ispatlamaktır. Mit tarafından sınamalara tabi tutulan başkahraman görevini başararak inanma aşamasına geçer. “Köpek lisana geliyor: ‘Dur, -diyor- sen neriye gediyon?’ ‘Neriye gedim, böyle böyle. Benim babamın gözleri kör oldu. Gırk devin arasında bir ağaç varımış, onun yaprağından alıp gurudup sürülürse iyi olurmuş,’ diyor. Köpek ‘Şu yol; ‘geder Selâmetle gelir yol, şu yol da; ‘geder gelmez yol,’ diyor. Bu yolları iyice annadıyor oğlana. Sonra devam ediyor: ‘Önüne bir tiken gelir; ‘aman ne güzelmiş’ de, ‘ne gadara güzel kokuyor’ de. Al bir tanesini bağzına sok -diyor-. Ordan sonra bir pınar gelir. Bu pınarın biri gan akıyor, biri irin akıyor. O gandan da iç; ‘ay ne gadar güzel şurubumuş,’ de. Bir pança iç, öteki irinden de al; ‘ne gadar güzel, datlı balımış’ de. Bir pança da ondan-diyor-. Feryatla, arkandan ‘Öldürüyorlar ha, galdırıyorlar ha...’ diye gulâna arkandan sedalar gelir. Sakın arkana dönüp de bakma. Az ötede, önüne bir örtük gapı çıkar, onu aç, açık gapıyı da ört. Ordan get, biraz iredde de itin önünde ot var, atın önünde et var. Onnarı birbirleriyinen değışdir. Şimdi oruya varın, devleri orda bulun,’ diyor. Oğlan, aynı köpeğin dediği gibi yapıyor. Gede gede, tiken pınarı, atı, köpeği geçdikden sonra devin yanına varıyor. Orada, öte-beri derken, oğlanı dev, dutmak isdiyor, amma, dutamıyor. Dev diyor ki: ‘Seni dutarsam, ben bilirim yapacağı,’ diyor. Sonunda oğlan deve dutuluyor. Oğlan: ‘Ne dileğin varısa, ben yerine getiririm, bana gılcını ver,’ diyor. ‘Fılan padişahın kızını bana getirirsen, sana gılcımı veririm,’ diyor dev. ‘Pekiye,’ diyor. Bu dönüyor, geliyor gediyo. Sonunda köpeğin yanına geliyor. Köpeğin yanına gelince, köpek: ‘Hadi gedek,’ diyor. Köpek, bunu götürüyor: ‘İşde, filan yerde,’ diyor. Bu, padişahın kızının her yanını tarif ediyor. Bu oğlan, padişahın kızını kaçırıyor. Kaçırıyor, geliyor o, tam yol çatına geliyor. Gızı

deve verecek galan. Köpek gene hâsıl oluyor orada. Oğlan: ‘Ben, bunu götürürüm, deve veririm, tek gılcını bana versin,’ diyor. O yaprağı alacak ya. O da ancak gılcınan mümkün.” (Şimşek, 2001: 68-69) Oğlan, kızı köpeğin yanına bırakır ve bir çöpe giydirdiği elbiseyle devin yanına gider. Ağaçtan yaprağı alacağı sırada kırk dev uyanır. Devler, kılıcı getirirse onu bırakacaklarını söyler. Kör dev de oğlanın kokusunu alır ve gelir. Çubuktan yaptığı kızı devin üstüne atar; kırk deve de ağaçtan yaptığı kılıcı vererek kaçar. Kızın ve köpeğin bulunduğu yol ayırmasına gelir. Devler peşinde ancak yolun bu tarafına geçemezler. Uzun ve zorlu mücadelede kahraman, tüm sınamaları başarıyla verir. Babasının kendisinden umut kestiği anda ilaç olacak yapraklarla birlikte ve ödülünü alarak döner. İnanma zıtlığında beklenen başarı, toplumsal normların mesajıdır. Sınama motifinde büyük kardeşler bu sınavdan başarısız olarak inanma ödülüne kavuşamazlar. Yol gösterici rolündeki rehber kimliğiyle köpek, kahramanın tecrübe kazanmasını sağlar. Yolun başından itibaren öğretici/bilici kimliğiyle kahramana tecrübe kazandıran köpek; maceranın sonunda kahramanın tecrübe kazanmasını sağlar. Yüce birey/rehber mitin sözcüsü olarak tüm aşamalarda sınama motifinde etkindir.

Kahraman, mitolojik tasavvurun öznesi rolüyle toplumun sistemleştirdiği felsefi, ahlâkî ve hukukî kuralları temsil eder; ve sınama-inanma zıtlığıyla bu temsiliyeti somutlaştırır. “Mitolojik tasavvur, eski insanın dünyaya bakışının esasını şekillendiren, onun tabiatla, etrafıyla, daha sonra da toplumla ilişkilerini düzenleyen, geliştirip güzelleştiren bütün bir yaşayış tarzıdır. Felsefi, ahlâkî, hukukî ve kurallara bağlı bir sistemdir. Her halde çok eski bir devir için mitolojik tasavvur böyle bir karakterde kendini gösterir.” (Abdulla, 2012: 63) Kahraman, doğduğu mitolojik tasavvurun yaşam tecrübesini ve zihiniyetini ritüellerle masalda devam ettirir. Tema ve kahramanlar ortak hafızayı güçlendirir. Masalda işlenen temalar, mitin hatırlatmaya çalıştığı ortak hafızanın kültürel ve evrensel mesajlarıdır. Bu bağlamda edebî metin aracılığıyla mitsel dönem yeniden canlandırmalarla yaşatılır. “İnsan hatırlamaya ve eskiyi yeniden kurmaya çalışır. Tabiatın ve mitin içinde olduğu o uzak ve erişilmez, ama belki de uzaklığı ve erişilmezliği yüzünden güzel günleri ideal bir örnek olarak daima tasavvurunda saklamaya, görmeye çalışır. İşte bu süreçte mit, ana karnından ayrılır. Ana karnında o adeta donuk, değişmez ve şekilsiz hâldedir. Şimdi ise, yani doğduktan sonra, mit ciğerlerini doldura doldura nefes almaya ve yaşamaya başlar.” (Abdulla, 2012: 64) Mitsel temalar ve kahramanlar, zıtlıklar düzleminde karşılaşarak; mitin gücünü ve etkinliğini sembolik macerayla somutlaştırır. Mitin nefes almaya başlaması sınama-inanma zıtlığıyla ortaya konur.

Donuk olan mitsel dönem kahraman aracılığıyla ve macerayla ana karnından doğar ve nefes almaya başlar. Masal içindeki kaotik güçlerle sınanma inanma süreciyle sürdürülür.

Masal kahramanı kaotik güç olan devle karşılaşır; dev, kahramanın zıtlıklar kutbunda karşılaştığı kaos/geçmiş rolündeki sınama motifidir. Kahramanın macera boyuncaki edimleri; kozmos/hâl karşıtlığını başararak mitin kahramanı olduğunu ispatlamadır. ‘Ali Baba (Keloğlan) ve Devler’ (Önal, 2011: 393-394) masalında, kahramanın kuvvet olarak hiçbir gücü yoktur. Masalın başında korkak bir kişi olarak anlatılan Ali Baba, tuvalete giderken bile eşini yanında götürür. Karısı bir gün bu duruma katlanamaz ve onu evden kovar. Ali Baba yolda bir kuş, bir yumurta ve bir asa/baston bulur; bu nesneleri yanına alarak yoluna devam eder. Akşam çökünce karşısına devler çıkar. Devler, Ali Babaya yemek karşılığında yarış yapmayı teklif ederler. İlk yarış taşı uzağa atma yarışıdır, Ali Baba cebindeki kuşu yuvarlayıp ben babamdan kalan cebimdeki taşı atacağım der ve ilk yarışı kazanır. İkinci yarış taşı sıkıp suyunu çıkarma yarışıdır; devler taşın suyunu çıkarır. Ali Baba da yine ben babamdan kalan taşı sıkacağım diyerek yumurtayı çıkarıp sıkar. Devler Ali Baba’dan korkmaya başlar. Ali Baba son olarak nehre değmeden karşıya geçme yarışında da elindeki bastonu nehrin ortasına diker ve karşıya geçer. Devler, Ali Baba’dan korkar ve bir çuval altın verip evine gönderirler. Kahraman, sınamaları geçerek; kendini gerçekleştirir ve inanma ödülünü kazanır. Ali Baba devlerle girdiği güç mücadelesinde akıllı önceleyerek mitin kahramanı olma rolünü yerine getirir. Devlerin kaba gücü, akıl gücü karşısında yenilir; kahraman sınavları başarıyla geçerek kendini gerçekleştirir. Masalın başında çizilen korkak kişi tasviri, akıl gücüyle adeta yeni bir kişiliğe dönüşür. Kahraman üstmimetik kimliğiyle bütünleşir, kendisinden beklenen görevi başararak mitin/toplumun güvenini kazanır.

‘Beyoğlu ile Akıllı Kız’ masalında sınama-inanma zıtlığında genç kız, bey oğlunu sorularıyla sınar ve uygun kişi olduğunu mitin diliyle tasdik eder. Kahramanın cevapları mitin sözcüsü olan kızın onayıyla sınanır. “Kadın kızın dediklerinden bir şey anlamaz, ama kızın güzelliğine dayanamaz. Doksan dokuz altın verir: ‘Bunları bizim bey gönderdi. Ben gidince onu buraya gönderirim’ diyerek oradan ayrılır. Kız kadına seslenir: ‘Beyiniz gelirken askerlerini yüz yapsın. Ne demek istediğimi düşünüp öyle gelsin.’ Kadın, bey oğluna varıp durumu anlatır. ‘Pek, öyle eli ayağı düzgün bir kız bulamadım. Kime gittiysem gözüm tutmadı. Yalnız, bir küçük kapılının kızı var ki, güzelliğine güzel, ama anlamadığım bir sürü şey söyledi’ diyerek kızın söylediklerini baştan aşağı anlatır. Beyoğlu, anlattıklarında, kadının altının birisini çaldığını anlar ve onu zindana attırır.

Sonra atına atlayarak küçük kapılı eve varır. Kapıyı çalar. Kapı açılınca, düşünde gördüğü kızı karşısında bulur. ‘Doksan dokuz askerimi yüz ettim de geldim’ diyerek kendini tanıtır. Kız, oğlanı diğer sorularına da cevap vermesi şartı ile içeri alacağını söyleyince, Beyoğlu başlar anlatmaya: ‘Annem biri iki yapmaya gitti dediğin; annen ekmek yapmaya gitmiş. Babam ağız tadı almaya gitti dediğin; baban çarşıya tuz almaya gitmiş. Ablam bahçeye gül serpiyor dediğin; ablan çeyizine çevre işliyor’ diye bütün soruları cevaplar. Kız, akıllı birisi olduğunu anlayarak Beyoğlu’nu içeri alır. Annesi babası gelince de durumu onlara anlatır.” (Özçelik, 2004: 416- 417) Miti ve mitsel tasavvuru temsil eden genç kız, Beyoğlu’nun cevaplarıyla kendisine uygun bir eş olduğunu anlar. Her iki kahraman da mitin çizdiği ideal kahraman olduklarını sinama-inanma zıtlığıyla somutlaştırır.

Masal metinleri içinde sonsuz bir döngüyle süren sinama motifleri, kahramanın mitsel tasavvurun tecrübelerini gösterme işlevini ortaya koyar. Karşıt güçlerle mücadelenin yolu mitik gücün temsilcilerinin yolunu takip etmektir. ‘Üçüncü Oğul’ (Önal 2011: 448) masalında küçük oğul/kardeş, sinama aşamalarını başarıyla tamamlar; mükâfat kazanır. Büyük kardeşler ağanın tuzağına düşerken küçük kardeş zekâsıyla ağayı yener. Bu masalda büyük kardeşler babalarının nasihatini dinlerler ancak ağa, iki kardeşi de aldatarak kendine inandırır. Yasağın çiğnenmesi büyük kardeşler için ilk sinamadaki başarısızlık olarak geçerken akıllı olma özelliğine sahip küçük kardeş sinama motifinde başarılı olup inanma mükâfatını kazanır. Küçük kardeş ağabeylerini öldüren ağayı, akıl gücüyle pes ettirir ve başarılı olur. Mitin, genç/dinamik gücü olarak kaotik gücü yener.

Tecrübesizlikten-tecrübeye karşıtlığında tecrübenin temsilcisi aksakallı ihtiyar ve bilge tiplerdir; genç kahraman ise tecrübesizliğin kutbundadır. Mitik devrin tecrübelerini temsil eden yüce birey/rehber rolündeki tipler, ortak hafızadaki bu işlevlerini anlatılar aracılığıyla ritüelleştirirler. İhtiyar ve genç zıtlığında bilgi-cehalet ilişkisiyle kahraman tecrübeyi temsil etme yetisi kazanır. Sinama-inanma varyantında mükâfat/ödül için sinama gereklidir; kahraman mitin sinamalarını, bir bütün olarak üstlenir ve sonunda bu güvene lâyık olduğunu ortaya koyan erdemli davranışlar sergiler. Karşıtlar, zıddını güçlendirir; birinin varlığı ötekine bağlıdır ve her şey zıddıyla vardır. Düzenleyici karşıtlıklar fonksiyonuna bağlı olarak biri olmadan diğeri olamaz. İkili zıtlıklar, birliği/uyumu oluşturan birlikteliktir.

2.4.4. Anima-Animus Karşıtlığı

Dünya’da var olan her şeyin zıddıyla bir tamamlayıcısı vardır. Yaratılış ve evren dişil ve eril zıtlığına sahip bir kavramdır ve bu zıtlık canlılar dünyasının özüdür. Tüm var olanların bir dişil ve erilden oluşması bütünde sağlanan uyumlu birliktir. Korku-umut, iyi-kötü, doğru-yanlış vb. zıtlıklar dişil ve erilin bütüncül sembolüdür. Bütün meyveler ikilidir; Rad suresinde bitkilerin eş halinde yaratıldığından bahsedilir. Erkek ve dişi organ bitkinin içindedir. İnsanın yaratılış öyküsünde önce Hz. Âdem yaratılmış daha sonra Hz. Havva onun sol kürek kemiğinden yaratılmıştır. Semavî dinlerde ve yaratılış mitlerinde önce Hz. Âdem yaratılmış ve daha sonra dişil sembol olan bahçe yaratılmıştır. Bahçe/Cennet metaforu insanoğlunun yaratılışındaki uyumlu birliktir; Hz. Âdem’i tamamlayan dişi figür bahçedir. Erkek ruhunda bulunan tabiatla dişilik arasında sembolik yakınlık vardır. Eril ve dişil imgelemde fert erkek, toplum dişidir. Fert ve toplum birbiriyle yaşamsal ve zorunlu bir form teşkil ederler. Tüm insanların atası olan Âdem ve Havva’nın yeryüzünde kavuştuğu mekân dişil ve eril bir sembole sahiptir. Safa ve Merve tepeleri Âdem ve Havva’nın birbirine kavuştukları yerdir; Safa ve Merve adları Âdem ve Havva’nın göbek adlarıdır. Safa eril olan Âdem’i, Merve dişil olan Havva’yı sembolize eder.

Kadın ve erkeğin birbirine zıt özelliklere sahip canlılar olmasına karşın tam ve sağlıklı bir kişilik için her iki kişilik yapısının bir araya geldiği bir uyuma ihtiyaç vardır. Dişil-eril, yin-yang “Jung, Taocu felsefede (klasik Çin felsefesi) yin ve yang’ın etkileşimi olarak ifade edilen eril ve dişili eşit ve birbirini tamamlayan unsurlar biçiminde var olan iki büyük arketipsel ilke olarak ele alır: Yang (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke) yin’in (karanlık, soğuk, nemli ve dişi ilke) tohumunu içinde barındırır, aynı olgu yin içinde geçerlidir. Çünkü Enantiodromia (düzenleyici karşıtlar fonksiyonu) kuramı gereği, biri olmadan diğeri de olamaz. Buna göre, madde ruhun tohumunu, ruh da maddenin tohumunu içerir. Bu arketipsel ilkeler, eril ve dişil modellerin bağlı olduğu esasları yerine getirirken, bireye cinsiyetine dair bir içgörü kazandırır.” (Korucu, 2006: 56) Kadın ve erkek kişilik özellikleri bakımından birbirine zıtlık oluşturur; ancak bu iki zıt özellik birbirini tamamlar. Anima-animus arketipi birbirini tamamlayan dişil-eril simgedir; içsel hayatın dışavurumunu animus sağlarken iç dünyayı görmeyi de anima arketipi sağlar. “Vahşi Kadın’ı, yani ruhsal-Benlik’i sanatçı olarak, animusu da sanatçının kolu olarak düşünmektir. Vahşi Kadın sürücüdür, animus aracı itekler. Kadın şarkı yapar, animus düzenler. Kadın hayal eder, animus öğüt verir. O olmazsa, imgelemde oyun yaratılır, ama

asla yazıya dökülmez ve asla icra edilmez. O olmazsa, sahne taşarcasına dolu olabilir, ama perdeler asla açılmaz ve çadırlar karanlıkta kalır.” (Estes, 2010: 349) Masal kahramanının başarılı olabilmesi için bu iki kişilik özelliğini de birleştirmesi gerekir. Masal kahramanı erkek ise eril/animus özellikler yönüyle eksikliğini; kadın ise dişil/anima özellikler bakımından kendini tamamlaması gerekir. Bütünleyici dişil ve eril unsur çifti anima-animus arketipidir. “Erkeğin içinde belirli herhangi bir kadına ait olmayan arketipsel bir kadın imgesi vardır, bu imge insanlık tarihinde kadınlığın bugüne kadar yaşanmış tüm eski deneyimlerinin ve bu deneyimlerin bıraktığı izlerin birikiminden ortaya çıkar. Aynı durum, kadındaki animus imgesi için de geçerlidir. Yani bir erkeğin, kendisini özerk bir kompleksle gerçekten özdeşleştiremeyeceğini görmeksizin, naif şekilde animasının tepkilerini kendisine aitmiş gibi görmesi olgusu, dişinin psikolojisinde de tekrarlanır. Animus daha ziyade tartışılmaz, mantıklı, tam yetkili yargılar gibi duran bir tür babalar veya önemli insanlar derlemesi gibidir. Daha yakın bir incelemede bu titiz yargılar, çocukluktan bu yana bilinçdışı olarak bir araya kazanmış ve ortalama bir doğruluk, yargı ve mantıklılık kuralına, bilinçli ve yeterli bir yargının yokluğunda bireyi kalıplaşmış bir fikirle zorlayan bir önyargılar özetine sıkıştırılmış sözler ve fikirler haline dönüşür.” (Korucu, 2006: 50) Anima- animus ruh imgesi olarak nefesle sembolize edilir. İnsanın yaşamının sürebilmesi nefes almasına bağlıdır. Kadın ve erkek kahraman, bu güçlü etkiyi sorgulamadan ona teslim olur. Anima ruh durumlarını animus fikirleri yaratır. Görünmeyen ve çok derinlerde varlığını sürdüren anima-animus arketipi davranışlarla işaret edilir. Animayla özdeşleşme, sezgilere ve duygulara teslim olmayı gerektiren psikenin görünmeyen ancak hissedilen yönüdür. Erkek kahramanda, güdüler dünyasının açığa çıkması, anima olarak tezahür eder; bu durum ortak bilinçdışının etkisini taşır. Bilinçdışının egemenliğine giren bir kadınsa, dişî doğasının karanlık tarafı, erkeksi özelliklerle birlikte öne çıkar ve bu özellikler animus kavramı altında toplanır. Babaya ait Logos’a karşılık gelen animus, anneye ait Eros’un karşılığı animayla birçok yönde paralellikler gösterir. Kadında kalıtımsal olarak var olan, erkekliğin kolektif bilinçdışına ait imgesi, yaşamında erkeklerle ilişkilerine dayanan kendi deneyimleri ve içinde gizlenen erkeksi köken; çoğunlukla anima gibi yansıtılır. Animus, muhafazakâr ya da kolektif vicdan olarak karakterize edilmekle birlikte kendi doğru fikirleriyle pervasız bir karşıtlık içinde olan zor ve yabancı sözcüklerine karşı olağanüstü bir zayıflık gösteren bir yenilikçidir. Anima gibi animus da kıskanç bir âşıktır. Gerçek insanın yerine onun hakkındaki bir fikri ya da önyargıyı koymakta ustadır, eleştiriye asla boyun eğmez ve

fazlasıyla tartışmaya açık alanlarda gezer. Animusun fikirleri her zaman kolektiftir ve anima nasıl kendi duygusal yansımalarını erkekle karısı arasına sokuyorsa, bunlar da aynı şekilde bireyleri ve bireysel yargıları bastırırlar. Eğer kadın güzelse, ona cömert, babacan, profesyonel bir tavır benimseten erkek hakkındaki bu animus fikirleri, daha ziyade çocuksu ve dokunaklıdır. Animus bütün kadınların atalarının, erkeklerle ilgili deneyimlerinin deposu olarak yaratıcı ve üretken bir varlıktır. Bu nedenle bir erkek nasıl içindeki dişil doğadan kaynaklanan bütün bir yaratıyı kendi eseri olarak meydana getirirse, bir kadının içindeki eril taraf da erkeğin dişil tarafını dölleme gücüne sahip yaratıcı tohumları oluşturur. (Korucu, 2006: 53-54) Anima-animus arketipi dişil ve erilin birbirini tamamlayan zıt kutuplardaki uyumdur; dünyanın yaratımındaki dişil-eril kavramlarının tamamlayıcı gücü masal kahramanlarının macerasında da tamamlayıcı güçtür. Bu tema, kadın ve erkek iki cinsin birbirindeki uyumlu doğası olarak masallarda somutlaşır.

Animus, kadının eril ve yönlendirici gücüdür. Kadın kahraman için animus figürü dıştan gelen ve karşı cinsteki tamamlayıcı doğasıdır. Masalda kadın kahramanı kurtarmaya gelen sevgili, eş, baba, erkek kardeş animus özelliğinin somut halidir. Kadın kahraman, kurban durumundan kurtulmaya çalışırken; kurnazlık ve keskin bilincini kullanması ve bu olumsuzluktan kurtulması animus özelliğinin ortaya çıkması şeklindedir. Kadının erkeksi yönünü ortaya koyan animus figürü onun yardımına koşar. Sevgili/eş, baba veya kardeş kurtarıcı animustur. Kadının eril yönü onun harekete geçmesini sağlayan animus figürü; bilinçlenen kadın kahramanın içsel gücünü dışavurması şeklinde somutlaşır. Safliktan kurtulan kahraman, gerçeklerle yüzleşir. Egonun dışa yönelmesi ve eyleme geçmesi durumuyla kadın kahramanın eril yönünü ve erile ait özelliklerini ortaya çıkarması başarıyı getirir. “Öyleyse, kadınların ruhsal-doğaları değil de, karşı cinsteki doğaları olan animus, eyleme geçme yeteneğine sahip derinlerdeki psikik zekâdır. Dünyalar arasında, psişenin çeşitli düğümleri arasında ileri geri yolculuk eder. Egonun arzularını dışa yöneltme ve eyleme dökme, ruhun itki ve fikirlerini gerçekleştirme, bir kadının yaratıcılığını aşikar ve somut yollarla ortaya çıkarma yeteneği vardır. Olumlu bir animus gelişiminin en önemli yönü, tutarlı içsel düşünceler, itkiler ve fikirlerin gerçek hayattaki tezahürüdür.” (Estes, 2010: 350) Kadın kahraman için animus figürü, iç dünyada keşfedilen sezgi ve itkilerin gücünü dış dünyaya çıkarmak amacıyla harekete geçmedir. Düşünce, itki ve fikirlerin dış dünyadaki tezahürü olarak sembolize edilen animus, kadın kahramanın ruhsal gelişimini somut olarak ortaya

koyan güçtür. Kadın kahramanın gerçeğe ulaşması ve başarılı olmasını sağlayan güç sevgili, eş, baba veya erkek kardeş figürüyle somutlaştırılır.

Masallarda, kahramanın kurtarıcısı olan baba, kardeş, sevgili figürü kahramanın eyleme geçme gücüdür. Animus, psişenin/ruhun eril gücünü sembolize eder. Animus, kadın kahramana geleneklerle beslenen bir güç otoritesini ve mantıklı davranışları göstermeye yönlendiren güçtür. “Bu fikirler, genelde sarsılmaz inançların veya geçerliliği şüphe götürmez kuralların özelliğine sahiptir; bu yüzden de kadının özgürce fikir yürütmesini ve bireysel yargılarını bastırır. Çünkü animus, bünyesinde, kadını gelenekselleşmiş fikir kalıplarına zorlayan, otoritesi tartışılmaz, mantıklı ve tam yetkili bir babalar ya da önemli insanlar meclisini barındırır; bu bağlamda animus, bilinçdışından kadına geleneksel ve toplumsal açıdan yapması ve yapmaması gereken şeyleri dayatan eril komplekstir.” (Korucu, 2006: 110) Eril güç baba, kardeş ve eş figürüyle kadın kahramanı yönlendirir.

Kurtarıcı güç olan erkek figürü, kadın kahramanda harekete geçen içsel güçtür. Kadın kahraman yenilgiyi kabul etmiş görünürken gelen erkek figür, gücün ve direnmenin sembolü olur. Dünyanın düzeni de böyledir; var oluş içindeki zıtlıkla ortaya çıkar. Yin-yang sembolü dişi ve eril ögenin zıtlıkların ahengine dayanan bütünsel uyumdur. “Bütünsel hale gelince, onda artık hiçbir biçimde yang ve yin ayrımı söz konusu olamaz. Zira artık ilkesel farksızlık vardır.” (Guenon, 2001: 153) Zıddıyla var olma varlığın özüdür.

Kadının uyanışını bekleyişi ve erkeğin kadının uyanışını beklemesi anima veya animusu beklemesidir. Kahraman; derin bir uykudadır. Onun uyanışını anima-animus arketipi sağlar. ‘Uyuyan Delikanlı masalında’ kehanetle birlikte genç kızın bilinçlenme ve tamamlayıcı animus figürüne kavuşması işlenir. “Bir varmış bir yokmuş zamanın birinde tüccârın bir kızı varmış. Bir kuş her gün bunların bahçelerine konar, ‘Bir mevtanın başını kırk gün bekliyeceksin’ Diye kız dışarı çıkınca ötermiş. Annesi babası çok üzülür, ‘Bir tek evlâdımızı büyüttük de nasıl olur bir mevtanın başını kırk gün bekler. Hem bu memleketten kızını alıp gideceğim.’ Der. Kalkar hanımını kızını alır yola düşerler. Bir arabaya binip giderler. Bakarlar gene kuş geldi. ‘Bir mevtanın başını kırk gün bekliyeceksin’ diye öter. Tüccar gine kızını ordan götürmeye karar verir. Kızını kaçırr bir dağa gelirler. Dağın tepesinde bir büyük şato. İçinde ne var diye merak ederler. Her tarafı demirli kilitli. Yiyecekleri de bitmiş. Tüccar kapıyı açmak için ne kadar zorlarsa açamaz. Annesi gelir yüklenir kapıya o da açamaz. Kız gelir bir dayanmasıyla kapı açılır.

Kız içeri girince kapı kapanır. Annesi bakar Eyvah gördün mü elimizle aldık getirdik kız, bu şatoda kaldı.’ Etrafı dolaşırlar, gece gündüz şatoyu beklerler imkânı yok kız bulunmaz. Kız bir pencereye çıkar babasına seslenir. ‘Baba artık siz beklemeyin, benim buradan çıkmama imkân yok. Hakikaten burada bir mevta var yatıyor. Demek ki ben bunu bekliyeceğim. Bu benim kaderim. Siz memleketinize gidin, elbet bu kapılar bir gün açılır. Ondan sonra ben gelip sizi bulurum.’ Annesi babası ağlayarak geri dönerler. Evlerine gelirler. Kız da gece gündüz bir yatakta yatmış uyuyan genç delikanlıyı bekler.” (Seyidoğlu, 1975: 214) Baba, kehanetin öğrenilmesiyle kızını kurtarmak için zorunlu bir göç eylemi gerçekleştirir. Aile, kızlarını alarak uzak diyarlara göç eder. Kahraman, bu macerayla hem fizikî hem de ruhî göç yaşayarak erginlenir. Kahramanın, ayrılma aşamasında gittiği/geçtiği mekân bir göçtür. Bu durum hem ruhsal anlamda hem de mekânsal anlamda bir göçtür. “Bu bağlamda ‘göç’ olgusunu ele aldığımızda, kahramanın erginleşme sürecinde, ruhsal gelişimini tamamlamasında önemli bir basamak olduğunu görürüz. Kahramanın; doğumdan ölüme, masal dünyası içerisinde yaşadığı her olay, bireyin belli bir hedefe ulaşmada kat ettiği mesafedir. Bir mekândan başka bir mekâna taşınma sürecinde yaşanan çeşitli olaylar, kahramanın bir takım acılarla, engellerle yoğrulup çile çekmesinden sonra olgunluğa erişmesini sağlar.” (Şimşek, 2014: 493) Zorunlu göç motifi genç kızı asıl maceraya ulaştıran erginlenme alanına geçirir. Genç kız, anne ve babasının tüm çabalarına rağmen vahyi söylemle vuku bulan kehaneti yaşar ve durumu kendi yazgısı olarak değerlendirir. Genç kız, durumu kabullenir ve kırk gün oğlanın başında bekler. Oğlanın başında bekleyen genç kız, eril gücünün uyanışını bekler. Kırk gün sonra oğlan, uyanır; ancak çingene kızı hileyle onu bekleyenin kendisi olduğunu söyler. Çarşıdan sabır taşı isteyen kızın eylemini ve söylediklerini öğrenen oğlanın genç kıza dönmesiyle uyanış tamamlanır. Delikanlı, genç kızın uyuyan eril yönüdür ve uyanışla genç kızı, sıkıntılı durumdan kurtarır. Genç kız, bu süreçte sabırla animus figürünün uyanmasını bekler. Hareketsiz olma/uyku bekleyiş motifidir. Genç kız, durumu kabullenerek eylemsiz bekler; oğlanın uyanışı kızın harekete geçmesidir. Yönlendirici güç animus figürüdür.

‘Bacı Bacı Can Bacı’ (Günay, 2011: 142-145) masalında genç kadının kurtarıcıları geyiğe dönüşen erkek kardeşi ve eşidir. Genç kadın gurbet kızının tuzağını fark etmez ve suya atılır. Gurbet kızı, padişahın geyiğin de kesilmesini ister. Gurbet kızı geyiğin etini isteyerek; genç kadının sezgilerini ve vahşi saf doğasını yok etmeye çalışır. Kadının harekete geçmesini engelleyerek; animus yönünü yok etmek ister. Geyik kardeş

suyun başına gider ve ablasına seslenir. Kız da suyun içinden kardeşine cevap vererek uyanışı/eyleme geçişi somutlaştırır. Padişah, geyik oğlanı takip ederek gerçekleri öğrenir ve eşini kurtarır. Kardeş ve eş yaratıcı doğayı harekete geçiren animus figürü olarak kadını kurtarır. Geyik kardeş, ablasının kurtarıcı sezgisi ve bilinci olur.

‘Yüzük Kaçıran Kuş’ masalında, kahraman/genç kız, yüzüğünü alan kuşu bulmak için yedi yol ayrımına bir kahve yaptırır. Bilenlerin görenlerin kendisine haber vermesi için bunu yapar. Gizemli kuşun mekânını, yardımcı/tamamlayıcı güç olan ihtiyar, haber verir. Kızın mağaraya geçişiyle kuş kılığındaki delikanlının bulunduğu mekâna gelinir. Kızın mağaraya girişi eksik olan animus figürünü bulma ritüelidir. “Bir cün bu gehveye ihdiyar bir adam celir. Gız buna da sorir. Ehdiyar adam deyir ki, ‘Ben ele bir guş cördüm, her zaman mağaradan içeriye cirir çihir.’ Gız ehdiyarın tarif ettiği mağaraya cirir çi, orda bir ev var. Eve cirir lâmbayı yerinden galdırır, başha bir yere goyir. Cendi de bir yerde cizlenir. Biraz behlir, bahir çi cüvercin celdi. Silçindi bir oğlan oldi.” (Seyidoğlu, 1975: 180) Güvercin donundaki oğlanın gerçek kimliğine dönmesi sezgisel yönün tamamlanması ve eril gücün harekete geçmesidir. Devlerin kaçırdığı genç delikanlı, güvercin donunda dolaşır. Genç kızın kuşun arkasından gitmesi, mağaraya girmesi; cesaret ve atak göstermedir. Bu eylem animusun somutlaşması ve kahramanın eril yönüyle bütünleşmesidir. Olağanüstü varlıkların esiri olan kahramanları kurtaran genç kız/delikanlı sezgisel gücün uyanışını sembolize eder.

Animusun eksikliği, kahramanın karar verme yetisinin körelmesi şeklinde tezahür eder. Animusun yararlı işleviyle genç kız, cesaretini toplar ve atak eylemler gösterir. “Animusun sahip olduğu eleştirel yargı, kadında bazen aşırı bir vicdanlılık şeklinde tezahür eder, aşağılık duygusuna kapılmasına neden olarak kendi başına karar verme yetisini köreltir, ya da yıkıcı eleştiri oklarıyla kadının en yakınındakilere yönelir. Animusu harekete geçirilen kadın, acımasız ve saldırgan bir hale gelir ve önyargıları onu hiçbir mantığı kabul etmez duruma getirir. Ancak animusun yararlı işlevleri de vardır, sözgelimi ihtiyacı olduğu zamanlarda kadına gerekli cesaret ve ataklığı sağlayabilir ya da onu, gerçeği bulmak için araştırma yapmaya sevk edebilir.” (Korucu, 2006: 55) Kadın kahramanın kırkinci odayı açmadaki tereddütü animus sembolünün eksikliğidir. ‘İğci Baba’ masalında genç kız, kırkinci odayı açma konusunda bir çatışma yaşar; önyargıları karar vermesini engeller. Sonunda odayı açma cesaretini gösterir. Genç kızın ihtiyarın elinden kurtulmasını kırkinci odadaki delikanlı motifi sağlar. İhtiyarın gerçek yüzünü

görme ve bilinçlenme odanın açılmasıyla ve animus figürüyle somutlaşır. “Ehdiyar bu gıza kırk tane anahdar teslim ediyor.

Gırg tane anahdarı gız 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.’ diye 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) Genç kızın karşısına çıkan delikanlı kızın animus figürü olarak ona cesaret ve güç verir. Bu şekilde genç kız bilinçlenir; eksik yönünü tamamlayarak macerasını tamamlar. Animus fikirleri, kolay kolay sarsılmayan sağlam inançların veya geçerliliği mutlak ilkelerin özelliğine sahiptir. Animusun etkin olduğu durumlarda, kadın kahraman sağlam inançlar ve mutlak ilkeler geliştirir. Kırkıncı odadaki delikanlıyla karşılaşma motifi, genç kızın kendi gücüne inanarak; kurtuluş eylemi için cesaret göstermesidir. Bu durum animusun dışavurumundaki sağlam inanç ve mutlak ilke olarak tezahür eder.

Anima figüründe ise erkek kahramanın başarısı için benliğine iç dünyasına dönmesi gerekir. “Anima erkeğin ruhundaki, belli belirsiz duygular, huylar, sezgiler, akıldışı olana karşılık duyarlık, kişisel sevgi yetisi, doğa sevgisi, en önemli olarak da bilinçdışını algılama yetisi gibi bütün dışıl psikolojik eğilimlerin kişileşmesidir.” (Jung, 2009: 177) Erkek kahramanın sezgilerini ve içsel düşüncelerini dinlemesi kadın/dışı figürü dinlemesi ve ona kulak vermesiyle somutlaşır. Anne, sevgili, kız kardeş figürü erkek kahramanın animal yönünü somutlaştırır.

‘Zümrüdüanka Kuşu’ (Şimşek, 2001: 52-59) masalında kahraman saf dil özelliğiyle büyük kardeşlerin hilesini anlamaz. Küçük kardeşin uyarıcı gücü/sezgisi konumundaki kız ona ‘sihirli nesneler’ verir. Kahramanın animası olan genç kız, en küçük kardeşi, zorluklar karşısında sezgisel gücü olarak tamamlar. Bu masalda zıtlık unsuru olarak verilen ak ve kara koyun sembolü zıtlıkların bir bütüne ulaştırma döngüsünü yerine getirir. Renklere yüklenen anlam masallarda zıtlığın ahengini sergiler. Renk sembolü; iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramları somutlaştırır. Ak ve kara koyun yeryüzü ve yeraltını sembolize eder. Sihirli nesneler, erkek kahramanı erginlenme ritüeli için alt mekâna taşır; sezgilerini ve içsel enerjisini kullanarak; kara-ak zıtlığıyla alt dünyadan üst dünyaya çıkar. Kuyu, bilinçdışı mekân metaforuyla içsel ruh dünyasının durumlarını yansıtır.

Animal güç, erkeğin hayal ve sezgi gücüne bilinçli davranışlarla birlikte işlev kazandırır. “Anima erkeğin bilinçli davranışlarına hayaller, önseziler ve ruh durumları gibi psişik özellikler sayesinde yansıyan/yansıtılan içsel bir durumdur. Anima bilinçdışı kaldığı sürece yansıtılır, çünkü bilinçdışı olan her şey yansıtılır. Zihindeki bazı şeylerin somut şeylere yansıtma gücü, animanın yansıtılma gücünün de temsilcisidir. Çünkü anima, erkeğin bilinçli davranışlarına ancak onun hayalleri, önsezileri ve ruh durumları gibi psişik özellikleri sayesinde yansıtılır.” (Korucu, 2006: 93) Anima, erkeğin hayal, önsezi ve ruh durumlarını simgeleyen içsel bir süreçtir; kadın kahraman figürüyle dış dünya somutlaştırılır.

Masallarda dişil güç olan güzel kız, kahramanın sezgileriyle bilinçlenmesidir; bilinçlenme kahramanın kurtulmasını sağlar. ‘Beyböyreğ’ masalında kahramana bu gücü sezgisel olarak animal gücü sağlar. Beyböyreğ devin canının nerede olduğunu genç kızın yardımıyla öğrenir. “Senin canın nerde?” ‘Benim canım süpürge de gizli.’ Diyor, gahir gidir. Sabahdan oğlan gelir. ‘Gız canı nerde ki?’ ‘Süpürge de canı.’ ‘Süpürge de can olmaz. O bizim ağzımızı arir. Süpürge de can olmaz sen onu epeyce bezet düzet, her şey et. Bu gız altınını her şeyini getirir süpürgeyi bezedir. Gıyayı döğir, gine dev gelir. Gıyayı açanda gelir bahir ki ele bir süpürge bezeli ki demiş, ‘Bunnar ne?’ ‘Senin canın bunda ben onun için bele bezetdim.’ ahmah bilmir, ‘Neye gülürsen?’ ‘E onda can olir mi? Benim canım sakgavilde.’ Sakgavili de ele edir. Üç dört gün yoh bahir olmir. ‘İlla bene canın yerin de. Canın nerdeyse ben onunla eyleneceğim.’ ‘Bırah dünya güzeli sen benim canımı öğrenemesin. İnsanoğlu muhannettir. Sora başıma bi hal çıhardırsan.’ ‘Amaaan yoh ben daa senin gibi adamı daa nerde bulim. Niye bele edim, şe le edim. Tez bene canın öğret.’ İşte filân dağın ardında. Babasıgilin tarafda bir dev vardır, eğer onu öldürürlerse onun

garnında bir guti vardır. Bu gutiyi getirirlerse benim canım ordadır. Yoh yoğise kimse benim canıma bir şey edemez. Öldüremez hiç canımı, tuyumi terpedemez.” (Seyidoğlu, 1975: 200-201) Genç kızın Beyböyrek adına öğrendiği sır; kahramanın içsel enerjisine ve sezgilerine dönüşüdür. Tam bir kişilik için eril gücün dişil güçle uyumlu birlikteliği yakalaması gerekir.

Kahramanın kapalı olan bilincinin uyanışını anima figürü somutlaştırır. ‘Cinpulat’ masalında etkisiz kalan kahraman, amacını bilmeyen ve güçlerinin farkında olmayan eksik animus figürüdür. Kahramanın, duyuşsal alanının hâkimiyetini kaybederek teslim olması içsel enerjinin/animanın eksikliğidir; genç kızın sözleri anima figürünün ortaya çıkışıyla sağlanan bilinçlenmedir. Cinpulat’ın istediği kız; erkek kahramanın bilinçlenmesini sağlar. “El aman, delikanlı sen beni Cinpulat’a götürüyorsun. Yapma, yazıktır delikanlılığına. Ben gitmem Cinpulat’a.”

‘Allah’a ahtım olsun ki seni Cinpulat’a vermeyeceğim.’

‘Peki, vaad ediyor musun?’

‘Ediyorum.’

Oğlan kızı atın terkisine atıp doğruca o hocanın yanına gelir. Hoca bunların geldiğini görünce sorar:

‘Siz o Cinpulat’ın nasıl mahvedileceğini biliyor musunuz?’

‘Hayır hoca, nasıl mahvedeceğiz?’

‘Cinpulat’ın canı var, onu sihirle saklamıştır. Onu bulmanın da kolayı vardır. Onu da bu kız bulabilir, sen bulamazsın.’ Hoca kıza dönerek ona der ki: ‘Bu oğlan seni götürüp Cinpulat’a teslim eder. Sen ‘Babam öldü, babamın yası var, yasını tutacağım.’ deyip Cinpulat’ı yanına koymazsın. Bu oğlan da filancı mağarada siner, orada yatıp kalkar. Sabahtan sabaha gelip senden ifadeni alır.’ ‘Güzel, olur.’

Oğlan götürüp kızı Cinpulat’a teslim eder. Cinpulat’a der ki:

‘Ben bunu aldığım da babası yeni ölmüştü, bunun yası var, kırk gün el sürmeyeceksin.’

‘Pekâlâ, olsun.’

Cinpulat kızı bir odaya kapatıp ava gider. Kız o giderken der ki:

‘Senin canın neyse bana söyle de ava kuşa öyle git.’

‘Benim canım şu gördüğün süpürge dir.’

‘Peki.’

Cinpulat ava gider. Kız da kalkıp bu süpürgeyi gelin yapar. -Eski zamandan kalma süpürgeyi gelin yapma âdeti bu kızıdan kalmazdır.- Kız bu süpürgeyi öyle sever öyle sever ki hesabı yok. Akşam olunca Cinpulat gelir:

‘Ne ettin?’

‘Ne edeceğim, ‘Benim canım süpürgeci.’ dedin, ben de süpürgeyle eğlendim.

Cinpulat süpürgeye der ki: ‘Aman süpürge, bu kız bugün seni sevdi mi?’

‘Aman Cinpulat, bu kızın bugün bana yaptığı iyilikleri ben daha dünyaya geldim geleli görmedim.’

‘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.’ ‘Peki.’

Sabahleyin Cinpulat ava gidince oğlan gelir. Kız olanları ona anlatır. Hemen o tepeyi işgal etmeyi kararlaştırırlar. Oğlan gidip civardaki köylerin delikanlılarına yalvarıp o tepeyi işgal ettirir. Bütün hayvanları toplarlar.

‘Geyiği yakalayın, başka hayvan istemez.’

Geyiği yakalayınca keserler, karnından çıkan tavşanı da keserler. Onun karnından da bir kutu çıkar. Bu kutuyu açarlar ki içinde üç tane yumurta var. Oğlan yumurtaları alıp Cinpulat’ın evine gelir. Gelir ki Cinpulat hastalanmış, yatıyor. Cinpulat, oğlana yalvarır:

‘Aman sen bilirsın, o yumurtaların bir tanesini bana ver.’

Oğlan da merhamete gelip yumurtaları vermek ister. Tam elini uzatmaktayken kız oğlanın eline bir şamar çeker, yumurtalar yere düşüp ezilir. Cinpulat’ın canı da cehennem cüdasına hareket eder.

Bunlar, Cinpulat’ın yükte hafif, malda ağır neyi varsa alırlar. Atlara binerler. Az gelirler, çok gelirler, azını çoğunu Allah bilir, altı ay bir güz gelirler. Geri dönüp bakarlar ki bir çuvaldız boyu yol gelmişler. Oğlanın memleketine yaklaştıkları.” (Sakaoğlu, 2002: 420-421) Cinpulat’ın yıkıcı gücü karşısında acze düşen kahramanı sezgi ve öngörüyle aydınlatan genç kız, bilinçlenmeyi sembolize eder. Cinpulat’ın ikinci hilesine kanan kahramanı, genç kız, duyusal alanın dışavurumuyla kurtarır. Bilince yansıyan içsel değişimde anima/genç kız etkin bir rol üstlenir.

Üçlük ve dörtlük arketipler eril ve dişilin karşıtlığında bütünleşen formlardır. Dörtlük bütünselliği sembolize ederken, üçlük var olan bir eksikliğin ifadesidir. Öte yandan üçlük, simyada diğer bir üçlüğe de işaret eder, tıpkı göksel olanın yeraltını,

aydınlığın karanlığı ve iyiliğin kötülüğü gerektirdiği gibi bir durumdur. Karşıtlıkların arasındaki gerilim durumu dengeyi sağlamaya yöneliktir. Dörtlüğün içinde oluşan karşıt yöndeki iki üçgen tamlik olan dörtlüğün içindeki ikili zıtlıktır. Dörtlüğün temsil ettiği bütünlük iki eşit parçaya bölünürse, ortaya karşıt yönde iki üçlük çıkar. Böylece dörtlük, içinde karşıt özelliklere sahip iki üçlük barındırır. Jung'a göre bu benzerlik bilincin dört işlevinden yalnızca üç tanesinin ayırt edilip bilinç seviyesine çıkarılabileceği, dördüncü işlevin ise kapalı kaldığı gerçeğidir. Jung, bilinçdışında ve en güçlü bilincin bile zayıf noktası olan bu dördüncü işleve düşük işlev adını verir: Dördüncü işlev olan düşük işlev insan iradesine kapalı bir alandır. Dördüncü işlevin temsilcisi bilinçdışında bekleyen anima arketipidir ve bilinç seviyesine yükselmez. Üçlük ve dörtlük, mit incelemelerinde, rüya yorumlamalarında ve çözümlemelerinde önemli bir rol üstlenmiş arketipsel sembollerdir. Asya'daki klasik formlarında mandala üçgeni, kareyi ve daireyi rakamsal eşdeğerleri olan üç, dört ve arketipsel sayıların en güçlüsü olan yedi sayılarıyla birlikte yan yana koyar. (Korucu, 2006: 61-62) Anima-animus zıtlığı, üçlük ve dörtlük arketipiyle eksik olan yönün edebî ritüellerle tamamlanmasıdır. Dörtlüğün içinde karşıt yönde iki üçlük vardır. Zıt üçgenler birbirini tamamlayan dörtlük şemasında tam bir kişiliğin ikili ve bütünlenen kutbunu sembolize eder. Karşıtlık ilkesinde yaratılışın içinde görülen denge durumuna ulaşma arzusu vardır.

Anima-animus arketipi sağlıklı kişilik gelişiminde köprü kurucudur. İkili zıtlık tamamlanan ve bütünleşen bir bağlantıdır. Bu evrendeki her şey gibi kadın ve erkek de birbirine zıt özelliklerle birbirini tamamlayan bir bütündür. Güç ve geleceğe yönelik öngörü sağlayan bu ikili zıtlık durumu sağlıklı bireyleşim için vazgeçilmezdir. İnsan, bir bütün olarak hem güce hem de sezgiye ihtiyaç duyar. Bu form, dişi ve erilin hayatın her safhasında ve dünyanın yaratılışında görülen bütünlüğüdür. Akıl ve güç tek başına yeterli değildir; tamamlayıcı olarak duygu ve sezgilere ihtiyacı vardır.

2.5. Yeniden Doğuş/Ontolojik Doğum

Masal diyarında işlenen temalardan biri de insanın varoluş sırrını açıklayan yeniden doğuş sembolüdür. Evren ve dünya sürekli bir yaratım ve doğum halindedir. Yeniden doğuş imgesinde insanın öldükten sonra yeniden dirilmesi ve tabiatın/evrenin döngüsel olarak canlı kabul edilmesi inancı önemli bir etkindir. Hûd suresi yedinci ayeti bunun kanıtıdır. “O, hanginizin amelinin daha güzel olacağı konusunda sizi imtihan için, henüz Arş'ı su üstünde iken gökleri ve yeri altı gün içinde (altı evrede) yaratandır. Böyle

iken ‘Ölümünden sonra şüphesiz diriltileceksiniz’ desen, inkârcılar ‘Mutlaka bu, apaçık bir büyüdür’ derler.” (www. kuranmeali. org) Yeniden doğuş hadisesi semavî dinlerde ve tasavvuf ekolünde evrensel bir inancı somutlaştırır; Kur’an-ı Kerim’de bu konudan geniş bir şekilde bahsedilir. İnsanın öldükten sonra yeniden dirileceği inancı ve tabiat döngüsü ritüel tekrarlarla kahramanın doğuş öyküsüne dönüşür. Mitlerden, efsane ve masallara geçerek anlatılagelen bir tabiat döngüsü olan yeniden doğuş temasında; Dünya’nın ve yaratılışın mikro evreni olan insanın kodlanmış bir düzenle tekrar eden ontolojik doğumu söz konusudur. Yeniden doğuş, sembolik düzlemde arınma, kutsanma, yücelme ve metâforik bir imgeyle doğumu ifade eder. İnsan, masallar aracılığıyla ontolojik doğumunu psikolojik süreçlerle ve kültürel birikimle yoğurarak anlatır. Ruhsal temizlenme ve arınma döngüsü yeniden doğuş imgesiyle gerçekleşir. Eskiyen ve tükenen yıkıma uğrayan insan doğasının yenilenmeye ihtiyacı vardır. Yeniden doğuş masalda ritüellerle tekrar edilerek; tabiatın eskiyi/ölümü yok etme döngüsüyle özdeşleşir. İnsanın merkezde olduğu bu tema, masalların önemli kodlarından biridir; tekrar ve ritüellerle insanın kendi saf/vahşi doğasına dönüşü simgelenir. Erginlenme ritlerinde ölümü yenme ve yok etme işlevi yerine getirilir. Ölüm korkusunun yenilmesi, manevi devamlılığını, ritüel ölümün dini kıymeti sağlar. Erginleyici ritüel; ölüm, yok olma ve yeniden var olmadır. “Erginleyici ölümün kendiliğinden ‘tabii olan’ın, kültürel olmayan insanın sonuna ve yeni bir varoluş -‘ruh için doğmuş’ bir varlığın, yani yalnızca şimdiki bir gerçeklikte yaşamayan bir varlık- ta eder. Bu yüzden erginleyici ölüm vasıtasıyla aday Tanrılar ya da mistik atalar tarafından vahyedilen modele uygun olarak biçimlendirilmiş bir başkası haline gelir. Bu, bir kimsenin tabii bir insan olmaya son verdiği ve tabiatüstü bir Varlığı andırdığı oranda hakikaten bir insan haline geldiğini söylemek anlamına gelir.” (Eliade, 2015: 256) Erginlenme; ritüel, tasvir ve terminoloji ile gerçekleşir. Ritüeller aracılığıyla kahramanlar ölümü yenerek; yeniden doğuş döngüsünü devam ettirirler. Ölüm, yok olmanın verdiği yıkımdan arınma ve zamanın yok ediciliğine tabi olmayan saf ve manevî doğuma götürür. Yeniden doğuş teması zamanın döngüsüne sonsuz dalıştır. Masal metinlerinde zaman, bu döngüye sahiptir. Yenilenme ve ritüeller aracılığıyla insan kendi varlığını devam ettirir.

Yaratılış, Allah’ı yansıtan tek aynadır ve bu bağlamda insan kendi yaratılışındaki büyük gücü masal aynasında metaforik imgelerle yeniden gerçekleştirir. Yaratıcı güç, Allah’ın varlığını somut kılar; insan Allah’tan/ilâhî güçten aldığı ilhamla sanat eserinde ruhsal doğumunu gerçekleştirir. İnsanın varlığı; ruhsal ve bedensel bir bütündür;

geleneksel anlatılarda beden bütünlüğü ruhsal ve fiziksel bir bütünlükle işlenir. Bu imge tasavvufî bir imgedir; tasavvufta ruh ve beden birbirini tamamlayan güçlerdir. Jung’a göre yeniden doğuş teması dinlerde ve masallarda sıklıkla rastlanan insanlığın kolektif gayrışıuruyyla ilgili bir arketiptir. Jung bir araştırmasında yeniden doğuş temasının beş şeklini ortaya koyar. Bunlardan birincisi Metempsychosis (tenasüh-i ervah) dır. Budist inanca göre, insanlar öldükten sonra ruhları bir bedenden başka bir bedene geçerek yaşamaya devam eder. Bu inanışta başka bedene geçen ruhun eski şahsiyetini muhafaza edip etmediği belli değildir. İkinci şekil Reincarnation’dur. Bu inanışta şahsiyetin/kişinin hayatının devamlılığına inanılır, öldükten sonra başka bir insanın vücuduna giren ruh daha önce yaşadığı hayatı da hatırlar. Reincarnation, başka bir vücut ile yeniden dünyaya gelmek demektir. Üçüncü şekil, Resurrection (Basübadelmevt)dir. İnsan öldükten sonra başka bir dünyada, ahirette, dirilir. Ahirette dirilen vücut ya dünyadaki hüviyetini muhafaza eder veya başka bir şekle girer. Dördüncü şekil Rebirth (renavatio), insanın yaşadığı hayat içinde yeniden doğmasıdır. Burada bahs konusu olan, ferdin aslî hüviyetini muhafaza ederek, ruhunun tazelenmesi, gençleşmesi, kuvvet kazanmasıdır. İleride görüleceği üzere, Beşinci ve sonuncu şekil bir merasime katılınmasıyla ruhun yenilenmesidir. (Kaplan, 2006: 450-451) Yeniden doğuşun beş şeklinde de ruhun yenilenmesi ve sonsuzluk döngüsü içinde sürekliliği işlenir. Ruhun, ölümsüzlüğü ve ölen bedeninin içinde ruhun tekrar tazelenmesi bir yaşam enerjisidir. Yeniden doğuş temasında inanışların ve tecrübenin izdüşümüyle şekillenen ruhsal doğum metaforları görülür. Tabiat ana, uyku, don değiştirme ve dualarla bedduaların yeni bir yaşam sunması masalların kurgusunda etkili olan inanış ve inançların mitolojik kökten gelen motifleridir.

2.5.1. Tabiat Ana/Anasır-ı Erba

İnsanın/insanlık tarihinin, kendisi ve çevresiyle ilgili ilk algıları tabiat ile ilgilidir. Tabiat, içinde barındırdığı zıtlıklarla ikili bir özelliğe sahiptir. İnsana, hem yaşam sunar hem de yaşamını sonlandıracak bir gazap gösterir; bu durum hayatın içinde var olan zıtlığın sonucudur. Tabiat ana kavramı, doğanın hayat sunması ve kendini yenileyen döngüsüyle yaratılış mitlerine ilham olmasıyla ilgilidir. Dişil ve eril öğelerin özelliğini taşıyan tabiat, insan için yaşam kaynağıdır ve canlı olarak kabul edilir. Yeniden doğuş temasında tabiatın hayat sunması ve ontolojik doğumda metaforik bir geçiş sağlaması bir döngüye sahip olması işlevidir. Hayal ve gerçeğin yarattığı inanışlar, imgelerle masalda ifade edilir. İnanış ve inanç “yanılsamayı hakikate çeviren yaratıcı enerjidir. Böyle bir

inanç rasyonel ve ideolojik olmayıp imgeselin diğer yanına aittir.” (Frye, 2008: 164) Umud ve yanılsamanın gerçekliği masalda bir metafora dönüşür. Halkın yaratıcı tasavvuru bu yanılsamayı imgeyle ve inançla gerçek bir metafora dönüştürür. Evrenin varoluşunda mevcut olan yaratıcı güç, masal metinlerinde tabiatın canlılığıyla psikolojik paralelizm yaratır.

Tabiat, ilk insan için gizemlidir; insan merak ettiği gerçekleri inanışlarıyla ve muhayyilesiyle besleyerek öyküler yaratmıştır. Bu öyküler, mitoloji ve onun devamı olan masal ve efsanelerde daha yoğun görülür. Tabiatı yorumlayan ve içselleştiren insan, izlenimlerini ve duyumlarını edebî esere aktarır. Tabiat, besleyiciliği, büyütmesi, koruması ve hayat sunmasıyla dışıl bir ögedir ve anne imgesiyle sembolleştirilir. İnsana, hem yaşam sunar hem de yaşamını sonlandırır. Eski-yeni, hastalık-iyileşme, ölüm-dirilme toprağın hayat ve ölüm kaynağı olması zıtlıkların birlikteliğidir. Özellikle tabiat bu zıtlığın içindeki hayat sunma ve alma özelliğiyle dikkat çeker. Masallarda, tabiat ve tabiat unsurları can verme ve hayat sunma temasıyla işlenir. Tabiat, olayları başlangıç ve son ilişkisiyle devam eden bir döngüdür; yenilenme, arınma ve hayat sunma özellikleriyle yeniden doğuşu simgeler.

Her şey bir başlangıç hikâyesine sahiptir; yaratılışın başlangıcı da evrenin yaratılışındaki ilksel imgedir. Yeniden doğuş, dünyanın doğuşuyla benzer bir anlam taşır. “İlkeller her zaman hayatın başlangıcını kozmogolojik bir bağlamda düşünürler. Bu dünyanın yaratılışı, yaşayan bütün varlıklar için örneksel bir model teşkil eder. Mutlak anlamda başlayan bir hayat, bir dünyanın doğuşuna denktir. Her akşam ölümün karanlığına ve yaratılmamış ve bilkuvve mevcut olanın sembolü primordiyal sulara dalan güneş, hem rahimdeki embriyoya hem de erginleyici kulübede gizlenen adaya benzer.” (Eliade, 2015: 126) Yeni bir hayat/doğum, dünyanın doğuşuna bağlanan bir metafordur. Başlangıç bir yaratmaydı ve yeniden doğuştu. Yeniden doğuşun bir başlangıcı kapsamı bağlamında; kahraman da eskiyi yok ederek yeni bir başlangıç ve ontolojik doğum yaşar.

Tabiat, doğa olayları ve yaşamsal meraklar; insanın algılarını, ilki/kutsal başlangıcı anlatan sözlü geleneğe yansır. Kahramanın parçalanıp yutulması, bir arınma ve yeni bir başlangıçtır; doğanın/tabiatın kanunları da bu döngüye sahiptir. Tabiat kışın ölür ve baharda yeniden canlanır; eskinin yok olması yeni bir başlangıçtır. Biten/sona eren her şey yeni bir şeyin başlamasıdır. Yeninin doğması/başlaması, eskinin ölümüyle/parçalanmasıyla mümkündür. “Pek çok kültürde rastlanan yaygın sembollerden biri de, parçalanıp yenmek ya da yutulmaktır. En bilinen örneği de,

balının yuttuğu Yunus peygamberin öyküsüdür. Benzer anlam taşıyan tipik peri masalı figürleri arasında çocuk yiyen cadı, her şeyi yiyen dev, yavru yiyen kurt gelir. Sembolik dilde parçalanıp yutulmak, bir tür yeraltına inişi, rahme geri dönüşü, bilincin yok oluşunu, egonun ölümünü temsil eder. Bilinç, bilinçaltının karanlığı tarafından yutulur. Psikolojik anlamda bu, libidonun bilinçdışına geri çekilmesidir. Bireyin onun ölümcül tuzağından kurtulabilmesi için, kahramanların sayısız öykülerinde anlatıldığı gibi, bir kurtuluş gereklidir. Buna bağlı olarak akla gelen yeniden doğma, yenilenme, ölümü yenme fikirleri, yalnızca bir Hristiyan mirası olmaktan çok uzaktır. Tüm toplumlar ve tüm kültürler arasında yaygındır. Her yeniden doğuştan önce bir ölüm gelir. Bu ölüm, yaşamın tüm düzeylerinde ve alanlarında ortaya çıkabilir ve sembollerle ifade edilebilir.” (Korucu, 2006: 83) Parçalanıp yutulmak insanın ilksel benliğine kendi doğasına dönüştür; sembolik olarak tabiatın döngüsüdür. Sembollerle ifade edilen yeniden doğuş ritüelleri masal kahramanının ontolojik doğumu olarak masala yansır. Tabiat, insanoğlunun kendini içinde bulduğu yaşamsal mekân anlamının dışında insanın doğası anlamına da sahiptir. Masal metinleri bu bağlamda iki anlama da sahiptir. Kendi özü/doğası yönüyle ilk tabiatına dönmesi ve yaşam sürdüğü doğal çevrenin döngüsüyle aynı şekilde bir hayat sunar.

Her şey tabiattaki gibi bir döngüye sahiptir ve yine her şey aslına/ilkseline döner. Bu temada Tanrı'nın döngüsel surette yeniden doğuşu simgelenir. İnsan, bitki ve hayvan döngüsünde canlılar yok olarak yeni bir doğuşa hazırlanırlar. Ölüm-yok oluş ve diriliş ayın hareketleridir. Göksel varlık üç önemli ritim sunar. “Göksel varlıkların ateş- dünyası bize üç önemli döngüsel ritmi sunar. En bariz olanı, güneş-tanrının gökyüzündeki günlük seyahatidir, bu genellikle rehberlik eden bir gemi ya da araba şeklinde düşünülür. Bunu karanlık yeraltı dünyasına açılan gizemli bir kapı izler, bazen de başlangıç noktamıza dönerek, açgözlü bir canavarın karnı gibi algılanır. Güneş yılının gündönümü döngüsü, Noel edebiyatımızı da içine alacak şekilde, bir ölçüye kadar benzer bir sembolizmi sunar. Bu edebiyatta daha çok karanlık güçlerin tehdidi altındaki yeni doğmuş bir aydınlık temasına vurgu yapılır. Ay döngüsü -tarih öncesindeki rolü her neyse- tarihin başlangıcından sonraki Batı şiiri için çok daha az önemli olmuştur. Ama küçülme evresi, ‘ay döngüsünün başı ve sonu arasındaki oyuk’ ve Yeni Ay önemlidir. Bunun sebebi de Paskalya sembolizmindeki üç günlük döngünün (daha çok Doğu sembolizminde karşımıza çıkan; ölüm, yok oluş ve diriliş) ritmiyle benzeşmesi olabilir.” (Frye, 2015: 190) Ölüm-yok oluş-diriliş teması, ay ve güneşin karanlık ve aydınlığı sembolize

etmesiyle bağlantılıdır. Kahraman için ritmik bir döngüyle bu hareketler bir doğuş ve başlangıçtır. Ay merkezli inançların Güneş merkezli inanışlara yansımada Tanrı göksel cisimlerle ilişkilendirilir. “Türk mitolojik sisteminde Ay merkezli inanç sistemi astral kültün başlangıçta tanrı olarak tasarlanmasının bir kalıntısıdır. Mükemmel olan, başlangıçta mükemmellik simgesi gibi gözüken Ay, bütün yaratılışın kaynağı olan Güneşle işlevlerini paylaşmış görünür. Nitekim Ay tanrı bazı göçebe ve yarı göçebe halklarda yaşamın ilk kaynağı olma özelliği de taşır. Zamanla Güneş mitinin etkinlik kazanması, Ay merkezli inanç sisteminin arka plana itilmesi ile sonuçlanmıştır.” (Bayat, 2007/I: 268) Ayın halleri, bitkilerin ekimi, suda gel-git, insan vücudundaki fazlalığın atılması değişim dönüşümdür. Toplumsal olaylar kaos hilalle başlayıp dolunayla yükselir ve daha sonra küçülmeye başlar. Etkisini kaybeder. Tüm bu döngüler, tabiatın içinde yaşam bulan insanın yeniden doğuşu ve ontolojik varlığı olarak masalda kurgulanır. Ölüm yeniden doğuş ritüeliyle yok edilir. Tabiat döngüsü ve Tanrı arasında kurulan metaforik bağ, insan zihninin tasavvurlarının kutsala dönüşerek tematik bir düzleme aktarılmasıdır. Ay ve Güneş’in yaşam kaynağı olması, birbirini tamamlayan bir döngüyle ortaya çıkmaları edebiyatta yaratılışa ilham olmasını sağlar.

Burçlar ve dört unsur/enasır-ı erbaa döngünün ve birbiri içinde varolmanın tematik gücünü içerir. Su, hava, ateş ve toprak; burçların özelliklerini belirler. İnsanın mizaç özelliklerinde ait olduğu burcun etkisi vardır; ve bu etkiler kişinin hayatında bir süreklilik ve tekrar şeklinde devam eder. “Yunus toprak ve suya büyük ehemmiyet verir. Risaletü’n-Nushiyye adlı mesnevisinde, o da Ortaçağ filozof ve simyacıları gibi, insanı ve bütün varlığı dört aslî unsurla, ateş, hava, toprak ve su ile izah eder. Bunların mizaç ve karakterleri tâyin ettiğine inanır. Ateş ve hava insanda kötü vasıfları, yakıcılık ve yıkıcılığı, toprak ve su ise bütün iyilikleri doğurur.” (Kaplan, 2006: 109) Tabiat/evren renklerden oluşur ve bu renkler insan ruhunu etkiler. Evrene hayat sunan, ışık ve ısı veren Güneş, hem kırmızı/kızıl hem de sarı rengiyle yaşamı sembolize eder. Suyun ve göğün rengi mavidir; mavi renk ruhun sembolüdür. Toprakta beslenen bitkiler yeşil rengiyle canlanışı ve doğuş döngüsünü sembolize eder. Nevruzda tabiatın esinlenilen bu renklerle çeşitli ritüeller gerçekleştirilir; insan ve tabiat arasındaki etkileşimden beslenen renk sembolizmi, insanın gözlem ve tecrübelerinin dönüşümüdür. Cemre tabiatın doğuşu ve yenilenmesidir. Önce havaya sonra su ve toprağa cemre düşer. Cemre, Güneş’in ısıtıcılığıyla ateş unsurunu da barındırır. ‘İlahır Çerşenbeler’ inanışı cemre hadisesinin ritüellere dönüşmesidir. Tabiat döngüleri insanın etkilendiği ve ilham aldığı bir roldedir.

“Azerbaycan Türklerinin inancına göre, bu çarşambaların her birinde tabiatın dört unsurundan her biri canlandırılmış ve insan şeklinde tasavvur edilmiştir. Bu çarşambalardan her biri büyük bir törenle kutlanmış, bunlarla ilgili inanış, mit, efsane ve rivayetler meydana gelmiştir.” (Şimşek, 2002: 164) Tabiat unsurlarının canlılığı insana hayat sunma olarak anlatılara kodlanır. Yaşamın sürmesi için dört unsur zorunludur; merkez sembol olarak insanın mizacını ve yaşamını etkilerler.

Tabiattaki döngü insanın kendi özüne ait döngüyü de anlatır. Tabiatın canlı kabul edilmesi, suyun ve toprağın hayat sunma özelliğiyle ilgilidir. Su ve toprağın hayat sunması sanatta bir mikro evrenle anlatılır. Su, mitik kökene götüren bir akışkandır. Kur'an'da ve mitolojide evrende ilk yaratılan unsur sudur. Başta sadece su vardı; sonra toprak yaratılmıştır. Su, arınma özelliğiyle yeniden ana rahmine dönüştür, ilk olana saf olana ulaştırır. Ruhun yenilenmesi ve değişim su ritüeliyle gerçekleşir. Hayat, sürekli bir akış içindedir. Her şey doğanın düzenine tabidir. Bitki dünyası mevsimlerin yıllık döngüsünü sunar. Su ve hayat/yaşam aynı döngüye sahiptir. “Medeni yaşam genellikle, büyüme, yetişkinlik, çöküş, ölüm ve başka bir birey suretinde yeniden doğuşun organik döngüsüne benzer. Geçmişin altın çağı ve kahramanlık çağı, gelecekteki bin yıl, toplumsal ilişkilerdeki kader çarkı, ubi sunt ağıtı, harabeler üzerine derin düşünme, kayıp pastoral sadeliğin nostaljisi, bir imparatorluğun çöküşünün verdiği esef ya da kıvanç temaları hep buraya aittir. Su-sembolizminin de kendi döngüsü vardır; yağmurdan su kaynaklarına, su kaynaklarından, pınarlardan, derelere ve nehirlere, nehirlerden denize ya da kış karına ve başa döner.” (Frye, 2015: 191) Varlığın özü olan su, yaratılmamıştır ve döngüye sahip tek unsurdur. Su bir döngüdür; gökyüzü ve yeryüzü arasında dikey bir döngüye dönüşür.

Canlılar dünyası için su, yaşam kaynağıdır. Masallarda kahramanın suyla can bulması mitik kökendeki ilk yaratılan unsurun su olmasıyla ilişkilidir. Varoluş suyla başlar ve kahramanın varoluşu da su ritüeliyledir. ‘Limon Kız’ adlı masalda padişahın oğlu, babasının gösterdiği hiçbir kızı beğenmez. Saraya gelen ihtiyar, oğlana; kendisinin beğenebileceği güzellikteki kızı nasıl bulacağını anlatır. “Falan filan bağçaya gir, - demiş- orada falan filan ağaçta 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 yaptığın iyilikler sana üç limon verecekler. Bu limonları eve gelene gadar soyma.” (Şimşek, 2001: 81) Oğlan, ihtiyarın söylediklerini yapar ve üç limonu alıp geri döner. Dönerken yolda dayanamayıp sırasıyla iki limonu keser, ikisinden de dünya güzeli bir kız çıkar. Ancak, su olmadığı için hemen ölürlür. “Oğlan getmiş, dedenin dediklerini yapmış, Üç limonu alıp getirirken dayanamamış. Birini ortasından kesmiş, ortaya güzel mi güzel bir kız çıkmış. Gız: ‘Suuuu, suuuuu,’ demiş. Oğlan, yanında su olmadığı için, gıza verememiş, gız da susuzluktan ölmüş. Oğlan, ikinci limonu da kesmiş. Ortaya, gene dünya güzeli bir kız çıkmış. Su olmadığı için, o da ölmüş. Oğlan, üçüncü limonu bir derenin kenarında kesmiş. Bunun da içinden bir kız çıkıp: ‘Su ver,’ demiş. Gız, öyle der demez, oğlan su vermiş, gız içmiş. Oğlan, sonra da gızı derenin kenarında bırakıp, buna sırt (elbise) getirmeye getmiş.” (Şimşek, 2001: 81) Oğlan, üçüncü limonu su başında kestiği için bunun içinden çıkan kız ölmez. Su, hayat sunan tabiat anadır. Diğer iki limondan çıkan kızlar su, olmadığı için yaşamaz; sonuncu limondan çıkan kız, hayat kaynağının yanında can bulmuş olur. “Su, akan, değişen, durgunluktan harekete (kaostan kozmosa) geçişi sağlayan bir süreçtir.” (Abdulla, 2012: 325) Limon kızların su olmadığı için yaşamamaları kaos; suyun bulunarak can sunması kozmostur. İkili zıtlığa bağlı olarak hem can sunar hem de yok edici gücü taşır. Simgesel dilde her şey suyla başlar ve mitik bilinçte su hayattır. Su olmadığı için ölen kızların sonuncusu suyla hayat bulur.

Çukurova bölgesinden derlenen ‘Öksüz Kız’ (Şimşek, 2001: 36-38) masalında genç kız, mekân değişimiyle sınama yolculuğuna çıkar. Zorlu süreçler karşısında yardıma ihtiyacı olanlara yardım eder ve buna karşılık yeniden doğuş ritüelini yaşar. Kız, önce dile gelen elma ağaçlarının dallarını sallar ve fazla olan meyveleri bir yere toplayarak ağaçların dallarının kırılmasını önler. İkinci olarak dile gelen fırının yanmakta olan ekmeklerini kurtarır. Üçüncü defa odunları taşıyamayan yaşlı kadının yüklerini taşır. Son olarak başka bir yaşlı kadının ağladığını görür. O da işlerini yapamamaktan yakını. Genç kız, onun yanında kalarak işlerine yardım eder. Bir müddet sonra evine gitmek ister; kadın da ak ve kara köpüklü suyun geçişini beklemesini söyler. Ak köpük geçince beni uyandır der. Yaşlı kadının tüm istediklerini yapan genç kız ak köpüklerin aktığı suyun içinde yıkanır ve güzelleşir. Aynı yolu takip eden üvey kardeşi ise hiçbir iyilik yapmaz ve kara köpük akan suda yıkanır çirkinleşir. Akışkan bir madde olan su, değişim metaforunda iyiliğin veya kötülüğün sunduğu bir dönüşüm sunar. Bu masalda değişim metaforu su olmasına karşın duanın karşılığında iyiliğin ve kötülüğün getirdiği bir sonuç oluşur. Genç

kızın, iyilik yaptığı insanların duasını/iyi dileklerini alması somut bir unsurla güzellik ile değer kazanır. Genç kız iyilikler yaparak olumlu şekilde dua alırken; üvey kız kardeşi kendisinden yardım bekleyenleri azarlar ve karşılığında kötü bir durumla karşılaşır. Su dönüştürme gücüyle iyiyi ve kötüyü güzellik ve çirkinlik ile somut kılar. Kara köpükler çirkinlik sunarken; ak köpükler güzellik sunarak yeniden doğuşu gerçekleştiren bir metafor olur. Su metaforlaşarak, iyiliğin karşılığında güzellik; kötülüğün karşısında çirkinlik sunan bir değişim gösterir.

Bu masalın Afyon varyantında yeniden doğuş ritüeline bağlı olarak su kıymetli bir maden olan altına teşbih edilir. ‘Altın Fatma Kirli Fatma’ (Önal, 2011: 365-366) masalında su iyiliğin ve kötülüğün sunduğu yeni bir hayatın sembolüdür. Üvey annesi ve üvey kardeşleri tarafından seilmeyen Fatma evden kovulur. Yaşlı bir nineyle karşılaşır ve ona yaptığı iyiliklerin karşılığında altın suya girer. Suyun hayat sunması güzelleşme ve çirkinleşmenin metaforu olarak yeniden doğuş bağlamında güzellik ve çirkinlik sunar. Yolda karşılaştığı ninenin söylediklerini yapan kız sarı sudan geçerken altına bulanır, güzellik ve zenginlik kazanır. Su, somut ve değerli bir madenin sunduğu zenginliğin ve güzelliğin metaforudur. Üvey anne kendi kızını da gönderir ancak kötülüğün karşılığı yine kötülüktür. Üvey kardeş ise kendisinden istenen hiçbir işi yapmaz; kara sudan geçerken çirkin bir duruma düşer. Su, hayat ve canlılık motifiyle iyiliğin ve kötülüğün sembolü olur. Rahmet ve gazap ayna metaforuyla suyun sunduğu hayat ve ölümün realitesidir. Üvey kız kötülükleriyle suyun gazabına uğrarken, Altın Fatma ise suyun rahmetine kavuşur. Zor durumdaki nesne ve varlıklara yardım eden genç kız iyi temennilere kavuşmuştur. Bu durumu somutlaştıran güzelliştir. Kahramanların psikolojisi/mizacı suyun yansıtma özelliğiyle somutlaşır. Su, ruh gibi gizli bir hazineden çıkar; suyun yeryüzünü ve yeri ayıran tersine çevirme özelliği yansıtma metaforudur. Su, tabiattaki en güçlü iyedir; döngüsel ve dikey boyutla canlı kabul edilen iyilik ve kötülük getiren bir konumdur. Kahramanın/kişinin niyetine göre su iyiliği ve kötülüğü somutlaştıran bir iyedir. Akışkan ve dönüşen hareket halindeki su, iyiliği ve kötülüğü de dönüştürür. “Su iyesi ‘ki bu güç iyeden geliyor ise’ büyü ve benzeri kötülükleri uzaklara götürebiliyor, karamsarlığa yol açabilen rüyalarındaki karabeti uzaklara taşıyabiliyordu. Azerbaycan sözlü kültüründe karşılığı Anadolu Türklerinde de yaşayan ‘Pis yuhunu suya danışarlar’/Korkulu rüya suya anlatılır. Diye bir söz vardır. Diğer varlıkların iyeleri veya iççileri itibarıyla en güçlü iye veya iççi suda idi.” (Kalafat, 2015: 74) Su, akışkan özülüyle

insana yeni bir yaşam sunarak arınma ritüelini sağlar. Su, kötülüğü de iyiliği de dönüştüren bir güçtür ve inanışların etkisiyle arınma özelliğini taşır.

Su, bilinçdışının en yaygın sembolüdür ve yaratılış mitinde başlangıcı sembolize eder. Doğa, evren ve insanoğlunun yaratılışını içerir. Zamanın döngüsüne mistik dalış su döngüsüyle gerçekleşir. Bu bağlamda masalda su, hayatın başlangıcıdır. ‘Muradına Nail Olmayan Dilber’ (Alptekin, 2002: 332-336) masalında suyla gelen doğum ritüeli masalın kahramanı bebeğe, yeni bir hayat sunar. Su, bebeğe periler tarafından sunulan olağanüstü özellikleri metafor olarak sunar ve yeniden doğuş töreni gerçekleşir. İlk canlanış suyla başlar; kahramanın dünyaya geldiği mekân bir hamamdır. Hamam, su ve periler tematik düzlemde kahramana yeni bir yaşam sunar. Su akan yerler perilerin bulunduğu alanlar olarak tasavvur edilir; ve doğum, perilerin yardımıyla gerçekleşir. Periler, bebeği yıkar ve ona eşsiz özellikler sunan hediye ritüelini gerçekleştirirler. Doğum sonrası bebeğe hediye verilmesi geleneklerin bir yansımasıdır; su döngüsü bebeğin fiziksel doğumuyla birlikte ontolojik doğumunu da sağlar. Su ve periler aynı yaşam alanında yeniden doğuş olgusuyla tematik olarak bütünleşir. Su, besleyici ve dönüştürücü kutsal iyedir.

Afyon yöresinden derlenen ‘Oduncunun Çocukları’ (Özçelik, 2004: 375) masalında cerene dönüşen kardeşin değişimi su metaforuyla yapılır. Erkek kardeş susuzluğunu gidermek için içtiği suyla geyiğe dönüşür. Doktorların çare bulamadığı bu duruma derviş çare bulur. Geyik izlerindeki su ile yıkanırsa eski haline döneceğini söyler. Döngüsel ve yenilenen bir akışkan olan su döngüyle çocuğa tekrardan dönüşüm sağlar. Güzel bir delikanlıya dönüşür.

‘Yazı Bozulmazmış’ (Özçelik, 2004: 346) masalında suyun hayat sunması; rengi kara olan oğlanın su ile beyazlık kazanması ve yeniden doğuş ritüelinin gerçekleşmesi şeklindedir. Ritüelin dönüştürücü gücü Tabiat ananın su metaforudur. Bu masalda Şamanizm inancının etkisiyle Tanrı’yla konuşma/iletişim kurma inancı sezdirilir. Tanrı’nın yaratıcı sıfatıyla her şeye kadir olduğu vurgusu yapılır. Kara oğlan yolda yaşlı bir adam ile karşılaşır ve yaşlı adam, ona soru sorar. Tanrıyı nasıl tanıyacaksın der. Kara oğlan benim rengimi beyaz yaparsa Tanrı olduğunu anlarım der. Tanrı, çocuğa suyu döker ve çocuk bembeyaz olur. Tanrı inancının etkisiyle su dönüştürücü ve arındırıcı özelliğiyle metaforlaşır.

‘Ne İdim Ne Oldum Ne Olacağım’ (Özçelik, 2004: 352-353) masalının Afyon varyantında çaresiz bir hastalığa yakalanan genç kız, dağ başında ölüme terk edilir. Kız, çaresizlik içinde ölümü beklerken; sarı bir yılanın iki kayanın arasından akan bir sudan

içtiğini görür. Şifalı su ve bu suya ulaştıran sarı yılan, Allah tarafından gönderilmiştir. Su, yeniden doğuş temasında âb-ı hayat mucizesiyle, ölümcül hastalıktan kurtarır. Genç kız, su döngüsüyle eskisinden daha güzel olur. Hastalığın verdiği yıkım ve terk edilme kahramanı hayat karşısında pasifleştirir; genç kız, ruhsal ve bedensel bir ölüm/yokoluş halindedir. Yaşam enerjisi tükenen kahramana su, şifa verme özelliğiyle ontolojik doğum sağlar. Su, hem kahramanın psikolojik sürecinin olgunlaşması hem de fiziksel dönüşümüyle olumlama sağlar. Su, kahraman için temizlik ve arınma sağlar.

‘Bengiboz’ masalında su, arınma/erginlenme ritüelindeki sınav metaforudur. Hainlik eden vezir ve padişah suyun gazabına uğrayarak cezalandırılırken; şehzade erginlenme ritüelindeki başarısıyla suyun yeni bir yaşam/ontolojik doğum metaforunu gerçekleştirir. “Padişahın keyfi yerinde. İçeri girince dünya güzeli, ‘Gel bakalım padişahım evvelâ seni yıkayayım.’ Önüne oturur, bir iki suya kalmadan padişah erimeye başlar. Ortadan kaybolur. İkinci defa veziri çağırır. ‘Gel vezir şimdi de seni yıkayacağım.’ Onu da yıkar kaybolur. Sonra şehzadeye ‘Gel bakalım bu kadar zahmetimi çektin, bir de seni yıkıyayım.’” (Seyidoğlu, 1975: 195) Şehzade su ritüeliyle güzellik ve şifa kazanır; Dünya Güzeli’ni alarak memleketine döner.

Suyun can sunması ‘Kuru Kafa’ masalında kuyu motifiyle işlenir. Tabiatın döngüsü içinde yer alan su, yeni bir yaşam sunar. Bahçedeki kuyuya düşen Kuru Kafa, kuyudan yakışıklı bir genç olarak çıkar. “Meğer bu kuyu sırlı bir kuyu imiş. Dibinde kaynayan su, içenlere kan, yıkananlara can verirmiş.” (Özçelik, 2004: 329) kuyunun içinde kaynayan su, kutsallık ve yaratıcı gücün metaforu olma inancıyla metne yansır. Bu motifte, kaynak sularının şifa özelliği ile toprağa yakın olması yeni bir yaşamın tabiattaki döngüsüdür. Toprağın besleyiciliği ve suyun şifa özelliği tabiatın can verme/hayat sunma özelliğidir. Şifalı sulara gidilmesi ve çeşitli hastalıklara iyi gelmesi tıbbî olarak da kabul edilen bir inanıştır.

Kan, hayat sunan ve yaşamı yineleyen enerji kaynağı olarak suyun döngüsünü taşır. Suyun metâforik yorumu olan kan; akışkan ve yenilenen bir döngüdür. Masallarda çeşitli hayvanların kanlarının hastalığa ilaç/derman olduğu görülür. Kan dermansız derde ilaçtır; hayat sunan bu madde akıcı ve tazeleyici özelliğe sahiptir. “Maddeleştirici hayat için bütün sıvılar sudur, akan her şey sudur, su tek sıvı unsurdur. Sıvılık kesin bir biçimde suyun temel niteliğidir. ‘Su en kusursuz sıvıdır, diğer sıvı maddeler akışkanlıklarını ondan alırlar.’” (Bachelard, 2006: 109) Su döngüsüyle kan; akan, tazelenen, yenilenen ve yaşam sunan sıvıdır.

‘Tamahkâr Köylü’ (Sakaoğlu, 2002: 286-287) masalında ayı, tilki ve kurdun konuşmalarını gizlice dinleyen köylü; ülkenin padişahının hastalığının ilacını öğrenir. Kurt, padişahın ölmek üzere olduğunu, dermanının padişahın sürüsündeki uyuz koçun kanı olduğunu söyler. Uyuz koç kesilir ve kanı padişahın yaralarına sürülür; padişah, bir gün sonra hamamda yıkanır ve iyileşir. Hayvanların kanının şifa vermesi ve hayat sunması kanın yenilenme ve tazelenme özelliğidir. Metinde koçun kanının iyileştirici gücü kurban sunarak; ölümü yok etme döngüsüdür. Masalda, kanlı kurban geleneğiyle gerçekleşen bir arınma ve yeniden doğuş ritüeli gerçekleşir.

Taşa dönüşme motiflerinde hayvan kanıyla yeniden doğuşun dönüştürücü gücü işlenir. ‘Yiğit Çoban’ (Özçelik, 2004: 355) masalında suyun bir döngüsü olan kan hayat sunar. Taşa dönüşen çobanın yıllarca derdine derman aranır. Sonunda bir dilenci dört boynuzlu koçun kanının çare olacağını söyler. Dört boynuzlu koçun kanı taşa sürülünce taş şıpır şıpır erir. Taşın erimesi kurban sunma geleneğiyle bağlantılıdır. “Su iyesi bağlantılı bir saçı türü de kurban kanı ile ilgilidir. Sulara iyeleri vasıtasıyla bazı dileklerin gerçekleşmesi için saçı yapılırken, suyu kurumuş kuyulara ve çaylara da tekrar suyuna kavuşabilmesi için kurban kanı saçı olarak dökülür.” (Kalafat, 2015: 88) Kurban kanının sunumu saçı geleneğiyle birlikte ontolojik doğum metaforudur.

‘Üç Turunçlar’ (Özçelik 2004: 316-319) masalının Afyon varyantında genç kız, tabiatın içindeki döngüyle önce su ile hayat bulur; başındaki iğne çekilince kuşa dönüşür. Kuşun kesilmesiyle eşiğe dökülen kan damlasından bir kavak ağacı meydana gelir. Arap kızı, kavak ağacının da kesilmesini ister. Ağacı keserler çuvallara doldurup halka dağıtırlar. Yaşlı kadının aldığı çuvaldan bir iğne çıkar, kadın iğneyi alıp perdeye takar. Yaşlı kadın her gün bakar ki evi temizleniyor; saklanır ve iğnenin genç kıza dönüştüğünü görür. Kavak ağacının hayat bulması kanın su döngüsüyle hayat sunmasıdır. Kavak, hayat ağacının formasyonudur. Su, kuş, kan, kavak ağacı ve iğne tabiattaki döngünün/yeniden doğuşun tekrarlanan döngüsüdür.

Kanın tükenmesi/çekilmesi, yaratıcı hayatın yok oluşunu simgeler. Masallarda akan kan, yok olma ve enerjinin yitirilmesidir. Afyon yöresinden derlenen ‘Yedi Kardeşin Bacısı’ (Özçelik, 2004: 368-369) masalında cadı karısı, hileyle genç kızı kandırıp yüzük takmak için parmağını uzatmasını ister. Genç kızın parmağını emerek; kanını çeker. Kan hayat sunan suyun akışkan döngüsüdür; kanın çekilmesi kahraman için yokoluştur. Erkek kardeşler, eve döndüklerinde kız kardeşlerini ölmüş olarak bulurlar. Gömmeye kıyamadıkları bacılarını devenin sırtına yükleyip yanlarında götürürler. Av sırasında kızı

gören beyin oğlu, can elmasını dudaklarına sürer ve genç kız yeniden doğuşu yaşar. Tabiat ana, insan yaratılışındaki can suyu olan kanla yenilenir. Hayat suyu/kanı çekilen genç kız; geçici ölüm olarak düşünülen uyku motifiyle dinlenir. Yeniden doğuşun metaforu ise ‘can elması’ motifiyle sunulur. Kan ve ateş benzer imgelerle arındırıcı ve dirilik sunan sıcak ve kırmızı/kızıl özellikle akışkandır. Elmanın kırmızı rengi, ateşin ve kanın rengidir; kanı çekilen kahramanın hayat kaynağı elma olur. “Ateş, ışığın, alevin, ısının, iliğin ve canın ifadesidir ki halk tasavvurunda kan ile canlanma, kanın su gibi toprağı/insanı beslemesi gibidir.” (Şenocak, 2016: 243) Elma/nar vb. meyveler kırmızı rengiyle can sunma ritüelinde kana teşbih edilir. Bu durum hem mitolojik bir motiftir hem de halk hekimliğinin anlatılara yansımalarıdır. Elma, rengiyle kan/can sunan yeniden doğuş metaforudur. Meyveler, tabiat ananın şifa sunma özelliğiyle kahramana ruhsal ve yaşamsal enerji sunar.

Yeniden doğuş metaforunda su gibi akışkan ve sıvı olan diğer maddeler de can sunar, tazelenme ve ontolojik doğumu sağlar. Halk inanışlarında sütünde iyileştirici şifa olduğuna inanılan hayvanlar vardır. Geyik ve ceylan sütü iyileştirici sıvılardır. Süt, canlılar dünyasında ilk besin olma ve şifa verme özelliğiyle anlatılarda motif olarak kullanılır. ‘Kuşlar Padişahının Kızı’ masalında sütün dönüştürücü formasyonu hayat sunma özelliğiyle vurgulanır. Süt, suyun arındırıcı özelliğine bağlı olarak kahramana yeniden doğuşta ontolojik doğumu/güzelliği hediye eder. Masalda güzelleşmenin sırrı denizde yaşayan kısırağın sütüdür. Âb-ı hayat suyu da ölümsüzlük ve gençlik sunar; ulaşılması imkânsız bir yerdedir. Masalda üçüncü oğul, babasının görmeyen gözlerinin ilacını bulmak için maceraya atılır. Oğlan, babasının kalede tuttuğu atın yardımıyla kısırağın sütünü elde eder ve padişaha getirir. Süt, padişahın ve vezirin yok olmasına sebep olurken; oğlan ise dünya güzeli bir insana dönüşür.

“Oğlan bunnarı bırakıyor. Atların hepsi denize gediyorlar. Gelelim padişaha... Gız, padişahı güzel edecek ya:

‘Bir hamam gızdırın bakîm.’

Bunnar, bir hamam gızdırıyorlar.

‘Gelsin bakîm padişah,’ diyor.

Gız, şimdi padişahı hamama alıyor:

‘Sen de benim gimi güzel olacaksın. Şimdi seni bu südünen çimdirecâm,’ diyor.

‘İyi.’

Gız, bir tas süt alıyor, padişahın gafasına döküyor. Bir de bakıyor ki, o padişah

yağ gimi eriyip goyup gediyor!

‘Birinci vezir gelsin.’

O vezire de bir tas süt döküyor, o da gediyor. Derken, diyor ki:

‘Beni getiren oğlan gelsin,’ diyor.

O zaman, at oğlana diyor ki:

‘Sakin ha, o sütden benim hakkım var. Onnarı eriden o. Sen, gızın yanına var, de ki:’ ‘Ben, ısıcağa dayanamam, tahammül edemiyom. Biraz serin hava alak da, ondan sonra çimdir beni,’ de, -diyor-. Benim de ayağımın altına keçe bağla, hamamın soğuk kurnasına tıkırdatmadan elet -diyor-. Sen gapıya çık ya, gözün bende olsun. Ben, hamamın soğuk gurnasından çıkdım da hamamlığa girdim mi, ordan da genegeri geldim mi, gorkma var -diyor- seni, gız çimdirdsin. Sen de gendi gimi güzel olun. Ben, o sütden bir yudum alırsam, hakkımı almış olurum,’ diyor.

‘Peki.’

Oğlan, aynı atın dediği gimi hareket ediyor, gözlüyor kine hamamın soğuk gurnasından at çıkıyor. Hamama giriyor, hamamdan da çıkıyor genegeri yerine varıyor.

‘Yörü -diyor oğlan- çimdir bakım beni.’

Gız geliyor, oğlanın başına bir tas süt döküyor ki, şimdi bu oğlan gavlayıveriyor, gendi gimi güzel oluyor, diyor ki: ‘Ey insanoğlu, senin fendin, beni yendi. Yalnız, bunnar bizi öldürür, kaçak. Ben senin atına bineyim, sen de padişahın atına bin.’

‘Olur,’ diyor oğlan.” (Şimşek, 2001: 65-66) Masalda kahramana yardım eden at, denizdeki atlardan birinin yavrusudur ve onun annesinin sütü sağılır. Atın kendi hakkının olduğu süttten içmesi ve ondan sonra süttün çocuğa güzellik sunması, süt hakkı inancını da yansıtır. Öncesinde sütte hak olduğu için padişah ve vezir için bir cezaya dönüşen süt, şehzadeye arınma ritüeliyle güzellik sunar.

Su; durağan olmayan akışkan bir sıvıdır; suyun hayat sunma özelliği süt için de temizlenme ve arınma döngüsüyle gerçekleşir. ‘Dünya Güzeli’ (Boratav, 2009: 66-74) masalında süt, niyet ve eylemlere göre hayat sunma ve alma işlevini yüklenir. Masalda padişahın ihtiraslarıyla kahraman/shenzade zorlu bir yolculuğa çıkar. Şenzade, tüm istenenleri yerine getirir; masalın sonunda Dünya Güzeli, doru ve al kırsağın sütlerini sağdırır. Doru kırsağın sütü gümüş kovaya, al kırsağın sütü ise altın kovaya sağılır. Dünya Güzeli önce padişahı doru kırsağın sütüyle yıkar; padişahın etleri dökölür ve iskeleti kalır. Şenzade süt ile yıkandıkça Dünya Güzeli gibi ebedî gençlik kazanır. Böylece kendilik bilincine gizli hazineye kavuşur. Kahramanın değişimi/dönüşümü ebedî güzellik ve

gençlikle somutlaşır. Şehzade altın kovaya sağılan sütle; padişah gümüş kovaya sağılan sütle yıkanır. Süt, su döngüsüyle güzelleştirici/dönüştürücü güçtür. Yıkanma/arınma ritüeliyle şehzade âb-ı hayat kazanır. “Suyun arındıran ve kirleri temizleyen bir unsur oluşu, mitolojik su abıhayata böyle bir işlev kazandırmıştır. Abıhayatın bu özelliğini, Anadolu masallarında süt de yansıtır.” (Özdemir, 2014: 189) Süt, temel besin maddesi olma ve şifa özelliğiyle kahramana ruhî ve fizikî yenilenmeyi/arınmayı sağlar. Atın/kısrağın vb. hayvanların sütünün şifa sunmasıyla kahraman, yeni bir başlangıç yaşar. Sütle yıkanma; suyun temizleme ve dönüştürme işleviyle aynı formdadır.

Tabiat Ananın yeniden doğuş metaforları arasında toprağın analık vasfı vardır ve bu özellik mitolojik kökenli bir motiftir. Tabiatın kendini yenilemesi ve canlılar dünyasına yaşam sunması masallarda toprağın besleme ve saklama özelliğiyle kahramanın erginlenme törenini ve ontolojik doğumunu sembolize eder. Toprak, beden-ruh ilişkisinde olduğu gibi tohumu saklar; ona can verir ve büyütür. Toprak, bedenin ontolojik doğumdaki rolünü sembolik olarak üstlenir. Bedenin ruhun ortaya çıkmasında üstlendiği metaforik konum toprağın analık vasfıyla hayat sunma özelliğiyle benzerdir. Toprak besleyiciliğiyle analık vasfı kazanır. Kahramanın topraktan beslenerek hayatını sürdürmesi ve olgunlaşması ontolojik doğum olarak erginlenmesini sağlayan bir ritüeldir. ‘Mersinler Güzeli’ (Sakaoğlu, 1983: 52-58) masalında duayla özel bir şekilde dünyaya gelen kahramanın güzelliği tabiatın eşsiz güzelliğidir. Önce duayla çocuk istenir ve isterse Mersinler güzeli olsun denerek kalıplaşmış dua edilir. Kadın ‘Allah bana duama göre çocuk verdi.’ der. Kadın, kocasına mersin fidanını has bahçeye dikmesini söyler ve bu süreçte fidanı görmeye de gitmezler. Fidan büyür ve eşsiz güzellikte bir ağaç olur. Tabiat/toprak, ana/rahim göreviyle fidana annelik yapmış ve gelişimin sürmesini sağlamıştır; fidan doğmuş olsa da gelişimi sürmektedir. Bu ağacın içinden güzel bir kız çıkar ve şehzade kıza âşık olur. Tabiatın ve toprak ananın beslediği fidan, yeniden doğuşun formasyonudur. Ağaç, mağara gibi ana rahmini sembolize eder. Mitolojik ana, mitolojik doğumun gerçekleşmesinde kurucu ve dönüştürücü simge değerlerden anasır-ı erba’ya da işaret eder. Bütün bu unsurların hava ile etkileşime geçmesi ile de kutsal anadan/ağaçtan doğum gerçekleşir. ‘Gökyüzü’ ve ‘yeryüzüne’ ait kutsallıklarla gerçekleşen bu mitolojik doğum, atalarımızın varoluş mucizesini mitos yasalarıyla ifade eden derinliklere sahiptir. (Şenocak, 2013: 2527) Ağaç, topraktan beslenir; toprak, su ve güneş/ateş ısı kaynağı olmasıyla ağaca yaşam sunar. Ağaç, mitolojik ananın yeryüzü ve

gökyüzüne ait kutsallarının rolüyle genç kıza mitolojik doğum sağlar. Yeniden doğuş ritüeli masal aracılığıyla tekrar eder.

Toprak, tohum olan fidanı saklar ve ontolojik doğumun gerçekleşmesini sağlar. Ağaç, merkez sembolüdür. Hayatı ve yaşamın sürekliliğini imgeler ve bireyleşmenin sembolü olur. “Ağaç, bireyleşmenin arketipsel simgesidir; onun ölümsüz olduğu düşünülür, çünkü tohumları yaşamaya devam eder, kök sistemi korur ve canlandırır, hayatın bütün bir besin zincirine ev sahipliği yapar.” (Estes, 2010: 444) Meyve, hayat içinde hayattır; kadının doğurganlığıyla ilgili bir semboldür. Üç Turunçlar, Üç Karpuzlar ve Üç Narlar masallarında toprağın besleyiciliği ve anneliği bir metâfordur. Ağaçtaki meyve, değişim/dönüşüm ritüeliyle bir hayat sunar. “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, üçüncü gün ise meyve verir. Bu, olağanüstü bir şekilde büyüyen elmayı yiyen kişi ise 15 yaşında bir genç oluvermiş.” (Şimşek, 1996: 214) Tabiatın toprak ana vasfıyla; ağaç topraktan beslenir ve can bulur. Gelişimsel süreçte ağaç çiçek açar, çiçek meyveye dönüşür ve meyveden de yeniden doğuş ritüeliyle genç kız hayat bulur.

‘Hıyarcı Kızı’ (Sakaoğlu, 1983: 59-66) masalında; Arap halayık güzel kızı, kuşa çevirip onun yerine geçer. Arap halayık, bahçeye gelen kuşun, genç kız olduğunu anlayınca kesilmesini ister. Kuşu kesip denize atarlar; ancak kuşun kanından bir selvi ağacı yetişir. Ağacı yaktıran halayık, yanmamış bir dalı yaşlı kadına verir. Kadın oduna vurunca içindeki kız, yeniden hayat bulur. Tabiat can veren bir kuttur. Yer-su ruhları kutsaldır ve canlılık özelliğini kaybetmediği inanışı masallarda ritüelleşir. Ağaç veya selvi ağacı dişilik ve güzellik unsuruyla yaşam sunan bir enerjidir. Yenilenen, tazelenen bir hayat döngüsüdür.

‘Hayat Otu’ masalında tabiat ana, can/şifa sunma özelliğiyle başı kesilen kahramanın yeniden hayat bulmasını sağlar. “Kızın ne olduğunu uzaktan takip eden vezir ayının da yattığını görünce oğlanın dizinde uyuyan kızı görür. Hemen yerdeki kılıcı alıp çocuğun kafasına bir vurup vücudundan ayırır, kızı alıp kaçır. Şehire varınca haber yayılır:

‘Vezir devi öldürmüş, kızı getiriyormuş.’

Şehirde şenlikler başlar, kızı babasının yanına getirirler. Padişah kızını vezire vermeye karar verir.

Sabah olunca dağdakiler uyanırlar. Baksalar ki çocuğun kafası kesilmiş. Diğer hayvanlar ayıya: ‘Sen yaptın.’ derler. 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. Bakar ki yanlarında kız yok. Ayı durumu anlatır.” (Sakaoğlu, 2002: 432) Masalın devamında öteki kardeşini suçlayan kardeş, onun başını kılıçla keser; yaptığına pişman olur. Tavşan yine hayat otunu getirir ve kardeşinin kesik yerlerine sürülünce, kardeş yeniden canlanır. Masala ismini veren ‘hayat otu’ yeniden doğuş temasında tabiat ananın hayat sunma özelliğidir. Toprak ve onun yetiştirdiği özel ot yeniden doğuş metaforunda somut semboldür. Bitki dünyası şifa verme özelliğine sahiptir ve bitkiler, masal metinlerinde ontolojik bir doğumla kahramanlara hayat sunar.

Yeniden doğuş motifinin temelinde tohum ve toprağın doğurganlığı/dışılığı temsil etme özelliği vardır. Güneş’in sunduğu ısı ve ışık, toprağı canlandırır; toprak su ve güneşle beslenir ve anne metaforuyla yaşam enerjisi sunar. Ateş/Güneş, dünyanın ve insanın yaşam kaynağıdır; toprağa enerji verir ve tohumun can bulmasını sağlar. Od/ateş kutsallığında, Güneş’in besleyen hayat sunan özelliği ritüel olarak kutlanır. “Od çarşambasının temelinde ateşin korunup saklanması ve güneşe duyulan saygı vardır. Türkler, çok eski dönemlerden beri, tabiatı canlandıran, toprağı ısıtan güneşi ve onun yerdeki işareti sayılan ateşi, düşüncelerinde sembolize etmişlerdir.” (Şimşek, 2002: 167) Toprağa, can/ısı veren Güneş, insana yaşam sunan Tabiat Ananın göksel ve kutsal bir parçası olarak görülür.

Halk hekimliği inanışlarıyla bitkiler dünyasının insana can/şifa vermesi masal dünyasında alımlanan bir temadır. Tabiat Ana, bitkilere can sunar; bitkiler de insana ihtiyacı olan besinleri sağlar. Bu özellik masal kahramanının aradığı özel bir bitkinin şifa sunmasıyla masalda kurgulanır. Şifalı bitki özel bir mekânda saklıdır; ve yeniden doğuşu kahramana armağan eder. ‘Kör Dev’ (Şimşek, 2001: 68-72) adlı masalda: Padişahın gözleri kör olur. Gözlerine, devlerin bulunduğu yerdeki muayyen bir ağacın yaprağı sürüldüğü takdirde iyi olacaktır. Padişahın büyük oğulları bu ağaç için giderler, ancak başarılı olamazlar. Küçük oğlan 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. Ağaç ve

yaprak, topraktan beslenen ve tabiatın canlılığını ispatlayan bir metaforla görmeyen göze ilaç olur. Görmeyen gözler, insanın dünyayla iletişiminin kopmasıdır; gözlerin görmesi ise yaşama/hayata yeniden doğuştur. Padişahın ontolojik doğumu, yeniden doğuş metaforunda Tabiat Ana kültüyledir. Dünyanın canlılığını ve yaşamın/varoluşun merkezini sembolize eden ağaç, “Kozmik düzeyler arasında sağladığı uyumla ideal bir semboldür. Allah’ın ‘el-Hayat’ sıfatını sembolize eden ‘Hayat Ağacı’ yeşil kaldığı müddetçe dünyanın var olacağına inanılmaktadır.” (Ergun, 2004: 145) Uzak diyardaki yaprağın/tabiat ananın sunduğu hayat, yeniden doğuşun formlarından biridir.

‘Gül Senem’ (Şimşek, 2001: 224-230) masalında güldükçe yanağında güller açan kızın hamile kalması tabiatın hayat sunması ve canlılığıdır. Padişahın oğlu kızın yanağından dökülen gülleri koklar ve kız hamile kalır. Bu masalın Muğla yöresinden derlenen varyantı ‘Yanağında Güller Açan Kız’ masalında Yeniden doğuş, tabiatın hayat sunuculuğu ve canlılığıyla soyut olan sevgi kavramını somutlaştırır. ‘Alıyor gülleri içten kokluyor. O kadar içten koklamış ki o koklarken yaşlı adamın evindeki kız hamile kalıyor. Ve böylece artık günler geçmeye başlıyor.’ (Önal, 2011: 361) Tabiat dışıl unsur olarak gül metaforuyla hayat sunar. Doğuş dışı unsur tabiat aracılığıyla gerçekleşir.

‘Kayaoğlan’ masalında kahramanın doğumu tabiat ana kültüyledir. Kayadan doğan çocuk motifinde anne uykudayken hamile kalır. Hem uyku hem de tabiat birlikte hayat sunar. Tabiatın canlı kabul edilmesi ve kayanın gölgesinde uyumasıyla yeniden doğuş gerçekleşir. Kayadan dünyaya gelen çocuk bu inancın somut taşıyıcısıdır. ‘Bacım senin bu halin nedir, yolda falan başına bir iş mi geldi, kiminle geldin, kiminle konuştun?’

Kız külden eşeğin denizde kaldığını, kayanın gölgesinde uyuduğunu anlatır.

‘Hiç kimse ile karşılaşmadın mı?’

‘Hayır’ diyor kız. Akşam yemekten sonra kız odasına gelince ağabeyleri küçük oğlana sorarlar:

‘Konuştun mu?’

‘Evet!’

‘Ne dedi?’

‘Külden eşeğe binmiş, denize girmiş, bir de kayanın gölgesinde uyumuş.’

O zaman büyük ağabey şöyle der:

‘Sudan oldu ise on bir ayda, kayadan oldu ise dokuz ayda balık gibi bir çocuk olur ve ağzından doğar.’ Altı ay sonra kız geçirmeye başlar. Dedikleri gibi ağzından balık gibi bir oğlan dünyaya gelir. Adını da kayadan aldığı için Kayaoğlan koyarlar.

Kayaoğlan altı aylık olunca on sekiz yaşında gibi gelişmiş. Ev işlerinde annesine yardım edermiş. Dayıları da onu çok severmiş.” (Özçelik, 2004: 340) Kayaoğlan, tabiat unsurlarının canlı kabul edilmesi inancıyla dünyaya gelir. Kahramanın dünyaya geliş öyküsü de farklılık gösterir. Kayadan olan çocuk; ağızdan ve balık şeklinde dünyaya gelir. Tabiatın bir ruh taşıyan Kayaoğlan, olağanüstü özelliklere sahiptir.

Tabiat ve tabiat unsurlarının insana ihtiyaç duyduğu ruhsal arınma ve tazelenme döngüsünü sağlaması yeniden doğuş arketipinin formlarından biridir. Ruhsal yenilenme ve arınma fiziksel bir değişim ve oluşumla somutlaşır; tabiatın hayat-ölüm-hayat döngüsüyle aynı anlama sahiptir. Tabiat Ana/Anasır-ı erba, masallarda metaforlarla annelik vasfı kazanır ve insana yeni bir yaşam/hayat armağan eder.

2.5.2. Uyku/Besleyici Enerji

Masallarda yeniden doğuş arketipinin tezahürü olarak kullanılan motiflerden biri de kahramanların uzun bir süre uyuyarak arınmaları ve uykuyla ontolojik doğumlarını gerçekleştirmeleridir. Yeniden doğuş ve uyku metaforu birçok inanış sisteminde ve büyük dinlerde görülür. Türklerin ilk inanış sistemlerinden olan Şamanizmde; şamanların, törenler sırasında ruh göçü yaşamaları, yalnızlık ve uyku metaforuylardır. Şamanizmde Şamanlar uykuyla transa geçerek bir erginlenme alanı yaratır. Uyku, bir çeşit ölümdür; insan bu süreçte yaşananları hatırlamaz ya da çok az bir bölümünü hatırlar. Zamanın, bir ölçüde bağlılığı bedensel bir kavramdır; ruh, bedenine aksine zaman ve mekân sınırından bağımsızdır. Yaratıcıdan taşıdığı sonsuzluk onu bir tek yapar.

Uykuyla yeniden doğuşun birincil kaynağı Ashab-ı Kefh hadisesidir. İslâmiyet inancında kaynağını Kur'an'dan alarak hadis ve kıssalarda da anlatılan bir olaydır. Yeniden doğuş imgesi Hristiyanlık dininde 'Yedi Uyurlar' olarak anılan gizemli öyküyle doğmuştur. Yedi Uyurlar kendilerine zulüm eden kraldan kaçır ve sığındıkları mağara onların korunma mekânı olur. Efsane, İslam tarihinde tefsirlerin alıntısı olarak yayılmış ve diğer edebi metinlere de yansımıştır. Kehf suresinin Ashab-ı Kehf'in öyküsünün anlatıldığı dokuzuncu ayetten yirmi altıncı ayete kadar olan bölümdeki uyku metaforu bölümü şu şekildedir:

9- 'Yoksa sen, (sadece) Ashab-ı Kehf ve Ashab-ı Rakîm'i mi bizim ibret verici delillerimizden sandın?' Ayette, Ashab-ı Kehf'in macerasının sadece ibret verici bir delilden ibaret olmadığı ve onların sayılarının bilinmezliğinden bahsedilir. Allah'ın varlığını ve lütfunu somutlaştıran ibret verici olaylardan sadece biridir.

10- ‘Hani o gençler mağaraya sığınmışlardı da, ‘Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve içinde bulunduğumuz şu durumda bize kurtuluş ve doğruluğa ulaşmayı kolaylaştır’ demişlerdi.’ Bu ayet, zor durumda olan gençlerin büyük bir teslimiyetle Rablerine sığınmaları üzerinedir. Gençlerin mağaraya sığınarak kendilerini ehemmiyete almaları ve gerçekleşen büyük mucizeden bahsedilir. Halk muhayyilesinde bu hadise darda kalanların umudu olarak önemli bir telkindir.

11- ‘Bunun üzerine biz de nice yıllar onların kulaklarını (dış dünyaya) kapattık. (Onları uyuttuk)’ Nice yıllar zaman dilimi yine saklı bir zaman dilimini vurgular. Kahramanlar durum düzelinceye kadar bir ödül ve korunma olarak uyutulur. Uzun uyku motifinin kaynağı olan bu ayet anlatılara aynı şekilde ilham olur.

12- ‘Sonra onları uyandırdık ki, iki zümreden hangisinin bekledikleri süreyi daha iyi hesap ettiğini bilelim.’ Zulme uğrayan Eshab-ı Kehf uykularından uyanırlar. Allah’ın lütfuna açık bir delil olan bu ayette yaşanan olayın tanıkları mağara arkadaşlarıdır. Zalim zümre için süre dolmuştur. Masal kahramanı da şartlar uygun hale geldiğinde ve kötü güçlerin cezalandırılması için uzun uykudan uyanır.

18- Uykuda oldukları halde sen onları uyanık sanırsın. Biz onları sağa sola çeviriyorduk. Köpekleri de mağaranın girişinde iki kolunu uzatmış (yatmakta idi.) Onları görseydin, mutlaka onlardan yüz çevirip kaçardın ve gördüklerin yüzünden için korku ile dolardı.

19- Böylece biz, birbirlerine sorsunlar diye onları uyandırdık. İçlerinden biri: ‘Ne kadar kaldınız?’ dedi. (Bir kısmı) ‘Bir gün, ya da bir günden az’, dediler. (Diğerleri de) şöyle dediler: ‘Ne kadar kaldığınızı Rabbiniz daha iyi bilir. Şimdi siz birinizi şu gümüş para ile kente gönderin de baksın; (şehir halkından) hangisinin yiyeceği daha temiz ve lezzetli ise ondan size bir rızık getirsin. Ayrıca, çok nazik davransın (da dikkat çekmesin) ve sizi hiçbir kimseye sakın sezdirmesin.’

22- (Ey Muhammed!) Bazıları bilmedikleri şey hakkında atıp tutarak: ‘Onlar üç kişidirler, dördüncüleri köpekleridir’ diyecekler. Yine, ‘Beş kişidirler, altıncıları köpekleridir’ diyecekler. Şöyle de diyecekler: ‘Yedi kişidirler, sekizincileri köpekleridir.’ De ki: ‘Onların sayısını Rabbin daha iyi bilir. Zaten onları pek az kimse bilir. O halde onlar hakkında (Kur’an’daki) apaçık tartışma (yı aktarmak) dan başka tartışmaya girme ve bunlar hakkında onlardan hiçbirine bir şey sorma.

25- Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar. Buna dokuz daha eklediler.

26-De ki: ‘Kaldıkları süreyi Allah daha iyi bilir. Göklerin ve yerin gaybını bilmek O’na aittir. O ne güzel görür, O ne güzel işitir! Onların, ondan başka hiçbir dostu da yoktur. O hükmüne hiçbir kimseyi ortak etmez.’ (http://mushaf.diyaret.gov.tr)

Yukarıdaki bölümde sureye adını veren hadise; inanışları yüzünden zulüm gören gençlerin çilesini ve ardından Allah tarafından verilen bir lütufla korunmalarını anlatır. Masal metinlerinde de kahramanın yıpranan yaşam enerjisini ve kötülüklerden korunmasını sağlayan motif, uyku motifidir. Kehf suresinde geçen bu hadise yeniden doğuşun ve dirilişin sembolü olmuştur. Özellikle uyku motifi yenilenme arınma ve kurtuluş teması anlamında metinlerde kullanılmıştır. Uzun uyku motifinin kaynağı Ashab-ı Kehf hadisesidir ve Kur’an-ı Kerim’de anlatılan bu kutsal öykü ilk kökendir.

Ashab-ı Kehf (Mağara Arkadaşları) sureye de isim olmuştur. Tevrat ve İncil’de geçmeyen bu kutsal hadise Kur’an’da Kehf Suresi’nde ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Dokuzuncu ve yirmi altıncı ayetine kadar olan bu bölüm on yedi ayette mağara arkadaşlarının yeniden doğuşa ilham olan uyku hadiseleri anlatılır. İslâmiyet’te hadis ve menkıbelere konu olmuş; halk arasında efsane ve diğer anlatılarda motif olarak kullanılmıştır. “İncil’de ise uzun uyku motifi en çok Daniel’in yazdığı kısımda bulunur. Örneğin Salih yirmi yıl uyumuştur, Onias ise meyveleri yetmiş yıl kalan bir ağacın altında uyur, uyandığında meyveler kalmamıştır.” (Sert, 2009: 25) Platoncu düşünce ve sufilik geleneğinde ortak olan anlayış; görünenin arkasındaki gerçekliktir.

Ashab-ı Kehf/mağara arkadaşları, yıpranan ruhsal yaşamlarının dinlenmesi için Allah tarafından lütfedilen uykuyla kurtuluşa ererler. Ashab-ı Kehf uyuyarak hem korundu hem de yenilendi ve üç yüz yıl süren bir uykunun ardından uyandığında geçen zaman dilimini farketmedi. Uyandıktan bir müddet sonra olanları algılamaya başladılar. Şartların onlar için daha uygun hale gelmesi Allah tarafından onlara verilen bir mucizedir. “Uyku metaforu psişik bilinçsizlik haline de işaret edebilir, ama burada yaratma ve yenilenmeyi simgelemektedir. Uyku yeniden doğumun simgesidir. Yaratılış mitlerinde, bir süreliğine bir dönüşüm meydana gelirken, ruhlar uyumaya giderler, çünkü uykuda yeniden yaratılırız, yenileniriz.” (Estes, 2010: 171) Bilimsel olarak da uyku insanlar için bir yenilenme ve dinlenme alanıdır. Kur’an-ı Kerim’de gecenin insanların dinlenmesi için yaratılan bir zaman dilimi olduğu bildirilir. Yedi Uyurlar, Hristiyanlık inancında resmedilerek ve muskalara dönüşerek edebiyata da girer. Bu öykü, birçok eserde tematik bir güç olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Ashab-ı Kehf’in uyku metaforu, kahramana zorlu süreçlerde bir kurtuluş ve arınma sağlayarak besleyen bir enerjiye döner.

Bu hikâyenin hadis, kıssa ve efsanelere yansması ve tasavvufi eserlerde işlenmesi surenin yayılmasını ve bilinmesini sağlar. Tasavvuf, batınî dünyaya dalma ve ilham almadır; kıssa ve menkıbeler, insana güç veren mutluluk sağlayan kutsal öykülerdir. İnanç ve ruhun yüceltilmesi tasavvufun temelidir. İslamiyetteki kutsiyet motifleri masala da aktarılır. Bu hikâyede geçen uzun uyku motifi, masallarda kullanılan bir semboldür. Uzun uyku motifi yeniden dirilme/doğuş, Allah'ın ilahi lütfu ve koruyuculuğu üzerine temellenir. Uzun uyku motifi özellikle efsanelerde görülen bir motiftir. Yunan mitolojisinde Epimenides isimli kahraman uzun uykunun efsanelerdeki örneklerinden biridir. Bu motifin ilk kaynaklarını da Ashab-ı Kehf anlatısında görürüz. Uzun uyku bir mükafat olarak kahramana kurtuluşu sağlar.

İnsanların sıkıntılı anlarında Ashab-ı Kehf, bir umut limanı olarak görülmüş; bu kutsal tema kurtuluş ve sığınma motifi olarak halk arasında kullanılmıştır. “Halifelğin gücünün sarsıldığı yıllarda alt sınıflardan gençlerin oluşturduğu futuvva guruplarının evrensel bir ahlakı savundukları sufi dini anlayışa sarılırken yine Yedi Uyurları kendilerine örnek edinmişlerdir. Anadolu Moğol işgali altındayken Mevlana da kendisinin bu zorluklara dayanmak için Yedi Uyurlar gibi bir uykuda olduğunu söyler. Sonuç olarak, Tanrının kendisine inananları koruyacağına olan inanç, bir ‘grup bilinci’ oluşturur ve bu dünya için insanlara umut verdiğiinden gerek İslamlaşma gerekse Hıristiyanlaşma sürecinde ya da zorlukların yaşandığı diğer zamanlarda çokça işlenen temalardan biridir.” (Sert, 2009: 27) Uzun uyku motifi, darda kalan kahramana bir ödüldür ve yeni bir yaşam alanına geçiş sağlar. Uyku, bilinçli hafızadan sıyrılarak; uyku öncesi şartların yok edilmesidir.

‘Nardanesi’ masalında genç kız, üvey annesinin sırlarını öğrenir. Üvey anne bu durum karşısında kızıdan kurtulmak için bir plan yapar. Sihir yapan üvey anne kızı uyutarak ondan kurtulmaya çalışır. Masalda kötülükle yapılan uyku motifi aslında kahramanın ölümüdür; bu durum masalda uyku olarak anlatılır. “Sen dur sen etdin ben galdım.’ Babası gelir, ‘Bu gızın ehvali nedir bele?’ ‘Ne olacah bir derin hoca varımış, buni bir paytona gat, alim gidim o hocalara bahdirim.’ ‘Ben de gelim mi?’ ‘Yoh sene lüzum yoh ben götürür bahdırıram.’ Bu gızı alır çıhir gelir. Bir beri yaban düzüne. Nesi var ne cis var ne bişe. Heş bişe yoh. ‘Aman ana gurban olim buralar ne yeşil ne çiçeh buralarda azıcıh gezeh.’ Gezir dolanır, neyse diyir ki, ‘Gel azıcıh başına bahim.’ O da cazılıhda bi tene. Buni uyudır, bi duva ohidir. Bu giz uyir.” (Seyidoğlu, 1975: 259) Üvey annenin genç kızıdan kurtulmak amacıyla yaptığı sihir; uyku motifiyle ontolojik doğum

için metafor görevi üstlenir. Kahraman için uyku metaforu ile uyku öncesi kötü durum/karakter yok edilir. Uyku zamanı genişleterek; bilinçli hafızadan kurtulmayı sağlar.

Ölüm bir son olarak kabul edilmez, ruh yaşamaya devam eder. Uyku kahraman için yıpranan bedeni ve ruhu için bir rahatlama sağlar. Uyku besleyici güçle kurtuluş yolu ve yeni bir başlangıç sunar. Üvey annenin kötülüğünden korunmuş ve ruhunu dinlendirmiş olur. Masal kahramanının zor durumdayken uyku motifiyle kurtulması mağara arkadaşlarının kurtuluşuna bir göndermedir. Uyku, sessizliktir ve ruhun beslenmesini sağlar; ontolojik doğumla kahramana korunma ve yenilenme sağlar. Masal kahramanları, Ashab-ı Kehf gibi uyku aracılığıyla korunup, ruhsal anlamda yenilenir. Kahramanın uyuması ruh için bir yaratımdır. Korunma sağlayan uyku, şartlar düzelineye kadar devam eder. Kahramana, ruhsal arınma ve dinlenme sağlar.

Nardanesinin Erzurum masalları içindeki ikinci varyantında; uzun uyku ve ardından gelen uyanış sıkıntılardan kurtuluşu ve ilâhi gücü simgeleyen bir metaforlardır. Nardanesi'nin uyanmasında yaratıcının gücünü temsil eden derviş tipi, uyanışı sağlayan yüce güçtür. Ashab-ı Kehf'in sıkıntılı durumdan kurtuluşunu ve uyanışını sağlayan Allah'ın sonsuz lütfudur. Bu maslda da lütfun somut örneği dinî kimliğin temsilcisi olağanüstü güçlere sahip derviştir. “Bir gün padişah diyir ki, ‘Lâle çeh atları birez ava guşa çihah.’ Bu lâle atları çekir ava guşa çihillar. Bahillar ki ne bahsinnar, ele bir dağın böğründe bi altın kimi bişe parlir. Ki bele daa sene ne diyim. Diyir ki, ‘Lâle canıysa bene malısa sene.’ Geliller atlarını orıya goyillar yahına geliller, geliller ki bi altın tabıt. İcini açillar ki ne açsinnar ele bir gız yatir ki heş sanki ölmemiş. Bu gızı alır geliller. Bu padişah oğlu getirir dir ki anasına, babasına, ‘Buna can verecahsız.’ Oğlum etme eyleme buna can verim mi, bu ölmüş öli. Buna can verilir mi?’ ‘Yooh ya buna can verirler ya ben ölürem.’ Bi de ne atının izi var ne ayağının tozu var gelir devrüş baba. Bunun saçını başını sığır, ağuli sakgızı ağzından çihardir. Allah'ın izniylen buni esirgesin iyi edir. Nardanesi dirilir gahir. ‘Aman ne çoh uyumuşam.’ Diyir. Tabudun içine oturir.” (Seyidoğlu, 1975: 260-261) Nartanesi'nin uyuması, yorulan bedeninin ve ruhunun huzur arayışıdır. Genç kız uyur ve bu uyku onu yeni bir hayata götürür. Üvey anne tarafından zehirli sakızla öldürülen Nartanesi dervişin; kahramanın ağzındaki zehirli sakızı çıkarmasıyla uzun uykusundan uyanır ve kahraman yeniden dirilir. Masalda uzun uyku kurtuluş motifidir, uykunun geçici bir ölüm olarak algılanması ve ruhun ölümsüz kabul edilmesi inanışıyla olay örgüsünde kahramanın ölüm hadisesi uyku motifiyle geçer. Ölümün bir başka hayata

başlangıç olarak görülmesi, büyük dinlerin inançlarında geçer. Zaman üzerinde olumlu bir tasarruf elde edilir. Rüya durumunun geçici zaman tecrübesi, uyku motifi ile sağlanır. Rüyanın uykuda gerçekleşmesiyle ruhsal alana geçilir; masal kahramanı için de uykuyla gerekli yaşam enerjisi/uyanış için ritüeller gerçekleşir. Uyku metaforuyla zamana hükmedilir. “Böyle bir ölümden uyanık bilincin tedarik edemediği imgesel ödüller bulunur. Rüya görmenin beraberinde getirdiği ya da en azından temsil ettiği, zaman tecrübesi üzerindeki artan kontrol bu ödüllerden en çarpıcı olanıdır.” (Frye, 2008: 275) İmgesel ödül, ontolojik doğumla gelen yeni bir hayattır. Nartanesi, hem üvey annesinin kötülüklerinden kurtulur hem de padişahın oğluyla yeni bir hayata başlar. Kahramanın çektiği sıkıntılar, uykunun arındırıcı ve besleyiciliğiyle ona yeni bir hayat verir.

Nartanesi masalının Taşeli varyantında kahramanın üvey annesinin kötülüklerinden kurtulmasını ve onun için yeni bir hayatı başlatan olay uzun uyku motifiyle verilir. Zehirli gerdanlık boynunda olduğu sürece genç kız ölü olarak yatar. Büyülü nesne çıkarılınca uyanış gerçekleşir. “Akşam oluyor geliyor bunlar gene, her şeyleri hazır, yeyip içiyorlar. Bir gün varıyor bu babasının garısı akşam:

‘Ay dede, ay dede, sen mi güzel ben mi güzel?’

‘Ne sen güzel, ne ben güzel, gırk zeybeğin içinde Nartanesi güzel’

‘Goca goca gel hele gızın gırk zeybeğin içinde çatışmış.’

‘Benim gızım böyle şeyler yapmaz.’ diyor goca amma, daha sonra inanıyor.

‘Ne yapayım bunu?’

‘Get bunu inne ağı ile öldür.’

Gerdanlık bağlayacakmış, götürecekmiş buna atacakmış, boynuna dakdığı zaman gız öleceğmiş, zehirleyeceğmiş, cadının biriymiş avrat.

Avrat gerdanlığı ağılamış, vermiş gocanın eline:

‘Gerdanlık satarım, şöyle yaparım, böyle yaparım gızlar.’ diyerekden tebdili gıyafet olmuş vaziyette oraya varmış. Gızcağız buna havaslanmış. Gapı kilitliymiş, pencerenin demirlerinin arasından bunun parasını vermiş. Gız bunu boynuna dakınca, gız çökmüş, gız zehirlenmiş. Akşam olmuş gelmiş adamlar, gapıyı açmışlar bakmışlar ki gız ölmüş yatıyor. Ağlamışlar, sızlamışlar, sandık yaptırmışlar içine goymuşlar. Gızın cenazesini bir çeşmenin başına goymuşlar. Beyoğlu da bu çeşmede at sulamış:

Beyoğlu da çok meraklıymış, atını filan gendisi sularmış. Beyoğlu bir gün atını sulamak için o çeşmenin başına götürmüş, bu defa hayvan ürkmüş. Bunun üzerine hayvanı bağlamış, hayvan çeşmenin başına vardığında orada bir sandıkla karşılaşır:

‘Ülen bu sandık ne acaba burada?’

Açmış bakmış ki ay parçası gibi bir gız yatıyor içinde. Yoklarkana gerdanlıklar varmış boğazında, gerdanlığı çıkarmış, gerdanlığı çıkarırken beraber gız tiksinişmiş. Hemen doğrulmuş, Beyoğlu atını sulamış, gızı da terkisine almış getmiş. Evi yakınmış Beyoğlu’nun. Eve eletince gızın çok temiz olduğunu görür. Gıza başından geçenleri oğlan birer birer anlattırır ve dinler. Daha sonra da gıza kendisini alacağını bildirir. Gırk gün gırk gece düğün ediyor bu gızı Beyoğlu alıyor. Daha sonra bunların bir oğlan çocuğu oluyor.” (Alptekin, 2002: 255-256) Sandık motifi, kahramanı mağara/rahim göreviyle koruyan bir mekân metaforudur. Kızın animal figürü olarak kurtuluşunu sağlayan Beyoğlu, uyanışı sağlayan içsel enerjinin somut halidir. Genç kız, kötülük kaynağı üvey anneden uzaklaşmış, yeni bir yaşam/doğuş için şartları değişmiştir. Yıpranan beden ve ruh doğum metaforuyla tazelenir, enerji bulur.

Muğla yöresinden derlenen ‘Habibe’ (Özçelik, 2004: 371) masalında, genç kız üvey annesinin verdiği zehir ile düşüp bayılır. Devler, onu gömmeye kıyamaz; bir sandala koyup suya bırakırlar. Kötülüğün olduğu ortamdan uzaklaşan genç kızı bulan beyin oğlu kızı alır. Öldüğünü düşündükleri kızı, teneşirde yıkarlarken zehir ağzından düşer ve kız canlanır. Uyku motifi genç kızın üvey annesinden kurtuluşu ve animusunu buluşudur. Kötü kalpli cadıdan/üvey anneden uyku motifiyle kurtulur. Genç kızın mücadele etmesini sağlayacak eril figürün gelmesiyle uyanış/doğuş gerçekleşir. Üvey annelerin kötülüğünden kurtaran uyku motifi, palempst kavramıyla metinlerarası bir ortaklıktır. Ortak bir imgenin kullanılması ana metindeki ilk kaynağa götürür. “Palempst, üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış yaprak ya da ‘aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imge, metinler arası bir beti olarak tanımlanır.” (Aktulum, 1999: 216) Üvey annenin zulmünden uyku motifinin getirdiği yeniden doğuş alanıyla kurtulur. Bu motif anlatılarda ortak bir imgedir.

‘Aslan Ali’ (Alptekin, 2002: 316-321) masalında geçen taş kesilme ve hain baba motifinde taşa dönüşen kahramanın uzun süre sonra tekrardan hayat bulması/yeniden doğuşu işlenir. Masal kahramanı, oğlunun parmağından akıtılan kanla yeniden hayata döner. Baba, çocuğun büyümesi sürecinde taşa dönüşerek; bir bakıma uyumuştur. Efsane ve diğer anlatı türleriyle ortak bir motif olan taşa dönüşme ve kanın hayat sunması, uyuyan kahramanın yeniden doğuşudur. Bu motif “palempst imge” olarak

metinlerarasılık gösterir. ‘Bir metin ile başka bir metin arasındaki her tür alışveriş işlemi mozaik, yapboz; en çok da montaj, yaptakçılık, yapıştırma, palempsest imgeleri ile gösterilir.’ (Aktulum, 1999: 215) Taşa dönüşme ve kanla tekrardan can bulma hadisesiyle kahraman korunur ve uygun şartlar sağlandığında uyanış/diriliş gerçekleşir. Masalda zaman, kahraman için uyku halinde olduğu gibi durur; diğer kahramanlar içinse reel zaman devam eder. Kahramanın oğlu bu süreçte büyür; akan zaman dilimi ve hayat devam eder.

‘Sabırtaşı’ masalında padişahın oğlunun büyüünün etkisinden kurtulması ve şartların düzelmesi için uyku motifi görülür. Masalın Muğla varyantında anlatıcı cenaze olarak tasvir ederek; uykunun bir bakıma bir ölüm olduğunu hissettirir. Ölülerin başında okunan bir kitaptan bahseder. Uyku burada ölüm olarak tasvir edilir; kızın başında bekleyeceği kişi de cenaze olarak anlatılır. “Girmiş ki sarayın içinde hiç istemediği her şey var. Bir cenaze var sarayın içerisinde bir de kitaplar yanında. Cenaze yatıyo. U kitabı okucakmış kırk bir gün ilaç yapcakmış kırk bir günden sonra cenaze uyanıp ona varacakmış kız. Allaaah demiş ağlamış sızlamış kız bi baksın ki cenaze. Tamam annecim siz gidin ben burada iyiyim demiş.” (Önal, 2011: 371) Ölüm/uyku motifi aynı bağlamda kullanılarak; ölen/uyuyan kişiden bir cenaze olarak bahsedilir. Kırk birinci gün bilinçlenme ve arınma ritüeline bağlı olarak yeniden doğuş temasıyla delikanlı uyanır.

Uyku motifi, ‘Yanağında Güller Açan Kız’ masalında, mağara motifini çağrıştıran ve ölülerin mekânı olan mezarlık metaforuydudur. Mezar, anne ve rahim olarak yeniden doğuş alanı görevini görmektedir. Kızın yaşadığını öğrenen kötü kalpli kadın cellada kızı öldürmesini söylüyor. Cellad kızı öldürmeye kıyamıyor ve onu mezara gömüyor. “Kızı alıp oraya gömüyor. Evine geliyor. Aradan böyle günler aylar geçiyor. Bi gün bu kralın oğlu ava çıkıyor. Avda dolaşırken yoruluyor. Atı yorulmuş ve mezarlıkda, eskiden mezarlıkda dinlenilirmiş. Orada su olurmuş çeşme olurmuş büyük ağaçlar da var ya herkes orda serinlemek için oturmuş. Orda bi selvi ağacının dibine oturuyor. Suyunu içiyor. Atını suluyor. Uykuya dalıyor. O arada derinden bir bebek sesi. Bi mezara kafasını koyuyor. Uyumak için. Mezarın içinden bi bebek sesi duyuyor. Allah Allah diyor. Şaşıyor padişahın oğlu. Bu bebek sesi nereden geliyor? Şöyle elini karıştırıyor. Mezarı bi açıyor ki bir tane bebek güllerin üstüne yatmış incilerin içersinde bir kadın mezarda yatıyor. Hemen bunları alıyor. Demek ki diyor benim evleniceğim kız buymuş. Çünkü bu ağlamış inciler dökülmüş. Gülmüş güller açmış. Çocuğun üzerine güller örtülmüş.” (Önal, 2011: 362) Başkahraman yıpranan benliğinin dinlenmesi için uyutulur. Mezar,

doğum metaforuyla anne rahmidir. Genç kız için yeni bir yaşama başlangıç/giriş metaforu karanlık ve derin mezar imgesiyledir. “Ruhlar âlemine özgü rahmi, kozmik geceyi, ölümler diyarını sembolize eden dev bir kadının, bir Tanrıçanın, bir deniz canavarının karnı. Bu devimsi canlı bedene girmek, cehenneme inmeye, ölümler için hazırlanmış imtihanlarla karşılaşmaya denktir. Yeraltı dünyasına inişin bu tipinin erginleyici anlamı, açıktır. Bu tür bir serüvende başarılı olan, artık ölümden korkmaz; o, Gılgamesh’in zamanından beri bütün kahraman erginlenmelerinin hedefi olan, bir tür bedensel ölümsüzlüğü elde etmiştir.” (Eliade, 2015: 134) Mezar, kahramanın hayatının devam ettiği bir rahme dönüşür. Kahraman bu süreçte uyumuş ve çocuğu dünyaya gelmiştir. Mezar, ölümler için öteki dünyaya geçişin metaforudur ve kahraman için de kötülüklerden korunmasını sağlayan erginleyici ontolojik doğum alanıdır. Kahraman şartlar düzelince imgesel ödülle uyanır. Bu masalın Çukurova varyantında/eşmetninde masalın kahramanı Gül Senem için ölüm/uyku, yeni bir hayatı sembolize eder. Ölüm yeni bir hayatın başlangıcıdır. “Ölüm, yeni ve ebedî bir başlangıcın müjdecisidir. Çile-ölüm ve yeniden doğma erginliğe ulaşmanın temel unsurlarıdır. Ölen kahraman, sembolik anlamda yeni bir hayata adım atacaktır. Nitekim padişahın oğlu bileziği getirip ölen kahramanın koluna taktığında, kahraman yeniden canlanır. Artık çektiği çile bitmiş ve o, yeniden doğmuştur.” (Şimşek, 2014: 498) Kahraman sınama ritüelinden güçlü bir kişilikle ve eski yıpranmış ruh ve beden dünyasından kurtularak arınır. Çile-ölüm yeni bir başlangıcı sağlayan ontolojik doğumdur.

İnsan için bu dünyadaki yaşamının son bulması, öteki âlemde yeniden dirilmesidir ve bu inanışla ruh ölümsüz kabul edilir. İnsan öldükten sonra yeniden dirilir ve bu bir döngüdür. “Son olarak, eğer leviathan ölüm ise ve kahraman ölümün bedenine girmek zorundaysa, kahramanın ölmesi gerekir ve eğer serüveni tamamlanmışsa, son sahnesi döngüsel olarak yeniden doğuş ve diyalektik olarak diriliş olacaktır.” (Frye, 2015: 226)

‘Mersinler Güzeli’ masalında kahramanların kendini asması hadisesinden ölüm olarak bahsedilmez; uyuyor olarak aktarılır. Ölümün, bu dünyadaki hayattan bir başka dünyadaki hayata yeni bir başlangıç olduğu inancı metnin kurgusuna yansır. “Sabah olur. Oğlan odadan dışarı çıkar. Kızı dışarıda asılmış olarak görür. ‘Vay mersinler güzelim, sen idin de bana durumu niye anlatmadın, niye bu hale geldin? Sen öldükten sonra ben niye yaşayayım?’ Oğlan da kızın saçını ile kendisini asar. Gelin de içerde bekler. Oğlan gelmeyince o da dışarı çıkar. Ayın on dördü gibi bir kız ve efendisi asılı. ‘Efendim gittikten sonra ben niye kalayım’ der, o da kendisini oraya asar. Sabahleyin padişah,

erkânı, ahali hep gelirler. Bakarlar ki gelin, oğlan ve yanında da güzel bir kız asılı. Herkes ağlamaya başlar. O sırada iki sıçan halkın arasından geçiyormuş. Sıçanlar derler ki: ‘Hah, bizim dilimizden anlasalar da kuyruğumuzu padişahın oğlunun burnuna soksalar, uyanacak.’ Bir kocakarı bunların dilini anlar. Tutar sıçanları, gider kuyruğunu padişahın oğlunun burnuna sokar. Oğlan hemen uyanır. Der ki: ‘Beni uyandıran mersinler güzelini de uyandırın.’ Onun da burnuna sıçanın kuyruğunu sokarlar. Gelinin annesi de: ‘ Benim kızımı da uyandırınlar, ben kızımı alır giderim’ der. Onu da uyandırırılar. Mersinler güzelinin annesi ile babasına da haber gönderirler. Onlar da gelirler.” (Sakaoğlu, 1983: 57-58) Uyku, kahramanların zorlu süreçlerinde onlara sunulan bir çıkış fırsatıdır. Masalda genç kız ve şehzade kendilerini asarak, ölürlər ancak bu durum ölüm olarak adlandırılmaz. Uyku olarak dile getirilir, geçici uyku ve daha sonrasında uyanış motifiyle ontolojik doğum gerçekleşir. Yeniden dirilme inancının izdüşümsel boyutuyla ölüm/uyku özdeşleşir. Yenilenen bir hayat enerjisi beraberinde mutluluğu getirir. Mersinler Güzeli ve şehzade kavuşamamanın verdiği ıstırapı kendilerini yok ederek sonlandırmak ister, ancak feda ediş yeni bir doğuş alanı sağlar.

Ölüm, güzel adlandırmayla uyku olarak tasvir edilir. Yeniden doğuş için uyku dinlenme ve arınmadır. Kahramanlar, kötülük karşısında uyku metaforuyla korunurlar. Üslup özelliği olarak ölümün yıkımını yok etme arzusunu etkinleştirir. Taşa dönüşme, uykuyla birlikte var olan bir motiftir. ‘Hayat Otu’ masalında Puslu dağa giden herkesin akıbeti aynıdır. “Bakar ki etrafı insana benzeyen pek çok taşla dolu, onlara değnekle vurunca birer adam olup ayağa kalkarlar: ‘Ne kadar uyumuşum.’ deyip yola koyulurlar. Ne kadar taş varsa değnekle vurunca adam olur, ‘Ne kadar çok uyumuşum.’ deyip yola çıkarlar. Delikanlı şaşırır:

‘Allah Allah, bunda bir iş var.’ Vurduğu taş adam olup yola düşüyor. Bir taş vurunca meydana bir tavşan çıkar:

‘Tamam kardeşimi buldum.’ deyip bütün taşlara vurup öbür hayvanları ve kardeşini uyandırıyor. Kardeşi: ‘Ne çok uyumuşum.’ deyince ‘Ben de çok uyumuşum.’ deyip sarılıyorlar, konuşuyorlar. Dönmeye karar verirler.” (Sakaoğlu, 2002: 435) Kahramanın uyandıktan sonraki ‘Ne çok uyumuşum.’ Sözü ölümün bir uyku olarak tasavvur edilmesi ve yeniden doğuşun bir formasyonudur. Kötü durum karşısında kahraman bir süreliğine dış dünyadan uzaklaşır ve dinlenir.

Balığın karnında bekleme kahramanın yıpranan ruh dünyası açısından bir tür uykudur. ‘Bacı Bacı Can Bacı’ masalında balık tarafından yutulan kahraman için hayat

devam etmiştir. Kötü durum/vaziyet karşısında İlahî gücün temsiliyetini oluşturan balık, bir kurtuluş sağlar. Balığın karnında devam eden hayatın kaynağı Yunus peygamberin yaşam öyküsüdür. Balığın karnı genişleyen zaman ve alt iniş dünyasıdır. Aşağı dünya, genişleyen zaman döngüsüdür; kahramanın uyuması zamanın genişleyerek yeni bir yaşam sunmasıdır. Yenilenme ve hayat ortak bir sunuştur, ontolojik doğumun ödülüdür. “İlyas (Yunus) Peygamber ve balina mitinde, kahraman bir balina tarafından yutulur. Burada, kahraman bir tür ölümü temsil eden karanlık içine girmektedir. Bu motif rüyalarda da kendini gösterir. Jung’a göre ‘self’ (masallarda egoya yardım eder, onu müşgül durumdan kurtarır) çoğunlukla insanın dürtüsel doğasını, bu doğanın kişinin çevresiyle bağlantısını simgelemek üzere bir hayvanla temsil edilir. Bu sebeple, mit ve masallarda yardımcı hayvan motiflerine yer verilmektedir. Hayvanın içselliği, bütün dünyayı kapsar. Hayvan sembolizmine göre hayvan, insanın güdüsel ve dürtüsel doğasının bir simgesidir, insan doğasının temeli içgüdüdür.” (Tuna, 2014: 192) Balığın karnında bekleyen kahraman parçalanma ve yutulma ritüeliyle yeni bir yaşama başlangıç sağlar. Erginlenme parçalanma ve yok oluşla yeni bir yaşamın başlamasıdır. Bekleyiş uyuma ve arınmadır; balığın karnı kahraman için güdüsel ve dürtüsel özellikleriyle korunduğu doğuş alanıdır.

Uyku ile ‘yeniden doğuş’ temasına sahip olan ‘Kocagöz Ahmet’ masalında; kahramanın annesi bir ayıyla evlenir. Bu evlilikten dünyaya gelen Kocagöz Ahmet’i dayıları büyütür. Evlendirilmek istenince gurbete çıkar ve olağanüstü özelliklere sahip üç arkadaş edinir. Arkadaşlarıyla yola devam eder ve bir güreş yarışmasına denk gelirler. Kocagöz Ahmet, herkesi yener, padişahın hayranlığını kazanır ve saraya davet edilir. Padişah, onu damadı olarak görmek ister ancak o, padişahın üç kızıyla üç arkadaşını evlendirerek buradan ayrılır. Yoluna devam eden kahraman yol ayrımında devin peşine düşer ve padişahın kızını devi öldürerek kurtarır. Padişahın kızıyla evlenen kahramanın sırrını koca kadın, öğrenir ve onu tuzağa düşürür. Ahmet’in doğuştan koltuğunun altında bulunan etten bir bıçağı vardır, bu bıçak çıkarıldığında ölecektir. Koca kadın, bıçağı uyurken yerinden çıkarır ve bir nehre atar. Kocagöz Ahmet, ölü gibi yatar, üç arkadaşı da onu merak ederler ve yer dinleyen isimdeki arkadaşı yeri dinler ve çoktan ölmüş der. Meşe büken bir daha dinle der ve bıçağın suyun altında olduğunu söyler. Nehir sömüren buradaki suyu yutar ve bıçağı alıp yerine takarlar kahraman yeniden dirilir. (Önal, 2011: 388) Kocagöz Ahmet’in etinden bıçak çıkarılınca hayatı sona ermektedir. Yeniden doğuş, kahramanın bedeninin bir parçası olan et görünümlü bıçakla sağlanır. Ölüm geçici bir

uykudur. Geçici uyku kahramana yeni bir hayat sunar. Bu masalın Tepegöz hikâyesiyle benzer yönleri ve motifleri de dikkat çeker. Tepegöz'ün hayat kaynağı tepesindeki göz şeklinde olan et parçasıyken Ahmet'in bıçak şeklindedir. Yine her iki kahraman da tabiatın içinde belli bir süre kalmıştır. “Metinler arası ilişki açısından değerlendirilen metinlerde zamanın yok edemediği karakter, tip, sembol ve dönüşümler, zihinsel süreçte bir bütünlük arz ederek yaşatılmaktadır.” (Şenocak, 2014: 481) Kocagöz Ahmet, arkadaşları sayesinde yeniden doğuşunu gerçekleştirir. Ölüm ve doğum döngüdür. “Bireyin doğumdan ölüme kadar geçen yaşamındaki özdeşliğin sürekliliği, ölümden yeniden doğuşa kadarki süreci de içine alacak biçimde genişler. Tüm diğer döngüsel örtüntüler, kural olarak bu özdeş tekrarla aynı bireyin ölümü ve yaşama geri dönüşüyle benzeşirler.” (Frye, 2015: 190) Doğuş, tabiattaki gibi döngüsel ve süreklidir; kahraman bu döngüyü sürekli kılan bir figürdür.

Ölümler dünyasına (yeraltına) iniş buradan tekrar hayat bularak geri dönüş bir yeniden doğuştur. Uykunun, kahramanın kendisi açısından fonksiyonu zaman kazanma ve düşmanını oyalamadır; kahramanın karşı tarafındaki zıt güçler açısından fonksiyonu engellenmedir. Arketipsel kahraman motifinde, arayış ve üyeliğe kabul edilme arketipleri görülür. Arayış metaforuyla dış dünyadan içsel dünyaya geçilir; macera başarıyla sonuçlanırsa kahraman, üyeliğe kabul edilerek yeniden doğuşunu gerçekleştirir. Ruh arketipiyle yeniden doğuşu gerçekleştiren kahraman ölümler dünyasından arınarak ve kendini gerçekleştirerek uyanır. Bu süreçte bilinçsizlik durumu kahraman için geçici bir uykudur.

Uykuyla, yeniden doğuş metaforu sağlanarak kahramanın yıpranan ruhu dinlenir. Uyku dış dünyadan kopuştur, kahraman tehlikeler karşısında korunur. Eski/kötü durum bilinçten uyku metaforuyla silinir; uyku zamanı genişletir. Yeni bir hayat ve arınma gerçekleşir. Uyku geçici bir zaman ifadesidir ve bir anda sihirli çubuk ile her şeyin düzelmesi şeklinde bir metafordur. Bekleyiş, her şeyi zamana bırakma uyuyarak unutmaya, uyandığında hiçbir şey olmamış gibi hayata devam etmedir. Kişinin benliğinde değişim, uyuyan kişinin yenilenmesi ve uykunun vücuda faydasıdır. Hayata daha güçlü bir başlangıç sağlar. Uyku, dış dünyadan kopmadır ve kötülüklere karşı ruhu korumadır. Yıpranan ruh dünyası ve beden, dış dünyanın olumsuzluklarına karşı uyku ile koruma altına alınır.

2.5.3. Değişim/Dönüşüm/Post Değiştirme

Yeniden doğuş imgesinin, masallardaki bir başka formu; değişim/dönüşüm bağlamında post/dönüşüm değiştirme motifidir. Masal kahramanının değişim/dönüşüm/post değiştirme şeklinde yeniden doğuşu kutsal bir metafordur. İçsel değişimin/dönüşümün somutlaştırılması anlamında bir semboldür. Masal kahramanlarının kimlik değiştirme biçimleri arasında geçen post değiştirme diğer anlatılarda da işlenen bir motiftir ve temelinde yeniden doğuş imgesi etkilidir. Kahramanın bedeninin değişiminde eskimiş/yıpranmış ruhsal dünyanın somutlaşması etkilidir. Tabiat döngüsüyle yeniden doğuş için eskinin ritüel ölümü gerçekleşir; doğum, yenilenme ve başlangıçtır.

Değişim/dönüşüm motifi, ruhun yıpranan/bozulan hayat enerjisinin ve doğasının çığılgıdır. Mitolojik dönem, din ve insan psikolojisi üçgeninde oluşan bu temada inanış/inanç, kutsal öyküler ve ruh dünyası bütünleşir. Dil, edebî estetik ve muhteva planında mitin görüntüsünün ekrana yansımalarıyla değişim/post değiştirme gerçekleşir. Sebep-sonuç bağlamında bu görüntüde, mitoloji ve dini inanışların esinlenmesi olan yeniden doğuş inanışı sebep; değişim/dönüşüm/post değiştirme ise sonuçtur. Yoğun yaşanan duygu, korku ve arzular; içsel değişim anlamında masalda somut değişim ve dönüşümlerle sembolize edilir. Değişim/dönüşüm süreci nesne ve insanın değişimiyle içseli çağırıştırır. Değişim/dönüşüm metaforu; bastırılmış duyguların, korku ve arzuların dillendirildiği masalarda vücut bulur. İçsel olarak yaşanan değişim/dönüşüm süreci masal evreninde insan-hayvan-bitki şeklindeki canlılar dünyasının dönüşüm ritüelidir. Dönerge dönüşüm memoratında hayvan ve bitki dünyası insanla özdeştir. “İye kültürünün ister ev-eşik (damdabaca) isterse de demonik varlıklara çevrilmiş kategorisi olsun herhangi bir şekle dönüşebilmeleri (hayvan, tanıdık insan vb.) esas mitolojik olgudur. Dönüşebilirlik veya dönergelik (ki bu ad altında ayrıca demonik varlıklar incelenecektir.) anlam kapsamında 1) ters kutuplu zaman sentagmasının, mesela reel âlemde gündüz, öteki dünyadaki geceye eşittir, 2) reel dünya normlarının, ilişkilerinin, kanunlarının zıt anlamlı algılanışının, mesela at et yer, köpek ot yer, kız saçından başı aşağı asılmıştır vs. kodları ile şifrelenmiş özel dünyası incelenecektir. Ancak unutmamak gerekir ki demonik olguların dışındaki hayvan veya bitki dünyası insan dünyasının zıddı değil, kandaşdır. Başka bir varlığa dönüşebilme, bir durumdan başka bir duruma girmektir ki farklı dünyaların sınırının ortadan kaldırılmasının tek yoludur. Kahramanın da öteki dünyaya kozmik seyahati bir dönüşüm aracılığı ile gerçekleşir. Şaman da kuşa veya hayvana dönüşmekle öteki dünyaya kozmik seyahat yapar. Ancak dönerge/dönüşüm kategorisi bir

demonoloji paradigması dahilinde fonksiyonelleştiğinden insan, hayvan, bitki dünyaları arasındaki fark söz konusu değil, insan dünyasına dönüşümle sızan kötü hayvanlar bahis konusudur.” (Bayat, 2007/II: 306) İnsanın, tabiat güçleriyle tecrübeleri ve ortak yaşamıyla şekillenen don/post değiştirmeye dair anlatılar bitki ve hayvan dünyasıyla bütünleşme ritüelidir. Post değiştirme kahramanın zorlu ve sıkıntılı ortamdan kaçışıdır. Bir yenilenme doğuş ve arınma ortamı için değişim dönüşüm gereklidir. Eskinin yok oluşu yeninin doğması için gerekli zemini hazırlayan bir imgedir.

Arınma ve erginlenme ritüelinden sonra değişimi somutlaştıran motif dış imgenin yenilenmesi şeklindedir. Giyim-kuşam dış imgedir; dış imge/persona dış dünyaya karşı takılan maskedir; insanın asıl kimliğini saklar ve kahramanın örtük kişiliği anlamındadır. Türk kültüründe ‘don değiştirme’ motifi olarak geçen bu ritüel erginlenmenin somut halidir. Don değiştirme motifi Şamanizm ve tasavvuf inancında ruhun translarla dönüşüm hikâyesidir. En eski ve orijinal şaman elbiseleri, kuş veya hayvan şekillerini taklid etme sureti ile yapılan elbiselerdi. Şaman kimliğine sahip kişi, gücünü gösterme ve ritüeli tekrar etme amacıyla kuş donuna girerdi. Şaman, hem kendi atasını ve hem de istediği zaman o kuşun şekline girebileceğini göstermek istiyordu. Başkalaşım/değişim anlamındaki metamorfoz teriminin Türk kültüründeki karşılığı olarak donuna girmek sözünü kullanılır. Bektaşiler, Şamanizmin bu inancını tasavvufa uyarlayarak ‘ma’na aleminden velayetle’ inanişıyla açıklar. Anadolu’nun ilk dervişleri de zaman zaman kuş donuna girerlerdi. Örneğin Ahmet Yesevi turna donuna, Hacı Bektaş-ı Veli güvercin donuna, Abdal Musa ise geyik donuna girerler. Karaca Ahmet aslana binip, yılanı kamçı olarak kullanır.(<https://eksisozluk.com>)

Hayvan-ruh inanişi geleneksel bir ritüelin izlerini taşır; Şamanizm gelenekleri içinde hayvan-eşle ilgili inaniş don değiştirmenin bir formasyonudur. Hayvan ruh/eş motifi, Türk kültüründe köklü bir ritüeldir ve Şaman geleneklerinde görülen bir inaniştir. Kazak-Kırgız Türklerinde arvak-eş şamanların, hayvan eşleri olduğu inancıyla aynıdır. “Şamanların, hayvan-eşleri kavga ediyorlar ve hangisi ağır basarsa, o üste çıkıyordu. Şamanlar’ın eşleri olan gök-boğa ile kara-boğa, vuruşuyorlar. Yaralanan gök-boğanın sahibi veya eşi olan Şaman’ın da yaralanmış olduğu görülüyordu. Bu eşlere arvağ veya ervah deniyordu.” (Ögel, 2010/II: 136) Hayvan donuna girme; güçlendiren bir etkiyle ruhsal arınma ve erginlenmenin göstergesidir. Evliyaların efsanevî hikâyelerinde ve menakıpnamelerde geyik/aslan vb. hayvan ruhları şeklinde görünmeleri, kuş donuna girmeleri ‘hayvan-ruh’ inancının bir yansımasıdır. Ritüel bir arınmayla ruhsal değişim

yaşanır. Hayvanların postunun olması ve şekil değiştirme özellikleri sembolik düzlemde insanın yenilenen ruhunu anlatır. Ruh, dişil bir imgedir ve ritüellerde dişil olma özelliğiyle ruhu temsil eden hayvanlar; kutsal toteme dönüşür. Bu bağlamda kuşlar, insan ruhunu ve yeniden doğuşu sembolize eder. Özellikle kuş donuna girme motifi kahramanları zor durumlardan kurtaran bir temadır.

Kuş, imgesel olarak gelecekte haber verme ve kahramanı gerçekler konusunda uyarma vazifesini üstlenir. ‘Limon Kız’ masalında can bulan üçüncü kızın macerasında rakip olarak çıkan kötü kız, kahramanı güvercin şekline sokar, onun yerine de kendisi geçer. Padişahın oğlu, diğer kız ile evleneceği sırada, güvercin olan asıl kız gelir; oğlana başından geçenleri anlatır. Oğlan, güvercinin başından iğneyi çekince, kız eski haline döner. Bu masalda kahramanın post değiştirmesi rakibin hilesiyle gerçekleşir, ancak bu durum genç kızın korunmasında bir metafor olmuş kızın hayatı kurtulmuştur. Böylelikle sıkıntılı durumun ardından ontolojik doğum değişim/dönüşüm/post değiştirme temasıyla gerçekleşmiştir. Göğe yükselme ve uçuş motifinde yaratıcı güçle özdeşleşme vardır.

Kuşa dönüşme motifinde; Türk toplumunun eski inanış sistemleri olan Şamanizm, Budizm ve Tasavvuf geleneği önemli kaynaklardır. Bu inanışların ortak yönü insanı ruh ve beden olarak görme inancıyla oluşmuş ritüellere sahip olmalarıdır. Tasavvufta ruhun beslenmesi önemlidir ve bunun için doğru gıdaların alınması gerekir. Masal kahramanı ruhunun ihtiyacı olan besinleri almazsa yenik düşer. Doğru gıdalar, içsel yaşama ve sezgilere yönelmedir; bu durum arınma metaforudur. Don değiştirme bu açıdan temizlenen ruhun gerçek kimliğine dönüşmesidir. Beden, ruhun ihtiyacı olan gıdaları bulmasına yardım eder; yolculuk önce dış mekânda başlar. Kötü güçler tarafından hayvana dönüştürülmüş kahramanların aslında güzel/yakışıklı kahramanlara dönmesi/dönüşmesi bir arınmadır. İnsan kahramanların kuşa dönüşmesine pek çok masalda rastlanmaktadır. ‘Hasan Çelebi’ masalında periler diyarının üyeleri şekil değiştirerek kuş donuna girer. Peri padişahının kızı tarafından alıkonan Hasan Çelebi de onlar gibi yaşar. Olağanüstülük ve büyüyle bağlantılı bu durumda periler evrenine geçiş ruh arketipiyledir. Ruh ölümsüzdür şekil değiştirse de kahraman yaşamaya asıl benliğini korumaya devam eder. “Guleden içeri getdiler. Hemen kapının arhasına sahladılar. Bu gine, balta gahdi tandırı yahdi, ocak yahdi yemeh bişirdi, kepce gahdi üzümü temizledi, gazannara goyuldi. Yemehler bişdi hazır oldi. Bunar behlediler, ahşam oldi gine guşlar geldiler, yendiler aşıya. Geldiler, yediler, işdiler, güldüler, söylediler. Hemen hepsini üsdünü soyundu peri, soyundular yatahlarına yatdılar. Bu oğlan da haman soyunur

soyunmaz goynundan gine o ıhını ıhırtı.” (Seyidoğlu, 1975: 175) Periler dünyasının kuralları farklıdır; olağanüstü varlıkların insanları alıkoyması yaygın bir motiftir. Hasan elebi ailesinden kopmak zorunda kalır ve kahramanın dramı anlatılır. “Adım Hasan elebidir. Beni peri padişahının kızı sahaplanmış, biraħmir evime gidim, yarın sen buradan gedersen garşı köye sora sora babamın evine gidersen.” (Seyidoğlu, 1975: 175) Perilerden kurtulmak kolay değildir. Hasan elebi postunun yanmasıyla kurtulur. Perilerin elinden kurtulamayan Hasan elebi kuş kılığında kendi mekânında dolaşır; kurtuluş don değiştirme/post değiştirme ile ontolojik bir doğumdur. “Oğlum biz sene ne yapah ki sen gelesen? Onardan gultarasan’ ‘Anne benim gultaracağım şu dağa kiremit tükün, yüksek bir dağ yaptırın, kiremitnen. Benim kmleğimi gelir ıharıram, o ocağın üstüne atın. O gömleğim yandığı gibi guşlar gohusunu alır emen o olduğu gibi periler o ocağa tklr yanar, ben gultarıram. Yoksa gultaramam’ ‘Olur’ Dedi. Hemen sabahdan annesi babasına söyledi. Babası arabalarının kiremit thdler. Yhseh bir ocak yaptırdı. Ocağa ateş verdiler. Bu klmek yanar yanmaz olanca guş bütün ocağın üsdüne tkld, başladılar yanmaya. O guşlar yandı Hasan elebi gultardı. Dndi evine geldi.” (Seyidoğlu, 1975: 176) Ateş, arınma ve temizlenme ritüelinde yakıcılığıyla yok edicidir. Kahramanın donunun/postunun yakılması ateşin temizleme fonksiyonudur. Yeniden doğuş imgesinde kutlu hayvan ruhlarına dönüşme saşlaşma ve arınmadır. Kuş donuna girme motifinde Hasan elebi masalında, kaçırılmış olan kahramanın kurtuluşunu sağlayan g animal sezgileri temsil eden kadın kahramandır. Anima uyanışı ve kurtuluşu sağlar.

Masal metinlerinde post değiştirme/değişim/dönüşüm temasının anlatımında değişim bir giyim kuşam gibi tasvir edilir. Zihinsel olarak elbise/kıyafet değiştirme şeklinde kurgulanır. Postunu ıkarma başka bir kimliğe brnmedir. ‘Topal Leylek’ masalında Leylek, aslında yakışıklı bir delikanlıdır. Post/don değiştirme motifiyle görürüz. “Bir gece bu gız gendine uyuluğa verir. Yarı gecede bahir ki gapı dgld. Bu dilsiz gahir gapıyı aır bahir ki leyleh geldi. Meğer leylek onun dostuymuş. Hemen leyleh ligabını ıhardır. Ele bir deligannı olir ki ele bir deligannı olir ki, dutir bunar eylenir glller. Sabah ezanı ohunir, leyleh girir ligabına gine. Tehrar bu gız gine lal olir, gelir yerinde. Hiç sesi ıħmir. Gün boyna bir gün iki gün  gün. Gız dir ki, ‘Ben buni nasıl yahalim? Ben buni nasıl edim?’ Bir gün gine lal gızınan yatım derken yatağnı nizamlır, yüksekten tutir, Grsn ki burada yatırmış diye. Gendi altda bir yerde gizlenir. Gine gız zannedir ki yatmış uyumuş. O heş garişmir. Gine yarı gecede leylek gelir, içeri girir

ligabını çıhardir alta goyir. Başlır gızınan eylenmeye. Bunnan eylenir. Gülr söyler, öteberi derken bu gız hemen altda ligabına kirpiti verir. Yanınca hemen leylek annir. ‘Heyvaaah burada birisi var. Bizi yahaladi. ‘ Bi de yeniler aşağı ki ne yensin. Padişahın gızı, lal gızın anasıgile diyir ki, ‘İşde bele bele gızız beleymiş.’ O lal gızın da dili açılır. Anasıgile teslim edir. Ondan sora alır leylegi törü töreli bir deligannı olarak gelir. Leylek buna gine gırh gün gırh gece toy düğün edir.” (Seyidoğlu, 1975: 173) İnsan kahraman, kuş donunda/postunda gezer. Maceranın başarıya ulaşmasıyla dış imge post çıkarılır ve asıl kimliğe dönülür.

Muğla yöresinden derlenen ‘Müjdecı Balık’ (Önal, 2011: 402- 403) masalında, kuş donuna girme sihirli bir nesneyle gerçekleşir. Sihirli tüy ve yükseliş motifiyle ruhun uçma eylemi/isteği tasavvur edilir ve bu istek masalda gerçekleşir. Masalda, kahraman uzak ülkelere gitmeye karar verir ve yolda aslan, doğan ve kaplanın geyik ölüsü başındaki eti bölüşememe kavgalarını eti üçe bölerek sonlandırır. Aslan, doğan ve kaplan ona sihirli tüyü verip yardıma ihtiyacı olduğunda birleştirmesini söylerler. Yoluna devam eden oğlanın karşısına susuz hamur yoğuran yaşlı kadın çıkar. Yedi başlı devin suyu kestiğini ve bir insan kurban olarak verilmeden suyu bırakmadığını öğrenir. Tüyü birleştirir aslan, kaplan ve doğan gelir onların yardımıyla yedi başlı devi öldürür. Padişahın kızı kurban olarak getirilmiş ve olanları görerek babasına anlatmıştır. Padişah, oğlanı yanına çağırır; suya yıkanmaya gider. Balık tarafından yutulan kahraman kızın yardımıyla kurtulur tüyleri birleştirir kuş kılığında uçar. Kuş kılığına giren kahraman yükseliş motifiyle padişahın kızının yanına gider. Her gece kızın odasına giren kuş, kızın sütünü ve elmasını yer; kız bir gece uyumaz ve kahramanı yakalar. Oğlan kıza kendini tanıtır ve evlenmek istediğini söyler. Sihirli tüy, kahramanın post/don değiştirmesini sağlar aynı zamanda dileklerini de gerçekleştirir. Kuş donuna girme motifinde kuşun uçarak her yere gitmesi ve ruhu sembolize etmesi önemlidir. Sembolize edilen hayvanın ruhuna bürünme/sığınma inanışı etkilidir. Padişahın kendisinden istediği sarayı yine sihirli tüylerle gerçekleştirir.

Post, hayvanın korunma elbisesidir. Şekil değiştirme bir değişim dönüşümdür. Yılan, post değiştirme özelliğiyle bilinir ve masalarda don değiştirme motifiyle insani bir kimliği temsil eder. Yılanın ev iyisi olma inancına bağlı olarak insana dönüşümü Erzurum’dan derlenen bir masal olan ‘Yılan Bey’ masalında geçer. Bu masalda değişim/dönüşüm yılan postundan çıkarak gerçekleşir. Padişahın çocuğu yoktur; bunun sonucunda Allah’a dua eder. Olsun da bir yılan olsun şeklinde bir duada bulunur. Yılan Bey, genç kızın müdahalesiyle peri padişahının oğluna dönüşür. Yılan olarak doğan

padişahın oğlunun asıl kimliği; periler padişahının oğlu olmasıdır. Yılan Bey, yakışıklı bir gence dönüşür. Bu tip tabiattan-medeniyete geçişi de sembolize eder. Yılanın derisinin güzelliği ve bir post olarak görülmesi insan ruhunu temsiliyetle işlenir. Kahramanın sınavı ve ödülü olarak yardımcı ruh olan yılan, kahramanın başarısıyla insan kimliğine döner. “Gah elbisen kaç teneyse üst üste giy. Çorabın geyin başörtü ört. Arabaya bin çıh get. Orada da sene derler ki, aman üsdün başın çıhart, buradan geydirek, buradan bezedek. Ahşam olur seni içeri verirler, yılan o tarafa vurur. Dersen, ilan begim hiç sesinin çıhartma çıh bir gat gavından, çıhim bir gat elbisemden. Sen ele dersen o bir gat gavından çıkar, sen başörtün açarsan o peri padişahının oğlundan olmuştur. Sultan ki heveslendi ya Cenab-ı Allah ona verdi. Peridir sizin gözüze yılan görünür. Gız dedi ki, ‘Yılan Begim heç sesin çıhartma, çıh bir gat gavından çıhim bir gat elbisemden.’ Yılan Beg bi gat gav döhdı, gız bi gat elbise çıhartdı. Yılan Beg bi gav töhdı gız bi gat elbise çıhartdı. Yılan Beg bi gav töhdı, gız bi başörtü aşdı, bi çorap çıhartdı. Onbeş gavından çıhdıhdan sora ele bi deligannı o oldu ki gören gözler gamaşır. Aya doğma diyir ben doğım, güne çalma diyir ben çalım. O gatder güzel oldu.” (Seyidoğlu, 1975: 155) Yılan Bey, ilkel olan yanını bırakmış medeniyete dönmüştür. Genç kız, yılanı yardım etmiş, ödülünü kazanmıştır. Birlikte yaşayan mitik bilinçteki tasavvur devam ettirilir. Mitolojik zamanların gizem ve merakını içeren bu masal, insanın tabiat karşısında takındığı tavır ve yaşam tecrübelerinin izlerini taşır. Dünyanın oluşumunda nebatlar hayvanlar ve insanlar olmak üzere üç canlı türü vardır. İnsan, diğer iki canlı türüyle ortak bir yaşam sürer.

‘Yılan Oğlan’ (Şimşek, 2001: 168) masalında yılanların insanlar gibi sosyal bir hayat yaşadıkları görülür. Bu masalda nişan merasimi, düğün adetleri ve gelin alma uygulamaları yılanların insanlardan ödünçledikleri bir semboldür.

‘Kurbağa Gelin’ (Önal, 2011: 396) masalında değişim-dönüşüm post değiştirme motifinin kahramanı bir kurbağadır. Üç kardeş evlenecekleri kızları attıkları taşlarla belirler. Büyük ve ortanca kardeşler taşlarının düştüğü evlerin kızlarını alırlar. Küçük kardeşin attığı taş ise mezarlığa düşer. Mezar taşının yanına düşen taş küçük oğlanın kismetidir. Küçük oğlan burada duran kurbağayı alır evine götürür. Dışarıdan geldiğinde evinin temizlendiğini, yemek piştiğini görür. Bu durum böyle devam eder. Bir gün hocaya danışır. Hoca, kurbağanın bir kız olduğunu söyler; ertesi gün gizlenip anahtar deliğinden izlemesini kız küpten çıkınca sırtını/postunu alıp yakmasını söyler. Bağırıp çağırarak ama sırtını vermemesini söyler. Oğlan denileni yapar ve kurbağa postundan çok güzel bir kızın çıktığını görür. Küçük oğlan, bu kızla evlenir. Bu masalda küçük oğlanın attığı taş

mezarlığa düşer ve bu alan kurbağanın bulunduğu alandır. Issızlığıyla tekin olmayan mekân maceranın gizemine uygun olağanüstü bir mekândır. Mezarlıklar ıssız ve sessiz olmaları yönüyle kurbağalar için bir yaşam alanıdır. Masala yansıyan diş ruh iyesinin mezar mekânında kahramanın karşısına çıkması mitik bir inancı da somutlaştırır. “Masallarda hayvanla evlenme motifi Dağ ruhuyla ilişkiye giren avcı mitlerini hatırlatır. Nitekim hayvan eşin sonradan insana çevrilmesi ve kahramana yardım etmesi bu varlıkların iye kültü bağlamında anlaşılmasını sağlamıştır. Özellikle ormada yaşayan bu hayvan eşler ekseriyetle dağ ve orman kültürünün masallara yansması sonucunda ortaya çıkmıştır. Kısaca özetlemek gerekirse hayvanla evlenme motifi Dağ iyesi kadının avcılarla evlenmek istemesinin masal varyantından başka bir şey değildir.” (Bayat, 2007/II: 225) Post/don değiştirme, erkek kahramanın dişil hayvan ruhunu bularak onunla evlenmesidir. Taş atma ritüeliyle ıssız bir mekânda eşini bulan kahraman, arınma ritüelinde sınamaları geçerek eşinin değişim/dönüşümünü sağlar. Kurbağanın dönüşümü hayvan-ruhun/eşin ödül olarak somutlaşmasıdır.

İnsanın doğaüstü güçlerle olan ilişkisinde post bir gizlenme ve saklanma metaforudur. Periler diyarına geçişte çeşitli hayvanların postuyla geçiş sağlanır. ‘Arsız Kız’ (Günay, 2011: 75-78) masalında en küçük kardeş sırrı çözer. Kızın evlendiği kişi, perilerle yaşayan köpek postundaki delikanlıdır. Post değiştirme motifinin köpek postunu kullanan delikanlı, kızın mücadelesiyle asıl kimliğine döner. Küçük kardeş, sabrıyla peri kızının bıkıp delikanlıyı bırakmasını sağlar.

Hız. Yusuf’un hayatında yer alarak bir anlatıya dönüşen Züleyha tüm güzelliğini kaybettikten sonra gençleşerek yeniden doğuş mucizesinin sembolü olmuştur. Züleyha, tövbesinin sonucunda arınarak değişim/dönüşüm ritüelinin sembolü olur. ‘Yaşlı Kadınlar’ adlı masalda; beyin oğlu önündeki çeşmeden bembeyaz suların aktığı konakta, varsa kızlarının çok güzel olacağını düşünerek annesini dünürücü gönderir. Konakta oturan yaşlı iki kadın, kızlarının olduğunu söyleyerek dört gün sonra gelmesini söylerler. Oysaki 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.” (Sakaoğlu, 2002: 437) Yaşlı kadın böylece beyin oğluyla evlenir, ancak durum gerdek gecesi ortaya çıkar yaşlı bir kadınla evlendiğini anlayan bey, onu pencereden aşağıya atar. Kadının yaptığı işten utanması ve pişmanlık duyması üzerine Allah, Cebrail’i gönderir;

kadını on beş yaşında güzel bir kız haline getirir. 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) Bu masalda vahyi söylemin Cebrail ile gerçekleşmesi ve pişmanlığın karşılığında verilen ödülle yeniden doğuş gerçekleşir. Cebrail, beyaz bir kuş olarak görünür; beyaz rengin mahsumiyet telmihiyle kadının arınma ritüeli somutlaşır.

Efsanelerle ilişkili bir durum olan geyik donuna girme motifi, Türklerde kutsal kabul edilen bir totemdir. Avcıları peşinden koşturan Ala Geyik efsanesi Anadolu’da yaygın bir anlatımdır. Geyik dişiliği sembolize eder ve güzelliğiyle kahramanı peşinden sürükler. Geyik, kahramanın anima figürüdür. İç sezgilerinin peşinden giden kahraman geyiği elde ederek iç doğasına ulaşır. Değişim-dönüşüm motifinde geyiğe dönüşme kutsal totem inancıyla ilgilidir. ‘Bacı Bacı Can Bacı’ (Günay, 2011: 142-145) masalının Elazığ varyantında küçük kardeş önce at ve keçi izindeki suyu içmek ister ancak ablası izin vermez. Çocuk sonunda dayanamaz ve geyiğin izindeki suyu içer. Değişim/dönüşümle geyiğe dönüşür ve ablasının yanında onun koruyucu gücü olur. Geyik kardeş, ablasının kurtulmasını sağlayan sezgisel güçtür. Padişah, eşini ve çocuğunu balığın karnından kurtarır. Geyik kardeş, ablasının kurtarıcısı olur. Bu temada atın ve keçinin değil de geyiğin izinden su içilmesi geyiğin totemleşmiş olmasıdır. Aynı tema Hani Ya Bacımın Ayağı? (Sakaoğlu, 2002: 378-380), Tın Tın Kabacık (Önal, 2011: 412), Geyik Oğlan (Alptekin, 2002: 463) Oduncunun Çocukları (Özçelik, 2004: 373) masallarında da görülür.

Değişim/dönüşüm/post değiştirme motifinde tabiatın döngüsel ritüelleri de yeniden doğuşu sağlar. Hayvanların yaşamsal tecrübeleri de gelenekle birlikte masalda ritüelleşir. ‘Tavuk Kız’ (Seyidoğlu, 1975: 241-245) masalında çocuğu olmayan kadın bir yumurtayı kırk kundakla sarıp kocasına da çocuğun yüzünü açmamasını söyler. Kırkıncı gün adam dayanamaz ve çocuğun yüzünü açar. Yumurtayı duvara çalar. İçinden bir ferîç çıkar. Değişim/dönüşüm motifinde yumurtanın hayvan dünyasındaki doğuş ve döllenmedeki koruma metaforu masal dünyasına yansır. Yumurtanın dönüşümünde kırk günlük kuluçka süresi de burada kahramanın doğuşunu sağlar. Ferîç, güzel bir kıza dönüşür.

Masal metinlerine efsanelerle birlikte geçen bir motifte taş dönüşme motifidir. Değişim/dönüşüm ritüelinde Muğla yöresinden derlenen ‘Çocuk İsteyen Kadın’ (Özçelik,

2004: 378) masalında büyücü olan üvey annenin elindeki toz, kahramanları taş haline getirir. Değişim/dönüşüm motifinde efsanelerde görülen taş dönüşme motifi masalda ritüel arınmadan sonra eski haline dönmeyeyle gerçekleşir. Efsanelerde bu durum daha çok bir ceza olarak görülürken; masallarda kötülüğün temsilcisi olan güçlerin büyüyle gerçekleştirdikleri bir durumdur ve sonunda kahramanların kurtulmasıyla yeniden doğuş gerçekleşir. Masalda taş dönüşen padişah ve askerleri büyüünün bozulmasıyla yeniden canlanırlar. Kötülüğün ve tehlikenin ortadan kalkmasıyla uygun zamanda hayata geri dönüş gerçekleşir. Büyünün bozulmasıyla yeniden canlanırlar. Fiziksel yaşlarında ve görünüşlerinde bir değişim olmadan bir dinlenme süreciyle değişim/dönüşüm yaşarlar.

Değişim/dönüşüm post değiştirerek arınma yeniden doğuş ritüelidir. Asıl Keloğlan tipinin dışında masallarda görülen ‘sahte/düzmece Keloğlan’ motifinde değişim/dönüşüm erginlenme ritüelinin döngüsüdür. Keloğlan kılığına girme hadisesi kahramanların tanınmamak için kafalarına bir karın/işkembe geçirmesi şeklindedir. Masal kahramanı kendini korumak için kılık değiştirir. Post değiştirme motifinde efsanelerden gelen inanışlar ve Keloğlan tipine dönüşme dikkat çekicidir. ‘Ceylan Yüreği’ masalında, Keloğlan post değiştirme motifiyle geçer. Masalın sonunda albay kimliğiyle görülür. Keloğlan tipindeki kişi aslında bir albaydır. “Padişah bir bahçıvan dutmuş bahçaya. Ordan bir adam Keloğlan vaziyetinde heç bir şeye benzetmezsin, padişah buna der ki: ‘Buyur bakalım Keloğlan.’ ‘Padişahım benim Allah’ın izniylen kerametiyle, hörmetiyle gapıya gelişim, bahçana bahçıvan olmak isterim.’ ‘Aaa! Keloğlan gusura bakma, oğlum kel oğlum, gusura bakma ya bahçıvan dutduk, daha evvel geleydin bahçaya durabilirdin.’ ‘Hayır, padişahım ben boğazı dolusuna duracağım, yani ben para filân istemem.’ ‘Oğlum get bahçıvana söyle dur.’ ‘Pekey.’ (Alptekin, 2002: 309) Masalda padişahın kör olan gözleri ceylanın yüreğini 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) Keloğlan, post değiştirme motifinde rütbeli ve yakışıklı bir tip olarak çizilir. Sınavı başarıyla geçen kahraman asıl kimliğine ve padişahlığa kavuşur. Masalın başında bahçıvana yardım etmenin dışında hiçbir şey beklenmeyen Keloğlan kılığına girilmesi kahramana rahatça hareket etme imkânı sağlar.

Değişim/dönüşüm metaforunda yeniden doğuşu ritüelleştiren bir motif şeklinde kadın kahramanların şekil/kılık değiştirmeleri görülür. Kadın kahramanın cinsel kimliğiyle rahat edemediği sosyal mekân/ortam kaynaklı baskı post/kılık değiştirmeyle kahramanın kurtulmasını sağlar. Hayvanların postu bir gizlenme ve korunma elbisesi olarak temaya yansır. Ontolojik doğum için güvenli ve ruh arketipi olan hayvanın postuna bürünülür. ‘Keçeli’ (Alptekin, 2002: 409-411) masalında kadın kahraman, keçenin postuna saklanır. Post bir korunma aracıdır; toplumsal yaşamda rahatça hareket etmesini engelleyen cinsiyet kimliğini saklı tutar. Kimliği anlaşılmadığı için rahat hareket etme alanı bulan kadın kahraman, evin oğlunu yakından tanır ve ona âşık olur. Kadın kahraman post değiştirme motifiyle kendini bulur. Posta bürünme geçici bir kimlikle maceranın amacına ulaşmasında kahramana rahatlık sağlar.

‘Kız Padişah’ (Günay, 2011: 117-121) adlı masalda, genç kız aşçının kendisine iftira atması sonucu babası tarafından evden kovulur. Devler ülkesinde erkek kılığına girerek oradan kaçır. Erkek kılığında geçirdiği sınavlar sonucunda bir memlekete padişah olur ve Keloğlan’la evlenir.

‘İki Kardeş’ adlı masalda kılık/şekil değiştirme motifi kadın ve erkek kahramanın sınanma motifiyle görülür. İki kardeşten birinin bütün çocukları kız, diğerinin de bütün çocukları erkektir. Oğlu olan kardeş, kızı olan kardeşinin bu durumuyla alay eder. Sonunda kızı olan kardeşin kızlarının en küçüğü ile diğer oğlanlardan birinin başka diyarda 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, 2011: 88) Küçük kız kardeş, üstünlüğünü erkek kılığına girerek ve bir erkeğin yapabileceği işleri yaparak ispatlar. Erkek kimliğinin işlevini kendi lehine çeviren küçük kız, erginlenme ritüelini başarır. Amca oğlu ise başarısız olur.

‘Asker Karısına İftira’(Sakaoğlu, 2002: 465) adlı masalda askere giden eş; karısını kardeşine emanet eder. Kadına göz koyan kayınbirader istediğini yapmayan kadına iftira atar ve kocasına şikâyet eder, o da eşini boşadığını gösteren bir kağıt gönderir. Kadını yarı beline kadar toprağa gömerler; bezirgân, kadını kurtarıp evine götürür. Evinden uzaklaşmak zorunda kalan kadın, erkek kılığına girer. Kadın kahraman post değiştirerek

rahatlar ve durumun/şartların kendi lehine dönmesini sağlar. Padişah olan kadın, kendisine atılan iftiralardan aklanır.

Değişim/dönüşüm/post değiştirme teması mitik bilgilerin/inanışların izini taşır. Don /kılık değişimi; kılığına girilen hayvanın köken bilgisine sahip olma, bu dünyadan ruhsal kopuş ve totem olan ata ruhunu hatırlayarak yaşatma arzusunun dışavurumudur. “Böylece, mitlere inanıp bu kutsal bilgileri yaşamların bir parçası yapan topluluklarda özellikle Şamanizm’de sık rastlanan don değişimi ya da kılık değişimi, üç mitik bilgiye işaret etmektedir: 1. Kılığına girilen hayvanın ya da ‘şey’in (yiyecek, bir nesne vd.) köken bilgisine sahip olmak (doğanın sırlarına erişme-sırma erme) ve böylelikle onun üzerinde hakimiyet kurabilme yeteneğinin oluşması. 2. Özellikle kuş donunun tercihiyle; sembolik olarak bu dünyadan kopuş, (ruhun çıkışı) öteki dünyaya varış, tekrar yaşanılan aleme dönüşün anlatılması ya da simgelenmesi. 3. Totem kabul edilen atalar ruhunun kılığına girilerek onu yad etme, ruhuna saygı gösterme, öteki dünya ziyareti (ruh göçü, yeniden dirilme) ve böylelikle isteklerin gerçekleşeceğine olan inanç. Bu üç maddede ortaya çıkan ortak olgu,(kişinin özgür iradesiyle) kılığına girilen ‘şey’le şahsın ‘özdeşleşmesi’dir, tüm bunlar insan ‘isteği’nin sonuçlarıdır. Böylece, kişinin kendi yüzünden çıkışı ve insan dışı başka bir varlığa olağanüstü dönüşümü ve onunla özdeşleşmesinin altında yukarıdaki maddelerdeki gibi mitik bilinçdışı ya da bilinçaltı olguları yatmaktadır. Bu tür olgular, hem Şamanizm ritüellerine hem de olağanüstü vasıftaki anlatılara yansıyan insan bilincinin varoluş serüveninde vazgeçemediği arkaik ritlerdir.” (Tuna, 2014: 149)

Kahramanın macera sırasında ruhsal değişimini somutlaştıran don/post değiştirme motifi, Türk kültürünün inanış ve inançlarından beslenen mitik bir temadır. Değişim/dönüşüm motifi, kahramanı zor durumlardan kurtarma işlevinin yanında güzellik ve değişimle kazanılan bir ödüdür.

2.5.4. Dualar ve Beddualar/Dillenen Arzular

Türk toplumu, değişik din ve medeniyetlerden etkilenmiş bu etki anlatıların vücuda gelmesinde de önem arz etmiştir. Dualar ve beddualar Yaratıcıya isteklerini ulaştırma arzusudur. İyiliğin ve kötülüğün mükâfatsız veya cezasız kalmayacağına olan inancın somut göstergesi olan dualar ve beddualar, tüm inanışlarda önemli bir yere sahiptir. Dua ve beddua bir kült olarak; inanışların etkisini taşıyan efsanelerle ortak bir temadan kaynaklanır. Tema/izlek, soyut olan bir değer/anlamın kahramanlar ve olay aracılığıyla somut hale getirilmesiyle metaforlaşır. “İzleksel anlamda çağrışım değerleri

oluşturan bu ortak motifler, yaratıcı metafor olarak cümle düzeyinde, kullanıldıkları metne çok anlamlılık katarlar. Metafor, ‘bir yüklem fenomeni’ olup ‘Edebi eserlerin idrâk değerinin mihenk taşıdır.’ Söz konusu metinler arasında, amaç ve araç açısından metnin anlatmak/düşündürmek istediği ifadeler anlamının dışına çıkarak, cümle semantiğine bağlı kalmak şartıyla metaforik bir gönderme yaparlar. Ele alınan metinlerdeki izleksel ortaklıkların derin anlam birlikleri olan metaforlar, metin tam olarak ele alındığında ifade edilen anlam bütünlüğünden uzaklaşırlar.” (Şenocak, 2014: 488) Motifler, farklı anlatılarda ortak bir düşünce ve temaya gönderme yaparak, metinlerarasılık özelliği kazanır. Efsane metinlerinden masal metinlerine bir paylaşım/kullanım olarak çıkan duayla değişim dönüşüm metaforu metinler arası bir ortaklıktır. Metinler arası ilişki bağlamında ‘dua’ mesajların özünü yansıtan önemli gönderge/göstergelerden biridir. Metinlerde kahramanların dua ile dönüşümü dilemesi öncelikle içinde bulundukları sömürülme arzusundan korunmak, zamanda geriye dönmek, yeniden başlamak ve sahip oldukları kusursuzluğu dış görünüşleriyle değil, iç dünyalarından dışa yansıtmaktır. Dönüşüm isteğinin bir başka kullanımı sembolik dönüşümle gerçekleşen gönderge/göstergelerin, alıcı tarafından yapıcı/dönüştürücü mesaj olarak alınmasını sağlamaktır. Amaç; kaybedişle yaşatılan içe dönüş duygusunu ve ‘ben/bilinç’ kavramlarını uyandırmaktır. Kahramanın kendi özüne/varlığına dönüşü nefsâni arzularının yok eden yıkıcılığı sonunda kaybediş yeni bir dönüşüm/başlangıçtır. (Şenocak, 2014: 483) Dua ve bedduayla yeniden doğuş motifi inanış ve inançların etkisiyle görülen bir motiftir. Dillenen dilek ve temennilerin işaretidir. İnsanlığın düşünüş ve yaşam felsefesiyle söze yüklenen anlamdır.

Dua ve beddualar dil ile kalbin ortak arzusudur. Kalpten gelen arzunun dillenmesiyle kişi bir rahatlama yaşar, arzu etmek ve inanış bir estetiğe dönüşür. Dualar ve beddualar, kültürel özelliklerin temsil gücüdür. Sözün ve mananın gücünü ortaya koyan inanış ve inançla yakından ilişkili bir motiftir. Türk kültüründe dualar ve beddualar önemli bir motiftir. Alkış ve kargış özellikle Dede Korkut Hikâyeleri’nden bildiğimiz oldukça eski kültürel bir ögedir. ‘Ol zamanda biglerün alkışı alkış karkışı kargış idi.’ Beyler hitabı yeryüzünde Tanrı’nın elçisi olan konumundaki toplumun önde gelenleridir. Mit, Tanrı’nın sözcüsü olarak gördüğü beylerin duasını ve bedduasını kutsal kabul eder, ve gerçekleştirir. Ol zamanlar ifadesi; mitin, örf ve adetlerin baskın olduğu dönemlerdir. Dualar ve beddualar, kültürün ve mitin önemli bir katmanıdır.

‘Sarıtırış’ masalında çerçevesi anlatımla verilen ilk masalda üç arkadaşın terzi, marangoz ve hocanın macerasında dua motifiyle canlanan/yeniden doğan kız, hocanın duasıyla hayat kazanır. Masalda dört arkadaşın ava çıkış öyküsü nöbet sırasında bir insanın doğuşuna giden süreçte önce marangoz ağacı bir insan olarak yontar. İkinci arkadaş terzi, onun elbiselerini hazırlar son olarak da hoca olan arkadaş onun canlanması için dua eder. “Gızımm, bacım, ataşın niye beri başına gelmiyon?” diyor, gız heç gıpramıyor. Hoca, şöyle yaklaşıp da elliyor kine, bu bir ağaçtan yapılmış! Hoca:

‘Bunu, marangoz yapmış, terzi de elbisesini geydirmiş; ‘hoca da buna bir uruf verdirdin’ zahar dediler,’ demiş.

Hoca, abdest alıyor, yönünü gıplaya dönüyor, yavlarırken yavlarırken, Allah, bunun dilani kabul ediyor, bu canlanıyor!

Şimdi, biz bu gızı bölüşemiyok. Bu gız, marangozun mu, terzinin mi? Bunu sana danışmaya geldim,’ diyor, oğlan, hocayı heç demiyor.

Şimdi, dolap diyor ki:

‘Terzinin.’

‘Yahu babam, marangoz yapıdı taman?’

‘Marangozun yapıdığı ağaçdı.’

‘Terzi ne yaptı?’

‘O da elbise geydirdi.’

O, ona; o ona derken, gız diyor ki:

‘Ulan batasicalar, hocayı ne yaptınız? Allah’a yavlarıp da ona ruh verdiren, hociye ne yaptınız? Aslında, gız onun!’ diyor.” (Şimşek, 2001: 44-45) Duası kabul olan hoca; gerçek doğumun/varolmanın ruhun doğuşu olduğunu gösterir. İnsanın, Allah’ın nurundan doğuş hikâyesi bu masalda işlenir. İnsan, ruh üfürülen tek canlı olduğu için diğer canlılardan ayrılır. Dua motifiyle özünde tabiattan/ağaçtan bir nesne, ruh verilmesi metaforuyla hayat bulur. Tabiatın canlı kabul edilmesi ve duanın gücü birlikte yeniden doğuş ritüelini somutlaştırır. Duası kabul edilen insanın hoca olması dinî kimliğin ulviyetine bir vurgudur. Din adamları temiz ahlakın ve faziletin temsilcisidir. Kalpten yapılan temiz ve arı isteklerin gerçekleşeceği inancı hakîmdir.

‘Gül Güzeli’ masalında değişim dönüşüm motifinde çok yaşlı olan kadının duayla gençlik ve güzellik kazanması işlenir. Beyin oğlu uzaktan gördüğü ve eline maydonosun dikenini battığında bile incinen birinin çok güzel olduğunu düşünerek onu ister. Düğün gününe kadar kadını görmez. “Ne olduysa oldu. Oğlum olur mu günah değil mi hemen

koşuşuyolar. İniyolar. Aşağıya bakıyolar. Gelin pencerenin altında böyle yatıyo beyaz duvakların içinde. Ayın 14 gibi bir kız. Oğlum diyorlar gel. Böyle güzel bir kızı sen nasıl pencereden atarsın. O da diyo ki anne siz delirdiniz mi? O yaşlı bir kadındı. Ben bunu diyor onun için attım. İnandıramıyorlar... Allah Allah diyor akşam bu yaşlı bir kadındı. Şimdi nasıl böyle güzel olabilir. O arada bir ses geliyor kulağına. Diyor ki Beyoğlu sen diyor çok şanslı bir kişinin diyor. Bizim diyor bi peri padişahımızın kızı vardı. Bi hastalığa tutuldu. Yıllardan beri ne konuşuyor ne gülüyor hiçbir şey onu mutlu edemiyor. O gün biz burada bu bahçeye gelmiştik. Sen gelini atınca bi baktı ki gelinliklerin içersinde allı duvakların içersinde yaşlı bir gelin. Onu görünce kahkahayı bastı güldü. Ve sihiri bozuldu güldü diyor. Senin işte bu yaşlı nine güldürdüğü için bizim peri padişahının da sihiri bozulduğu için ona bir mükâfat verdi peri padişahımız. Buradaki yatan yaşlı kadın ayın on dördü gibi güzel olsun mutlu yaşasınlar dedi. Onun dileğiyle böyle oldu sen hiç kimseye bi şey söyleme al karını git. Mutlu ol diyor.” (Önal, 2011: 359) Peri padişahını güldüren yaşlı kadın, padişahın duası/isteği ile gençliğe ve güzelliğe kavuşur. Dönüşüm motifleriyle yeniden doğuş arınmayla gerçekleşir.

Çocuğu olmayan kişilerin dua ederek çocuk sahibi olmaları masallarda oldukça yaygın bir motiftir. Dualar, nesneleri/varlıkları dönüştürerek yeni bir yaşam verir. ‘Kabak Kız’ adlı masalda çocukları olmayan çoban ile karısı dua ederler ve kabak şeklinde bir çocukları dünyaya gelir. Kabak kız aslında çok güzel bir peri kıızıdır. Kabak, yeniden doğuş metaforunda dönüşerek yeni bir hayatın somut sembolü olur.

“Bir varımış, bir yokmuş. Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir tene çoban varımış.

Bu çobanın heç evladı olmazmış. Bu duâ etmiş, demişkine:

‘Allah’ım sen bana bir evlat ver de, varsın bir gabak olsun,’ demiş

Şimdi, ay olmuş, gün olmuş, bunun garısı hamile galmış. Allah buna bir evlat vermiş, onu da ‘gagak’ vermiş.

Bir zankan gelmiş geçmiş, bu gabak böytmüş. Orada da, bir biyanın oğlunun bağçası varımış. Bu gabak gederimiş, oradaki bekçiye ne derse dermiş, bekçi yıkılırmış, bu, adamın bağçasına dikilinmiş. Ordan gül toplanmış, çiçek toplanmış, bağçanın içinde ne varışa, hepsini toplanmış.” (Şimşek, 2001: 73) Çocuksuzluk özlemi duyan ailenin duasında çocuk, şiddetli bir arzuyla istenir. Duayla çocuk sahibi olma motifinde dönüşen nesne bir kabaktır. Burada vurgulanan duanın ediliş şeklidir. Çocuk olsun da kabak olsun denmesi şiddetli bir arzudur.

‘Naharcı ile Oğlu’ adlı masalda; çocuğu olmayan bir sığır çobanı, mağarada dua ederken taşların arasından bir ‘eşek sıpası’ çıkıp Allah tarafından gönderildiğini ve kendisine evlat olacağını söyler. “Şimdi, esgiden çok fakir bir adam varımış. Bu, köyün malını güderimiş. Çolu çocuğu, kimsesi de yoğumuş. Bir gün mal güdüyörmüş, bir yağmır yağmış, orada da bir mağara varımış. Getmiş, malını o mağaraya çekmiş. Gendi gendine müteessir olmuş, düşünmüş demiş ki:

‘Yâ Rabbim, ne gadar talihsiz bir gulunumuşum. Çolum çocuğum, heç bişeyim yok. Halbuki, bir çocuğum olsaydı, işimin bir tarafından geliridi,’ demiş.

Adam, böyle müteessir olurukan, gayanın arasından bir eşek sıpası çıkıvermiş, demiş ki:

‘Allah, beni sana evlat gönderdi. Gabul ediyon mu?’

‘Oğlum, Allah gönderdiyse, ben niçin gabul etmiyem, elbetde ederim.’

‘Baba, sen ne yapıyon burada?’

‘Ben, nahar güdüyom işde oğlum. Bundan gazandığımız paradan faydalanıyok.’

‘Amma baba, akşam oldu galan, bu naharı topluyak da gedek galan,’ demiş.

‘Pekiyi.’ (Şimşek, 2001: 94) Bu masalda dua eden kişi, duayı kabul eden Yaratıcının gücüne teslimiyetle eşek sıpasını evladı olarak görür. Bu şekilde tevekkül eden yaşlı adam duasına sığınışıyla mükâfatlandırılır.

‘Babanın Üç Kızı Sınaması’ (Önal, 2011: 355) masalında duayla değişim-dönüşüm motifi, zor durumda Allah’a sığınan kahramanın isteğinin olumlanmasıdır. Bu masalda çevresinde herkesçe sevilen, kimseyi kırmayan adamın bir kızı vardır. Adamın kızını istemeye gelirler. Kimseye hayır diyemeyen iyi niyetli adam bu şekilde üç kişiye birden söz verir. Evlenme zamanı geldiğinde Allah’a dua eder, eşek sıpası ve köpeğin kendi kızına benzemesini ister. Eşek yavrusu ve köpek yavrusu aynı kendi kızına dönüşür. Böylece sözünü tutmuş olur. Masalın tasarımında dua ve beddua sözün gücüdür. Duada da bedduada da yakarış ve temenni vardır.

‘Yılan Oğlan’ masalında çocuğu olmayan kadın dua eder ve ‘Allah’ım bene yılan, çıyan yahut da hu bu bene bi evlat ve demiş’ duası kabul olur ve yılan postunda bir çocuğu olur. “Hindi gabıgı yakcan da benim gabıgımı sakın bak yak dele sana sakın yakma. Son sene eyiye gelmez demiş. Yılan sen benim gabımı yakma demiş. Hindi gıza bon işte insan kör şeytana yanılır a. E işte bon yakmadım, yarın söndermedim derkene bir gün yakmış. Oğlan gitmiş gelmemiş eve yog olmuş. Gız alaya alaya işte sen gel gabık paranan

satılıyosa alalım, işte hole edelim, duva edermiş. Tabi kendini gördünden değil de, namaz gılar duva edermiş. Bir gün gece gelmiş olan. Sen demiş şeytana uydun, benim gabığımı yakdın emme demiş, beni Cenab-ı Allah kendi anam, annem beni yılan, çıyan ni olusa osun bene bi evlat ver dedi ya demiş. Bunu annemin zabırını yokladı tamam gari affettim bole gabıksız yaşacaz demiş.” (Önal, 2011: 364) Postundan/kabuğundan çıkan oğlanın sözleri manidardır. Durumu ve değişimi Allah, tarafından annesine verilmiş bir sınav olarak dile getirir. Verilen mesaj duanın edilişinin önemidir. Hayırlısını isteme inancıyla bağlantılıdır. Dua ile yeniden doğuş motifinde duaların eksik yapılması da bir etkidir. Özellikle çocuk sahibi olmak için yapılan dualarda kahramanın anne ve babasının ‘bir çocuğum olsun isterse yılana benzesin’ şeklinde dua etmesi eksik duanın sonucudur. “Kahraman dua ederken çoğu zaman ‘Çocuğum olsun da...’ diyerek başlar ve duasının devamını bir sebze, meyve ya da hayvan ile bitirir. Burada edilen duanın hemen gerçekleştiğini görmekteyiz. Aynı zamanda vurgulanmak istenen, dua etme şeklinin bilinmesi gerektiridir.” (Çetindağ, 2015: 143) Dua etme motifinde şiddetli arzuyla istenen çocuk kahramanların hayvan veya bitki şeklinde dünyaya gelmeleri eksik duanın bir formudur.

Duayla çocuk sahibi olma hadisesinde, kahramanların dünyaya gelen çocuklarının önce farklı suretlerde görünmesi, dikkati çeken bir noktadır. ‘Keçi Kız’ (Özçelik, 2004: 322-323) masalında da dua sonucu yeniden doğuşun hayvan ruhlarla kutsallık kazanması görülür. Totem inancının yansımasıyla kültürel bir motiftir. Çocuğu olmayan kadın, ‘Allah’ım bana bir çocuk ver istersen keçi olsun’ şeklinde dua eder. Duası kabul olan kadının keçi şeklinde bir çocuğu olur. Keçi kız annesi yokken silkinerek dünya güzeli bir kıza dönüşürmüş. Keçi kızı gören padişahın oğlu ona âşık olur ve kızı ister. Keçi kız eşinin yanındayken güzel bir kıza dönüşür ama herkes onu keçi olarak bilir. Padişahın oğlunu sırrını söylememesi için tembihler; ancak oğlan bir gün dayanamayarak eşinin keçi postunda çok güzel bir kız olduğunu söyler ailesine. Kızın postunu ateşe atar; ancak kız ayaklarından başlayarak taş kesilir. Sırrı açığa çıkan genç kız taş kesilir.

‘Kuru Kafa’ masalında duanın yapılışı çocuğun dünyaya gelişini belirler. “Bir gün karı koca birlikte Allah’a dua ederler: “Mal maşat senin olsun. Bize bir çocuk ver de ister kuru kafa olsun.” Aradan zaman geçer, kadın hamile kalır. Dokuz ay on gün sonra kuru kafalı bir oğlanları olur. ‘Tanrı böyle istedi’ diye bağırllarına basarlar, beslerler, büyütürler.” (Özçelik, 2004: 328) Ne olursa olsun şeklinde yapılan dua sonucunda kuru kafa şeklindeki çocuk dünyaya gelir. Olağanüstü varlığın/kahramanın dünyaya geliş

yeniden doğuş temlerinden dua iledir. Özel bir anlamı olan gelenekle bağlantılı inanış sisteminin tezahürüdür.

Afyon masallarından ‘Miski Bahar’ (Özçelik, 2004: 308) masalında dua ile yeniden doğuş; çeşitli inanışların birlikte kaynaşmasıyla kendini gösterir. Çocuğu olmayan kadın, derdine derman bulamaz. Komşusunun tavsiyesiyle kırk çeşit baharatı birbirine karıştıran kadın; bebek şekli vererek seccadenin yanına koyar ve kırk gün boyunca bebeğe can vermesi için Allah’a dua eder. Kırkıncı gün duası kabul olur ve kız çocuğu canlanır. Animizm inancıyla birlikte İslâmi bir motif birlikte inanca dayalı olarak kullanılır. “Dönüşüm; şimdiyi, anı, varlığın var olduğu alanı değiştirmek, kalıplaşmış yaşamı biçimden kurtararak özgürlüğe kavuşturmak bir anlamda yeniden varolmaktır. Varlığın dönüşüm dileğinin gerçekleşmesi, isteyerek dönüştüğü ya da istemeden dönüştürüldüğü nesneler ve dönüşümlerin iyi/kötü, güzel/çirkin olumlu/olumsuz özellikleri, kişinin temsil ettiği değerler merkezinde anlam kazanır. Bu bilgiler bizi varlığın iradeli, erdemli vb. ya da tam tersi vasıflara sahip olduğu yargısına götürür.” (Şenocak, 2014: 483) Düşünsel formlar, edebî metin içine halk tarafından arzulanan bir düşünce olarak aktarılır. ‘Mitolojik anlatımlar, efsaneler vs. bir anlamda düşünen insanın anlam değerlerini, mesaj bilgilerini somutlaştırarak nesne düzeyine indirgemesine ve göstergesel olarak sunmasına hizmet ederler.’ (Şenocak, 2014: 484)

Beddua kötü arzuların isteklerin çağrışımını taşıyan olumsuz bir yakarıştır. Masallarda duaların yanında beddualar da yeniden doğuş teminin vuku yollarından biridir. Kahramana edilen beddualar onun değişim/dönüşüm metaforuyla yeni bir hayat ve kimlik kazanmasıdır.

‘Ağlayan Nar ile Gülen Ayva’ masalında devlerin bedduasını alan kahraman erkeğe dönüşür. “At orada kalır, kız kilimi almak için gider. Bakar ki devlerin gözleri açık, onları uyandırmadan kilimi toplayıp kaçır. Devlerin hududundaki suyun ortasına gelince devler uyanıp beddua ederler: Kız isen erkek, erkek isen kız olası.” Üçüncü eşyalarını da götürünce devler kızıp bu bedduayı edince hemen kabul olmuş ve kız, oğlan oluvermiş. At da kızın oğlan olduğunu anlar ve der ki: Şehzadem, bundan sonra sana sevgim bir iken beş olacak. Artık oğlan oldun, Allah’ın izniyle korkudan çıktık, haydi bakalım.” (Sakaoğlu, 2002: 315) Bu masalda, padişahın hanımı bütün çocukları kız olduğu için son kızını erkek gibi büyütür. Kahraman, zorda kaldığı kız kimliğinden bedduayla erkeğe dönüşerek olumsuz durumdan kurtulur. Devin, kahramanın karşısına çıkması görmezden gelinen sorunun gün yüzüne çıkmasıdır. Kahramanın kız kimliğiyle

yaşadığı sıkıntılı süreci ifade eder. Devlerin alanına tabiata müdahale intikam için gelen güçlerin getirdiği felakettir. Beddua, kötülüğün karşılığı iyiliğin ortaya çıkmasında vasıta görevi görmüştür.

Beddua değişim metaforunda ‘Askere Giden Kız’ masalında, kız olan kahramanın erkeğe dönüşmesi görülür. Cinlerin bedduası aslında ata yöneliktir ancak bedduanın ediliş şeklinde kızın dönüşümü için bir istekte bulunulur. “Leyli kırsığı, bu senin üçüncü seferin. Birinde geldin, kargışladık, ‘Saçların yansın!’ dedik, saçın yandı; birinde geldin, kargışladık, ‘Tayın yitsin!’ dedik, tayın yitti. Şimdi de üstündeki kız ise oğlan, oğlan ise kız olsun.’ Kız orada hemen Cenabı Allah tarafından oğlan yapılır, Leyli kırsığı 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) Kötülüğün güçleri tarafından yapılan beddua tersine/zıddına dönüşle kahramana yeniden doğuşu sağlayan bir metafora dönüşür. Değişim/dönüşüm arzuların isteklerin dillenmesidir.

‘Padişahın Kızı’ masalında devlerin bedduasıyla değişim yaşanır. “Devler padişahı yanar taşı kaçırmakta olan insanoğlunu görünce çok öfkelenir. İkinci defa aldatılmayı hazmedemez ve ‘Kızısan oğlan, oğlansan kız ol’ diye beddua eder. O an atın üstündeki kız oğlan, oğlan olur.” (Özçelik, 2004: 332) Beddua kötülüğün ve olumsuzun olmasının arzulanmasıdır. Masalda olumsuz gözükten durum/beddua tersine çevirme imgesiyle genç kız, için yeniden doğuş ritüelidir.

‘Hibari’ masalında kuş donundaki gencin bu durumu aldığı bedduanın sonucudur. “Oğlan da annesine, babasına ne etti ise beddua almış. Sabah ezanı kuş olur, akşam ezanı tekrar insan olurmuş.” (Özçelik, 2004: 325) Kuş donuna giren Hibari’nin postu yakılınca insan suretine döner. Yeniden doğuş ruhsal ve bedensel bir biçimde somutlaşır. Dönüşüm yeni bir başlangıçtır. Beddua almak olumsuz bir durumdur; ancak masalın iyilik ve güzellik vurgusu bu durumu olumlayarak yansıtır. Kötü bir durumdan iyi bir durum gerçekleşerek kahramanın yeniden doğuşuna imkân sağlar.

Dua ve beddua, iyiliğin ve kötülüğün dilenmesi, istenmesi yönünde sözün gücüdür. Kahramanlara yeniden doğuş metaforuyla sunulan ontolojik bir doğumdur. Dua, çocuk sahibi olmanın vasıtalarından biridir; ve kültürel bir dokuya sahiptir. Beddua ile dönüşüm motifinde, kahramanın tabiatüstü güçlerin alanına müdahalesi bu güçlerin gazabına neden olur. Beddualar kişinin kötülük istemesinin tezahürüdür; ancak masal

metinlerinde zıtlık özelliğiyle kahramana olumlu bir değişim ve yaşam sunar. Beddua, zıtlık özelliğiyle kahramanın ontolojik doğumuna olumlama katar.

2.6. Gizli Hazine/Büyük Ödül

Masalın tematik motiflerinden biri de maceranın sonunda elde edilen büyük ödül/mükâfat/hazinedir. Somut olan bu ödüllerin özünde insanın kendini/özünü bulma yolculuğu vurgulanır. Bu yolculuğun sonunda kazanılan hazine/sevgili, ritüel arınmanın ardından kazanılan somut ödüdür. Dinî inançların ve kültürel inanışların da etkisiyle gelişen bu motifte, insanın mükâfat elde etmesi zorlu bir sınav sürecinin ardından bilinçlenmesiyle gerçekleşir. Masalların verdiği mesajlarla verilen büyük ödül, erginlenme aşamalarını başarıyla tamamlayan insanın simgesel ödülüdür. “Mitolojik yolculuğun asıl kahramanı olan bu arketipsel figür, kaderin seçtiği kişidir. Doğumunun öncesinden başlayan bir dizi olağanüstülüklerle diğer insanlardan ayrılan kahraman, yola çıkış-erginlenme-dönüş eksenli reel yolculuğu boyunca ruhsal olarak da doğum-ölüm-yeniden diriliş macerası yaşar. Yolculuğunu tamamlayan kahraman âb-ı hayatı bulmuş, iki dünyanın sırrına ermiş, kendiliğini tamamlamış insandır.” (Sarıçiçek, 2013: 17) Yolculuğun özü yaratılış gerçeğini kavramadır; insan yaratıcının ruhundan bir parçadır ve yaratılmış her şey bu döngüye sahiptir. Tasavvufta, insanın bu dünya hayatının geçici zevklerinden sıyrılarak; maddi olandan maneviye yönelmesi durumudur. Masal metinlerinde dış dünyada başlayan mücadele/sınav aşamaları; beden-ruh imgesiyle içsel dünyaya geçiştir. Dış dünyayı bedensel imgeler sembolize ederken, iç dünyayı ruhsal imgeler sembolize eder. Bedensel imgeler ruhun doğuşuna katkıda bulunur, dış dünyaya karşı içseli öne çıkarır. Tasavvuf, ruh ve bedeni bir bütün olarak işler. Beden de ruh kadar önemlidir ve ruhun kendini/özünü/cevherini bulmasında beden taşıyıcıdır. Beden, ruhun/tinselin ortaya çıkmasına yardım eder.

İçsel yaşamda kazanılan arınma ritüelinin somut göstergesi dış dünyadaki ödül ve mükâfattır. Ödül, kalbine yolculuk yapan insanın arınarak; içinde sonsuz hazine ve lütuflar bulunan Cennet’e girmeye hak kazanmasıdır. Yolculuğun kutlu amacı olan ödüle hazineye ulaşmak kolay değildir. “Yolculuk bireyin iç dünyasına, bilinçaltının derinliklerine yaptığı ruhsal bir eylemdir ve bireyin kendini tanıma, bilme, aşama kaydetme süreci anlamına gelir. Çünkü mitolojik kahraman bu yolculuktan mutlaka bir kişilik gelişimi ile dönmekte; yani aşama kaydetmekte, yolculuk boyunca edindikleri tecrübelerle bir kişilik inşası gerçekleştirmekte veya erginlenmektedir.” (Sarıçiçek, 2013:

30) Ödüle ulaşmak zorlu bir mücadeleden sonra gerçekleşir; tasavvufta ödülün/kendiliğin mekânı kalptir. Kalp, duygu sezgi ve içselin alanıdır; insanın kendi ilkseline/tabiatına dönmesi büyük ödülün şartıdır.

Doğanın tabiatın ilkseli/ilk algısı vahşiliktir ve dişil bir anlama sahiptir. Vahşi doğa kadına özgüdür ve vahşi doğaya dönüş ruhsal temizlenmedir. Dişil unsur/vahşi doğa, sezgi ve içsel alana girişi içeren bir metafordur. Mitler ve masal metinleri vahşi doğayı bize gösteren/hatırlatan öyküler sunar. “Masallar, mitler ve öyküler, vahşi doğanın arkasında bıraktığı patikayı seçip ayırt edebilmemiz için görme gücümüzü keskinleştiren kavrayışlar sağlar. Öyküde bulunan dersler, bize henüz yolların tükenmediğini ve kadınları daha da derinlere ve kendi bilgilerinin en uç sınırlarına götürmeye devam ettiğini gösterir. Hepimiz, yabanıl Benliğin yolunda gidiyoruz.” (Estes, 2010: 19) Masal metinlerini okuduğumuzda ve metinlerde şifrelenmiş izleri doğru takip ettiğimizde bu anlatılar, bizi saf katıksız bir doğaya/insanın ilk algılarına götürür. İnsanın özünde var olan vahşi/ilksel doğa duysal özelliklerle ortaya çıkan ve dişil olan bir özelliktir. Vahşi kadın arketipi sezgiye dayanır ve içsel yaşantının özünü içerir. Masalın özünde de bu ilişkinin ortaya konmasını sağlayan anahtarlar vardır. “Vahşi Kadın, kadının derinlerde yatan psişesinin kapısında masal tıkırtıları yaratıyor. Bu aslında bir kapıyı açmak için ismin aracılığından yararlanmak demektir. Bir geçidin kapısının açılmasını sağlayan sözcükleri kullanmak demektir. Bir kadın hangi kültürden etkiler taşırsa taşırsın, vahşi ve kadın sözcüklerini sezgileri yoluyla anlar. Biz bu köklü, temel ve ilksel ilişkiye doğduk ve özümüz de buna dayanmaktadır. Vahşi Kadın arketipi, birincil önemi olan anaerkil varlığın kılıfı işlevini görür.” (Estes, 2010: 19) İnsanın özünde/tabiatında; saf ve kirlenmemiş doğası vardır; vahşi kadın arketipi masal kahramanının kendi benliğine/özüne dönmesidir; maceranın sonunda bu öze dönüş çeşitli ödüllerle somutlaştırılır. Maceranın amacı unutulmuş ve saklı olan saf/arı doğaya geri dönüştür. Masallar insanın vahşi doğasına dönüşünü ve yolculuğunu anlatır. Doğaya/tabiatı ait unsurlar aracılığıyla vahşi doğaya dönüş sembolize edilir. Vahşi, ilk ve özgün olandır; ilksel ilişki, doğaya kendine sezgi ve yaratıcı güçle dönüştür. Vahşi kadın arketipi sezgi, ilk saf duygu hali, yaratıcılık ve bir döngüdür. Kadına/dişiyeye özgü bir varoluş şeklinde olan vahşi doğa, sezgisel ve içgüdüsel benliktir. “Peki, Vahşi Kadın’ı oluşturan unsurlar nelerdir? Hem arketipsel psikolojinin bakış açısından, hem de kadim geleneklerde, Vahşi Kadın dişil ruhtur. Ancak, ondan daha fazlasıdır da; dişiliğin kaynağıdır. İçgüdüyle, gerek göz önündeki, gerekse saklı dünyalarla ilgili olan her şeydir -temel olandır. Hepimiz,

ondan hayatımız için gereken tüm içgüdü ve bilgileri içeren ısıltılı bir hücre alırız.” (Estes, 2010: 26) Vahşi doğa ruhun merkezi fonksiyondaki içgüdüsel çekirdeğidir. İnsandaki içselleşme ve öze dönüş süreci olarak; vahşi, değişmemiş ilk tabiattır. İnsanın yaratılış anındaki tabiatına masumiyetine dönmesidir. Tabiat ve ruh ilgisi dışilikle insanın ilk doğasına dönüşüdür; dışı, sezgisel ve içsel süreci ifade eden bir metafordur. Tabiat/doğa da bu döngüye sahiptir ve dışı olan ruh, ilk saflığına doğadaki vahşiliğine arınma ritüelleriyle ulaşır. Doğa, dışıl ruhtur; yaratılışın özü ve simgesidir. Ruhun besini yaratılışta vahşi doğadadır. Aslına dönen, yaratılış gayesini anlayan insan, ruhunu doğru besleyen insandır. “Onun amacı, içindeki tını ve ruhu korumak, taşımak, desteklemek ve ateşlemektir, bellek için bir depo olmaktır, bizi -en üstün psişik besin olan- duygularla doldurmaktır. Bizi kaldırıp yükseltmektir; bizi var olduğumuzu, burada olduğumuzu kanıtlayacak duygularla doldurmaktır; bize zemin, ağırlık vermektir.” (Estes, 2010: 232) Yaratıcı içgüdü benliğin içindedir; benlik kendiliğin oluşumu için ilk duraktır. Duygular, benlik-kendilik arasındaki etkileşimle sezgi ve yaratıcılıkla ortaya konur. Ruhsal yaşamda benlik sezgi ve yaratıcılıkla beslenerek kendilik bilincine ulaşır.

Gizli hazine/büyük ödül temasının arketipsel imgesi, Hayat-ölüm-hayat arketipidir; yeniden doğuş öğretisinin somut ve sembolik gerçeğidir. Hayat-ölüm-hayat arketipi, vahdet-i vücud felsefesinin sonucudur, tasavvufun ve semavi dinlerin arınma döngüsüyle aynı sembole işaret eder. Hayat-ölüm-hayat arketipi insanın sanatsal faaliyetlerle taklit ettiği tabiatın süregelen döngüsüyle aynıdır. Tabiat, yaratım içinde ölüm ve doğuş ritüelini tekrar eder. Tasavvufta, insanın yeniden doğuş öyküsü hayat-ölüm-hayat döngüsüyle sembolize edilir. İbadetler bir yok etmeden yeni bir var oluşa giden bir süreçtir. İnsanın kurtuluşu kendini/nefsini yok ederek ontolojik doğumla yenilenme ve arınmadır. Hayat-ölüm-hayat arketipi, feda edilen/yok edilen tabiatın yerine yeni bir tabiatın geçmesidir. İnsan, iyiliğe kötülüğü yok ederek ulaşır; ölümü yeniden doğuşla dirilerek yok eder. Her yok oluş bir başka var oluştur, bu evrensel öğreti masalların ana temasıdır. Erginlenme için ölmesi gereken şeyler vardır; sembolik ölüm asıl olan içsel gücün doğmasını sağlar. Nefsi emare (insanın kötü doğası) ölürse ruh kendini/iyi olan doğasını bulur. Hayat-ölüm-hayat, insan tabiatı anlamında biri ölürken diğer yönün karşıtlık ilkesiyle doğmasıdır. Yenilenme ve arınma doğanın bir yansıması ve taklidi şeklinde hayat-ölüm-hayat döngüsünü verir. Ruhun kendini bulması bedenın yardımcılarıdır. Ruhun, psişenin olgunlaşması için Hayat-ölüm-hayat döngüsünü yakalamak önemlidir. Ruh, canlı bir varlıktır ve tabiat döngüsü içinde bu canlılığı temsil

eden pek çok varlık mevcuttur. Kutsal hayvanlar, bitki dünyası yer-su inancı şeklinde totemleşen tabiat ruhları ruh-beden ilgisinde insanın saf tabiatını sembolize eder. Kahramanın eski yaşamının sona ermesi hayat-ölüm-hayat figürüdür. Hayat-ölüm-hayat arketipi gizli hazinedir ve örtük olduğu için özlerin bulunduğu dünyayla temas kurarak elde edilebilir. Bir zamanlar sahip olduğumuz hayata bir şeyleri öldürerek yeniden sahip oluruz ve bu durum hayat-ölüm-hayat imgesidir. Ruhun tazelenmesi mevsimsel bir döngüdür ve hayat-ölüm-hayat ruhunu yansıtır. Tabiatıta var olan yaşanması gereken ve olması gereken ikili doğanın sonucudur.

Masalda kahramanın öğrenmesi gereken kendini ve gücünü bulma sürecidir. İnsanın/kahramanın, unuttuğu asıl doğasına dönmesi gerekir. Tüm insanlarda ortak olan sezgilerini kullanma gücü; ödevler ve sınavlar aracılığıyla keşfedilir. Kahramanın görevi üstlendikten sonra başarılı olması sezgilerine/doğasına dönüşüne bağlıdır. Hayat-ölüm-hayat yıpranmış eskimiş olanın yenilenip hayat bulmasıdır. Masal, vahşi doğasını yitirmeyen kahramanların başarılarını bir ritüele dönüştürerek yeniler. İnsana asıl doğasını hatırlatan ve canlı tutan bir kültürel bellek rolünü üstlenir. Kahramanın vahşi doğaya geri dönüşü, hayat-ölüm-hayat döngüsüdür. Kahraman, sezgilerini kullanarak macerasını başarıyla tamamladığında sonuca ulaşır. Vahşi doğanın kanunu kıştan sonra gelen ilkbahardır. İnsan kıştan sonra ilkbahara döngüsel değişimini yaşar. Vahşi kadın arketipi yaratıcı hayatı anlatır. “Davranış biçimi olarak tutarlılık, Vahşi Kadın için olanaksız bir durumdur, çünkü onun gücü, değişime uyum sağlaması, yeniliği, dans etmesi, uluması, hırlaması, derin içgüdüsel hayatı, yaratıcı ateşidir. Tek biçimlilik yoluyla değil, ama yaratıcı hayatı yoluyla; tutarlı algıları, çabuk kavrayışı, esnekliği ve becerikliliği yoluyla tutarlılık gösterir.” (Estes, 2010: 218) Yaratıcı doğaya dönüş insanın özgür olduğu derin içgüdüsel hayatıdır; bu alanda algıları çabuk kavrayışı, esnekliği ve becerikliliği yoluyla tutarlılığa ulaşan bir düzen vardır. Yaratıcı doğasına dönen insan, algı, kavrayış, esneklik ve beceriklilik eşliğinde düzeni inşa eder. Sema dansında ruhun yukarıya yönelişi ve yolculuğu vardır; bedenden ayrılmak özüne göksele dönmektir. Sezgi ve yaratıcılıkla beslenen ruh, kendilik bilincine ulaşır. Ruhun Allah’tan gelen bir güç olması insanın Allah’a yakınlığıdır. Ruh, ölümsüzlüğüyle Allah’ın varlığını kanıtlar, bedeninin içinde beslenir ve mekânı kalptir. Güzel hasletler ve kötü hasletler kalpte karşı karşıya gelir. Ruh tercihini doğasında var olan iyi hasletten yana yapar. Sezgilerini bırakan kahramanlar yenik düşer.

Masal kahramanı aracılığıyla insanların ruh dünyası törensel olarak yenilenir ve psikolojik süreçleri somutlaştırılır. Sağlıklı kişilik, kendini tanımakla ve uyumu yakalamakla mümkündür. Bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı kişiliği oluşturan bir adayı oluşturur; adanın suyun üstündeki kısmı bilinçtir, suyun altında görünen kısmı kişisel bilinçdışı ve yeryüzüne birleştiği kısmı ise kolektif bilinçdışıdır. Ben, bilincin ortasında etkin bir özne olarak yer almaktadır. Bilinç, Ben'in ruhtaki malzemelerle bağlantılarını düzenlemek ve bunları devam ettirmekle görevlidir. Ben, iç ve dış dünyada yaşanan tüm olayları algılar ve bilinç ile bilinçdışının birbirini tamamladığı bir bütündür. Bilinçdışı psikeyi de içerdiği için bilinçli egodan daha üst bir konumdadır. Jung'a göre bilinçdışı yalnızca tepkisel bir katman ya da yansıma olmanın yanında üretken, başına buyruk ve kendi gerçekliğine sahip bir dünyadır. Bilinçaltı ve insan arasında karşılıklı etkileme ve etkilenme eylemi vardır. Kolektif bilinçdışının içeriğini, bireysel BEN'imizin kendinin edindiği şeyler oluşturmaz; kalıtsal bir olgu, soydan gelen bir beyin yapısı bulunur. Tüm insanların, hatta hayvanların bile paylaştıkları bir mirastır; bireysel ruhun temelidir. Kolektif bilinçdışı insanın ırk, din, tarih ve kültür farkı göstermeksizin belli durumlara karşı gösterdiği korku, kötü güçlerle savaş, düşmanlık, tutku gibi kolektif duyguları ve erkek-kadın, çocuk-ebeveyn, aşk-nefret, doğum-ölüm, aydınlık-karanlık gibi karşıtlıkları içerir. Bilincin dış dünyanın etkileri karşısında verdiği tepkileri, bilinçdışı iç dünyadaki gerekliliklere uygun şekilde düzenlediği tepkilerle dengeler. Böylece bilinç ve bilinçdışı dengeli bir şekilde çalışarak ruhun bütünlüğünü ve uyum içinde yaşamasını sağlarlar. Jung, ruhun bilinç-bilinçdışı bütünlüğünü en alttan üste doğru sistemleştirir: 1. Merkezdeki güç; 2. Hayvan atalarımız; 3. İlkel insan atalarımız; 4. Irk toplulukları; 5. Ulus; 6. Oymak; 7. Aile; 8. Birey. Bu bütünlük birbirine değen ve sınırları sürekli değişen bir döngüdür. Kolektif bilinçdışı, insanoğlunun evrenin tüm ruhsal kalıtımını her bireyin beyin yapısında yeniden doğarak var olmaya devam eder. (Korucu, 2006: 34-35) Bilinç ve biliçdışı arasındaki sistem uyumlu birliğin devamıdır. Kolektif bilinçdışı, insanlık tarihiyle çağdaş bir şekilde doğmuş ortak imgeler dünyasıdır.

Masalın kilit noktası olan sırrın çözülmesi ve gizemin kalkması ruhun/benliğin uyanışıdır. Kahramanın kendilik yolculuğunda sırların/gizemin kalkması metaforuyla özüne/saf doğasına dönüş öyküsüdür. Bilinçli benlik halini ya da gerçeği kavramasını engelleyen durum saklı olan gerçektir. Sırrı çözmek, gizemi bulmak kahramanın bilinçlenmesidir. Merak ve giz perdesini aralama ruhun derinliğindeki bilinçlenmedir. Sırrın öğrenilmesi motifi erginlenme ritüelidir ve kahramanın kendilik bilincine

ulaşmasıdır. ‘Ecel Acayip’ masalında genç delikanlı, padişahın sorduğu soruyu öteki diyara geçişle öğrenir ve büyük ödülü kazanır. ‘Ecel Acayip’ öğrenilmesi gereken sırdır; içsel değişimin zorluğu bilinmeyen durumları, kavramları öğrenme ritüeliyle büyük ödülü sembolize eder. Oyun içinde oyun masalın çözülmesi gereken sırrıdır: “Ben kızımı, vezire, vüzeraya verecek değilim. Benim bir arzum var, onu kim yerine getirirse kızımı ona vereceğim.”

‘Padişahımız, arzunuz nedir, öğrenelim de belki yerine getiririz.’

‘Bana her kim ‘Ecel Ecayip’i gösterirse kızımı ona vereceğim.’ Toplananlar hep şaşırıyorlar, birbirlerine soruyorlar, olmuyor. Ecel Ecayip’in ne olduğunu öğrenemiyorlar. Herkes bir şey derse de hiçbirinin dediği Ecel Ecayip’e uymamaktadır.

O şehirde de fakir bir adam varmış, bir tek oğlu var, onu da çok seviyor. Bu oğlan, gidip padişaha dünürkü olmasını babasından istiyor. O da:

‘Oğlum, o kadar vezir vüzerâ istedi, vermedi de bize mi verecek.’

‘Baba, senin neyine gerek, sen git iste.’

Babası da oğlunu kıramıyor, kalkıp padişaha gidiyor. Padişah da ileri sürdüğü teklifini buna da söylüyor:

‘Eğer bana Ecel Ecayip’i gösterirse oğluna kızımı vereceğim.’

Bu adam kalkıp evine geliyor, oğluna meseleyi anlatıyor:

‘Oğlum, bu kadar akıllı adamın gösteremediği Ecel Ecayip’i biz mi gösterip de alacağız o kızı. Biz hiç yapamayız bu işi.’

‘Baba, bu işe sen karışma, yarın azık tazık edip yola çıkalım. Buradan kopalım gidelim, Allah kerimdir, bakalım ne olur.’

‘Hanım, bize azık hazırla, biz yarın yolcuyuz. Ben bunun hatırıni kıramam.’

Kadın kalkıp bunlara helva, çörek vesaire yapıyor, ertesi gün azıklarını alan baba oğul yola koyuluyorlar.

Bir zaman gittikten sonra, evvelce böyle vesait filan olmadığından ne kadar gitseler de az bir yol gitmişler, ıssız bir yerde bir çeşme başına oturmuşlar. Orada biraz dinlenip de yollarına devam edecekler. İhtiyar oturunca çeşmenin taşına dayanmış, derin bir iç çekerek:

‘Off anam of.’ demiş. Bu böyle der elemez hemen çeşmenin lülesinden bir adam çıkıp:

‘Buyur baba, ne diyorsun?’ diye sormuş.

‘Oğlum, ben seni çağırmadım.’

‘Çağırdın, diyor musluktan çıkan genç, benim adım ‘Of’ dur. Sen beni

çağırdın, ne yapacaksın beni?’

‘Yok oğlum, ben seni çağırmadım.’

‘Neyse, siz böyle nereye gidiyorsunuz?’

‘Gurbete çalışmaya gidiyoruz.’

‘Bu senin neyin olur?’ (Sakaoğlu, 2002: 381-382) Genç kahraman çeşme mekânıyla öteki diyara geçer ve erginlenme ritüeli başlar. Ecel Acayip, hocanın düzenleri ve sihridir. Genç kahraman bu sırra vakıf olur; ancak bu sırrı öğrenenler yaşayamaz. Kilitli odada sihirbazın kızından öğrendiklerini uygular ve hocanın bütün sihir gücünü öğrenir. “Sihirbaz buna bir başlık geçirir. Al damak nalçasını da vurur bunun başına, yarar dilini hayvanın. Oğlan okuyup kaçacak, fakat hocası da kaçırmamak için dualarını okur. Eyercinin yanına çekip buna güzel bir semer alır, üstüne kapatır. Bunun üzerine binerek şehirden dışarı çıkar. Bunu bir yazıya bırakır, ver eder kamçıyı, ver eder üzengiye. Bütün yanları yırtılır, kan içinde kalır. Ağzından da kanlar gelmeye başlar. Okuyup kaçacak ama, bir türlü beceremez, karşısındaki ne de olsa onu okutan hocası. Hemen onun duasını bozuveriyor. Bunlar böyle uzun müddet birbirinin oyununu bozmak için çabalarlar. Sonunda oğlan bir tilki olup hocasından kurtulmayı başarır. Hocası da hemen bir tazı olup bunun peşine düşer. ‘Ha bura, de bura; ha bura, de bura’ derken oğlanın memleketine kadar gelirler. Padişah da penceresinde dışarıyı seyreliyormuş. Bu tilki bir gül olup padişahın kucağına düşer.

‘Bak şu rüzgârın işine, gülü kopardı da buraya attı.’

Padişah gülü koklarken sihirbaz da padişahın kapısını çalar:

‘Tak tak.’

‘Padişahı görmek istiyorum.’

Padişaha sorup bunu içeriye alırlar. Selâm verip alırlar. Padişah bu adamın derdini sorar:

‘Baba, nedir senin derdin?’

‘Padişahım sağ olsun, masanızdaki şu gül benimdir. Rüzgâr elimden aldı da sizin pencerenizden içeri attı. İsteğim, gülümü bana vermenizdir.’

‘Senin gülün benim pencereden içeri nasıl düşer.’

‘Gül benim ama, siz bilirsiniz padişahım.’

Padişah gülü sihirbaza uzatırken oğlan bir avuç darı olup padişahın elinden yere dökülür. Padişah donar kalır. Hoca da bir horoz olup darıları toplamaya başlar. Oğlan hemen bir tilki olup horozun boğazını çekip koparıyor.

‘Niye şaşırdınız padişahım, Ecel Ecayip’i gördünüz mü?’

‘Gördüm oğlum, bir diyeceğim kalmadı. Kızım senindir.’ Padişah vezirini, vüzerasını çağırıp düğünü ilân eder:

‘Kızımı bu delikanlıya verdim.’ (Sakaoğlu, 2002: 385) Genç kahraman, sırrı öğrenir; zorlu bir mücadeleyle ve erginlenerek görevini gerçekleştirir. Padişahın yanına hocayı getirerek ‘Ecel Acayip’ oyununu gösterir ve karşılığında padişahın kızını alarak mükâfatlandırılır.

Sırrı öğrenmek zorlu bir yolculuğun sonunda kendiliğin kazanımıdır. ‘Gül Sinan’a Ne Yaptı Sinan Gül’ü İncitti’ (Günay, 2011: 398-402) adlı masalda padişah, ölmeden önce mallarını oğulları arasında paylaştırır ve oğullarına sarayın yanından giden yoldan gitmemelerini tembihler. Büyük ve ortanca oğlanlar babalarının bu vasiyetini dinlemez ve tehlikeli yoldan giderler. Dünya Güzeli’nin kendilerine sorduğu soruyu cevaplandıramazlar. Dünya Güzeli her ikisini de öldürtür. Gelenek ve mitin sözcüsü olan babanın nasihatini küçük kardeş uygularken; büyük kardeşler bu duruma aykırı davranarak canlarından olurlar. Küçük kardeş de ağabeylerinin arkasından gider. Dünya Güzeli ona ‘Gül Sinan’a ne etti ki, Sinan Gül’ü incitti?’ diye sorar. Küçük oğlan bu sorunun cevabını bilemez, ama cellatların elinden kaçıp kurtulur. Kutsal gücün/pirin yardımıyla sorunun cevabını nasıl bulacağını öğrenir; darda kalan kahraman ağlama eylemiyle içsel dünyasına bilinçlenme yolculuğuna çıkar. Pir, bir diğer yardımcı totem olan atı, kahramanın zorlu yolculuğunda rehber kılarak; maceranın başarıya ulaşmasını sağlar. Sinan ve Gül evlidirler; Gül, Dünya Güzeli’nin kız kardeşidir. Gül’ün ihanetini öğrenen eşi Sinan, karısını öldürür. Bu sırrı öğrenen olmamıştır, öğrenenler de ölmüştür. Sırrın çözüldüğü mekân açılıp kapanan bir dağ metaforuydur; atın yardımıyla bu mekâna girer. Sırrın öğrenilmesi denge durumu olan kendiliğin kazanımıdır. Küçük kardeşi zorlu bilinçlenme yolculuğunun sonunda Dünya Güzeli’ni kazanır ancak kardeşlerinin intikamını alma eylemiyle onun boynunu vurur. Dünya Güzeli’ni aldıktan sonra öldürmesi kendilik bilincine ulaşması ve erginlenmesidir. Buradaki simgesel ödül kazanılmıştır ancak aile ve kardeşlik değerleri öncelenmiştir. Varoluşunu tamamlayan küçük kardeş, memleketine/merkeze dönerek ritüeli tamamlar.

Macera/sınav sırasındaki aşamalar bilincin ruh içi ve dışı işlevleriyle eşleşir. Bu işlevler, bireyleşme, hayattaki konumun belirlenmesi ve başarıları etkileyen süreçlerdir. “Jung, bilincin ruh dışı ve ruh içi dörder işlevinden söz eder. Ruh dışı işlevler şunlardır: duyum (ihlas; bir şeyle karşılaşıldığında ‘bir şey karşısında bulunduğumuzu’ söyler), düşünce (o karşılaşılan şeyin ne olduğunu söyler), duygu (o karşılaşılan şeyin ne olduğunu bildirir) ve sezgi (o karşılaşılan şeyin tarihsel durumunu bildirir). Ruh içi işlevler ise bellek (yeniden üretim işlevi), öznel bileşenler (izlenimler edinme, öznel tepkiler gösterme), heyecan ve sızma (infiltrasyon: gölgenin bilince sızıp onu ele geçirmesi) olarak gruplandırılır. Bu işlevler kişinin bireyleşmesini, karakter yapısını, hayattaki konumunu ve başarılarını belirleyici bir role sahiptir.” (Sarıççek, 2013: 9) Ruh dışı ve ruh içi işlevleri dengeleyen kahraman, yolculuğunu başarıyla tamamlar. Dış dünyada başlayan maceranın bilinmeyen bir ülke veya geçiş mekânıyla gidilen bir eşik metafor olarak iç dünyaya geçişi ve işlevlerin de içe geçişini sembolize eder. Bilinç dengeyi sağlayarak başarılı olmaya çalışır. Kahraman, duyumlarıyla bir şey karşısında olduğunu idrak eder; düşünceyle karşılaşılan şeyi adlandırır ve duygu ile bu durumu anlamlandırır/tanımlar. Sezgiler ise tarihsel durumunu ifade eder. Karşılaşılan şeyle ilgili daha önceki birikimler ve edimler bu kategoridedir. Ruh içi işlevde bellek, yeniden üretim işlevini yerine getirir. Ruh dışı sürecin içselleştirilmesi ve öznel bileşenlere ayırarak izlenimler edinme, öznel tepkiler gösterme basamağıdır. Heyecan ve sızma gölgenin ortadan kalkarak sorunun tüm açıklığıyla ortaya konmasıdır. Kahraman gerçeklerle yüzleşme mekânı olan bir metaforla kendiliği/asıl özü bulma yolculuğuna çıkar.

‘Çin-i Maçin Padişahı’ adlı masalda padişahın üç oğlu vardır. Padişah ölmeden önce çocuklarına bir vasiyet bırakır: ‘Oğullarım, evlatlarım, ben ölünce filan memlekette oturan sütkardeşime gidersiniz. O ne derse onu yaparsınız.’ Babalarının ölümünün ardından onun vasiyetine uyan üç kardeş yola çıkar. Süt amcaları, babalarının malını bunların arasında paylaştırır ve üçünü de üç güzel kızla evlendirir. Geri dönmek üzere yola çıkarlar, bir çayırılıkta gecelerler. Bir ejderha küçük kardeşin çadırının etrafını sarar ve ona: “Ey beni insan, benden hiç korkma, gidip Çin-i Maçin’in hikâyesini öğrenip gelersen, seni de karını da bırakırım, gidersiniz.” der. Çocuk kalkar, atına biner, yola çıkar.” (Günay, 2011: 394) Çin-i Maçin’in öyküsü öğrenilmesi gereken sırdır. Kahraman yolculuğu kabul ederek içsel dünyasını/ruhsal benliğini tamamlamaya gider. Zümrüdü Anka kuşunun yardımıyla sırrı öğrenir ve tekrar ejderhanın yanına gelir. Ejderha, Çin-i Maçin’in kardeşidir ve ‘Dünya Güzeli’ motifiyle büyük ödüdür. Ejderhanın güzel bir

kıza dönüşmesi ödül/mükâfat aşamasının somut karşılığıdır. Çocuk, Dünya Güzeli'ni alarak bilinçlenme yolculuğunu tamamlar. Küçük kardeş, sırrı çözerek kendilik bilincine ulaşmada aşama arketipi ritüellerini törensel olarak yerine getirir. Aşama arketipi, “psişenin (yani kişiliğin tümünün) geçirdiği gelişmeleri sembolize eden bir arketiptir. Ayrılma-aşama-dönüş şeklinde formüleştirebileceğimiz bu arketipe monomitos, ya da kahraman mitosu denir. Bulunduğu mekândan ayrılarak çok uzaklara giden ve aşama geçirdikten sonra geri dönen bir kahramanın öyküsüyle, insanlığın evrensel bir tutkusu dile getirilmektedir. Bu tutku, insanın kendini geliştirme ve ruhsal dünyasını gerçekleştirme arzusudur. Monomitos motifindeki kahraman, belli bir yerde, belli bir kişi değildir; her yerde herkeştir. Bu noktada, aşama arketipi ile ilgili olarak özellikle belirtmek gerekir ki, gerek gidilen uzak diyâr, gerekse getirilen ödül, somut olarak ifade ediliyorsa da aslında her şey soyut niteliklidir. Kahramanın gittiği yer kendi iç dünyasıdır. Bilinçaltına ulaşan kahraman, orada bulunan, o güne kadar gizli kalmış birtakım yönleriyle tanışır, birtakım çatışmalarını çözer. Böylelikle gelişir, aşama kaydetmiş olur. Uzak bir ülkeye yapılıyor gibi görünen yolculuk aslında bilinç ile bilinçaltı arasındaki iletişimi sağlamakta ve aralarında denge kurulmasına yardımcı olmaktadır.” (Dökmen, 1983: 385-387) Bilinç ve bilinçaltı arasındaki iletişimle erginlenme ritüeli döngüsel olarak devam eder.

Masallarda ödüle ulaşmanın/hazineyi bulmanın yollarından biri de kapalı kilitleri açarak bilinçlenmedir. Büyük ödül; zorlu ve ulaşılması imkânsız mekâna kapalı kilitleri/kapıları açıp içsel alana ulaşmayla gerçekleşir. Kapı, mağara, yeraltı, kilit vb. mekân ve nesneler uyuyan benliğin kapalılığıdır. Benliğin uyanması için kahramanın anahtarı bulup kapının ardındaki sırla yüzleşmesi gerekir. Yasak kapının açılması uyuyan benliğin kendini ve gücünü öğrenerek bilinçlenmeye yönelmesidir. Yasak kapı ve dolaylı olarak yasak mekân ruhun bilinçlenmesini engeller; anahtar, bilinçlenmeyi somutlaştırır. Anahtar ve kapıların kapalı olması bilinçsizlik durumu, masalın başkahramanının bilincinin kapalı olduğu safdil dönemidir. Kapıları kapatma, mağarada/yeraltında tutsak kalma gizli saklanma aracıdır. Kapalı tutulması gereken bir sır, kapı imgesiyle anlatılır. Kahraman gördüklerine dayanma gücü gösterdiğinde bilinçlenmeye yani doğasına kavuşur. Sır ortaya çıktıktan sonra kahramanın tavrı bilinçlenme ve ödüle ulaşma açısından önemlidir. Kapalı olan ortak bilinçdışı alana geçiş, insanın bilinçlenme ve kendini bulma yolculuğudur. Kilidi açmak, kapağı kaldırmak, mağaraya girmek safdil olan kahramanın bilincini açmasıdır. Bilinçdışı, rüyalarda olduğu gibi ayna metâforuyla

insanın içsel yaşamını açığa çıkarır. “Masalın büyülü dünyasında kendisini bulan okuyucu, iç dünyasındaki belirsizlikleri, yaşadığı kaosu yalnızca yerini kendisinin bildiği tılsımlı bir anahtarla çözümleyebilir. Çünkü adalet, güzellik, hatalarını sorgulama gücü insanoğlunun ruhunun derinliklerinde gizlidir. Masallardaki peri, canavar, ejderha vb. gibi olağanüstü varlıklar, bilinçaltımızdaki hırs, kin, nefret ve kıskançlık duygularının bir ifadesi olup, sembolik dilin çözümlenmesiyle anlamlandırılabilir.” (Şenocak, 2013: 9)

Kahraman için anahtar bulununcaya kadar geçen süreç bilinçsizlik durumudur. Kapıların ardındaki saklı sır, yeraltındaki canavar/dev, gibi metâforlar aracılığıyla kahraman, ruhunu ele geçiren sezgi ve bilincini körelten yok ediciyle yüzleşir. Kahramana kırk veya kırk bir odanın anahtarı verilir ancak kırkını/kırk birinci odanın açılması yasaklanır. Kırk/kırk birinci oda kahramanın bilinçlenme evidir. Bu mekânda yaşadıkları onu ödüle götürür. Anahtar, gizeme ve bilgiye giriş iznidir. Safdil düşünceyle yok ediciyi fark etmeyen kahraman sezgilerini kaybederek yani vahşi doğasından uzaklaşarak tuzağa düşer. Masalda yok edici güç, gerçek hayattaki süper ego, kültür ve olumsuz kompleksleri sembolize eder, bu güçler kişinin doğasına içsel varlığına ulaşmasını engelleyen güçlerdir. Süper-ego toplum, kültür ve olumsuz bir kompleksle birleşerek yaratıcı doğayı engeller. “Gizli bir hayata sahip olmaya çalışabilirsiniz, ama er ya da geç süper-ego, olumsuz bir kompleks ve/veya kültürün kendisi üzerinize boşanacaktır. Açlığını çektiğiniz, onaylanmamış bir şeyi saklamak zordur. Besleyici nitelikte olmasa bile, çalınmış zevkleri saklamak zordur.” (Estes, 2010: 270) Vahşi doğa korunmadığı zaman ruh sağlıklı gelişimini sürdüremez. Tutsak düşen yaratıcı güç umudunu yitirerek teslim olur. Yaratma, bir yeniden doğmadır ve bu açıdan kahramanın sezgilerini kullanması önemlidir. Anahtar, bu süreçte benliğin uyanarak kendiliğe ulaşması olarak anlam kazanır. ‘Köpekle Evlenen Kız’ (Sakaoğlu, 2002: 324-327) masalında anahtarları açıp yasağı çiğneyen genç kız, kocasının köpek değil de yakışıklı bir genç olduğunu öğrenir ancak odaları dolaşırken anahtarları yutar ve genç padişahın ciğerleri yanar. Anahtarları açarak sırrı öğrenen genç kız için bilinçlenme süreciyle birlikte zorunlu yolculuk başlar. Onu getiren köpek, üç farklı maceraya çıkacak olan kahramanı her seferinde pazarda satar; bu şekilde döngüyle üç farklı memlekette üç eve satılır ve evdeki sıkıntıları giderir. Anahtar, kendilik ve benliğin girişi olan bilinç merkezidir; ve genç kız için macerasının üç dönemini kararma, adanma ve yeni bir hayatı somutlaştırır. Kahraman için kararma, adanma ve yeni bir hayat döngüsünü şu şekilde düşünürüz. “Bazı simya metinlerinde dönüşüm için şart olduğu anlatılan üç evre vardır: Nigredo, siyah ya da karanlık çözülme

evresi; rubedo, kırmızı ya da adanma evresi; ve albedo beyaz ya da yeniden diriliş evresi.” (Estes, 2010: 460) Anahtarlar, içsel yolculuğun başlamasında geçiş metaforudur. Kahraman, renk sembolizminde üç rengin ifade ettiği aşamaları sırasıyla yaşar. Kararma, içe dönüştür, yalnız kalma ve içsel yoculuğun bilinmezliğiyle rengi siyahtır. Karanlık çözülme evresi bilinçaltının rengi olarak sembolize edilir. Kırmızı adanma evresi kararlılıkla eski hayatı feda etme ve yok olmadır. Kırmızı renk, gücün ve dişinin sembolüdür. Bu aşamada kahraman amacına ulaşmak için kendini adamak zorundadır. Tüm bunlardan sonra ontolojik doğum gerçekleşir. Amacına ulaşmasıyla yeni bir hayat başlar. Beyaz renk saflık ve arınmadır genç kız eskimiş yıpranmış kişiliğini feda ederek gerçekleri öğrenir ve ödülü kazanır. Anahtarların yutulması kahraman için kararma evresi, çıktığı yolculukta her macerada başarı kazanması kırmızı evre ve anahtarların ağzından geri gelmesiyle beyaz evre yaşanır. Eşine kavuşarak bireyleşme yolculuğunu tamamlar. Hedefine ulaşan hazineyi bulan kahraman, yeniden dirilmiş olur. Kahramanın yıpranan gevşeyen bozulan hayat doğasının ölmesi ve yeniden hayat bulması bir döngü olarak sürer gider.

Masallarda aranan ve büyük ödül olan ‘Dünya Güzeli’ bir metafordur. Kendini arayan ve gerçek benliğini bulan insanın değerli hazinesi/kendiliği sembolize eder. Sonsuz olan ebedî olan ruh güzelliği Dünya Güzeliyle sembolize edilir. Masal kahramanın ‘arzu nesnesi’ olan bu hazine eşsizdir; ona ulaşmak kolay değildir. Arayış, bilinçdışına ulaşma ve kendi benliğini saf doğasını bulmadır. Kişinin öznel alanı olan bilinçaltı sürecin ortak bilinçdışına akmasıdır; yolculuk metaforuyla ulaşılan son durak, tüm insanların bilinçlenmeye/erginlenmeye ulaşmasıdır. Aranan nesne, gizli ve sihirli mekân bunun sembolüdür. Zümrüdü Anka, Dünya Güzeli vb. gibi aranan ve bulunması gereken insan/nesne benliğin sembolüdür ve zorlu bir yolculuğun sonunda elde edilir. Yaşanan ruhsal değişimi somutlaştırır; kahramanın elde ettiği büyük ödül kendini/benliğini bulmasıdır. Bu ödüller yolculuğu/keşfi somutlaştırır. ‘Benli Dilber’ adlı masalda Padişahın oğlu dünyanın en güzel kızını bulmak için yolculuğa çıkar: “Seyahate çıkmış, her vardığı yerde sorarmış kimin kızının güzel olduğunu. Bir yere varmış ve oğlana demişler ki: ‘İşte filan yerde bir hint padişahının gızı varmış, ismi de Benli Dilber’miş. Babası onu küçükken bir odaya gatmış, dünyanın ak mı gara mı olduğunu bilmez, en güzel kız odur.’ ‘Nerde bu?’ ‘Filan yerde.’ ‘Pekeyi.” (Alptekin, 2002: 278) Benli Dilber, hiç kimsenin görmediği bir odada saklı bekler. Benli Dilber, karanlığın içinde/odada saklı bir hazinedir; kızın gün ışığı görmeyen bir yerde/karanlıkta saklı

olması siyah rengin tasavvufta içsel yolculuk simgesiyle kahraman için gizli ve saklı hazinenin mekânıdır. Karanlık ve gece bilinçaltını ve bilinçdışını sembolize eder. Hazine, kahramanın kendini tanıma ve bireyleşme yolculuğunun kutlu ödülüdür ve karanlıkta/bilinçaltında saklıdır. Yüceltilmiş arzu nesnesi olan Benli Dilber, hiç kimsenin görmediği eşsiz hazinedir. İnsanın iç dünyası da kalp mekânında özel olarak ortaya konur. Kötülükten arınmış, saf doğa kalpte/gönülde ortaya çıkar. Kahraman, ayna sembolü bağlamında Benli Dilber aracılığıyla mükemmel olan asıl doğasına/kendilik bilincine ulaşır. Arzu nesnesinin elde edilmesi aşamasında ritüeller, kahramanı olgunlaştıran ve asıl kişiliğini bulmasını sağlayan süreçlerdir. “Ayna sembolüne Konfüçyüsçü ve Taocu literatürde de sıkça rastlarız. Örneğin milattan önce 298 yıllarında yaşayan ve akılcı bir Konfüçyüsçü düşünür olan Hsün-tzu, insan tabiatını fitraten kötü, fakat eğitimle mükemmelleştirilebilir görür. O, derin psikolojik tahliller yapmış, ancak bu tahlilleri ‘ben’, ‘üst ben’ ve ‘libido’ gibi psikolojik terimlerle değil, bunun yerine nefsin ‘bulanık’ ve ‘berrak’ düzeyleri arasında bir ayırım yaparak insan zihnini bir kap dolusu berrak suya benzetmiştir. Yine o zihni, boşluk, birlik ve sükûnet özellikleri ile nitelendirmiştir.” (Uluç, 2011: 108) Bulanık ve berrak nefis, Tasavvufta insanın kendini bulma yolculuğunda temele alınır. Kişinin ruhsal gelişimi ve ontolojik doğumu nefsin bulanık sürecinden berrak sürecine geçilmesiyle gerçekleşir ve bu durum somut bir ödülle mükâfatlandırılır. İlksel tabiatına dönen insan, uyanışı/bilinçlenmeyi gerçekleştirir; uyanışın sembolize ve somut karşılığı dünya güzeli, hazine gibi bir ödül şeklindeki ülkü değeridir. Aranan, istenen ve şart koşulan nesnenin bulunması zorlu bir yolculuğu gerekli kılar. Kahraman, sabır inanç ve umutla başarıya ulaşır. Hayat bulma ve dirilme/arınma metaforu, aranan nesne/hazine/sevgilidir.

Masallarda aranan özel ve sihirli nesne/varlık yaratıcı özün dışavurumudur. Kahramanın ‘arzu nesnesinin’ elinden alınması yaratıcı öze müdahaleyle tutsaklıktır. Kahraman, içgüdüleri ve yaratıcılığı engellendiği için ruhsal olarak aç kalır. Eğer ruh doğuş alanı bulamazsa insan doğası bozulur. Yaşanan ket dönemi, kahramanın nesneye duyduğu açlığı kuvvetlendirir. Merakla birlikte nesneyi (yaratıcılık metaforunu) bulmak ister. Ruhunu besleyen besinleri kaybeder ve yaratıcı doğanın ürünü olan nesne, alındığında kahramanın doğasına müdahale gelir. Nesnenin istenmesi kahramanın içsel yolculuğu için bir araçtır. ‘Gül Sinan’ masalında Gül Sinan, bir peri kızıdır ve kendisini almak için gelenleri taşa çevirir. Masalın başkahramanı olan erkek kardeş ise sezgileriyle başarıya ulaşır. Peri kızı, kahramanın büyük ödülüdür ve ödüle sezgilerle ulaşılır. İçsel

yükselişi sağlar. Büyük ödül benliğin kazanımıyla somutlaşır. Mavi dikey boyutta yükseliştir; ve dikey boyut, hayatı canlılığı simgeler. Kendini gerçekleştiren ve aradığına ulaşan genç kız benlik bütünlüğünü kendilikte somutlaştırır. Genç kız maceranın sonunda kıymetli bir hazine gibi tasvir edilen ve değer biçilen Mavi Yusuf'a kavuşur. Ödül, masumiyeti/ilk anı bulmaktır. Masum arketipi; semavî dinlerin cennet algısıdır. Aslî saf yer algısı spiritüel bir kahraman/nesne imgesiyle sağlanır. "Spiritüel kahramanların öyküleri bizim tüm buluşların, yaratıcılığın ve yaşamın kaynaklandığı asli ve saf yeri bulmamıza yardımcı olur." (Pearson, 2003: 200) Masum arketipi kendini akışa bırakmanın deneyimidir. İhtiyaç duyulan, fikirler, 'tesadüfen' karşılaşılan gizemli güçler, kapılar sihirli bir biçimde açılır. Masum arketipi derin, deneyimli ve olgun bir düzeyde kahramana zor durumda kurtuluş sağlar. Masum arketipi, zor durumlarda dua, yaratıcılık ve savaşçı rekabetçi uğraşlarla hedefinden şaşmayandır. Masum arketipinin gücünü deneyimleyen kahraman; sağlamlık, iyimserlik, iman, spiritüallik, yaratıcılık davranışlarına sahiptir.

'Zülfü Mavi' adlı masalda kahraman, Zülfü Mavi'yi aramaya çıkar. Zülfü Mavi, eşsiz bir hazine olarak büyük ödüldür ve kahramanın çıktığı yolun aşılması zor bir sınav olduğunun kanıtıdır. Kahraman Zülfü Mavi'nin olağanüstü gücüyle deneyim kazanır ve savaşını kazanır. Yaşlı adam bu yolculuğa çıkanların geri dönmediğini kahramana söyler ve onu uyarır: "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, 2011: 181) Zülfü mavi, benliğe/gizli hazineye/büyük ödüle somutluk kazandıran bir metâfordur. Sınavlar yolunda her insanın bir somut ödülü vardır. Zülfü Mavi, kahramana sunulan Tanrısal gücün metaforudur. Zülfü Mavi'nin bulunması iki kardeş için ailelerine kavuşma ödülüyle somutlaşır. Kardeşlerin asıl kimliğini ve ailelerini bulmalarını Zülfü Mavi sağlar. Tasavvufta, yaratılış gayesini öğrenen insan kalbine tecelli eden gerçekte hazineye ulaşır. Renk arketipinde mavi rengin çağrışımı göksel kaynaklıdır ve arzu nesnesinin kutsallığını çağrıştırır. Mavi renk doğruluk, olumluluk, dinî duygu, güvenlik ve ruhsal temizliktir; Büyük Ana veya Kutsal Ana'nın rengidir. Ruhun, cennetin, semavî

dünyanın rengi olarak kabul edilmiştir. Bazı bölgelerde ölümden sonra yukarı yükselen ruh ‘küçük mavi bir duman’ olarak adlandırılır. Mavi pek çok semavî kutsal figürün rengidir. Örneğin Tyrol’de, İsa Paskalya’dan önceki pazar günü alaylarında mavi bir harmani içinde tasvir edilir ve cennetin bakire kraliçesi olarak Meryem, genellikle mavi bir pelerinle gösterilir. Bu çağrışımlarla mavi renk, ilk dönemlerde kötü ruhlara karşı bir korunma olarak kabul edilirdi. ‘Romantizmin mavi çiçeği’, sembolik olarak insanın tüm hayvani dürtülerden arınmış bir yüceliğe duyduğu özlemidilegetirir. Mavi renk, çoğunlukla ilahî ve sonsuz olanla özdeş olarak kabul edildiği için Hindistan’da çok saygı görür. Mavi, bulutlar ve yağmurla, dolayısıyla bereket, büyüme ve yenilenmeyle ilişkilendirilir. Mavi, taşıdığı arketipsel anlam itibarıyla, hem yukarıdaki gökyüzü gibi yüksekliktir, hem de aşağıdaki suyun temsilcisi olarak derinliktir. Mavi renk aynı anda ilahî/üst dünyayı ve cehennemî/alt dünyayı temsil eder; sis gibi arada bir eşik görevi görür. Hindistan’da yağmur tanrısı Indra’ya bazı törenlerde mavi, bulutlu pelerini sallayıp yağmur getirmesi için yalvarılır. Çin’de, ‘gök mavisi ejdere’ en cömert yağmur yağdırıcısı ve tüm ejderlerin içinde en üstün olan olarak saygı duyulur. (Korucu, 2006: 153-154) Mavi Tanrı’nın mekânıdır göğün rengi mavidir. Türk Cihan mefkuresinin de renk sembolüdür.

‘Güneşle Ayın Haracı’ masalında öğrenilmesi gereken sır ve mağaraya giriş, kendilik yolculuğunun metaforudur; yanma motifi ruhsal olgunlaşmadır. Kendiliğin kazanımında, kutsal yol gösterici eşliğinde, arınma gerçekleşir. Tasavvufi bir metaforla yanma olgunlaşmanın somut göstergesi olur. Olgunluk; hamdım/piştim/yandım olgusuyla öne çıkar.

“Sana kırk gün müsaade ediyorum, gidip bana ay ile güneşin haracını getireceksin.”

Bu delikanlı yola çıkmış, az gitmiş uz gitmiş... İki yol ağzına gelmiş. Bakmış ki orada bir ihtiyar var, buna:

‘Oğlum, der, nereye gidiyorsun?’

‘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:

‘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.’

Padişah yeniden toy düğün yapıp kızını bu delikanlıya gönlüyle verir.” (Sakaoğlu, 2002: 334-335) Kuyu ve yanma motifi istenilen gizemli sır ile birlikte bir erginlenme yolculuğudur. Tasavvufta, insan kendini/benliğini yakmadan asıl kişiliğine/ruh dünyasına ulaşamaz. Kahramanın yanması olgunlaşma ve bilinçlenme metaforudur. Tasavvufta seyr-i süluk ve yolcu imgesi çeşitli makamları geçmek zorunda olan yol ve yolcu tasavvurudur. İnsan-ı Kâmil’e ulaşma esnasında kırk iniş ve kırk çıkış derecesi varoluşun yükseliş daireleridir. Tasavvuftaki makamlar ve mertebeler, kahramanın yolculukta karşılaştığı sınavlar ve mükâfattır. Sudur ve dönüş nazariyeleri, masalda ayna sembolüyle doğuş ve yükseliş öyküsünü yansıtır. İnilen kuyu ve yanma motifi ruhsal erginlenme ile yükselişi sağlar. Masal kahramanı, tüm insanlar adına bu ritüelleri yerine getirir ve ortak bir yolculuk olay örgüsünde işlenir. Alt dünyaya gidiş kapıyı çalma, nesneyi alma ya da nesneye dokunma şeklinde bir metafordur. Kahraman, kuyuya inerek; arınma ritüelini gerçekleştirir. İniş ve çıkış ruhun yükselmesi metaforudur ve ezeli arketipler arasındadır. Kahraman, iç dünyasına yönelir; bu durum tasavvufta kalbî olana yönelmedir. Ruh, Allah’ın insandaki nurudur ve tecelli edeceği makam gönüldür. Kalp/gönül temiz tutulursa bir ayna gibi asıl olan Tanrısal nuru yansıtır. Evren ve mikro evren olan insan bir aynadır. Öte dünya ruhsal ve aşkın bir durumla örtüşür. Zamansal ve mekânsal terimlerle ifade edilir. Öteye ancak varlık tarzında değişikliklerle varılır. Kahramanın başka mekâna geçişi yükselme sembolüyle bağlantılıdır. Ruhsal değişimin somut ögesi mekânsal geçiştir. “Öteye girmek, aşkın bir varlık tarzına ulaşmak için, ‘ruh’ durumunun elde edilmesi zorunludur. Bu sebeptendir ki Symplegedeler, erginleyici senaryonun bir parçasını teşkil ederler. Onlar, kahramanın -ya da ölü insan ruhunun- öteki dünyaya girmek için karşılaşması gereken imtihanlar sınıfında yer alırlar.” (Eliade, 2015: 137) Öte dünya sürekli genişler ölümler dünyası, büyülü ve mucizevi bir alana genişliyerek Tanrısal dünyaya ve aşkın evreye doğru genişler.

Üç Turunçlar, Üç Narlar, Üç Karpuzlar masallarında edilen beddualar sonucunda arzu nesnesi için mücadele verilir. Üç turunç/nar/karpuz, kahramanın benliğini keşfederek kazandığı ödülüdür. Yaşlı kadının ettiği beddua kahramanı maceraya çıkarırken yolculuğun başarısı ‘arzu nesnesi’nin alınmasıyla somutlaştırılır. Başkahraman, üç turunç/nar/karpuz sembolüyle arama yolculuğunda erginlenerek sevgili/büyük ödül mükâfatına ulaşır. Bireyleşme yolculuğunda, tanrıça ve tapınağa kavuşma büyük ödüdür. Tanrıça ve tapınak kalptir ve ‘karşıt eşitler’ uyumu gereği; karşıt olan benlik yutularak ödül kazanılır. Ruhsal erginlenme arzu nesnesini bulan kahramanın yükseliş/masumiyet konumuna gelmesidir.

İnsanın ruhsal yolculuğu uçan nesnelerle somut ifade kazanır. Sihirli halı uzak diyarlara yolculuğu sağlayan bir metafordur ve yükseliş sembolüyle yukarıya tırmanmadır. Sihirli halı motifiyle uzağı yakın etme ve mesafeleri aşma arzusu kendini belli eder. Yukarılara tırmanma uçan halı imgesiyle arınma ve kutsanmadır; ruh mekânsız ve uçma özelliği olan bir imajdır. Nesnelerin büyüyle değişmesi olağanüstülük kazanması ruhsal bilinç ve masumiyet formudur. Büyü, işlevsellik kazandırma bağlamıyla ruhsal olana aittir. Olağanüstü, sıra dışı görev ve güç kahramana büyü/sihir ile sunulur. Büyü ve sihir iki kutuplu bir güçtür. Kötülüğü de iyiliği de barındıran bir güçtür ve ilahi gücün sembolüdür. Başka diyarlara yolculuk merak edilen yeni yaşamlardır. Ruhlar âleminin de böyle bir yolculuğu vardır. Uzak diyarlara yolculukta sihirli nesneler ve olağanüstü mekânlar, ruhun yükselme arzusudur. Özgürleşme ve arınma ritüeli yükselişle somutlaşan bir mekândır. Masal, insanın arzu ve isteklerinin ifade edildiği ve arzuların gerçekleştiği bir metafordur. Hz. Muhammed’in Miraç hadisesi ruhun yolculuğu, arınma ve ödül kazanma temalarının en güzel kökenidir. “Her halükarda elimizde merdivenler, kuleler, sarmal ya da helezoni merdivenler gibi hepsi de sıradan varlık seviyesinden daha yüksek bir varlık seviyesi ile bağlantı kurma sembolik anlamına sahip bir grup imaj bulunmaktadır. Üzerinde yaşadığımız yeryüzü dağlar vasıtasıyla semaya bağlanmış gibi görünmektedir ve yüksek yapıları tapınakların ya da kulelerin sembolik dağlar oldukları oldukça açıktır. Burada kutsal hac yolculuğu yapılan yerlerin dağların tepelerinde, genellikle sarmal bir rotada yapılmalarının dünya çapında bir uygulama olduğu ortaya çıkar.” (Frye, 2008: 189) Sıradan varlık seviyesinden yüksek varlık seviyesine ulaşılır. Yukarıya doğru uzanan metaforlar, erginlenme ritüeliyle ruhun yükselmesidir. Kahraman, iniş ve çıkıştaki mekânlar ve sihirli nesneler aracılığıyla kendi ruhsal yükselişini somutlaştırır. Mucizeler, olağanüstü güçlerin yardımı yükselişi

sağlayan kutsal figürlerdir. “Yukarıdaki dünyaya doğru uzanan merdiven, basamak, dağ ve ağaç gibi çok yaygın imajlar mevcudiyetlerini kısmen de olsa insanın uçamadığı ve kendisini fiziksel olarak ya da sembolik olarak yükseltmek için tırmanmayı en kolay metafor olarak gördüğü gerçeğine borçlu olmalıdır.” (Frye, 2008: 190) Yükseliş, ruhun özgürleşmesi ve Yaratıcı güce ulaşmasıdır. Birçok inanışta görülen yukarılara çıkma hadisesi gizli bilgilere ve arınmaya/ödüle telmihtir. Yükseliş motifi yücelme, sonsuza ulaşma ve kutsanmadır. “Mutlak varlığa ulaşmış olan insan tüm saflığıyla tüm varlıkları yumuşatır. O kadar ki, göğün altı bölgesinde de hiçbir şey ona düşman değildir, ateş ve su ona zarar vermez. O, altı yönün başlangıç noktası olan ve yönlerin ikişer ikişer geri dönerek nötr hale geldikleri ve üçlü zıdlaşmaların tamamen sona erdiği yegane nokta olan merkezde bulunur. Merkezde bulunan varlık her şeyden münezzehtir, hiçbir şey ile zıdlaşmadığından dolayı hiçbir şey de onunla zıdlaşmaz.” (Guenon, 2001: 52) Yükseliş motifi, merkezdeki güç olarak kahramanı tamamlayan bütünlüğe/tamlığa ermedir. Kahraman için bu durum, zorlu süreçlerin ardından kazanılan özel ve biricik ‘arzu nesnesi’ şeklinde somut bir hazine/varlık/mekân ödülüdür.

Gizli hazine, büyük ödül başlığında ceza ve mükâfat motifinin de tezahürü görülür. Gizli hazinenin ödülü arzu edilendir; ceza ise arzu edilmeyen şeytani dünyanın imgesidir. Masal dünyasında kendilik yolculuğunu başarıyla tamamlayan kahraman ödüle ulaşırken; yolculuğun aşamalarında kendilik bilincinden uzaklaşan kahramanlar cezaya dönüşen bir deneyim yaşar. Benlik arayışında başarıya ulaşamayan kötü karakterler kırk katır kırk satır cezasını alırlar. Vahyi ve şeytani imgelem dünyası var olan bu iki dünyanın temsilidir. “Masumiyet ve tecrübenin vahyi ve şeytani imgelemle olan ilişkisi, yerine konma’nın şu aşamaya dek hakkında çok az şey söylediğimiz bir boyutunu gözler önüne serer: Ahlaki yönde bir yerdeğişimi. Bu iki diyalektik yapı, radikal bir şekilde, arzu edilen ve sakıncalı olandır. İşkence sehpaları ve zindanlar, günahkâr vizyona aittir; ahlaki açıdan yasaklanmış olmaları yüzünden değil, bu nesnelerin arzu nesnelerine dönüştürülmesi olanaksız olduğu için. Diğer yandan cinsel doyum, ahlaki olarak lanetlenmiş olsa da arzu edilebilirdir. Medeniyet, arzu edilebilir olanı ve ahlaki uyumu yaratmaya çalışır.” (Frye, 2015: 186) Ceza motifi ödülün zıddı olarak kendiliğe ulaşamayan erginlenemeyen kahramanı/insanı sembolize eder. Âhlâkî yerdeğişimiyle ülkü ve karşıt değerlerin temsilcileri arasındaki seçimler bu durumu somutlaştırır. Semavî dinler ahlâkî bir öğreti olarak; kişinin/bireyin dünya hayatındaki seçim, davranış ve niyetleri ile ödülle veya cezayla karşılaşacağı inancına dayanır. Benlik bilincinde ödül-

ceza motifiyle yarım kalan kahramanlar/büyük kardeşler ‘kırk katır kırk satır’ ile sembolize edilir. Ceza, kötülüğün ve eksikliğin çağrışımıdır; eksik kaldığı için her durumda da ölecektir. Düşmanlık, kıskançlık kötü hasletlerinin somut karşılığı ölüm olur. ‘Küllü Fatma’ masalında kötülükten beslenen büyük kardeşlerin cezası kırk katır kırk satır ile anlam kazanır. “Aman ne güzel guş, aman ne güzel guş.” deyi severkene bir bideneyim deyi bir çekmiş, bir ganadı çıkmış, bir çekmiş ayağı çıkmış, bir çekmiş golu çıkmış.

‘Ne oldu sana?’

‘Abam yaptı, ben sana gönderme demedim miydi?’ demiş.

Bunun üzerine ablaları demiş ki:

‘Bizim anamızın eşyasını hep aldı, tabi biz de ona yaparız düşmannığı.’ demişler.

Gayri Küllü Fatma’nın diğer gardeşlerine demiş ki:

‘Gatır mı istersiniz, satır mı?’

‘Satır düşman boynuna, gatır isteriz binip de gezmeye

Padişahın oğlu bir gatır dutmuş, götüne bir şaplak vurmuş, salmış dağlara iki gızı...

Bunlar tekrar kırk gün, kırk gece düğün etmişler, evlenmişler, eller ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine.” (Alptekin, 2002: 250) Masal kahramanları iyi veya kötüyü seçer. Edimleriyle âhlâkî tercihini yapar ve somut olan ödülü alır veya cezaya mahkûm olur. “Bu uluslararası motif, yerel unsurları da içinde barındırarak tarihin derinliklerinden günümüz anlatmalarına kadar gelen mitik seyrini sürdürmüştür. Bilinen en eski Türk devletlerinden olan İskitler-Sakalar’da, ceza hukuku ile ilgili mevcut bilgilere Herodot tarihinden ulaşılmaktadır. Örneğin ölüm cezasının işleyişinin Türk masallarının sonundaki ceza yöntemiyle uyuştugu görülmektedir. Buna göre, ölüm cezasına çarptırılan bir büyücünün elleri ve ayakları öküzlere bağlanır. Öküzler, ateşle korkutulup kaçırlır. Masallarda genelde kötüler, ‘kırk katır’ (ölüm) cezasına çarptırılırlar.” (Tuna, 2014: 194) Kötülerin cezalandırılması motifi; kırk katır ve kırk satırla simgeleşir. İnsan, bireyleşim sürecinde arzu edilenle arzu edilmeyen arasındaki seçimiyle ödül-ceza ritüelini gerçekleştirir.

Bireyleşim aşamasında kendilik, benliği edilgen hale getirir. Bu durum özne-nesne, hareket ettiren-hareket ettirilen ilişkisidir. Kendilik ve tamamlanma dairesel ve evrensel bir döngüdür. Dört ve yedi arketipi gizli hazine/büyük ödül temasında ruhsal tamamlanma ve erginlenme ritüelinin sembolüdür. Dört arketipi bütünleşmenin, yaşam

döngüsünün, dairenin, dört temel elementin, dişil ilkenin ve doğanın sembolüdür. Yedi arketipi tüm sembolik sayıların en güçlüsü, üç ve dördün (yani eril ve dişilin) birliğinin sembolü, bir dairenin tamamlanması ve kusursuz düzenin temsilcisidir. (Korucu, 2006: 158) Kusursuz düzen, kendini tanıma, arınma ve ruhun ilksel tabiatına ulaşmasıdır. Tasavvufta devir nazariyesi olan bu döngü Budizmde mandala sembolünün karşılığıdır. Düzen, arzu edilen ütöpik bir mekânla tasvir edilir ve ruhun arınma ritüeliyle kendini bulma yolculuğudur.

Budizmde, mandala tüm yaratıların birliğini temsil eder. Her şey bir bütünün parçasıdır ve bunu mandala sembolü anlatır. Mutluluk, iyilik ve güzelliğin hâkim olduğı bir yer özlemi cennete duyulan özlemdir. İnsanlar, yeryüzünde her türlü kötülükten hastalıktan arınmış; doğadaki güzellikleri barındıran bir cennet hayal ederler. Bu özlem Tibet Budist yazmalarında geçen Shambala Krallığıdır. Bu yerlerden biri uzun yaşam bahşedilmiş bilge kralların gelip adalet içinde ve barışı sağlayarak dünyaya altın bir çağ yaşatacağına inanılmıştır. Bu krallığın Hindistan'ın kuzeyindeki bir vadide kurulu olduğuna inanılmıştır. Mandala kişilik merkezini koruyan ruhun güvenliğini sağlayan bir semboldür. Kendiliğin imgesel olarak mandala gibi evrensel sembollerle ifade edilmesi, farklı kültürlerde tanrısallık fikriyle özdeşleştirilmiş olmasıdır. Jung, kendiliği insanın asırlardır sahip olduğı yetenekleri içeren bir anlamda ve benliğin/egonun üstünde görür. Kendiliğin amacı bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendilik, benliğin aksine, hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerebilir. Benliğin bilincin merkezi olması gibi, kendilik de kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarından ve bilinçdışı süreçlerden oluşmuş bir bütünlüğün merkezidir. Çünkü kendilik bilinç-bilinçdışı, eril-dişil, iyi-kötü gibi ikili karşıtlıkları kendisinde kaynaştıran bir işleve sahiptir. Yapısındaki tüm bu karşıtlıklardan dolayı kendilik, tümüyle bir insanı temsil eder. Rüyalarda ve fantezilerde kendine özgü arketipsel imgelerle ortaya çıkar; en sık karşılaşılan kendilik imgesi, çocuktur; bazen ilahî ve büyülu bir çocuk olur bu, bazen sıradan zavallı bir çocuk. Ancak kendiliğin şimdiye dek rastlanan en farklı ifadeleri, Hz. İsa ve Buda figürleridir. Bazen de rüyalarda çift cinsiyetli bir figür ya da ulaşılması zor bir hazine (elmas ya da inci mücevher, bir altın yumurta vs) olarak ortaya çıkar. Yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil ettiğinden ötürü, rüyada görülen dağ sembolü de kendilik anlamına gelebilir. Jung, kendiliğin temsilcisi olarak Hızır figürüne de değinir: Hızır, nitelikleriyle Kendilik'i temsil eder. Bir mağarada, yani karanlık bir yerde doğduğı söyleniyor; İlyas gibi daima kendini yenileyen bir 'Uzun Ömürlü' o. Tıpkı Osiris gibi zamanın sonunda o

da parçalanıyor, hem de Deccal tarafından. Fakat kendini yeniden diriltebiliyor. Yeniden canlanan balık olarak yorumlanan İkinci Âdem gibi, o da bir danışman, kutsal ruh, ‘Hızır Kardeş’ tir. Kendiliği tehdit eden en önemli psişik olumsuzluk, Ben-bilincinin kendilikle özdeşleşmesidir, çünkü bilinci çözülmekle tehdit eden bir şişkinliğe neden olur. Jung, kendiliği, küçük bir çocukken ortak düşmanlar tarafından tehdit edilen, kötü ve karanlık ilk güçler tarafından parçalanmış tanrı Dionisos’a benzetir. Ayrıca kolektif bilinçdışının otorite ve gücü de, kişilik bütünlüğünü sağlayan kendilikte toplanmıştır. Stevens, Jung’un oluşturduğu ruh modelinin şematik bir taslağını verirken, modelin üç katlı bir küre gibi düşünülmesi gerektiğini belirtir. Buna göre, merkezde yer alan kendilik tüm sistemi etkileyen bir güce sahiptir. Ortak merkezli üç dairenin içinde, arketiplerin oluşturduğu kolektif bilinçdışı bulunur. En dıştaki daire bilincin temsilcisidir ve odağındaki ego ile sistemin bir uydu gibidir. Kolektif bilinçdışıyla bilinç arasındaysa her biri bir arketipe bağlı olan komplekslerden oluşan kişisel bilinçdışı bulunur; kompleksler arketiplerin yansımaları olduğundan, kişisel bilinçdışında arketipleri ifade etme gibi bir işlevleri vardır. (Korucu, 2006: 43-44) Kendilik, kişinin erginlenme sürecinde içsel ve ruhsal alanda gerçekleşen her şeyi kapsar; bu süreçte kendiliği bulma ve keşfetme amacıyla ritüelleri gerçekleştirir. Ritüeller, başlangıçtaki ilksel tabiata, düzene ve uyumlu birliğe ulaşmadır. Kahraman bu görevi macerasıyla ve ortak ritüellerle somutlaştırır.

Gizli hazine/büyük ödül, sembolik imgelemde insanın yaratılış gayesini anlayıp kendini iç hazinesini bularak mutluluğu yakalamasıdır. İnsan bu diyardan kazandığı mükâfatla asıl olan öteki âlemde sonsuz mutluluğa kavuşur. Gizli hazine ödüllendirici deneyimi kapsar. ‘mistik evrene/güven ve bir’lik duygusuna sığınır; kişiliğin dengesini benlikle kendilik arasındaki denge sağlar. Sağlıklı bireyleşim ve kendini bulma gizli hazine/büyük ödül sembolüdür. Büyük ödül ruh ülkesini tanımadır. Kendisiyle karşılaşma insanın kendini ve evreni keşfetmesidir. Sırrın çözülmesi benliğin keşfidir. Gizin kalkması, perdenin aralanması doğasına dönen insandır. Kendi yaratılışının özünü bulur. Gizemli sır, kahraman için büyük ödüldür. Masal metninde çağrı, serüven, insanın kendine ve yaratılış öyküsüne yolculuğudur. Arayış yolculuğu bir yönelmedir ve kahraman istenilen nesneyi getirme yolculuğunda kendi benliğini yok ederek/arınarak varoluşunu gerçekleştirir. Tasavvufta ruhun bir yönü ölürken bir başka yönü can bulur. İnsanın saf doğasının ortaya çıkışı için arınma ve doğuş ritüeli sağlanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MASAL KAHRAMANLARININ TİP ÇÖZÜMLEMESİ

Şahıs/kişi kadrosu, kavram ve sembolleri somutlaştırma yönüyle işlevler yüklenen karakter ve tiplerden meydana gelir. Geleneksel anlatı kalıbına uyan masal metinlerinde şahıs kadrosunda çeşitlilik hâkimdir; insanlar, olağanüstü varlıklar, hayvanlar ve bitkiler âlemi insana özgü bir yaşamla şahıs kadrosunda bir araya gelirler. Şahıs kadrosundaki bu zenginlik masala özgüdür ve evrenin/tabiattın canlı kabul edilmesi inancıyla ilişkilidir. Tabiat; insan, hayvan ve nebattan teşekkül etmiş bir bütündür; bu inanış halk edebiyatının bir özelliği olarak şahıs kadrosuna yansır. Tip, ‘zihniyet dünyasını’ sembolize eder, bu bağlamda masal tipleri metinlerin asıl mesajlarının iletiminde önemli bir unsurdur. Ana/merkezî tip ve bu tipin etrafında beliren kişiler/varlıklar kadrosu masalın tip kategorisini oluşturur.

Şahıs/kişiler kadrosu masalda yüklendiği işleve göre tip özelliği kazanır ve genellenerek toplumun ortak değerlerini temsil eder. Masalın kişiler/shahıs kadrosunun tip olarak değerlendirilmesinde ferdileşme yoluna girmemiş toplumun ortak kahraman kalıbı etkindir. “Masal kahramanlarının toplumdaki belirli kişiler değil de genel ‘tipler’ olarak anlatılması, masalın milletlerarası niteliğiyle olduğu kadar ‘estetik’ sunumuyla da ilgilidir. Kahramanların iyi tasvir edilmemesi, fizikî özelliklerinin ve karakterlerinin açık ve net belirtilmemesi, masallardaki ‘resmetme’ anlayışının sonucudur.” (Bilkan, 2001: 81) Tasvir ve hayal etme dinleyicinin yorum gücüne bırakılır. Genel özellikleriyle çizilen kahramanın tanınması ve kolayca hatırlanması sağlanır. Soyut olan sembolik değerler; bu değerlerin temsilcisi kişilerle/tiplerle ortaya konarak somutlaştırılır. Masal tipleri, mitiktik ve mitler ritüellerin aktarımıdır. Tipler aracılığıyla toplumun ilksel dönemlerden gelen inanış ve kutsal ritüelleri masalda sembolik olarak sürdürülür.

Masal tipleri/kişileri, kültürel belleğin aktarımını sağlar ve olay örgüsünde çeşitli işlevler kazanır. Edebî metinlerde işlevlerine göre tipleri üç başlıkta ele alırız. Birincil tip rolünde başkahraman vardır. Başkahraman; olaylara yön vermesi ve özel/seçilmiş bir kişi/varlık olmasıyla çok boyutlu/yuvarlaktır. Masalın sonuna kadar boyutlu olarak işlenen başkahraman, Tanrı kutuna sahiptir. İkincil tip başkahramanın yanında veya karşısında olan olay örgüsünü değiştiren etki eden norm ve kart kişilerdir. Toplumsal değerler ve karşıt değerler; norm ve kart tiplerin merkezî kahraman etrafında aldıkları

tavırlarla üstlendikleri işlevdir. Üçüncül tipler ise fon kişiler olan dekoratif unsurlardır. Masal metinlerinde işlevlerine ve sembolik anlamlarına göre kahramanların üstlendikleri tip başlıkları şu şekildedir:

3.1. İdealist/İdeal/İdealize Tipler

İdealist/ideal/idealize tipler, olumlu/arzu edilen davranış ve kişilik özelliklerini kendinde toplayan kahramanlardır. Toplumun/insanlığın sözcüsü idealist tipler, ortak değerler adına hareket eder ve olması arzu edilen durumu veya eylemi gerçekleştirirler. Kişilik özellikleriyle başkahramanı temsil eden idealist/ideal/idealize tip, bir amacı olan ve bu amaç uğrunda mücadele eden merkezî kahramandır. Merkezî kahraman özlenen kişi/varlık konumuyla yüceltilir; yapı olarak yüceltilen bu tipler izleğe bağlı olarak kusursuz/ideal bir kahraman kalıbına göre kurgulanır. “Kişiler tek boyutludur. Ya iyidirler ya da kötü. İyiler yüceltilir, kötüler cezalandırılır. Bu, dinlerin iyileri mükâfatlandırma, kötülerini cezalandırma ilkesinin bir izdüşümüdür. İlerde Romantizm akımında da böyle bir yaklaşım görülecektir. Ayrıca dinlerde beşerilikten sıyrılıp üstün insan olmaları yani maddî ve manevî anlamda kahraman olmaları istenir.” (Çetin, 2013: 26) İdeal tip, ideal/etik değerlerin taşıyıcısıdır, ve başkişi olarak olay örgüsünde vakayı yaşayan ve vakaya yön veren kişidir. Değerler bildirimini sağlamak; toplum tarafından ideal tiple özdeşleştirilen bir görevdir.

Başkahraman, vakanın merkezindeki etken özne olarak arayışa yönelir. Masal dünyasının kurgusunda başkahraman, kendini ve yaratılış öyküsünü arayan hayatın şifrelerini bulmaya çalışan insandır. Ana olay örgüsü merkezî kahraman tipinin mitik biyografisi etrafında oluşur. Merkezdeki kahramanın mitik biyografisi ve ana olay aynı paralelde ilerler. Merkezî kahraman olan birincil derecedeki tip, eylemleriyle ve temsil ettiği değerlerle anlatının zihniyet dünyasını belirler. Merkezî kahraman/tip, kolektif kişiliğiyle ait olduğu toplumu anlatır. Başkahraman, temel kişi, başkişi, esas kahraman, asıl kahraman ‘protagonist’ birincil konumda olan bu kişi; olayın genelini ve çoğunluğunu yönlendirir. Özne durumunda olan merkezi kişi eylemleriyle ve ideal tip özellikleriyle etkin konumuyla şahıs kadrosundaki kişileri nesne durumuna getirir. Başkahraman, “Genellikle özne durumunda olup, diğer kişiler de ona göre nesne konumundadırlar. Bazen de edilgen bir konumu olmakla birlikte yine anlatıda merkezî bir yere sahiptir. Diğer kişiler, merkezî kişiye göre tavır alırlar, onun etrafında dönerler, bir şekilde ona bağımlıdırlar ya da onunla mutlaka bir ilişkileri vardır.” (Çetin, 2013: 146)

İdeal tip merkezi kişidir ve diğer kişiler onun eylemlerinden etkilenen konumuyla nesnelerdir.

Toplumun olumlu gördüğü davranış kalıplarını gösteren ideal/idealist/idealize tipler; arzulanan ve takdir edilen davranışların taşıyıcısı olarak özel kılınmış kişilerdir. Korkusuz, akıllı, cesur, yüceltilmiş karakter özelliklerine sahip yiğit veya güzel olarak tasvir edilirler. Kahramanlık ve yiğitlik Türk anlatı geleneğinde öncelenen bir idealdir. Masal dünyasında idealler; evrensel ahlâk ve yüceltilmiş davranışların taşıyıcısı kahramanlarla aktarılır. İdeal/idealize/idealist tipler insanın nasıl davranması gerektiği konusunda soylu ve yüceltilmiş davranışlarıyla topluma örnek olurlar. “Tip, yaşamış ve yaşayan somut bir sosyalliğin kişileşmesi olduğu kadar bir özleyişi de ifade edebilir. Bu özleyişi ideal örnek tipler, yüceltilmiş, üstün ve kusursuz özelliklerle donatılmış kişiler yüklenirler.” (Çetin, 2013: 149) İdeal/idealist tipler; ilk örnek ve idoldür toplumsal normların etkisiyle yaratılır. İdeal/idealize tip, kökeni mitsel zamana dayanan ve toplumun ortak bilinçdışından gelen ortak kalıp davranışlar ve eylemler sergiler. Halk edebiyatının anlatmaya dayalı türlerinde mitsel kökenden gelen bir gelenek; ‘ezelî tipler’ ve ‘evrensel imajlar’ yaratır. Ezeli tip ve evrensel mesajlar masal metinlerinde arketipik sembolün karşılığı olarak geleneğe dönüşen tipler yaratır ve döngüsel bir şekilde bu durum yenilenir. Kaynağı mit olan ortak kalıp davranışlar ve eylemler sergileyen kahramanlar; içinde doğduğu toplumun ortak bilinçdışı değerlerini somut kılan bir biçimde tasvir edilir. Mitik anlatıların kaynaklık ettiği sözel ürünler olan masallar, destanlar, halk hikâyeleri ait olduğu topluluğun bireye sunduğu, binyıllar boyunca yaşanagelmiş, sınanmış zihin modellerini sahnelerler. Coğrafi, tarihsel, etnik, sosyal, kültürel ve kişisel özgünlükler hep aynı ‘insan ruhu’nun yüzeyde farklı, derinliğinde benzer görüntüleridir. Ortak kaynaktan çıkan bu anlatılar tematik olarak içinde bulunduğu zihniyet dönemini yansıtsalar da kurguları olaydan ziyade kahramanın biyografisi etrafında oluştuğu için kalıp davranışları sergilemeleri doğal görünmektedir. (Temur, 2012: 7-8) Masal metinlerini okuduğumuz zaman belirli kişilerin belirli tip özelliklerini kendinde topladığını/genellediğini ve bu durumun kalıplaştığını görürüz. Bu tipler aracılığıyla mesajlar ve kodlar verilerek tipler, sembolik bir işlevle değer kazanır. İdeal tipin kimliğini merkezî kahraman/birincil tip olarak başkahraman karşılar.

3.1.1. Genç Kızlar/Genç Delikanlılar

Hayal ve gerçek arasındaki zıtlığın uyumuyla kişi/tip kadrosuna işlevsel anlamlar yüklenir. Hayalin içinde hayatın kendisi vardır; insan bir ülkü olarak arzuladığı dünyayı ve bu dünyadaki düzeni zihin aracılığıyla imgelerle anlatır. Toplum/ortak hafıza, hayatta olmasını istediği durumları idealleştirdiği kahramanlarla masal dünyasında hayal-hakikat uyumunu yaratarak gerçekleştirir. Kahraman tipi, genel bir kavramdır; toplumun ideallerini kendinde toplar ve bu ideallerin belli özelliklerinin oluşturduğu bir kahraman kalıbı yaratır/yaratılır. İdeal/idealize/idealist tip; ezeli bir imgedir.

Kült haline gelen ideal/idealize/idealist tip, genç kahramanın seçilmiş kimliğiyle edebî gelenek içinde yaşar. Masalların ideal/idealize/idealist tiplerinden olan genç kız/delikanlı tipi köken mitinde geçen Tanrısal gücün taşıyıcı figürüdür. Bu tipin ortaya çıkmasında yine mitsel dönemlerin inanışları etkilidir ve genç kahraman yarı tanrı kimliğiyle ilksel ata rolünün tezahürü olarak kut kimliğiyle yüceltilir. Mitin yaratıcı/kurtarıcı işlevini üstlenen genç kahraman bu işlevlerle donatılmış kutsal bir kişilik/tip olarak anlatılara yansır. Edebiyatın dil malzemesinin bağlaşıklık ve bağdaşıklık yönüyle yansıdığı kelimeler mitin mesajlarını somut ve etkili kılar. Mitin anlam gücü kelimeler aracılığıyla bir devamlılık şeklinde ritüelleşerek tezahür eder. Kutsal bir gücü ifade eden mit, tanrısal eylemlerin hikâyeleri üzerine inşa edilmesi bağlamında edebi bir değere sahiptir. “Mit (mythos) genellikle tanrıların eylemleri hakkındaki hikâyedir. Bir hikâye olması nedeniyle potansiyel olarak edebidir ve bilinen ilahi varlıklarla daha az ilişkili olan halk hikâyesi ve efsane gibi diğer hikâye türleriyle aynı yapıya sahiptir. Edebiyat olarak adlandırdığımız kategori gelişirken, bu hikâye türleri ortaya çıkarlar ve geleneksel mitler bölümler halinde lirik şiirde daha çok temsil edilmesinin yanı sıra roman, macera romanları ve destanlardaki kurgularla yer değiştirir.” (Frye, 2008: 48) Edebiyat, mitolojiyle birlikte bir ideolojiyi yansıtır ve ritüellerdeki tekrarlarla devamlılık sağlanarak ideoloji canlı tutulur. Genç kız/delikanlı tipi işlev olarak tanrı mertebesine yükseltilen kahramanların, edebi eserlerdeki eylem gücüdür. Bu durum masal metinlerinin anlam tabakası içinde yorumlanmayı ve çözümlenmeyi bekler. Sembollerin iç yapısının ortaya konmasında anlam çözümlemesi önemli bir değerdir. Yorumlanma ya da çözümlenme metnin iç dokusunu bize açıklar. Masalda tanrısal gücün taşıyıcısı olan idealize tip; toplumun algılama ve zihniyet dünyasını somutlaştırır. İdealize tip aynı zamanda insanın kendisini yaratan var eden gücü arama ve zihninde gelişen hayal etme gücünü de ifade eder. Bu durumu J. Eduardo Cirlot şöyle yorumlar: “Anlam

çözümlemesi, her sembolün içyapısının yeniden oluşturulmasını sağlayan tek şeydir. Sembollerin çözümlenmesi meselesinin antik çağlardan gelen bir sorun olduğu gerçeğinden hareket eden Jean Seznec, eski zamanlarda insanların tanrıların kökenleri hakkında çeşitli kuramlar geliştirirken üç temel tutumdan oluşan bir yorumlama sistemi benimsediklerini söyler: (a) mitler, tarihsel gerçeklerin ve tanrı mertebesine yükseltlen insanların az ya da çok Değiştirilmiş öyküleridir, tıpkı Büyük İskender örneğinde olduğu gibi; (b) mitler, doğal dünyadaki mevcut çatışmaları ifade eder, bu durum tanrıların doğaüstü ve kozmik semboller olmasını gerektirir; (c) mitler, felsefi ya da ahlaki fikirlerin düşsel ifadeleridir.” (Korucu, 2006: 12) Doğal dünyadaki mevcut çatışmaların tema olarak işlenmesi; tanrıların doğaüstü ve kozmik semboller olmasını gerektirir; ve son olarak felsefi ya da ahlaki fikirlerin düşsel ifadeleri olmaları köken olarak mittten beslenen masalların edebî planında çizilir. Mitin yarattığı bu tipler ideal olma rolüyle felsefi veya ahlaki fikirlerin ideoloji olarak aktarılmasında bir figürdür. Mit, ideolojik boyutuyla toplumsal sözleşme, dinî inançlar, toplumun şartlandığı tavır ve davranışları anlatır. Toplumsal sözleşme, dini inançlar, toplumun şart koyduğu tavır ve davranışları ideolojinin taşıyıcısı olan mit üstlenir. Edebî eserde verilen ideolojiyle kozmik düzendeki devamlılık, kaosla ortaya çıkan kriz anında gereken cesaret ve enerji bu şekilde kahramana ve insana sunulur. Bu bağlamda metinlerin içindeki anlam değerleri estetik hazzın ötesinde barındırdığı ilk kökenle ele alınmalıdır. Köken miti insanın estetik ve haz duygusuyla bir bütündür; edebî eser, güzellik boyutu ve barındırdığı gerçekle bir bütünlük gösterir. Masal metinleri tanrısal bir gücün figürü olan kahramanın çatışmaların/zıtlıkların uyumuyla ortaya koyduğu felsefi/ahlaki fikirleri imleyen sembolik anlamları taşır; bu sembol değerlerin bir yönü de tipler aracılığıyla yapılır. Toplumsal ideolojinin yansıdığı masal metinlerinde geleneksel anlatılarda birincil önem taşıyan merkezi kahraman kimliğinde yer alan tanrı mertebesine yükseltlen insanların/kahramanların tarihsel gerçeklerle birleşen öyküleri kurgusal olarak masal metinlerine taşınır.

Başkahraman/başkişi, mitin ve toplumun yarattığı kalıp özelliklerle tanınır; stereotip kimlik özelliğine sahiptir. Lippmann tarafından ortaya atılan bu terim genel olarak diğer insanları içine yerleştirdiğimiz kategorileri ifade eder. Stereotipler, diğer bir bireyi veya bireyler topluluğunu tanımlamak için kullandığımız basitleştirilmiş betimsel kategorilerdir. Birey ya da grup üyelerini, sürekli tekrarlanan bir imajla, hep aynı şekilde algılama ve bu imaja bağlı tutum geliştirmedir. “Milletlerin kalıplaşmış değer yargılarını, zihniyetlerini, dünyayı algılayış biçimlerini sosyolojik bir kavram olan stereotip ifade

eder. Fikret Türkmen yaşanan devir, mekân ve ilişkilerin her milletin farklı stereotiplere (kod klişeleri, değer kalıpları) sahip olmasına sebep olduğunu ifade eder. Yeni doğum yapan annenin ve bebeğin kötü bir ruha karşı koruyucu ruh tarafından korunduğu inancı bir stereotiptir, bu stereotipin temsil edildiği mitik tip ise Türk kültüründe Umay Ana'dır. Bir başka örnek ise tarım toplumu döneminde insanların tarımsal üretimlerini koruyan, kıtlığa veya verimsizliğe karşı geliştirdikleri inançlar ve inançlar çerçevesinde oluşan değerler, ritüeller de stereotip davranışlar olarak değerlendirilebilir.” (Temur, 2012: 169) Sterotip, idealize/ideal/idealist kahramanın genel kalıp ifadeleriyle betimlenmesi şeklinde toplumun ideolojisini yansıtır. Sterotipler, değerler dünyasından beslenen kalıp ifadelerin taşıyıcısı olarak masal metinlerinde temsilcisi oldukları ideolojinin devamını sağlarlar. Ortak hafızada canlılığını koruyan sterotip bu şekilde ‘ezeli tip’ olur. Sterotip kavramı ile oluşan değerler, tipin belirgin özellikleri olarak bir kalıba dönüşür. “Edebî eserlerde tip olarak kabul edilen birçok unsur, aslında stereotipler aracılığı ile tipleşmiştir. Stereotip kavramı ile tipin oluşmasında rol oynayan kalıp değerler ve bu değerlerin devamlılığı anlatılır. Tip olarak tespit edilen birçok unsura ait nitelikler zaman içinde değişime uğrar. Her dönemin kendine has maddi-manevi nitelikleri ve bu niteliklerin ortaya çıkardığı tipler vardır. Kurulan her medeniyetle birlikte, o medeniyete özgü tipler yaratılır. Ancak yeni oluşan bu tipler, prototip dediğimiz tiplere mahsus birçok özelliği bünyelerinde taşımaya devam eder. Aslında bu durum tip kavramının oluşmasına imkân tanıyan temel ölçüttür. Mesela, farklı dönemlere ait Türk destanlarındaki alp tipinin hemen hemen bütün destanlarda benzerlik arz etmesi stereotip dediğimiz kavramı izah eder. Başka bir deyişle, alp tipinin Türk toplumu için belirli bir kalıbı vardır.” (Temur, 2012: 169) Genç kız/erkek kahraman tipi, masalların idealize tip hüviyetini prototip olarak her dönem korumuş bir tiptir. Sterotip içindeki temel özellikler korunarak; kahraman kalıbı ideal/idealize bir değer yüklenir.

Sterotipin ideal/idealize/idealist tipleri, görkemini toplumu temsil eden durum, ortam ve şartlardan alır. Ortak bilinçdışının desteklediği çevre ve şartlarla aktarılan mitik mesajlar görkemli kahraman aracılığıyla sunulur. “Görkemli olarak karakterize ettiğimiz tiplerin tasviri sırasında güçlü stereotipler ve genelleştirilmiş çizgiler; dâhilî ve derin manevî âlemden ziyade haricî çevre, şartlar ve ortamın dikte ettiği durum ve unsurları yaşatma halleri esas ve tayin edicidir. Bu tür tipler, kendi yüreklerinden, içlerinden gelen sesin (belki de fısıltının) gücüne göre hareket etmezler; onlar mitin robotlarıdır. Mit, kukla tiyatrosunda olduğu gibi, onların ipini elinde tutar, onlara yapmaları gereken

hareketler için yol gösterir. Onların görkemi aslında mitin görkemidir, mitin demir gibi sağlam konumunun bütünlüğüdür.” (Abdulla, 2012: 195) Sterotip olarak seçilmiş/kurgulanmış durum ve ortam, aynîleştirilmiş tipler; anlatımı ve vurgulanan mesajı güçlendirir. Hafızada aynılık özellikleriyle eşsiz ve yüceltilmiş tipler temalarla canlı tutulur. Aynı tiplerin şahsiyetini belirgin ve seçkin kalıplar oluşturur. Bu nitelikler, öz/asıl olarak aynı kalıptan beslenen ortak kahramanlar yaratır. Masalda çizilen kahraman tipi, destan ve halk hikâyelerinde de çizilen mitin görkemli tipidir. Kahramana kimlik kazandıran mittir; mitsel kahramanın özellikleri şöyledir: “Eğer tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden nispeten daha üstünse; kahraman ilahi bir varlıktır ve onun hakkındaki hikâye, bir tanrı hakkındaki hikâyenin ortak algıdaki karşılığı halinde bir mit olacaktır. Bu türden hikâyeler edebiyatta önemli bir yere sahiptir ama normal edebi kategoriler dışındaki bir kurala karşılık gelirler.” (Frye, 2015: 59-60) Ortak algı/hafıza ideal tipi Tanrısal bir güce sahip eşsiz bir kahraman olarak hayal eder ve kurgulayarak masal metninde ona/kahramana can verir.

Masalın şahıs kadrosunda gerçek kişiler, genel unvanlarıyla anılırlar. Adı ve kimliği belirsiz genel bir unvanla anılan kahramana tanrısal özellikler yüklenir. Genç kız/delikanlı adlandırması bir ve tek olarak yaratıcı gücün enerjisini taşıyan sembolik bir değer kazanır. Genç kız/delikanlı tipi, döngüsel olan yaşamı ve yaşam enerjisini süreklilik bağlamında diri tutar. Genç kahraman aracılığıyla yıpranan ve yok olan her şey yenilenir; başkahramanın kişiliğinde dönüşümsel formla hayat/yaşam devam ettirilir. Birin eşsiz ve bütünleyen gücünü etkinleştiren kahraman, toplumsal ideallerin taşıyıcısıdır. Bir, Tanrı kutunu taşıyan hükümdar/kağan figürünün liderlik vasfıyla masal kahramanının özelliklerinden biridir. “Evren, bir olan mutlak gücün iradesiyle varolmuştur. Oğuzların bütün diğer girişimlerinin ve yardıma çağırdıkları diğer yüksek dereceli ruhlarının güçsüz kaldığı bir durumda başvurdukları Bir Tengri halen tamamı ile deus otiosus durumuna gelmemiş bir Tanrı telakkisinden haber verir. Tanrı kelimesinin önünde kullanılan bir, tek, gök aynı anlamlı ifadelerdir. Nitekim bir, tek ve gök ilk’tir, başlangıçtır ve önü yoktur. Eski Türk yazıtlarından ve Orta Çağ abidelerinden Tanrı kelimesini tamlayan sıfatlar esasen Gök, Bir, Öd ve Türk’tür. Bütün bu tamlamaları şu şekilde yorumlamak mümkündür: Zamana hükmeden göğün tek Türk Tanrısı.” (Bayat, 2007/I: 232) Kahraman; zamana hükmeden göğün tek Tanrısının gücünü sembolize eden, bu kutsal ruhu yaşatan; seçkin idealize edilmiş bir tiptir. Toplumsal tasavvurda idealleştirilen üstün meziyetlere ve kutsanmış bir güce sahip kahraman, olumlu ve yüce kişilik değerleriyle

donatılır. Toplum tarafından verilen statüde kahraman; tanrısal, yaratıcı ve kurtarıcı imgedir. Kahramanın eylemleri yaratım ve kurtarıcılık imgesiyle tanrısal güce dönüşen arketipik bir semboldür. “Arketipsel sembolizm bakımından kahraman, hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir.” (Campbell, 2010: 50) Toplumu/aileyi kurtarma kahramanın idealleştirilen görevidir; bu inanç ona yüklenen tanrı kutunun tezahürüdür. Kahraman, ilahî yaradılışa sahiptir ve ilkin/başlangıcın kutsallığını yeniler. Kahramanın görevi başlangıçtaki ideal düzeni ve kişiyi anlatıda sürdürmektir. “Başlangıç idealleştirilir. Anlatıdaki kahramanlara ait biyografiler ve otobiyografilerde özel türde bir belleğe rastlanır: Kişinin kendi zamandaşlığının ve kişinin kendi benliğinin belleğidir bu.” (Temur, 2012: 5) İdeal tip, düzeni inşa ederek toplumun yaşam kurallarını etkinleştirir. Tek tanrı inancıyla göksel kaynaklı bir gücün temsilcisi olan genç kahraman tipi, vücud-ı mutlak ruhuyla ilişkilidir. Tasavvufta insan Allah’tan bir parçadır; ruhuna yaratıcı tarafından üfürülmüştür. “Buna göre insana yüklenen bu tanrısal özellikler, Allah’ın sıfat ve isimlerini anlayabilmek, kavrayabilmek için bir vâhid-i kıyâsî (ölçü birimi) olarak kullanılıyor. İnsanlar görmedikleri şeyleri ancak mukayeselerle, temsillerle, benzer nitelikli olgularla anlayabilirler. Masallarda, her şeye gücü yeten kahraman sunumuyla Allah’ın Kadir-i Mutlak oluşu telkin edilmeye çalışılıyor. Yine aynı şekilde sonsuz hazineleri, sarayları, malı mülkü olan padişahlar ve buna benzer kişilerin sunumu da yine Allah’ın Ganiyy-i Mutlak oluşunu algılayabilmede bir ölçü birimi oluyor. Bunun gibi tanrısal konumlu yüceltilmiş kahramanların özelliklerini, Allah’ın sıfat ve isimlerini akla yaklaştırmaya çalışan birer vâhid-i kıyasî olarak değerlendireceğiz.” (Çetin, 2013: 38) Genç kız/delikanlı gök menşeli ve tekliğin simgesidir; teklik yaratıcı gücü içerir. Bir, her şeyi kapsayan mükemmelliğin sayısıdır; ilk ve başlangıcı sembolize eder. Bir sayısı göksel olan tek yaratıcı, çağrıştırmaktadır. “Bir ‘ilahiliğin ideal sembolüdür, çünkü ilahilik ruhtur ve çoklukla birlikte olmaya zorunlu olan maddi niteliklerle hiçbir ilgisi yoktur. Böylece, 1’in zıttı yoktur ve görünüşte tanrıya karşıt olan olumsuz ilke bile en sonunda iptal olur ya da Birlik’le bütünleşir. 1’e gelince, Tanrı, Bir’in kendi varlığı içinde benzersizdir, O, Mutlak Bir’dir.” (Schimmel, 2000: 53) Teklik, eşsiz ve benzersiz olma vasfını içeren özel ve seçilmiş kahramandır. Masalın başkahramanının tasvirinde ayırıcı ve benzersiz özellikler idealize edilmiş kahramanın tezahürüdür.

İlahi/gök menşeli kahraman seçilmiş kişidir; özel bir doğum ritüeliyle dünyaya gelir. Dindeki gök ya da cennet kavramını mitik imgelem dünyası karşılar. Metafordan

oluşan bu dünyanın içindeki her şey özdeştir. “Ve realizm, açık teşbihin bir sanatıysa, mit de açık metaforik bir özdeşliğin sanatıdır.” (Frye, 2015: 166) Masal metninde kahraman ve mitik metafor arasında anlamlı çağrışımlar oluşturulur. Genç kız/delikanlı, gök menşeli kutun özel kimliğine sahiptir ve doğumu da olağanüstü bir şekilde gerçekleşir. Orta Asya kültürünün devamı olan doğuşlu terimi mitolojik kahramanın özel kimliğini karşılar. ‘Doğuşlu’ ünlü yiğitler için söylenmiş Orta Asya Halkları arasında yaygın bir deyimdir. ‘Mayıl ile Âb-ı Güneş’ adlı masalda; padişah ve vezirinin, çocuksuzluk motifıyla başlayan metinde başkahramanın doğumu/varlığı, hasret duyulan büyük bir arzudur. Bu arzunun tezahürü olarak birin eşsizliği metaforu olağanüstü bir doğumla verilir. Yedi yıl boyunca çocukları olmayan padişah ve vezirinin yaşlı adamın verdiği elma ile çocukları olur. Elmanın kabuklarını yiyen kısrağın ise bir tayı olur. Kahramanın özel kimliğini kutsallaştıran yaşlı adam çocuklara kendisinin ad vereceğini, kendisi gelmeden herhangi bir isim koymamalarını söyler.

“Bir varımış, bir yokmuş, bir padişahınan, bunun bir veziri varımış. Bu padişahın da, vezirinin de, yedi seneden beri çocukları olmazmış. Bir gün, padişah, bir demir çarık vezirine yapıdırıyor, bir de gendine yapıdırıyor:

‘Haydi, bir çocuk bulanaça gedek,’ diyor.

Bunnar yola çıkmışlar, az getmişler, uz getmişler. Bunnarın garşılardan, bir ihdiyar amca çıkmış. Ağ sakallı bir adamımış. Demiş ki:

‘Yavrum, neriye gediye?’ demiş, Padişah:

‘İkimizin de çocuğu heç yok. Çocuk aramaya gediye,’ demiş. İhdiyar:

‘Size, ben bir elma veriyim. Yarisını hanımın yesin, yarisını da sen,’ demiş.

İhdiyar, iki alma çıkarmış, birini vezire vermiş, birini de padişaha vermiş:

‘Gabiğın da gısırağınıza verin,’ demiş.

Bunnar, sevinerek eve gelmişler:

‘Hanım, böyle böyle,’ demiş padişah. Hanım da:

‘Amaan Allah'ın vermediğini gulu mu verici? Amma, gene de senin hatırın galmasın, yiyem o zaman,’ demiş.

Bunnar, elmayı bölüşüp yemişler. Yedikden sonra, aradan dokuz ay geçince, bunun bir oğlu olmuş. İhdiyar da elmayı verince demişmiş ki:

‘Adını, ben gelmeden vurman.’

Çocuk, yedi yaşınaa dâmiş, hâlâ ismi yok! Vezirin de gızı olmuş, padişahın da oğlu. Bu çocuklar, yedi yaşına gelmiş, adı yok! Bunnarı; ‘Adı belirsiz, Adı belirsiz’ diye çağırmaya başlamışlar. Padişah demiş ki:

‘Bir gün, ziyafet çekîm de çocuğun adını vurduruyum,’ demiş.

Padişah, yemek yaptırmış, ekmek yaptırmış, milleti toplamış, subralar serilmiş, yemekler yenmiş, ad konulacağı sırada, bir pir sakallı adam gelmiş. Geleneçe, padişah ayağa kalkmış amma, oradaki halk, hayrannıknan bunnara bakmış. Gelen, ‘deşirici’ kıyafetinde, sakallı bir adam! Bu, padişaha elma veren adamıymış. Padişah, ayağa kalkmış, adamın elini, ayağını öpmüş amma, herkes hayrannıknan bunnara bakıyormuş. Herkes:

‘Padişahımız, niye böyle yaptı?’ diyorlarımış.

Padişah, çocuğu almış, bunun dizine goymuş, ona ad vermesi için. Çocuk da heç konuşmadan, öyle ihdiyarın yüzüne bakıyormuş. İhdiyar:

‘Çocuk, ne bakıyon bana, mayıl mayıl?’ demiş.

Adam gayıb olmuş. Çocuğu gucâna alıp da; ‘Senin ismin şu,’ dememiş.

Millet, birbirine bakmış:

‘Bu adamın ağzından ne çıkdı, ne konuşdu?’

‘Ne bakıyon, mayıl mayıl? dedi.’

‘Öyleyse, bu çocuğun adı, ‘Mayıl’ olsun,’ demişler. (Şimşek, 2001: 236-237)

Metinde kahramanın doğumu, arzu duyulan, hasretle beklenen bir olaydır. Yedi yıl idealize tipin beklendiği zaman aralığı olarak kutsallık kazanır. Baba, demir çarıkla çıktığı yolculukta derviş kimliğini taşıyan yaşlı adamın verdiği elma ile çocuk sahibi olur. Toplumun kurtarıcısı/lideri insanüstü özellik ve olaylarla özel kılınır. İsim töreni ve devamındaki hadiseler, eşsiz olan ideal tipin farklı kimliğinin kut inancıyla iç içe olan toplumsal hafızaya yansıma biçimidir. Kahramanın isminin verilmesi mitin sözcüsü olan derviş aracılığıyla. Kıza ismini ailesi değil, kutsal bir kişilik olan derviş verir; çünkü genç kız toplumun idealleştirdiği benzersiz kimliğin temsilcisi olduğu için sıradan bir ritüelle isim alamaz. Kahramanın doğumundaki olağanüstülük daha olayın başında kahramana eşsiz olma ve kutlu bir kişilik sağlar; mitolojik kökten gelen bir geçiş aşamasıdır. “Mitolojiler, dini kaynaklarla beslendikleri için enerji kaynaklarını, saf ve ilksel bilgilerle büyötmekte, inanışlar ve ritüellerle günümüze kadar yaşama imkânı bulmaktadır.” (Şenocak, 2016: 246) Genç kız/delikanlı tipi mitolojik kutsal figür olarak inanış ve ritüellerle edebî metinlerde sonsuz ve ölümsüz bir boyut ve işlev kazanır. “Mitolojiler, kolektif bilincin üretimleri olup, yaratıldığı ve yaşatıldığı topluluğun dinsel

inançlarının, kültürlerinin, hayal gücünün ve toplumsal kabullerinin aynasıdır. Mitolojik anlatıların amacı, ahlaki erdemleri yaşatmak, somut nesneler eşliğinde soyut değerleri görselleştirmek, yapılan ritüellerle öğretilerin hafızada yeniden yaratılarak güncellenmesine ve nesilden nesile yaşatılarak kalıcı olmasına yardımcı olmaktır.” (Şenocak, 2016: 247) Genç kız/erkek, hayatı, gücü ve dinamizmi sembolize ederek; tabiattaki döngüyü sürekli kılar. Döngü mitik bir kavramdır ve ritüellerle ortaya konan inanç kültür ve toplumsal kabullerin metindeki izdüşümleridir. Genç kahraman, yenik düşen ve yıpranan kavram, olgu ve nesnelerin tazelenmesi anlamında sürekliliği ve hayatı sembolize eder. Bu akış ve süreklilik insan ve tabiat arasında ortak bir yaşam olarak vücuda gelen mitolojik öykülerin kültürel bellekten metinlere aktarılmasıyla canlı tutulur.

‘Nar Tanesi’ masalında kahramanın dünyaya geliş öyküsünde olağanüstülük içeren derviş kimliği ve zürriyet/çoğalma motifi ideal/idealize tipin kutsanmış kimliğiyle birlikte dinamizmini eşsiz ve benzersiz olma işlevini destekleyen motiflerdir. Çocuğun güzelliği nar meyvesinin güzelliğiyle olağanüstü ve benzersiz bir güzellik olarak anlatılır. Tabiatın hayat sunma ve gençlik enerjisi nar meyvesiyle somutlaşarak genç kızın ideal tip olarak eşsiz ve tek olma özelliğini ortaya koyar. Özel ve kutsal bir kişilik öncelenerek; kahraman, ruhsal ve fiziksel bir bütünlükle ideal tip olur. Varlıklı olan babanın evlatsızlık özlemiyle derdine derman araması, toplumun ideal/idealize tipe duyduğu hasrettir. “Varımış yoğumuş İbrahim Bey namında bir adam varımış. Bunun heç çocuğu olmazmış. Ayilesi diyor ki, ‘Biz bele sonsuz ne olacayış, get bir çaremize bah?’ Bu gahir bi heyse azıh tozu edir, bu çihir gidir. Çıhır gelir ki gözenin başında oturir. Bu gözenin başında oturmada olsun bahır ki ne atının izi var ne ayağının tozu var bir derviş baba geldi. ‘Selâmünaleyküm.’ Dedi. ‘Aleykümüşelâm İbrahim Bey’ Dedi. ‘Adımı bildin muradımı da verecahsan.’ ‘Muradın neyse de verim.’ ‘Benim muradım heç zürriyetim yoh.’ Çıhardir orda bir elma verir, buna. ‘Bu elmayı götür yarısını hanım yesin, yarısını da sen ye. Sizin çocuğunuz olur.’ Bir de bahir ki gadın gocası geldi. ‘Aman İbrahim Bey neyin nesi ki bele geri döndün geldin?’ Dir ki, ‘Hal ehval beleyken bele. Kesir elmayı yarısını karısı yiyir, yarısını o yiyir. Bu dönüm gadın gebe galir. Ama derviş baba dir ki, ‘Ben gelmemiş adını çocuğun goymayın.’ ‘Peki.’ Diller. Bu dokguz ay dokguz saat tekmi olir. Bu gadın yatir bir gızı olir. Bu aylar geçir günner geçir bunun heç adi goyulmir O gonşi diyor, ‘İbrahim Bey sen bele bir adam, zengin adam çocuğın oldi, adi goyulmadi. Getir bunun adını goyah.’ Herif piriş pilâvını bişirir, dönir bir öküz kesir, şennih yığilir yemeh yedihleri yerde bir de bahillar ki na atının izi var na ayağının tozu var bu dervüş baba

geldi. Geldi dedi ki, ‘Nardanesi anasının babasının bir danesi’ Saçını başını sığır orda gaybolir.” (Seyidoğlu, 1975: 258) Seçilmiş kimliğin güzelliği ve eşsizliği nar meyvesi ile teşbih edilir. Nardanesi ismi güzelliğiyle ve canlılığıyla tabiatın bir dönüşümüdür. Bu masalın birçok varyantının olması narın tabiatın hayat sunuculuğu ve güzelliği, bereketi, çoğalmayı karşılayan anlamlar kazanmasını sağlar. Masalın Çukurova varyantı olan ‘Nar Adlı Kız’ (Şimşek 2001: 159-163) metninde “kızın güneş ve aydan daha güzel kabul edilip, olağanüstü güzelliğe sahip olmasında, narın güzelleştirici özelliğini yansıtabilmek için ad olarak kullanılması dikkat çekicidir. Nar adlı güzel kızın devin evinde olması, hapsedilmiş güzelliğin dev ile olan mücadeleyi kazanarak elde edilmesine bağlıdır. Arketipsel anlamda insanın kalbi, karanlık bir mağara gibi devin evini andırır. Korkularımızı, sevgilerimizi, bastırdığımız düşünceleri, sırlarımızı, vb. gibi bu kapalı kutu içerisinde saklarız. Yüzleşerek mücadele ettiğimiz bütün kötülükler, çirkinlikler bizi arındırarak mükemmel olana bir başka değişle olağanüstü güzelliğe ulaştırır. Nar yuvarlaklığıyla güneşi ve ayı, kırmızı/sarı rengiyle güneşi çağrıştırır. Güneş ve ay gibi sonsuz ışık, güzellik kaynağı olarak nar, içindeki binlerce tane ile doğumun ilk yumurtasını taşımakta olup, yeniden doğumun, arınmanın kutsal mekânını ifade eder. Anlatıda, nar sembolü ile kolektifin bilinci uyandırabilme, mitosların verdiği mesajları daha geniş yaşam alanlarına ulaştırabilme ve ruhsal anlamda aydınlanma sağlama arzusu gerçekleştirilmek istenir.” (Şenocak, 2016: 231) Eşsiz güzelliğin sahibi genç kız, güneşin, ayın hayran olduğu bir mükemmelliğe sahiptir. Nar, güzellik ve zekânın sembolü olarak; genç kıza ideal tip yönüyle eşsiz benzersiz işlevi yükler. “Gerek yuvarlaklığıyla ve gerekse içindeki kırmızı tanelerle nar, küçük bir kâinat olan insan başını dolayısıyla, aklını temsil eder. Kolektif bilincin üretimlerinde zekâ, kırmızı rengin enerjisiyle birleşerek kurgulanırken, ateşten rengini alan nar ve taneleri beyindeki binlerce aktif hücreyi anımsatır.” (Şenocak, 2016: 239) İdealize tipin seçiciliği narın güzelliği ve zekâyı çağrıştırmasıdır. Kırmızı ve parlak rengiyle genç kızın güzelliğinin tasviridir.

Muradına Nail Olmayan Dilber (Alptekin, 2002: 332-336) masalında kahramanın tasviri; insanoğlunun güzellik arzusunun sembolik dilde iç ve dış güzelliğin birlikte ve uyumlu algısıdır. Tüm sanat dallarına ilhâm olacak bir güzellik, ideal/idealize tip olan genç kızın hayranlık uyandıran imgesel özellikleridir. Masal kahramanının eşsiz güzelliği, insandaki güzellik tasavvuru ve eşsiz olma metaforuyla tabiattan esinlenmesidir. Tabiattan esinlenen toplumsal hafıza bu ilhamla; yanağında güller açan, gözyaşları inci mercan olan, yıkandığı su altına dönüşen, yürüdükçe ayağının altında

çimler biten bir güzellik tasavvur eder. Tabiatın güzelliği tüm canlılığıyla kahramana eşsiz bir güzellik esinler. Tasavvuruyla eşsiz olan bu karakter, güzelliğin arketipsel hafızasıdır ve kaynak olarak bir esinlenmedir. Ezeli imajla aktarılacak korunan devam ettirilen güzellik kavramıdır. Arzu edilen ütöpik güzellik yaratıcı ruhtaki güzellik sıfatlarının bir yansıması olan kahraman ütöpik bir güzelliştir. Yaratıcının eşsiz isimleri onun ruhunu taşıyan insana yansır.

Tazeliği, diriliği ve gücü anlatan genç kız/delikanlı tipinin karşıt gücü olarak yaşlı/eski güç vardır; bu gücün yok edilmesi gerekir. Eskinin ihtiyaca cevap verememesi genç kahramanın zaferiyle anlamlandırılır. Genç kız/delikanlı tipi gençliği/enerjiyi temsil eder. Gençliğin karşısındaki yaşlılık mücadelesini kendini bulan insan olarak genç kız/delikanlı temsil eder. Dünyanın bozulan yıpranan düzenini yeniden sağlamak amacıyla ideal/idealist tip yaratılır ve döngüsel bir merasim gerçekleşir. Kaostan kozmosa ulaşan insanın eskiye dönmemesi ve düzensizliğin başlamaması için eskinin yıkılması gerekir. Genç kahraman, toplumun ihtiyaç duyduğu yenilenme ve tazelenmedir. Genç kahraman kozmosun, medeniyetin ve düzenin sembolüdür. Masalda işlenen kaos ve düzensizliği yok etmek genç kahramanın görevidir. Ritüellerde arınma ve canlanma bağlamında yeniden doğuş genç olan taze ve diri bir enerji figürüyle sağlanır. “toplumda kralın, yaşamı doğadaki ve insan varlığındaki yaşam döngüsüyle özdeşleşmiş kutsal veya yarı kutsal bir varlık olduğuna inanılırdı. Bu özdeşleşme yüzünden insanların, hatta dünyanın güvenliğinin tanrı-kralın yaşamına bağlı olduğu düşünülürdü. Sağlıklı ve güçlü bir kral, doğanın ve insanların üretkenliğinin garantisiydi; oysa hasta veya sakatlanmış bir kral, ülkeye ve ülke insanlarına ancak karmaşa ve hastalık getirirdi. Güçten düştüğü anlaşılan tanrı-kralın ise mutlaka öldürülmesi ve ruhunun daha güçlü bir halefe geçirilmesi gerekmekeydi. Frazer, birçok ilkel kabilede çocukların yenmesinin insan yaşamının devamı için birincil ihtiyaç olarak görüldüğü inancından hareketle, tanrıların yiyecek ihtiyaçlarını gidermek için çocukların kurban olarak sunulduğu kanlı arınma ritlerinin ilkel toplumlar tarafından yeniden doğmanın büyü bir garantisi olarak algılandığını ileri sürer.” (Korucu, 2006: 65) Dünyanın evrensel uyumu için enerjinin yenilenmesi ve devamlılığı sağlanır. Kahraman figürünün seçilmiş kişiliği arketipsel bir boldür. Masalın içindeki düzensizliği yok ederek, düzeni inşa etme görevini üstlenen genç kahraman, ihtiyaç duyulan düzenin sağlanması noktasında yaratıcı gücün enerjisini kullanır. Bu yönüyle genç kahraman yaradılışın tekliğini ve kapsayıcılığını ifade eder. Anlatının başkahramanı kendisine yüklenen kutsal ve seçkin kişilik özellikleriyle

üstmimetige ait bir tiptir; macerası anlatılan kahraman toplum adına bir ideali savunur. Üstmimetğin kahramanı birin ve tekliğin kapsayıcı özelliği olan eşsiz ve üstün gücün yeryüzündeki temsilcisidir. Eşsiz ve tek olmayı aynı zamanda kendine özgülüğü kapsayan bir kapsayıcı ve birleştiricidir. Mitik-dinî bilincin anlamlandırdığı bir sayısı semavi dinlerin özel anlamlar yüklediği ve edebî metinlere yansıyan/yansıtılan bir sayıdır. “Cassirer’e göre, mitik düşünmede sayı, var olanı ve doğrudan verilmiş olanı, dünyevîyi, mitik-dinî ‘kutsallaştırma’ süreci içine çekmektedir. Çünkü herhangi bir şekilde sayıya ortak olan ve belirli bir sayının yapısını ve gücünü kendinde dışlaştıran şey, mitik- dinî bilinç için artık salt önemsiz bir varoluş değildir, tersine bu şey, tamamen yeni bir anlam kazanmıştır. Bir-iki-üç sayılarının tözselleştiriliş örnekleri, sadece ilkelerin düşünmesinde değil, ayrıca büyük kültür dinlerinin tümünde de mevcuttur.” (Tuna, 2014: 159) Bir sayısında saklı olan mitik-dinî bilinç, ideal kahramanın kimliğiyle birleşerek kutsal bir töz oluşturur. Bir/tek sayısının gücünü genç kahraman kimliği dışsallaştırarak somutlaştırır. Genç kız/delikanlı tipinde idealleştirilen özelliklerle erkekler yığılmasıyla; kızlar güzelliğiyle ön plana çıkar. Anlatıdaki ortak tasavvurları ise akıl, zekâ, güç gibi kişilik özellikleriyle vurgulanmalarıdır. İdeal tip olan genç kızlar/delikanlılar etik değerlerle eşsiz kişilikler olarak evrensel insanın sahip olması gereken davranış kalıbını ritüelleştirerek canlı tutarlar.

Kahramanlık ideali; toplumun ortak bilincinde, güç ve cesareti tamamlayan ahlâkî boyut ve insanî sıcaklıktır. Toplumun mitik bir miras olarak verdiği erdemler onu ideal karakter haline getirir. Asil bir ruh, irâde, kararlılık gibi erdemli insan özellikleri kahramanda idealize edilir. Masalın yaratıcısı olan halk, masal kahramanını idealize eder. Kahraman, olayların ötesinde idealize olmuş bir semboldür ve kendisini yaratan topluma sadakatle itaat eder. Başkahraman sosyal bir tiptir; toplumsal normlara göre hareket eder. İnsanları koruyan ve onlar için fedakârlık yapan kişidir. Genç kız/delikanlı tipinde idealize edilmiş etik alan vurgulanır. Etik alan, toplum için yüceltilmiş ahlâk ilkelerini kapsar. Kahraman, sorumluluk alma ve etik ödevleri yerine getirme bilinciyle seçilmiş özel kişidir. Masal kahramanının aslî görevi sorumluluk bilinciyle ahlâkî ödevlerini yerine getirmedir. Taşdelen’e göre etik alan, sorumluluğunu bilme ve ödevini yerine getirmedir. “Etik alan, kısaca sorumluluk alanıdır. Sorumlulukların en büyüğü, kişinin kendini seçmesi ve ben olma ödevini yerine getirmesidir. Bu da ancak, toplum içinde sorumluluklar almakla ve etik ödevleri yerine getirmekle gerçekleşir.” (Tuna, 2014: 113) Evrensel ahlâk ilkelerinin taşıyıcısı olan idealize tip, toplumun yüklediği bu kutsal görevi

yerine getirme bilincine sahiptir. Bireyleşme yolculuğu etik alana ait değerlerin törensel imgelerle tekrarıdır; ortak hafızayı güçlendirir.

Sarıtıraş adlı masalda, kahraman, babasının görmeyen gözlerine ilaç bulmak için maceraya atılır. Bu masalda etik alanın değerleriyle yolculuğa çıkan kahramanın diğer kardeşlerinden bahsedilmez. Tek oğul/yiğit oğul olarak idealize tipin yüceliğini ortaya koyar. Tek oğul, yiğit oğul motifi aynı işlevlerle yaratılmış masal ve destan kahramanının kimliğidir. “Türk destanları ile mitolojik masallarında, büyük yiğitler, yaygın olarak, babalarının tek oğlu idiler. Oğuz Kağan da, babasının tek oğlu idi. Diğer kardeşlerinin adları görülüyordu. Mete de, babasının tek oğlu gibi görünmektedir.” (Ögel, 2010/II: 13) Akıllı doğan, yiğit doğan, doğuşlu kişilik, seçilmiş idealize tipin tasviridir. Kahramanın tek oğul olarak idealleştirilmesi eşsiz ve olağanüstü kimliğini kutsallaştırmak amacıyla anlatıya yansır. Ailenin ve ülkenin düzeni için sorumluluk üstlenen genç kahraman yola çıkar. “Bir varmış, bir yokmuş, çok esgi zamanlarda bir padişah varmış. Günün birinde, bu padişahın gözünün biri kör oluyor. Buna diyorlar ki: ‘Padişahım, gözüyün ilâcı; bir pullu balık var. Eger bunu bulabilirsen, gözüyün derdinin devası bu.’ Padişah, bir gayık, gemi yapıdırıyor. Oğluna diyor ki: ‘Oğlum, sen get, bu balığı bana yakala.’” (Şimşek, 2001: 42) Babanın beklediği eylem, kahramana ortak hafızanın yüklediği etik görevdir. Baba ailenin/ülkenin gücü olarak saygı duyulması gereken bir kimliktir; oğul bu bilinçle kendisinden beklenen görevi yerine getirir. Kahraman, toplumun verdiği hüviyetin özelliklerini taşır. Kahraman etkin özne olarak tepkileriyle olayları yönlendirir. Kahramanlık gelenekleri toplum tarafından belirlenir ve kahraman bu geleneklere sadakatle bağlıdır. Kurallar ve gelenekler tipin özelliğine dönüşür. Örnek insan idealini temsil eden kahramanlar üstün ve müstesna kişilerdir. ‘Olağanüstü kahraman insan’ figürü, masal ve halk hikâyesi gibi geleneksel türlerde görülür.

Genç kız/delikanlı tipi mitik bir kiptir; edebiyatta yaygın bir kullanıma sahip olan bu kipte tanrısal güç, kahramana eylemleri için zemin hazırlar. Başkahramanın diğer kahramanlardan ayrılan yönü idealleştirilmiş bir kurguyla tanrısal gücün taşıyıcısı olan eylemi gerçekleştirmesidir. Mitik kipler; kahramanın en büyük eylem gücüdür. “Mitik kip -karakterin en büyük eylem gücüne sahip olduğu tanrılarla ilgili hikâyeler- edebi kipler içinde en soyut ve konvansiyonel olanıdır, tıpkı diğer sanatlarda bu kipe karşılık gelen kiplerin yapısal olarak en yüksek stilizasyonu -dini Bizans resmi- sergilemesi gibi. Bu nedenle, edebiyatın yapısal prensipleri mitoloji ve karşılaştırmalı dinle, resmin

geometriyle arasındaki ilişki kadar yakın bir ilişki kurar.” (Frye, 2015: 164) Mitolojik öykülerde yüceltilen başkahraman yaratıcının tasavvuru olan büyük ve eşsiz güce dönüşür. Kahraman aracılığıyla somutlaştırılan eylem gücü yaratıcı gücün kurgusal olarak tasavvur edilmesidir. Yaratıcı güç tektir ve benzersizdir; her şey onun gücünde toplanır. İdealize/ideal tip, mitik bilinçte korunarak özellikle masal ve destan kahramanının belirgin kimliği olur. Kahraman, insanoğluna ölümsüzlük katar ve toplumun sonsuza ulaşma arzusu kahramanla verilir. Ölümlü insanın ölümsüzleşmesi ve geleceğe kalma isteğinin tezahürü genç kız/delikanlı tipiyle olağanüstü bir kişiliğe dönüşür.

‘Festikancı Güzeli’ (Önal, 2011: 425-427) masalında genç kız akıl ve zekâ yönüyle ideal/idealist/idealize tipi somutlaştırır. Eşsiz güzelliğinin yanında idealleştirilen zekâsıyla üstmimetik tipteki bir kahramandır. İsmi tabiatın güzelliğini ifade eden bir çiçekten alır ve Beyoğlu’nu kendine hayran bırakır. “Beyoğlu’nun hoşuna gitmiş. Tabi o festikanlar, bahçenin temizliği, evin temizliği, festikanların güzelliği. Ordan laf atmış atının üstünden. Festikancı güzeli festikancı güzeli. Akşam sularsın sabah sularsın. Festikanların yaprağının kaç tane olduğunu bilirmisin? demiş. Kız ondan daha açık göz çıkmış. Şöle bakmış (kafasını yukarı kaldırarak) karşısında Beyoğlu. A Beyoğlu Beyoğlu demiş. Yazarsın çizersin. Gökte yıldızın kaç tane olduğunu bilir misin? demiş. Beyoğlu’nun hoşuna gitmiş. Eve gelmiş. Ertesi gün olmuş. Gene gitmiş.” (Önal, 2011: 425) Genç kız, padişahın oğlunu tüm yarışlarda yenerek; hem fiziksel gücünü hem de kendine ve zekâsına güvenen kişilik özelliklerini somutlaştırıyor. Bu masalda genç kız/Festikancı Güzel kendisine talip olan padişahın oğlunu sinama motifiyle bir yolculuğa çıkarır. Genç kız kılık değiştirerek padişahın oğlunu kendisinin erkek kardeşi bir ikizi olduğuna inandırır. Erkek kılığında birlikte yolculuğa çıkan kız ve padişahın oğlu bir köye varırlar. Burada her yıl yapılan ok atma yarışını bilen genç kız padişahın oğlunu köyün meydanına götürüyor ve yarışa katılıyorlar. Oğlan/padişahın oğlu okunu atıyor ve hedefi tam ortadan vuruyor, erkek kılığındaki kız da okunu atıyor ve prensin okunu yarıyor. Başka bir köye gidiyorlar burada da bir at yarışına katılıyorlar. Kız yine atıyla oğlanı geçiyor. Bu arada padişahın oğlu, kızın parmağındaki yüzük ve kolundaki bilezik izlerini fark ediyor; yüzü de çok güzel. Erkek kılığındaki kızdan şüpheleniyor ve emin olmak için sidik yarışı yapalım diyor. Eğer kızsı nasıl olsa kazanamaz diye düşünür. Kız içi delik bir gargı buluyor ve oğlanınkinden bir metre uzağa sidik atıyor. Seyahetten dönüyorlar kızsı; bu oğlanın benden hiçbir üstünlüğü yok ben bununla evlenmem diyor.

Oğlan vazgeçmiyor, güreşte onu yenebileceğini düşünerek hazırlık yapıyor ve erkek kılığındaki kızı yeniyor. Kız benim kız olduğumu anlamadın ama şimdi beni yendin bu yüzden senin helalinim diyerek evlenmeyi kabul ediyor. Padişahın oğlunu zorlu bir sınava tabi tutan genç kız, üstmimetik kimliğine uygun bir tavırla mitin gücünü tip bağlamıyla temsil eder.

Genç kız/erkek tipinde odak noktası olan başkahraman; bir sayısındaki kapsayıcılık gibi olayların merkezindedir. Eylem ve seçimleriyle değişim/dönüşüm yaşayan ilahî menşeli kahraman bozulan düzeni inşa eder. Toplum/anlatıcı tarafından ideal olan kişilik özelliklerini gösteren başkahramanın iç dünyasına ait gizler tahlil edilir. Aslı kahraman olan ideal/idealize/idealist tip, diğer kahramanlardan özellikleriyle ayırt edilir. Özele indirgenen macerasıyla derinlik kazanan genç kız/erkek tipi zorlu görevin öznesi olarak idealist tip olur. Masalın merkezi kişisi olan bu tip; görkemli, erdemli ve örnek insandır. Başkahraman, olağanüstü özelliklere sahip ya da olağanüstü güçlere sahip yardımcı tiplerin güçleriyle macerasını tamamlar. Toplumun/milletin idealleştirdiği evrensel ahlâk değerleri için savaşır. Toplumun prensiplerini savunan ve ahlâki standartlara uygun hareket eden; sorumluluk ve hedefleri olan ideal güçtür. Onanma ve erginlenme başarısını gösteren ideal tip; toplumsal kabulle kutsallık kazanır. İdeal tip; etkileyen, dönüşen ve dönüştüren bir bireydir. Derin ve boyutlu bir kişiliği vardır. Birliktelik, sevgi ve dayanışma toplumun törelerden aldığı bir güçtür. Değerler düzlemini yansıtan güç ideal kahramandır.

3.1.2. En Küçük Kardeş

Masal metinlerinde başkahramanın kimliği olarak işlenen motiflerden biri de ideal/idealize/idealist kahramanı örneklendiren en küçük kardeş tipidir. Edebi metnin başkahramanı olarak işlenen tip, diğer insanlardan farklıdır; o, ortak bir tecrübenin/zihniyetin temsilcisi olan ülkü değerlerin taşıyıcısıdır. Kahraman, ideal tip işleviyle ferdî kişilikten çıkmış toplumla özdeşleşmiş ait olduğu toplumun bir parçasıdır. İdeal/idealize/idealist tipin temsiliyetinde her bir kahraman; stereotip kimlik özellikleriyle aynı özden beslenerek toplumun ortak hüviyeti olur. Toplumun/insanlığın yarattığı ideal/idealize/idealist tipin görkemli kahramanı en küçük kardeş; stereotip kimlik özellikleriyle ‘ezeli tip’ olarak masal metinlerinde başkahramanı karşılar. Ezeli tip, mitik dönemde oluşan figüratif yapıdır; evrensel bilinci sembolize eden unsurlarla ve işlevlerle donatılmış başkahramandır. Evrensel bilinç, tüm insanlarda beklenen/aranan üstün

değerlerdir; olması istenilen insan tipinin kalıplaşan özellikleri ortak bilinçten edebî metinlere aktarılır. Masallarda soyut olan evrensel bilinç; figüratif yapının tipleri olan insan, hayvan ve doğa unsurlarıyla somut hale gelir. Masalın başkahramanı mitik bir figür olarak, evrensel bilincin kodlarıyla inşa edilmiş olumlu özelliklere sahiptir. Evrensel bilinç, başkahramana belirli ve seçkin davranış özellikleri yükler; geleneğe dönüşen bu düşünce kalıbıyla çeşitli işlevleri karşılayan tipler oluşur. Masalların da içinde olduğu geleneksel metin grubunda merkezî konumdaki ana tipin anlatıdaki temel eylemleri ve işlevleri kalıplaşır, bu durum evrensel bilincin ürünüdür. Toplumun seçkin bir görev yükleyerek öne çıkardığı evrensel bilincin ideal tipi en küçük kardeşdir.

Üç kardeş içinde en küçük kardeşin zihinsel tasarımdaki karşılığı üç katmanlı dünya algısıdır. Kozmosun, düzenin, idealin temsilcisi olan en küçük kardeş; tüm bu işlevleri karşılayan en üstteki gök katmanını sembolize eder. Dünyanın yaratım tasavvurunda üç katman bulunur; bu üç katman yaratıcı ve koruyucu olan en üstteki gök tasarımıdır. “Bütün yaşam başlangıç, orta ve sonun üç katlı özellikleri altında görülür.” (Schimmer, 2000: 71) Üçüncü kardeş bu üçlü tasarımda gök menşeli olarak yüceltilir ve korunur. Diğer iki katman yer ve yer altı olarak tasavvur edilir. Macera sırasında diğer kardeşlerin etkin olmaması/olamaması zor görevi küçük kardeşin başarması bu algının tezahürüdür. Gök, yerin yüzeyini ve altını örten koruyan üst katmandır, en küçük kardeşin ailenin/ülkenin kurtarıcısı rolünü üstlenmesi üst katmanın yüceltilmiş işlevidir. Gök katmanı yüce, ulvî güçlerin ve yaratıcının mekânıdır. Küçük kardeş motifinde; üç, yedi ve kırk kardeş şeklinde sayıların anlamsal çağrışımıyla vurgulanan en küçük kardeşdir. “7 gezegenin sayısı, tanrıların, kahramanların ya da kahramanlığı ve yaratıcı bilgeliği sembolize eden bilge adamların mitolojik figürlerinin her yeni kılık değiştirişinde ortaya çıkar.” (Schimmer, 2000: 144) Yedi sayısında da kutsal bir figür ve gök tasarımı vardır. Küçük kardeş gök tasarımıyla diğer kardeşler arasında üst seviyededir.

Bu tip, genellikle üç kardeşin en küçüğü olarak tasvir edilir ve ana olay onun etrafında şekillenir. Küçük kardeş; büyük ve ortanca kardeşlerine zıt özellikleriyle çatışmayı yönlendirir. Masal kadrosu “Masal her çeşit insanın ‘örnek edilmeye değeni’ ile ‘kaçınılması, şerrinden korunulması gerekeni’ni dinleyicinin karşısına çıkaracaktır. Boy ölçüşen iki zıt güçten olumlunun sonunda üstünlüğü alması masalın kanunundandır; çünkü masal iyimserdir. Kusurları büyütmemek, cezalar üzerinde fazla durmamak, ürpertici ayrıntılardan kaçınmak, kötülerini korkunç olmaktan çok gülünç göstermek... gibi yollarla bizim masallarımızda bu iyimserlik ve hoşgörülük daha da

çok belirtilmiştir. ” (Boratav, 2009: 24) Büyük kardeşlerin başarısızlığı küçük kardeş için fırsat yaratır.

En küçük kardeşin ideal tip olması Türk kültüründe ailenin/ocağın koruyucusu ve sahibi olarak kabul edilmesiyle yakından ilişkilidir. Orta Asya kültüründen gelen ‘Ot Tigin inancı’ ailenin umudu ve devam ettiricisi inancıyla masallarda da işlenen bir temadır. Ateş, evin/ocağın sembolüne dönüşerek bu geleneği devam ettirecek küçük oğulla çağrışımsal bir birliktelik yaratır. Türk soylu halkların ortak kültürel tasavvurunda küçük oğul evin ve ailenin koruyucu iyesidir. “Ocağın koruyucusu ve aile ocağının devam ettiricisinin küçük erkek oğul olduğu Orta Asya’da Anadolu’ya kadar bütün Türk halklarında yaygın bir gelenektir. Bunun esas sebebi Orta Asya Türklerinde evin küçük oğluna Od/Ot Tigin denilmesidir. Bu mesele Türk masallarında küçük kardeşin iki büyük kardeşten akıllı, yiğit ve gözü pek olmasına dönüştürülmüştür. Ocak-aile ilişkisi, ateşin kutsallığını daha da artırmış, bu nedenle de ateş-ocak kültü aile sembolüne dönüşmüştür. Eski Türkler küçük oğla Ot Tigin demekle aile ocağının koruyucusu, baba yurdunun sahibi olarak küçük oğlu görmüşler. Hatta hükümdar ailelerinde küçük çocuklar babanın yerine hükümdar olmasalar da kutsal ateşin koruyucusu olmak görevini üstlenmekle Tanrı’nın küçük oğlu konumunu almış olurlar. Bu nedendir ki Yakutlar, ateş ruhunu Tanrı’nın küçük oğlu olarak görürler. Masallarda hükümdarın küçük oğlunun veya küçük kardeşin zeki, akıllı, cesur tasvir edilmesinin başlıca sebebi onun mitolojideki Ateş ruhuyla ve töredeki Ot Tigin’le bağlantılı olmasından dolayıdır.” (Bayat, 2007/II: 122-123) Ateş ruhu ve od/ot tigin inancı birlikte geleneğin devamı bağlamında en küçük kardeşin üstün kimliğine dönüşür. Türk kültüründe ateş, tabiat kutlarından biridir ve ev/ocak anlamında da kullanılır. Mitoloji, gelenekleri ve inanışları içeren kültürün bir parçasıdır; bu bağlamda küçük kardeş ateş imgesiyle evin/ocağın devamını sağlayan bir inanışın üstün tipidir. Masalın anlatımında düzeni sağlama, ailenin/toplumun kurtuluşunu sağlayan en küçük kardeş mitin verdiği/sunduğu kişiler üstü özelliklere sahiptir. Ailenin/toplumun devam etmesini küçük oğul/kardeş üstlenir. Küçük oğul kut inancıyla birlikte tanrısal güce sahip görülür ve yüceltilir. Mitsel anlatılarda en küçük kardeş, kutsal ve üstün görüldüğü bir rolle anlatılır. “Abakan Tatarları’nın mitlerinde de ateş hamisi, Tanrı’nın küçük oğlu olarak görülür. Bu mite göre beyaz bir kayanın üstünde yerleşen, beyaz bir sarayda yaşayan Yıldırım Tanrısı’nın üç oğlu vardır. Büyük oğlu Güneş, ondan küçüğü Ay, en küçük oğlu ise Ateş’tir. Yıldırım Tanrısı evlatlarının ona olan sevgisini öğrenmek için misafir kılıfına bürünerek oğlanlarının yanına gelip şöyle der: ‘Babanız

ölüyor, çabuk onun yanına gidin. Ateş hamisi önde gider. Yolda Güneş onu görür ve babasına ilk önce ulaşmaya çalışır. Ay ise daha sonra babasının yanına gider. Yıldırım Ata, büyük oğlu Güneş'e gündüzü, Ay'a geceyi verir ve Ateş'e ise şöyle der: 'Git, ışıktandır Ay'ı ve Güneş'i' Git, elinden geldiğince onlara yardım et.' (Bayat, 2007/II: 123) Küçük kardeş bu mitteki gibi kardeşlerinin önüne geçen onlara yol gösteren rolüyle, masallarda tüm ailenin/hanedanın/ülkenin kurtarıcısı olur. Ateş imgesi küçük oğulun evin bacasını tüttürme ve soyun sürekliliğini ifade eder. Ateş süreklilik sağlama anlamında canlılık ve enerjiyi temsil eder. Ateş, "gücü ve hareketliliği, dört temel elementten biri olması nedeniyle yaratıcı enerjiyi ve arınmayı, yaydığı ışıktan ötürü düşünmeyi, aydınlanmayı, bilinçliliği ve bilgeliği sembolize eder." (Korucu, 2006: 179) Küçük kardeş, ocağın varisi olarak ateşin sembolik anlamlarını kendinde toplar. Bilinçlenerek bilgelik kazanan küçük oğul, ailesinin/ülkesinin ışığı olarak aydınlanmayı sağlar. Türk kültüründe ateşin kutsal olması aileyi/ocağı sembolize etmesi özelliğiyle bağlantılıdır. Ateş, insanı ısıtan evin/ailenin birlikteliğini sağlayan sıcaklığıyla aile arasındaki sevgi bağlarını güçlendiren bir elementtir. Güneşin dünyayı ısıtması gibi ot/od tigin de ateş metaforuyla sevgiyi önceler.

Masal metinlerinde geleneğe dönüşmüş bir tema biçiminde verilen en küçük kardeşin başarısı bir tesadüf değildir. Halk muhayyilesinin bir kural haline getirdiği mitolojik bir motiftir. Anlatıcı, küçük kardeşin akıl ve zekâsını özellikle vurgular; en küçük kardeşin diğer kardeşlerden daha akıllı olduğunu bir anlatım özelliği olarak kullanır. Bu özellik mitik bilinçle korunan/anlatılan bir norma dönüşür. "Alir gelir bu küçüh kız, küçühler ahili olur. Bu kız annir ki burada bacım macım yoh. Herhalde bu adamda bir hal var. Bu anahdarları çalir. Dört etrafını öğrenir." (Seyidoğlu, 1975: 181) Olumlu karakter özellikleriyle çizilen en küçük kardeş bir kut inancını taşır. Toplumsal/ortak bilinçte küçük kardeş yüceltilmiş davranışların sahibi akıl ve zekânın temsilcisidir. Küçük kardeşin öncelenen karakter özelliği diğer kardeşlerden daha akıllı olmasıdır. 'Tuz Kadar Sevgi' masalında üç kardeşin cevapları zekânın kullanımını ve kardeşler arasındaki bakış açısını ortaya koyan özelliktedir.

"Çağırın büyük kızımı, gelsin." Büyük kızını çağırırlar, gelir:

"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 da 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!’

Tembel Ahmet de anasından doğdu, tek day durup da bir adım atacak zamanında yürüdüğünü gördüler. Mütebakisi yatıyor. Yirmi yirmi beş yaşlarına geldi; anası dilenir,deşirir, onu yedirir, içirir. Kendi eliyle de yemez, anası yedirir.

Kızı götürüp Tembel Ahmet’in evine attılar. Padişah kızı bu, su getirip verecek, ekmek pişirip yedirecek; kaynanası da dışardan dilenipdeşirip getirecek.

Haberi kimden verelim, padişahın kızından. Padişahın kızı parmağındaki yüzüğü çıkartıp neneye verir.” (Sakaoğlu, 2002: 468-469) En küçük kardeş sezgilerini dinleyerek; samimiyetle babasına onu tuz kadar sevdiğini söyler. Küçük kardeş verdiği cevapla aklın ötesini zorlar. Verilen mesajı padişah da dâhil kimse anlamaz. Yaratıcı vahşi doğasını dinleyen kahraman için baba, baskıcı ve engelleyici güce dönüşür. Toplum adına normlar adına kızını cezalandırır. Tuz cevabındaki sembolik anlamı göremeyen baba için tuz, değersiz/önemsiz bir nesne olarak algılanır. Baba kızının, kendisini değersiz gördüğünü düşünerek onu cezalandırır. Küçük kardeş, verdiği cevapla babasının öfkelenmesine yol açar; ancak bu durum genç kızın sabrıyla üstesinden geldiği bir durumdur. Genç kız, ceza olarak gönderildiği evde tembelliğiyle bilinen Ahmet’e karşı küçük kardeşin erdemli davranışlarından olan sabır ve azimle onu yeni bir kimliğe kavuşturur. Tembel Ahmet’i çalışmaya gönderir; Ahmet’in kazancı ve mucizeler mükâfatı getirir. Küçük kardeş, uygun zaman geldiğinde Tembel Ahmet aracılığıyla babasını yemeğe davet eder:

“Şevketlim, seni davet ediyorum. Konağa geleceksin bütün ordunla beraber. Hangi gün, hangi saatte geleceğini de söyleyeceksin.’...

‘Git Ahmet, perşembe günü saat on ikilerde gelirim.’

‘Peki.’ Tembel gelip padişahın kızına anlatır: ‘Perşembe günü saat on ikide gelecek.’

Padişahın kızı hazırlığını görür, ahçılar getirir, etini kasaplarla kontrat eder, her şeyini hazır eder. Padişah da dediği saatte gelip konağa misafir edilir, askerler yerleştirilir. 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 Tembel’in yanına atmıştın ki dilenip deşireyim. Allah, öyle bir Allah’tır ki bak, işte Tembel’i ne hale getirdi, senin köşkünden âlâ köşk yaptırdı, senin havuzundan âlâ havuz yaptırdı, senin bağından âlâ bağı var. Bu hale 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) En küçük kardeş, zekâsı ve ideal tip özelliğiyle macerasını başarıyla tamamlar ve tuzun sevgi metaforuna dönüşümü sahnesiyle babasına verdiği değeri ve sevgisini somutlaştırır. Bu durum en küçük kardeşin sevgi odaklı bağlılığıdır. Burdaki cevap ve sembolik anlamı küçük kardeşin erdemli, yaratıcı ideal tip özelliğidir.

Bu masalın Afyon varyantında üç erkek kardeşin cevapları maddi olan ve kendileri için değerli gördükleri nesnelerdir. Baba çocuklarına kendisini ne kadar çok sevdiklerini sorar. Büyük kardeş; altın, pırlanta, elmas ortanca kardeş; bal, börek, kadayıf küçük kardeş ise biraz düşündükten sonra tuz kadar cevabını verir. Baba bu duruma çok sinirlenir ve küçük oğlunun idamına karar verir. Kahraman başlangıç durumunda babasının hoşuna gitmeyen bir cevap vererek suç işlemiş ve evden uzaklaşmak/ayrılmak zorunda kalmıştır. Baba, çocuklarının cevapları arasında karşılaştırma yapar; en küçük kardeşin cevabı büyük kardeşlerin cevabına göre maddi veya değerli sayılabilecek bir nesne değildir. Küçük kardeşin cevabı derin bir anlam taşıyan sembolik bir nesnedir. Tuz masalında küçük kardeş toplumsal tip özelliklerini gösterirken; ağabeyleri ekonomik tipin özelliklerini gösterir. “Ekonomik tiptekiler ise, her şeyi kendilerini koruma, sürdürme, varolma amacıyla bir dayanak olarak algılayıp, menfaati, faydayı öncelerler. Özellikle, en büyük oğlun babaya verdiği cevapta, servetin iktidar olduğu anlayışı baskındır. Bu yönüyle de büyük oğul, saf ekonomik tipe dahil olmaktadır. Ortanca oğul ise cevabın kendisine fayda sağlayacağını önceden bildiği için, babasının çok sevdiği lezzetli yiyecekleri örnek göstererek, ona olan sevgisini dile getirmektedir. Böylece aynı zamanda babalarının hiddetinden, öfkesinden korkan çocuklar, onun beğeneceği cevapları seçerek

bir bakıma kendilerini ‘garantiye’ almaktadırlar, babalarının gözünde yücelmek için fayda ilişkisini göz önünde tutmaktadırlar. En küçük oğul ise, herhangi bir beklenti, menfaat ya da fayda merakında olmayıp, sevgisini içinden geldiği gibi, doğal, herkesin hemen aklına gelmeyecek ‘şahsi’ bir örnekle belli etmiştir.” (Tuna, 2014: 224) Tuz Kadar masalında tuz/sevgi, dünyanın tadı olarak sembolize değer kazanır. Yemekte tuz olmayınca tadının olmaması gibi, sevginin olmaması da hayatın anlamsızlaşmasıdır. Tuz, ekmek kadar değerli yaşamın vazgeçilmez gıdasıdır. İdeal tip, sosyal kişiliğinin özelliği olarak sevgi odaklı ve insanları kucaklayan bir kişiliğe sahiptir. Sevgi, tükenmeyen ve maddi hiçbir karşılıkla ölçülemeyecek bir duygudur. Sevginin, insan hayatındaki yeri özellikle vurgulanır; tuzun yemeklerin olmazsa olmazı bağlamıyla sevgi de insanın vazgeçilmez gıdasıdır. Sevgi teması dünyanın ve insanın yaratılışındaki sırdır. Evren sevgi üzerine inşa edilmiş; masalda bu durum en küçük kardeşin zekâsıyla ifade edilmiştir. Küçük kardeşin zekâsını tuz cevabı sembolize eder. Tuz insan yaşamı için önemli bir yiyecek maddesidir. Günlük hayatta insanın pek de aklına gelmeyen bu durum masalda sevginin sembolü olur. Diğer kardeşlerin değerli gördüğü mücevher ve yiyecekler baba için de değerlidir; ancak küçük kardeşin cevabındaki sembol değer ancak onun gibi zeki insanların anlayabileceği bir değerdir. Evrensel bir tema olan sevgi konusu hayatın merkezine alınır. İdealize tip olan kahraman, coşkun bir yaşam enerjisini/sevgiyi tüm toplumun yaşam felsefesi olarak ideal kişilik özelliği olarak anlamlandırır. İyimser bakış açısına sahip ideal tipin bütünleyen özelliği sevgiyle dolu olmasıdır. Evrensel insan sevgisine sahip kahraman bütünleyici ve önemli bir kişilik özelliğine sahiptir. İdeal/idealize tipin ayırıcı özelliği her şeyi ve herkesi bütünleyen sevgisidir. Tuz Kadar Sevgi masalı olması gereken bir özelliği hayatın tadı tuzu olarak evrenselleştirir. Dünya/kainat sevgi üzerine kurulmuştur; sevgisiz bir dünyanın hiçliği ve anlamsızlığı tat duyusu ile somut kılınmıştır. Varoluşçuluk, insanı her yönüyle inceleyen felsefi bir akımdır. Varoluş alanlarından etik ve sevgi masalın tematik güçlerinde temel kavramlar arasındadır. İdeal insanın mücadelesi bu değerler üzerinden yüceltilir. “İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren kendini gerçekleştirmek zorunda olduğu bir varoluş mücadelesi içindedir. Bu mücadele sırasında, çeşitli varoluş aşamalarından, varoluş alanlarından geçilir. Kierkegaard’ın tespit ettiği varoluş alanları dört tane olup bunlar, estetik, etik, dinsel ve sevgi varoluş alanlarıdır. Etik varoluş alanını belirleyen temel kavram ‘zafer’dir ‘Öteki’, etik alanda erdemli davranışın yöneldiği toplumdur. ‘Sevgi’ ise, bütünleyici varoluş alanı olup, ‘dostluk, paylaşma, dayanışma, cömertlik, güven duyma, ümit etme’

olarak kendini ortaya koyar. Dinsel ve estetik alan hariç diğer varoluş alanlarının, masallarla uyumu dikkate değerdir.” (Tuna, 2014: 261) Etik ve sevgi alanları masalın evrensel değerlerini bütünler. Küçük kardeş, bu bağlamda insanın varoluş mücadelesini somut kılar. Etik varoluş alanında kazanılan zafer ve erdemli davranış değerleri ön plandadır. Varoluş mücadelesinde ideal tip; toplum adına etik ve sevgi alanlarının temsilciliğini üstlenir. Masalın başkahramanı olarak en küçük kardeş, varoluşçu temalardan insanın kendini bulma sürecini ve aşamaları somutlaştırır. Ahlâk konusu varoluşçuların ilgilendiği ve masalın temel özelliği olan bir alandır. Büyük kardeşler; sevgiyi dünyevileştirerek geçici/maddi nesnelerle ilişkilendirirken samimi davranmazlar. Etik kurallara aykırı davranarak babalarını aldatırlar ve baba da bu duruma aynı bakış açısıyla inanır; çünkü baba için de değerler sistemi maddiyat üzerinedir. Varoluş yönüyle de baba ve büyük kardeşler eksik kalmıştır. Küçük kardeş, varoluşsal sürecini başarıyla tamamlayarak edimleriyle kendini gerçekleştirir. Kierkegaard; estetik, etik, dinsel ve sevgi şeklinde dört varoluş alanının olduğunu ve insanların bunlardan birini seçerek varoluşlarını yönlendirdiklerini söyler. (Tuna, 2014: 207) Etik alanda ortaya çıkan zafer kavramı erdemli davranışın yöneldiği toplumdur. Zafer, toplumun ideal tipi olarak yine topluma hizmet eden bir amaca sahiptir. Sevgi varoluş alanına sahip kahraman dostluk, paylaşma, dayanışma, cömertlik, güven duyma, ümit etme eylemlerini gerçekleştirir. İnsan sürekli olarak edim, seçim ve kararlarıyla kendini ve öyküsünü anlatır. Masalda kahramanın eylem ve edimleri kendini gerçekleştirme yetisiyle estetik, etik, sevgi ve dolaylı olarak dinsel alanı da içererek varoluş alanlarını tamamlar. Estetik açıdan güzel ve doğru davranış kahramana güzel bir yaşamı getirir. Ahlakî boyutta öncelenen bir davranış saygı ve sevgiyi içerir. Sevgi, kahramanın hayatı, insanı ve evreni sevmeye arzusunu somutlaştırır. Dinsel olarak baktığımız zaman insanın ‘Yaratandan ötürü yaradılanı sevmeye’ eylemini görürüz. Kahramanın ruhsal yaşantıları doğrudan anlatılmaz ve bu alanlar okuyucu veya anlatıcı tarafından tasavvur edilerek doldurulur.

Masallarda küçük kardeşler, başarılı olmaları beklenmediği için kendini ispatlamak zorunda kalır. Büyük kardeşlere duyulan güven küçük kardeşe duyulmaz; ancak küçük kardeş herkesi şaşırtan bir cesaret ve kararlılıkla ideal tipin temsilcisi olur. Hiç kimse küçük kardeşlerin zor görevler karşısında başarılı olacağını düşünmez. ‘Şemşirak Taşları’ masalında küçük kardeşin babası da bu şekilde düşünür ve oğluna bu görevi vermek istemez. “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) Masalda, babanın dahi güvenmediği küçük kardeş; ideal tipin özellikleriyle kararlılık ve cesaretle eyleme geçer. Kendisine güven duyulmamasının sonucunda kahramanın yaşadığı hayal kırıklığı metinde açıkça ortaya konmaz; ancak küçük kardeş derin bir üzüntü yaşar. Küçük kardeşin macerası erginlenme töreninin döngüsünü oluşturur. Çocukluktan çıktığını ispatlaması maceraya atılarak gerçekleşen kahramanın erginlenme töreni köken mitlerinde görülen beşeri hayatın ve dünyanın kutsallığını gösterir. Küçük kardeş; büyük kardeşlerin erginlenme belirtisi olan gücü gösterememelerinin ardından erginlenir. Bu bir anlamda metafor aracılığıyla küçük kardeşin erginlenme törenine başlamasıdır. Küçük kardeş sabır, akıl ve bilgelik ile erginlenerek; aileye, topluma ve padişah olan babaya/otoriteye bu durumu kanıtlar. Bu durum karşısında vazgeçmeyip psikolojik etkilenme sürecini eylemlerle ortaya koyar. Küçük kardeş, metinde merkezî rol üstlenen başkahraman/başkişi olarak, içsel süreç ve çatışmalarıyla ele alınır ve dramatik aksiyon ve çatışmalardan etkilenir. “Edebi kurmacalarda konu, eylem halindeki bir kimseyi içerir. Eğer bu bir bireyse, kahramandır ve yaptığı ya da yapamadığı şey de onun hakkında, yazar ve seyircinin tali beklentilerinin ortaya koyduğu varsayımsal bir konumda bulunan, yapabildiği ya da yapmış olabileceği şeydir. Kurmaca, bu nedenle sınıflandırılabilir, ahlaki açıdan değil; kahramanın, bizimkinden daha yüksek, daha az ya da kabaca aynı seviyede olan eylem gücü açısından.” (Frye, 2015: 59-60) Kahraman, eylem gücüyle tasvir edilir ve bu durum kurmacanın konusudur. Masal kadrosunda karakterin özellikleri, açık bir şekilde görülmez; örtük olan sembollerle fark edilir/ettirilir. Kahramanın duyguları/hisleri ve içsel yolculuğu okuyucuya/dinleyiciye merak ve heyecan unsuruyla verilir. Küçük kardeşin baba/aile için fedakârlık ve sorumluluk bilinciyle hareket etmesi sosyal kişiliğinin sonucudur. Etik olarak kendini sorumlu hisseden en küçük kardeş bu bilinçle babasına, kendisinin de bu göreve gitmek istediğini söyler. Metinde kolay olanı tercih eden ağabeylerine karşın küçük kardeş, zor olanı başarmak için cesaret gösterir. Üç ayrılan yolun başında Hz. Hızır ile karşılaşan kardeşlere, Hz. Hızır nereye gittiklerini sorar, verilen cevaplar büyük kardeşler ve küçük kardeş tipi arasındaki farkı ortaya koyan bir cevap olur. İki büyük kardeş kendilerinden emin bir şekilde ‘şemşirak taşlarını getirmeye gidiyorum.’ cevabını verir. Küçük kardeş ise ‘Allah izin verirse ben de o taşları getirmeye gidiyorum.’ cevabıyla sınavlar yolunda başarılı olacağını gösteren ideal

kahramanın özelliklerine göre davranır. Hz. Hızır, bu değerli taşların nerde bulunacağını söyler. Büyük kardeşler, sıradan kişilikler olmasına bağlı olarak tehlikeli olan yola gitmeyi kabul etmezler. “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) Yolun kutsal rehberinin öğütlerini dinleyen küçük kardeş, yardımlaşma ve dayanışma eylemi içindedir ve bu durum toplumsal tip özelliğidir. Yüce birey/rebher, mitin sözcüsüdür; mit gücünü ve ideolojisini toplumun zihniyet dünyasından alır. Toplum, ideal/idealize/idealist tipin mitin temsilcisi güce itaat etmesini ister. Kahramanın macera boyunca sıkıntıları, elemeleri ve kendini gerçekleştirme sürecinde yaşadığı varoluşçu temalar, okuyucunun/dinleyicinin sezgilerine sunulur. Anlatıcı ve dinleyici arasındaki iletişim aracılığıyla bu boşluklar sezgilerle sembolik olarak ortaya konur. Kahramanın kaygıları endişeleri dolaylı olarak sunulur; sıkıntı esnasında yardımcı figürün desteğiyle kahraman bunalımlı süreçleri aşar. Küçük kardeş cesaretiyle değerli taşı getirmek için yola çıkar. Bu yolun sonunda nolaacağı belli değildir; ancak kahraman rehberinin/yüce bireyin dediklerini uygulayarak başarıya ulaşır. Masalda, başlangıçta fırsatlar büyük kardeşlere verilir; ancak büyük kardeşler, bu fırsatı korkakça davranarak değerlendiremezler. Küçük kardeş ise ağabeylerinin aksine cesaretiyle öne geçer. Küçük kardeş olumsuzlukları yenecek güce ve içsel enerjiye sahiptir. Küçük oğulun değerler sistemindeki yerinin ortaya çıkmasında büyük kardeşlerle tezat kişiliği küçük kardeşin örnek kişiliğini ortaya çıkarır. Büyük ve küçük kardeşlerin birbirine zıtlığı başkışiyi/başkahramanı güçlendiren ve işlevini ortaya koyan bir sonuçtur. Kardeşler arasındaki işlevsel zıtlık, küçük kardeşin seçilmiş kimliğiyle ideal tip olarak üstünlüğünü öne çıkarır. Küçük oğulun anlatıdaki rolünü somutlaştıran diğer kardeşlerin üstlendiği işlevdir. Büyük kardeşler küçük kardeşin önemini ortaya koyma vasfını taşırlar. “Enantiodromia yasasında olduğu gibi, karşıtların birinin varlığı olmaksızın diğerinin varlığı anlamını yitireceğinden, ‘çok’ kavramı ‘bir’in doğası olmadan anlaşılamaz; ‘bir’ kavramı ise, ‘çok’ kavramı olmazsa temel anlamını yitirir. Bu ikili karşıtlığın bilinç ve bilinçdışı açısından önemini ise Chetwynd şöyle yorumlar:

‘Kişisel seviyede bu, her şeyi farklılıklar, yani parçalar halinde yaşayan bilinçli egoyla, bünyesinde hepsi birbirine kaynaştığı için hiçbir farklılığın olmadığı bilinçdışı arasındaki karşıtlıktır ve ayrıca ‘Jung’un değindiği gibi Herşey (Çok), bireyin tek taşıyıcısı olduğu Yaşam (Bir) ile ilişkilidir. Bunun fiziksel imgesi tek bir çiftin tüm dünyanın popülasyonunu yeniden oluşturabilmesiyle açıklanır -belki de orijinalinde bir çiftin dünyadaki popülasyonu sağladığı gibi.’ (Korucu, 2006: 160) Çok kavramının karşılığı masalda kardeşler arasında öne çıkan yolculuğunu başarıyla tamamlayan küçük kardeşlerdir. Onun vasıflarını ve liderlik kimliğini ortaya koyan işlev, çokluğun içinden bir/tek olarak tezahür etmesidir. Her şey birin karşılığıdır; küçük kardeşin tüm aileyi/ülkeyi kurtarması gibi zıtlıkla ortaya konulan bir işlevdir. En küçük kardeş akıl ve cesaret meziyetlerine sahip ideal bir tiptir. Küçük kardeş, sırrı çözen sonuca ulaşan kişidir. Muhakeme gücüyle sonuca ulaşan küçük kardeş, büyük kardeşlerin yaptığı yanlışları yapmaz. Akıllı kılavuz edinen küçük kardeş başkaları/toplum/aile için fedakârlık yapan bir kişiliğe/liderlik özelliğine sahiptir. Kendini üstün gören ve böbürlenmiş büyük kardeşlerin aksine küçük kardeş mütevazı bir kişiliğe sahiptir. Hor görülür ancak bu duruma aldırış etmez; kendinden emin bir şekilde amacı doğrultusunda ilerler. En küçük kardeş saf doğayı temsil eder çünkü sezgileri ve kararlılığı onu başarıya götürür. Küçük kardeşin karşıtı olan büyük kardeşlerin başarısız olmasında ilkseli yani doğalarını bırakmaları etkilidir.

Küçük oğul, anne babanın geleceğe kalma ve umudu yeşertme arzusudur. Küçük oğul bu yönüyle simge/sembol değer olur. “Küçük oğul; baba ocağının sahibi ve iyesisidir.” (Ögel, 2010/II: 26) Üç kardeş arasında bazen örtük bazen de açıkça sürdürülen bir mücadele görülür. Babanın evlatlarından yerine getirmesini istediği zor görevin başarılması veya değerli nesnenin getirilmesi güçlü ve akıllı olan kardeşi de belirleyen bir sonuçtur. Gül ile Sinan masalında baba oğullarının hangisinin başa geçeceğine karar vermek için onları sınar. “Çok esgi zamanlarda efendim vakd-i zamanında, bir padişah varmış. Bu padişahın da üç oğlu varmış. Tabii, padişah, biraz yaşlanmış. Bunun birinci veziri demiş ki:

‘Padişahım, işde geldin, işde gediyon. Yârin siz -Allah geçinden versin- ölürseniz, oğlanların münakaşa ederler; 'sen padişah ol, ben padişah oluyum,' diyen. Gözün görerek bunnarın birini padişah etsâne,’ demiş.

Bunun üzerine, padişah demiş kine:

‘Vezir, ben de düşünüyom onu da oğlannarın aklını daha dartmadım. Hele bir dartiyim bakîm ki melmeketi kim iyi idare edici. Çağır şunnarı da, şunnarın aklını bir dartak bakîm,’ demiş.

Vezir, oğlannarı çârmış, oğlannar gelmiş. Babalarının garşısına el-pençe divan durmuşlar. Padişah demiş ki:

‘Oğlum, bu dünyada hep ben yaşıyeci dâlüm ya. Aha zamanım geldi, belki de gedecâm. Birinizin benim yerime padişah olması lâzım. Yalınız, hanginiz daha akıllı, melmeketi eyi idare edici, ben bunu arıyom. Size, alın onar bin lira para veriyim, birbirinizden fazlası da yok, noksanı da yok. Bir sene de möhlet verecâm hanginiz çok gelir getirirse, onu padişah edecâm,’ demiş.” (Şimşek, 2001: 171) Padişah oğullarına aynı miktarda parayla bir yıl zaman verir. Verilen parayla en iyi kazancı sağlayan oğul başa geçecektir. Büyük kardeşler ticaret yaparak sıradan bir yol izlerken; küçük kardeş bunun tersi bir şekilde riskler alır. Küçük kardeş farklı ve idealize ettirilen davranışlarıyla ön plana çıkar. Dervişin uyarısına karşın zor olanı seçerek farklı yoldan gider. Öncelikle korkuların evreni olan devler ülkesine gider. Bu masalda devin yeri vahşiler yeri olarak söylenir. Burada karşılaştığı deve aldığı hediye ver ve babasının selamını söyler; dev de ona açılınca bir tabur askerin çıktığı bir şemsiye verir. Dönüşte camdan sarayda oturan kız şemsiyeyi ister o da kızın yüzünü görmek şartıyla hediye ver. Büyük kardeşler kazançlarını babalarının önüne koyar; küçük kardeş kazancını hediye verdiği için eli boş döner ve ‘buldum da ama yitirdim’ der; idam edilecekken ikinci vezir bu sözün bir manası olduğunu düşünerek; üç kardeşin yeniden sınanmalarını söyler. Tekrardan yola düşen büyük kardeşlerin tercihi yine aynı yollarla ticaret yapmak olur. Küçük kardeş ise devler ülkesine gider, bu defa devden sırasıyla büyük bir sofraya dönüşen sefer taşı ve her yeri gören bir dürbün alır ancak bu hediyeleri de yine aynı kız ister. Küçük kardeş her seferinde babasının karşısına eli boş çıkarak ‘buldum da ama yitirdim’ demiş. Üçüncü kez gittiğinde kız, oğlanın sadakatının karşılığında devin elinde esir olduğunu söyler; en küçük kardeş kızı kurtarır ve kızın iki kız kardeşini de alarak hazinelerle yola çıkar. Oğlanın kardeşleri ile buluşup dönmesi sırasındaki monolog küçük kardeşin başarısını anlatır. ‘Evde evlenecekler. Gelmiş bu oğlan, gelmiş ki, ne görsün? Aklına, fikrine gelmedik altınlar, cevahirler. Her şeyin üsdüne bir cevahir daşı goymuş, pırıl pırıl pırılıyor. Bunu görüşün, o aklından demiş ki: ‘Bu, heylossa padişah olmaya olur ya, acaba biz de vezir olabilir miyiz?’ demiş.” (Şimşek, 2001: 175) Dönüş yolculuğu başlayacakken daha korkunç bir canavar olarak ejderha kahramanın yoluna çıkar. Üç aşamalı sınav sürecinde

en çok zineti küçük kardeş kazanır ancak asıl yolculuk ejderhayla karşılaşmadır. Bu bölümde kahraman bilinçdışının derinliklerine tam olarak ulaşmadığı için devlerden sonra ejderhayla karşılaşır. Ejderhanın öne sürdüğü şartta öğrenilmesi gereken bir sır vardır. ‘Gül Sinan’a ne etti Sinan Gül’e siyaset etti. Bu masalda oğlanın çözmesi gereken bir başka sınav süreci başlar. Bu gizemli sırrı öğrenmeye giden kahraman, zorlu bir yolculuğun ardından başarı kazanır. Ülkenin kime teslim edileceği bu şekilde belirlenir. Üçüncü kardeş hüner göstererek ideal/ideailize tip olur. Kahramanın mücadelesi, varoluşsal temalar açısından zengin bir içerik taşır. Kahraman derin dokularda varoluşsal mücadelesini verir. Sosyal tip olan idealize/ideal kahraman sorumluluk, erdem gibi özelliklerin sahibidir; ve ahlak, varoluşçu bir temadır. Kahramanın toplumsal sorumlulukları, ideal/idealist/idealize tip kimliğinin yüklediği ödevlerdir. Aile fertlerinin zor duruma düşmesi karşısında kahraman sorumluluk bilinciyle hareket eder.

Kahramanın erişkinlik töreni, inisasyondur; kahramanın ava çıkması, sünnet gibi törenler bunlardandır. Yetişkinliğe geçiş ve kendini ispatlama törenleriyle/maceraıyla küçük kardeş, olgunlaştığını ortaya koyar. Bu durum kendini ispatlama haline dönüşür. Hüner gösterme kendini ispatlamadır. Ejderhanın güzel bir kıza dönüşmesi kahramanın mükâfatıdır.

‘Ateşkâr Oğlan’ (Günay, 2011: 96-103) masalında küçük kardeşin marifetleri ve idealleştirilen özellikleri; babanın vasiyetini sorgulamadan kabul etme ve ailenin korunma görevini üstlenen aile bireyi olmasıdır. Küçük oğul babanın vasiyeti olan mezarda bekleme görevini ve ateşi canlı tutmayı başarır. Diğer/büyük kardeşler, mumları sönmüce eve dönerler. Ateş/mum, ışık özelliğiyle ailenin koruyucu sembolü olur. Babalarının, kız kardeşlerini kendilerini ilk isteyene verme sözünü de küçük kardeş yerine getirir ve maceranın devamında büyük kardeşlerin uygun görmediği enişterin yardımıyla macerasını tamamlar. Küçük kardeş, kararlılık ve kendinden emin duruşuyla mükâfatlandırılır. Babasının arzusunu sorgulamadan kabul eder; kendisine düşen ödev ve sorumluluğu yerine getirir. İdeal/idealist/idealize tip olarak akıllı, sabrı ve saygısıyla takdir kazanır.

Taşeli yöresinde anlatılan ‘İğci Baba’ masalında, üç kız kardeş yalnız başlarına kalır. Büyük ve ortanca kardeşler ihtiyarın tuzağı karşısında panikleyip hayatlarından olur. Sıra üçüncü ve en küçük kardeşe gelir. Büyük kardeşler ihtiyarın parmağını saklayıp yediklerini söylerler ancak parmak konuşur ve gerçeği anlatır. Küçük kardeş akıllıca davranır ve parmağı kediye atar; ihtiyarın güvenini kazanarak ilk sınavı geçer. Kırkınıcı

odanın anahtarı kahramanın bilinçlenmesidir. Yasak odanın açılması içsel ses ve kurtuluştur. Aydınlanan benlik içsel enerjiyle kurtuluşu sağlar. İğci Baba masalında en küçük kız yasaklı kırkıncı odayı açar; bu durum küçük kardeşin bilinçlenme metaforunu simgeler. Kırkıncı odada en küçük kızın bilinçlenmesini sembolize eden ayın on dördü gibi güzel delikanlı tutsaktır.

“ehdiyar bir yere gediyo. Ehdiyar bu gıza kırk tane anahdar teslim ediyor.

Gırğ tane anahdarı gı teslim alıyor.

‘Otuz dokuz odayı açacaksın, fakat sakın gırğıncı 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 gırğıncı odada ne var da açma dedi bana.’ diye gız bin türlü vesveseye galıyor.

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

Gırğıncı 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) Kırkıncı odanın açılması ve ayın on dördü gibi delikanlı, küçük kardeşin sezgilerini ve bilinçlenmesini sembolize eder.

Küçük kardeşi ayırıcı kılan özellikler sorumluluk bilinciyle görevini üstlenmesi ve bu bilinçle kararlı kişilik özelliği göstermesidir. Sosyal tip olan küçük kardeş, olumlu özelliklere sahip kişidir. ‘Zümrüdüanka Kuşu’ masalında küçük kardeş bu ayırıcı erdemleriyle ön plana çıkar. Sosyal bir tip olarak başkaları için kendini tehlikeye atar. Onları/başkalarını dertlerinden/sıkıntılarından kurtaran kahraman, bu kişilerin takdirini kazanır ve karşılığında da yolculuk sırasındaki engelleri aşar. Bu masalda; padişahın bahçesinde yılda bir defa bir elma veren ağacın meyvesini dev yer. Padişah bu olaya çok kızar ve oğullarından bir çözüm bekler. Tek bir elma veren meyve ağacı yolculuğu başlatan arzudur. Büyük kardeşler korkup kaçarken küçük kardeş devi yaralar, üç kardeş devi takip eder. Yaralı devi takip eden kardeşler, devin mağarasını bulurlar. Büyük

kardeşler mağaraya inmeye korkar, küçük kardeş cesaret ve sorumluluk bilinciyle mağaraya iner.

“Oğlan buradan ağabeylerinin yanına varır:

‘Ben devî yaraladım, gelin devî takip edelim.’

Devî ganına düşmüşler, izleyi izleyi bir mağaraya gelmişler, devî 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 büyük oğlan demiş ki:

‘Ben sarkınayım.’

‘Olur.’

Böyük oğlanı sarkıtmışlar, oğlan aşağıya doğru inerken demiş ki:

‘Ben üşüdüm.’ diye başlamış bağırmağa. Onu çekmişler, ortancıl oğlan enmişgene aynen öyle.

En gücük oğlan demiş ki:

‘Ben üşüdüm desem de, yandım desem de beni sarkıtın.’

O oğlan aşağıya enmiş üşüdüm demiş sarkıtmışlar, tam dabana endikten keyri ipi çekmişler. Bunun üzerine aşağıdan çekilen ipi oğlanlar yukardan çekmişler.” (Alptekin, 2002: 292) Küçük kardeş, yeraltında devî elinde tutsak olan padişahın kızını kurtarır. Padişah da karşılığında ne dilerse yapacağına söz verir. Kahraman, padişah dileğini sorduğunda ondan düşünmek için bir hafta süre ister ve bu şekilde akıllıca bir seçim yapar. Daha sonra Zümrüdüanka kuşunun yavrularını kurtarır. Erdemli insan başkaları için fedakârlık yapan kişidir. Kendisini memleketine/evine geri götüreceğini söyleyen kuşun yolculuk sırasındaki ihtiyaçlarını padişahıktan temin eder. Kırk tuluk et ve suyu padişah sağlar. Zümrüdüanka Kuşu masalında, kuşun aç olmasına rağmen genç kahramanın etini yemeyip, geri vermesi vefa ve dostluğun göstergesidir. Önal bu motifle ilgili şu yorumu yapar. “Masal kahramanının yaşadığı olağanüstülükler, gerçek yaşamda olamaz izlenimi uyandırmasına rağmen, aslında insanlığın temel problemleri masal metni üzerinden sembolik olarak anlatılmaktadır. Böylelikle içi boşaltılarak realiteden uzaklaştırılan masal kahramanı ve edimleri, bir bakıma tam olarak realiteyi yansıtır.

Kahraman, olaylara hâkimiyeti ve etkisiyle yüceltilir, masal boyunca gerçekleştirdiği eylemlerle realiteyi dolayısıyla dünyayı içine alır.” (Tuna, 2014: 170) Olağanüstülüklerin içinde insan öncelenerek gerçek hayata sembolik dille öykünülür. Kardeşler arasındaki işlevsel farklılık, toplumun ortak bilinçdışında en küçük kardeşin ideal/idealize tipi temsil etme gücüdür.

Masal metinlerinde kardeşler arasındaki hüner mücadelesinde üç kız kardeş teması da yaygın bir motiftir. Kız kardeşler arasında meziyetleriyle diğer kardeşlerin önüne geçen küçük kardeş bu özellikleriyle de tercih edilen ideal/idealize tip olur. Üç kız kardeş temasında küçük kardeşin güzellik ve erdem yönüyle diğer kardeşlerin önüne geçmesi ve seçilmesi söz konusudur. Seçimi yapan kral/padişah/şehzade eşi olacak kişinin güzellik ve beceri yönüyle diğer kardeşler arasında bir kıyaslama yaparak tercihini ortaya koyar. İdeal/idealize tip hüviyetiyle her yönüyle en üstün olan küçük kız kardeş, istenilen/özlenen tip olur. Tercih edilen üçüncü kız kardeş, güzellik ve başarı yönüyle ön plana çıkar ve eşsiz bir varlık/insan olarak sembolize edilir. Küçük kız kardeş ‘üçlü bakışım kuralı’ içinde de tercih edilen kardeştir. “Freud, sanat eserlerinde, mitlerde ve masallardaki benzer tema ya da motiflere örnek verirken, o çok bilindik, aralarında seçim yapılması gereken ve genellikle kardeş, üç kadın motifine değinir. Yunan mitolojisinde, Peleusile Thetis’in düğününde yapılan güzellik yarışmasında Paris, üç büyük tanrıça, Hera, Athena ve Afrodite arasından en güzeli olarak üçüncüyü seçer; Latin yazarı Apuleius’un Dönüşümler isimli eserinde yer alan ‘Eros ile Psykhe’ masalında Eros’un âşık olduğu Psykhe, Miletos Kralı’nın üç kızından en küçüğü ve en güzeldir; Külkedisi masalında prens, üç kız kardeşin en küçüğü ve en güzeli Cinderella’yı seçer.” (Korucu, 2006: 8) Masalın tema ve motiflerinde vurgulanan küçük kız kardeşin seçilmesi güzellik, maharet ve zekâ yönüyle en üstün olan kızın seçimidir. Güzelliğin insan tasavvurundaki karşılığı hem ruhsal hem de fiziksel yönüyle eşsiz olan ideal bir kadın şeklindedir. Bu kadının önemini diğerleriyle mukayesi ve mücadelesi etkinleştirir. “Üç kız kardeş, üç erkek kardeş, üç torba, üç aynı renk ip vb. Bu sayının pek çok yerde kullanılmasında halk arasındaki ‘Allah’ın hakkı üçtür’ şeklindeki inancın etkisi vardır.” (Şenocak, 2002: 96) Masalda tercih edilen üçüncü kardeş, bilgi ve beceri yönüyle seçilen kardeştir; ancak bu tercih açıkça belirtilmeyen güzellik unsurunun da sahibi kardeştir.

‘Leylek’ masalında, üç kız kardeş kaderlerini belirleyecek mendil atma motifiyle eşlerini seçerler. Bu seçim aynı zamanda üç kardeş arasındaki seçiminde arketipik temasıdır. Küçük kızın attığı üç mendilin de leyleğin üstüne düşmesi kızın yaşayacağı

akıbetin hazırlayıcı gücüdür. Masalın başkahramanı olan küçük kardeş, bu olayın onun yazgısı olduğuna inanır. Babasının itirazlarına karşın genç kız bu durumu kaza ve kader bilinciyle kabul eder. Leylek, üç kız kardeş arasındaki seçimde küçük kardeşi seçerek; en akıllı ve en güzel kız temasını somut kılar. “Ümüm millet olan celdi pencerenin altından bütün çeşmeye başladılar. Biri lalenin oğluna atdı, biri vezirin oğluna atdı. Biri de atdı, bi leylecin üsdüne cetdi, düşdi. Padişah saymadi. Dedi. ‘Cötürün verin bi daha atsin. Bi leylec olur mi, leylece atılır mı?’ Celdi bi daa atdı, leylece düşdi. ‘Muğadderatım ele, babama diyin gabul etsin. Beni leylece versinner, alsın cetsin beni. ‘Celdi böyüğü verdiler lalenin oğluna ortancılı verdiler lalenin oğluna, küçüğünü de everdiler leylece. Bu leylec aldı üsdüne, sırtına atdı çıhdi cetdi.” (Seyidoğlu, 1975: 164) Üçleme kuralı motifleriyle genç kızın akıbeti/kaderi belirlenir ve bu durum olağanüstü bir figür ile ruh arketipi olan kuş ile somutlaştırılır. Leylek, aslında yakışıklı bir delikanlıdır; ve masalın sonunda post değiştirme motifleriyle üçüncü kız kardeşin erginlenme ödülü olur. Leylek kuşu, genç kızın yeni bir yaşama ve maceraya çıkaracak güçtür. Genç kız, kaderini olgunlukla karşılar ve bu olgun davranış masalın sonunda ödüllendirilir. Üçüncü kız kardeş, tercih edilen ve seçilen ideal tiptir. Masalda öne çıkarılan erdemlerinin yanında örtük olarak güzellik yönüyle de tercih edilen kardeştir.

‘Pallucu Büyük’ masalında üçüncü kız, sabırla ve erdemiyle sırlara vakıf olur. Ablaların aceleciliği, sorgulamadan eyleme geçmeleri onlara başarısızlık olarak döner. Akıl ve zekâ en küçük kardeşin ayırt edici özelliğidir. Küçük kardeş, ablalarının aksine olayın gizemine vakıf olur ve sabırla bekler. Öngörü özelliğiyle olayın iç perdesini anlayan en küçük kız büyük kardeşlerin yapamadığını yaparak; seçilen/öncelenen tip olur. “Gız gelir bahir ki bir yılıh ahır sehisi. Bir de gendi. Ahşam olur bi Keloğlan gelir. Torbayınan ehme gettirir. Bi de ehme selesi var. Torbayınan seleye silhiller, birez gendiynen otirir, anası yiyir. Birez de padişahın gızının ününe sürir. Padişahın gızı da birez yiyir, seleyi galdırır. Gahir yatağına gidir, yatir. Ama gendi gendine diyir ki, ‘Bu adamda bi keramet var. Bi gecenin içinde dağı galdırdı, bu bağı bahceyi yapıdı. Bu gonağı yapıdı bu. Hele ben bunun sonunu gözlüm.’ Diyir. Bu getmir, galir ahşam olur. Ehdiyarın oğlu umzunda torbasıynan ehme gettirir, seliye silkiler. Bi de mumu ortalarında. Biraz gendileri yiller, birez de padişahın gızının önüne süriller. Ama bu bacılarının hersi düşir ki bah bacıları getdi gari oldi. Biz getdih geri döndüh. Ne edeh ne etmiyeh gel yüzüğümüzü buna yolliyah. Diyeh ki, bu yüzühden biz de almışih, bir tene de o alsın. Gahillar bir yüzüh bacılarına yollilar, cariyelerinnen ki, cariyeh gahir gelir bu yüzüğü gıza

verir. ‘Bacıların an bu yüzühdən aldı, an bunu da sana yolladılar.’ Hama cariyenin elinden kapıda alır dir, ‘Ahşam olsun beg gelsin beğ danişim, sabahdan sene cevap verim.’ Ahşam olur, beg gelir. Gene torbanın ehmeği umuzlarında. Silkiler seliye. Mumu yahillar ortalarına alıllar, yiyiller. Seleyi gahir galdırillar. Diyir ki, ‘Yan şamdanım yan dil ver söyle şamdanım, bacılarım altın yüzüg almış, bacılarım bene de yollamış. Alırsa da bey bülür almasa da bey bülür.’ Bey diyir ki, Yan şamdanım yan dil ver söyle şamdanım, her gaş liraysa alsın, getirene de bir altın versin.’ Vallah gız keflenir. Keflenende hama beg altınnari çıhardir gızın başı gıltığına goyir.” (Seyidoğlu, 1975: 207) En küçük kız ablarının tepkilerinden farklı davranarak seçilme nedenini somutlaştırır. Muhakeme gücünü kullanan küçük kardeş, istenilen/arzulanan davranışları sergileyerek ideal/idealist kimliğini etkin kullanır.

Kız kardeşler arasında önemsenen ve ön plana çıkan üçüncü kız mitik olarak ölümün etkisini yok etmenin bilinçdışına kaydırılmasıdır. Freud, üçüncü kadının ölüm ya da ölüm tanrıçası olma ihtimalini savunur. Moira’lar, Parka’lar ya da Norne’ler diye anılan yazgı tanrıçası üç kız kardeşir ve en küçük kardeşin adı da aman vermez anlamına gelen Atropos’tur.’ ‘Pay veren’ anlamındaki Moira ismini taşıyan kader tanrıcaları, Zeusile Themis’in kızlarıdır; Klotho’nun görevi yaşam ipliğini örmektir, Lakheisis insanların kaderlerini belirler ve yaşam ipliğini korur, Atroposise vakti geldiğinde yaşam ipliğini keser. Bilgelik üstünlüğü olan üç kız kardeşin vasıflarının masal metinlerinde üçüncü kardeşe kaydığı görülür. İpleri ören, koruyan ve kesen üçüncü kardeşin bir özelliğidir. Kader/yazgı tanrıçası kız kardeşler üçüncü kardeşin her şeyi bitiren güç olması bağlamında daha etkin olarak görülebilir. Tersine/zıddına dönüşmeyle üç kız kardeş arasındaki rol dağılımı değişir. Büyük kardeşlerin olumlu özellikleri küçük kız kardeşe geçerken, küçük kardeşin ölümü/kaosu çağrıştıran rolü de büyük kardeşlere geçer. Kız kardeşler, kaderi çizme göreviyle hayatı ve zamanın akışını sembolize eder. İnsanları mutlu ya da mutsuz edenler de onlardır. Moira’ların Roma ve Cermen mitolojilerindeki karşılıkları Parka’lar ve Norne’lerdir. Genellikle sevgi duygusunun hâkim olduğu böylesi seçimleri konu alan bu masal ve mitlerde, seçimi yapan kişinin, tercihini ölüm tanrıçasını temsil eden üçüncü kadından yana kullanması paradoksal bir durum teşkil eder. psikanalitik çözümleme bakımından Moira’lar mitinin temelinde, insana ölümün kaçınılmazlığını hatırlatma düşüncesi yattığı göz önüne alındığında, insan ruhunun bu acımasız gerçeğe -kayıtsız şartsız kabullenmenin yanı sıra- başkaldırabileceği ihtimali de sözkonusudur. Freud’a göre, asla gerçekleşme imkânı olmayan ölüm

başkaldırma isteği, insanı, başrolünü aman vermez ölüm tanrıçasının yerine güzel ve şefkatli sevgi tanrıçasının oynadığı yeni bir mit yaratmaya itmiştir. Böylece insanoğlunun seçeceği üçüncü kadın ‘ölümü değil, kadınların en güzelini, en iyisini, arzu edilmeye layık olanını ve en sevimlisini’ çağrıştırır. Seçim olgusuyla insanın baş eğmek zorunda olduğu kader ve zorunluluk da alt edilmiş olur.” (Korucu, 2006: 9) Üçüncü kadının ölümü çağrıştıran rolü; ortak bilinç dışında güzellik ve erdemli olma yönüyle bastırılır.

En küçük kardeş tipinde değişmeyen özellikler; büyük kardeşlerin yaptığı hataları yapmaması ve bu özelliğiyle aklın temsilcisi olmasıdır. En küçük kardeş tipi medeniyeti/kozmosu/düzeni temsil eder, onun büyük kardeşleri ise eskiyi yani işlevsizliği ve kaotik dönemin bittiğini anlatır. Küçük kardeşin erdemleri, büyük kardeşlerin hatalarıyla/zıddıyla vurgulanır. Ahlâkî ve manevî unsurlara riâyet, kolektif bilince karşı sorumluluk idealize tip olan başkahramanın görevidir. Küçük kardeş, ailenin/babanın tek umudu olur ve bu rol od/ot tigin inancının devamıdır. Ailenin gelecekteki devam ettiricisi olarak üçüncü/en küçük kardeş sorumluluk yüklenir. Bu görevler; en küçük kardeşe mitik bilincin kazandırdığı işlevlerdir. Kız kardeşler arasında da tercih edilen güzellik ve hüner sahibi küçük kız kardeşlerdir. Üçüncü kızın tercih edilmesi ölümün yok edilmesi ve güzellik unsuruyla bu durumun yok edilmesidir. Üç kız kardeş dünya mitolojilerinin yaygın bir motifidir. Dış çevre, ortam ve şartlar onların/idealize tiplerin kişiliğini belirler. Bu etkenlerin belirlediği rolü oynayan; algılanan ve özlem duyulan görkemli tiplerdir. Kahraman kaybettiğinde toplum/insan/insanlık da kaybeder. Başarı ve ödül kahramanın topluma armağanıdır. İdeal/idealize/idealist kahraman toplumun kazandırdığı yüce ve özlem duyulan kişi/varlıktır.

3.1.3. Keloğlan

Keloğlan, Orta Asya’dan gelen ‘kel ata’ inancıyla birlikte Türk dünyasında farklı isimlerle anılan ancak temelde Türk kültürünün ortak zihniyet dünyasını temsil eden bir tiptir. “Keloğlan, bütün Türk dünyasında ve kültürümüzün bütün katmanlarında yaygın, milli bir tiptir.” (Bakırcı, 2013: 9) Keloğlan tipi, Türk dünyasında atalar ruhunun temsilcisi olarak uzun bir tarihe sahiptir. Kellik ve kel ata Türklerde kutsal kabul edilen bir kuttur. Kel veya dazlak/taşşa başlı ulu atalar, don değiştirme motifiyle Türk kültürünün manevî gücünü ritüelleştiği bir ruhun arketipsel ilk imgesidir. Alpler ve yiğitler, savaşa giderken bu gücü somutlaştırma anlamında kel olurdu. “Aslında kel olmayan normal alpler ve yiğitler, büyük savaşlar ile uğraşlara girerlerken, don değiştirip

kel oluyorlar idi. Bu don değiştirmeye de, ‘trlenme’ diyorlardı. Bazan, ‘z trlendi’, bazan da, ‘z kel (taşşa) oldu’, deniyordu.” (Ögel, 2010/II: 83) Don değiştirme ve ‘trlenme’ yakıştırması, kutlu kabul edilen bir kişiliğin ruhunu yaşatma ve onun gücüyle zdeşleşmedir. Mitolojiden beslenen bu inanış; geleneğin devamında aklı ve zekâyı temsil eden bir masal tipine dönüşür. Kel Ata fiğr aklıyla ne çıkan mütevazı bir kişiliğin zamanla ağdaş dünyanın ve halk muhayyilesinin yarattığı/işlev yüklediği sivri ve kurnaz bir zekânın temsilcisi olan Keloğlan’a dönüşür.

Keloğlan, tip olarak farklı kültürlerde de bilinen ve geniş bir coğrafyada anlatılan bir masal kahramanıdır. Tahir Alangu Keloğlan tipi için şu tespitleri yapmıştır: “eşitli Türk boylarında; Taşza Bala (Kazakistan), Keel, Keel Mehemed, Keel Yeğen (Azerbaycan), Keeloğlan (Kerkük), Kelce Batır (Türkmenistan), Tazoğlan (Kırım), Tas, Tastarakay (Altay) gibi adlarla bilinir. Ayrıca Gürcüler arasında, ‘Kel Kafalı Kaz obanı’ terimi ‘Keloğlan’ için kullanılır. Almanların ‘Grindkopf’/‘Goldener’ şeklinde adlandırdıkları kahramanların da ‘Keloğlan’ (düzmece/sahte Keloğlan) ile kimi benzerlikleri dikkat çeker.” (şimşek, 2007: 6) zellikle Türk dünyasında yaygın olan bu tipte; kel/kellik imgesine bağlı adlandırmalar görülür. Kellik ve saçsız olma özelliği Orta Asya’da şekillenen ortak ata kültünün; miras olarak göç edilen bölgelere taşınmasıyla; bu tipin zengin bir anlatıma sahip olmasını sağlamıştır. Kel donuna girme Türk geleneklerinde kutsanmış bir ritüelin uygulanmasıdır ve ‘kel ata’ inanışının kut inancıyla bağlantılıdır. “Dış tesirlerin çok az girmiş olduğu Kuzey Türk masal veya destanlarında yiğitler, büyük savaşlar, uğraşlar veya yarışlar için giderlerken, ‘atları ile birlikte kel oluyorlar’ ve böylece ilâhî bir g almış oluyorlardı.” (Ögel, 2010/II: 84) İlâhî gücün yardımı ve arınma fiğryle kutsanmış bir inançla kel ata fiğrnn mitsel bölünmeyle Keloğlan tipini doğurduğu görülür.

Keloğlan, olumsuz fiziksel özelliklerinin tam tersi bir biçimde meziyetlerle sunulan aklın ve sivri bir zekânın temsilcisi olan bir masal kahramanıdır. Keloğlan, alışılmış ve kalıplaşmış masal kahramanlarından hem fiziksel özellikleriyle hem de kişilik özellikleriyle farklılık gösterir. Soylu ve üstün meziyetlerle donatılmış yakışıklı/güzel masal kahramanlarından farklıdır. Bu masallardaki kahramanlar daha masalın başında meziyetlerini gösterirken; Keloğlan, masal metninde olay örgüsünün devamında dinleyiciyi/okuyucuyu yaptıklarıyla şaşırtır. Keloğlan’ın, masalın başında anlatılan durumuyla sonunda anlatılan durumu arasında büyük bir zıtlık vardır. ‘Kalikli Mehmet’ masalında Keloğlan’ın kişiliği tezat olarak verilir. “Bi tane Keloğlan varımış. Keloğlan’ın

ağzı şoğurtli, kalig ayağında aşığ oynir. Sabahdan olir gelir anası peynir ehme verir, alır aşşihlarını alır çıhir gidir. Ahşama gelir, ‘Ana gah git padişahın büyüğ kızını bene isde.’ (Seyidoğlu, 1975: 202) Keloğlan, dışarıda oyun oynar, annesi ona bakar; ancak olay örgüsünde şaşırtıcı bir değişimle padişahın kızını isteme cesaretini gösteren bir karaktere dönüşür. Keloğlan, kendine has bir örneğe dönüşür ve toplum Keloğlan’ın özelliklerinde benzer tipler yaratır. Saçı olmayan, kişilik özellikleriyle tezat bir kişiliğe dönüşen bir kahraman doğar. Keloğlan, masalın başında ‘yalancı budalalık’ rolünü oynar; günü kurtarmanın ya da karnını doyurmanın dışında bir arzusu yokken, idealize edilmiş bir kişilik olarak maceranın başkarakteri olur. Dış görünüşünün aksi bir şekilde zekâsını kullanması ona başarıyı getirir.

Keloğlan, modernleşen/çağdaşlaşan dünya karşısında insanın değişen bakış açısını ve tavrını somutlaştırır. Bilgiyi arayan insanın yarattığı idealize bir tip olan Keloğlan, bilgi ve zekâyı bulan insanın öyküsüne can veren bir tiptir. Arayış içindeki insan, modern dünya ve değişen düzen karşısında zekâyı keşfederek bilgiye ulaşır. Keloğlan tipi, akıl hazinesine sahip olmanın değerini gösterir. Masal dünyasının fantastik kurgusuyla modern dünyanın yaratıcısı olan akıl, birleşerek ütöpik olarak Keloğlan’ı yaratır. Bu masallarda, insanın bilgiyi keşfediş öyküsünü Keloğlan temsil eder. Akıllı ve zekâyı keşfeden bu gücün kullanımını fark eden insan, başka kültürlerde de benzer bir kahraman yaratır. Mitolojik dönemlerin zekâyı ve akla dayanan tasavvuru edebî metinlerde de imgesel ifadesini bulur. Anlatıcı, Keloğlan tipini betimlerken özel bir imge şeklinde onu, akıl özelliğiyle birleştirir. Muğla yöresinden derlenen ‘Keloğlan’ masalında anlatıcı klişe bir şekilde kellik ve akıllı vurgular. “Şimdi bi goca nenenin iki olu varımış. Birisi yani küçük kelmış o çok akıllıymış.” (Önal, 2011: 462) Anlatıcı ve okuyucu arasındaki iletişimde aklın göstergesi/sembölü kellik ile özdeşleştirilir. Bu betimleme zihne kazınmış ezeli imgelerden biridir.

Keloğlan’ın rakipleri bazen olağanüstü güçlerken bazen de günlük hayatın içinden sıradan insanlar şeklindedir. Rakipleri olağanüstü güçlere sahipken onun tek gücü sivri zekâsıdır. “Keloğlan masalları, bu yeni ifadeleriyle doğuşları, eski dinler ve ilkel yaşama etkilerinden, törelerden, bir başka deyimle mitosa bağlı ve epikayla anlatılan dünya görüşünden iyice kopmuş, bizim insanımızın varlığını anlamaya başladığı yeni bir çağa doğru yaklaşmaktadır.” (Alangu, 2014: 195) Keloğlan, temsiliyet yönüyle günümüz insanına daha yakın bir tiptir. Bu masal tipinde eski ve yeninin bir sentezi dikkati çeker.

Mitik bir karakter olan ‘kel ata’ figürünün modernleşen dünyaya karşı akıl silahını kullanmasıyla eskinin ve yeninin sentezi bir bütüne ulaşır.

İdealize/ideal tipler arasında bir yer edinen Keloğlan, karşısındakinin gücü ne olursa olsun çözüme aklıyla ulaşır. Padişahlar, vezirler, Köse ve diğer kötüler karşısında kendisine olan güveniyle başarıya ulaşır. ‘Keloğlan ile İki Padişah’ (Alangu, 2014: 36-46) masalında Keloğlan, akıl gücüyle iki ülkenin padişahını birden yener ve soylu kahramanın idealleştirilmiş kutlu özelliklerini temsil eder. Zekâsını kullanarak Hint padişahını esir eden Keloğlan, belli tiplere kuşkuyla bakılması gerektiği mesajını verir. Özellikle vezirler bu grubun başında gelir. Vezirler, kendi çıkarları için saygınlıklarını ve nüfuzlarını kullanırlar. Keloğlan, güçlerine ve konumlarına güvenerek kendisini küçümseyenleri halk adına bozguna uğratır. Gücün ve iktidarın temsilcisi olan padişah, vezir ve saray erkânı kişiler; akıl gücüyle kazanan Keloğlan karşısında aciz kalırlar. Keloğlan tipinin kişiliğinde, eski düzene başkaldırılır ve bu düzenin temsilcilerine karşı mücadele yöntemi de değişir. “Masalların içlerine yerleşmiş olan eski mitlerden, epik kültürün eski basamaklarından uzaklaşmış, gerçeğe yaklaşmış bir yapı var burada.” (Alangu, 2014: 196) Keloğlan hem fiziksel hem de kişilik özellikleriyle diğer masal kahramanlarından ayrılan bir tiptir. Bu farklılık Keloğlan tipinin özünü oluşturur. Toplumun dışında kalan farklı tipler, gerçeğe ve asıl öze varırlar. Modern dünya, aklın kullanımını esas alır; Keloğlan, diğer masal kahramanlarından farklı davranarak yeni bir tip oluşturur. Keloğlan, hilebaz bir tutumla hareket eder ve kötülere karşı aklın ve zekânın rehberliğiyle kazanır. Hileye başvurmak ideal tipin özelliği değildir, ancak Keloğlan bu özelliğini çoğunlukla kötüler karşısında kullanır. Modernleşen dünyaya karşı mücadele edebilmek için sivri bir zekânın ürünü olan hileler de kaçınılmaz olur. Yeni dünya düzeni karşısında mücadele eden Keloğlan, düşmanlarına sivri bir zekâ ve akılla planlanmış hilelerle karşılık verir. “Nice yıllar, akılla, tedbirle, olmayınca da, oyunla, düzenle hüküm sürmüş.” (Alangu, 2014: 137) Keloğlan, akli ve tedbiri önceler; ancak karşıt güçlerin silahı olan oyun ve düzeni düşmanlarına karşı kullanmayı da bilir. ‘Keloğlan ve Üç Cambaz’ (Alangu, 2014: 52-68) masalında, kendisine oyunlar hazırlayan üç cambazı aynı silahla dize getirir. Karşıt gücün hileleri karşısında masal kahramanı Keloğlan’ın silahı da değişir. Keloğlan, idealist/ideal tipin modernleşen dünyadaki hilebaz, kurnaz ve muzip karakteridir. Yeni düzende taşlama ve komiğin tezadıyla, karşıt değerlerle alay edilir. “Keloğlan adıyla ön plana çıkarılan muzip, hilebaz ve kurnaz insan tipi; mitik güçlerle

savaşımında kahramanın kullandığı soylu kipler yerine, modern insanın kullandığı zekânın ve esprinin dilini kullanarak bir önceki dünya algısının ve insan tipolojisinin geçersizliğini vurgulamıştır.” (Özcan, 2013: 252) Akıl ve zekânın gücünü keşfeden insan artık geriye dönemez. Kaba güç tek başına bir başarı getirmez. Akıl hazinesinin değeri bu tipte sembolize edilir. Keloğlan masallarında imkânsız olaylar mümkün kılınır; ancak bu başarının arkasında modern insanın gücü olan akıl vardır. Keloğlan, aklın rehberliğiyle prensese kavuşur. Bu durum umut ve inancın birleşerek kazandırdığı bir mükâfattır.

Keloğlan, kendini akıllı zanneden karşıt güçlere akıl akıldan üstündür savını hatırlatır. Akıl tek başına yeterli değildir; onu doğru kullanmak sivri bir zekânın ürünüdür. Keloğlan her kesimden insan, doğaüstü varlık ve güç karşısında toplumu temsil eder. Mücadelesini toplum adına yapar ve toplumun sözcüsü olur. Keloğlan’ın hiçbir olağanüstü gücü yoktur; zengin ve soylu bir ailesi yoktur. Yapayalnız ve yoksuldur; çünkü o halktan biridir. Keloğlan, annesinden başka hiçbir şeyi olmayan tembel bir insandan; aklın rehberliğinde korkusuz, cesur, kararlı ve planlı hareket eden bir kahramana dönüşür. Beklenmedik bir şekilde idealize bir tipe dönüşür. “Bu anlamda masalın başında fakir, çirkin, kimsesiz olan Keloğlan, azminin ve başarısının ışığında padişahlıkla, zenginlikle veya evlilikle (padişahın kızıyla) ödüllendirilecektir.” (Şimşek, 2007: 64) Masalın sonunda kazandığı mükafat onun mücadelesinin karşılığıdır. Keloğlan aklın ve sivri bir zekânın temsilcisi olan bir tiptir.

Keloğlan tipinin sevilmesinde halkın onda kendini, hayallerini ve arzularını görmesi önemli bir etkidir. Keloğlan toplumdaki her bir ferdi temsil eder. Başarı kazanması tüm topluma umut verir. Kurnaz olmasının yanında ona şansı da yardım eder. Toplumun yaşam ve düşünüş felsefesi olan iyi olana mutlaka yardım gelir düşüncesi Keloğlan’ın maceralarına yön verir. “Toplumlar, masalların sembolik dili vasıtasıyla ve Keloğlan gibi sembolik tipler aracılığıyla hayattan beklentilerini, geleceğe bakış açılarını, hayallerini ve belki de rüyalarını nesilden nesile aktarma imkânına sahip olurlar.” (Bakırcı, 2013: 9) Keloğlan, toplumun düşüncelerini ve yaşam algısını kendinde bütünleyen özelliklerle toplum adına cevap verir. Toplum içinde sosyal statüleriyle insanları sömüren güçlere karşı Keloğlan halkın sözcüsü olur. Bu davranış kalıbı Keloğlan’ın üstüne yapışmış onunla bütünleşen bir özelliktir.

Keloğlan tipi çok bilinen ve sevilen bir masal kahramanı olduğu için diğer anlatmaya bağlı türlerde de karşımıza çıkar. Halk hikâyelerinde başkahramana yardıma gelen yardımcı tipe dönüşür. Bu özellik Keloğlan tipinin ününü ve topluma mal

olmuşluğunu gösterir. Her yörede hemen hemen bir Keloğlan masalı anlatılır. Keloğlan, eksik olan yönlerini/fiziksel özelliklerini; akıl ve zekâyla kapatır. “Diğer taraftan akıllı, cesur, gözü pek, kendine güvenen, korku bilmez, mücadeleci, muktedir, saf, temiz, başarılı, iyiliksever, güler yüzlü bir tiptir. Başında saçının olmaması, onu çirkin değil sevimli kılar ya da zekâsı, becerisi, başarısı onun aşağı tabakadan gelişini ve fizikî kusurlarını örter.” (Şimşek, 2007: 65) Keloğlan’ın kişilik/mizaç yönüyle fiziksel durumu arasındaki tezd; akıl ve zekânın temsiliyeti işleviyle yok edilir ve olumlanır.

Hilebaz arketipinin dönüşümü olan Keloğlan tipi, halk edebiyatı metinlerinde kılık değiştirme motifinin sembolü olur. Kahramanın kılık değiştirip gizlenmesi, Keloğlan tipinin şahsiyetine bürünmeyle verilir. Bu durum Keloğlan tipinin yaygınlığını izah eder. Keloğlan tipine bürünme onun fiziksel özelliğinin kimlik gizlemede kullanılarak onun şahsiyetine bürünmedir. Genişleyen ve yeni anlamlar kazanan bir Keloğlan figürü ortaya çıkar.

Keloğlan halktan biridir ve ezilen halkın adına başkaldırır. Olağanüstü güçler olan devler karşısında dehâsıyla üstün gelir. ‘Keloğlan ile Devler’ (Alangu, 2014: 7-12) masalında baştaki davranışların ve özelliklerin olay örgüsü geliştikçe beklenmedik bir şekilde değiştiği görülür. Olay örgüsünün başında tembel, şaşkın ve zavallı olarak tasvir edilen Keloğlan; aldığı hızlı ve doğru kararlarla her kesimden karşıt gücü yener. Keloğlan eskiyen silahların yerine modern insanın silahı olan akli kullanır. “Düşmanlarının karşısında, onlara fırsat vermeyecek kadar akıllıdır.” (Şimşek, 2007: 62) Aklını, zekâsını, düşünme becerisini kullanarak imkânsız durumları mümkün kılar. Akıl; sihir büyü ve kaba gücün karşısında büyük bir zafer kazanır. Keloğlan, sınıf farkını ortadan kaldırır, ve sosyal tabakaları ütöpik bir arzu olarak birbirine eşitler. Bu durum toplumun hayalidir.

Keloğlan tipinin en belirgin özelliklerinden biri de art arda gelen sınamaları başarıyla geçirmesidir. Cesur ve gözü pek olan Keloğlan, padişahın kızına aşkını ilan eder. Keloğlan, keleş bir oğlandan beklenmeyen başarılar elde eder. Bu başarıların arkasında kaba kuvvet değil aklın rehberliğinde parlayan bir zekâ vardır.

Hayalperest, yaratıcı, kurnaz, uzağı görme yetisi Keloğlan’ın yaratıcı doğasının özellikleridir. Keloğlan’ın masalın başındaki kişilik özellikleri gölgede saklı bekler. Keloğlan, vahşi doğasına engel olan güçlere karşı savaşı. Toplumdan gelen baskıya boyun eğmez. Padişahın kızını isterken; annesinin ve toplumun olmaz diyerek engellemesi karşısında yaratıcı doğasından gelen güvenle ve emin bir şekilde geri adım atmaz. Engellere içgörü, itki ve yaratıcılıkla karşı koyar. Keloğlan masalın başında son

derece safken, karşıit güçlerin oyunlarıyla olgunlaşan/uyanık bir kahraman olarak rakiplerine aynı sertlikle cevap verir. Gerçeği görünce akıl ve sezgisiyle başarı kazanır. Bu şekilde yaratıcı yönünü kaybetmez. Yaratıcı zekâ ve içgüdülerıyla hareket eden Keloğlan, arzularını dile getirir. İnanç, sabır, sebat ve kabul onu başarıya götürür.

Yeni bir bakış açısı ve dil özelliği gösteren Keloğlan tipi komiğin ve ince alayın çözümlediği bir dil kullanır. Keloğlan, komiğin arkasına ince bir zekâyla alayı alır. Keloğlan'ın topluma, düzene ironiyle karışık bir yaklaşımı vardır. İroni, yanlış olan toplum ve düzene karşı bir alaydır. Kendine ve gücüne aşırı güvenen insanlarla alay eder. Güldürünün komiğin içinde ince bir alay ve zekâ vardır. Mizahta neşe yaratmak da amaçlar arasındadır. Mizah ılımlı bir yaratım olmalıdır. Mizah topluluk ruhuyla doğar ve toplumsal bir dışavurumdur. Keloğlan masallarında bu durum yergi ve eleştiriye dönüşen zekâ göstergesidir. “Keloğlan masallarında, olağanüstü ve fantastik unsurlar asgariye indirilmiş, kurulu düzene, otoriteye boyun eğme yerine beceri, hile ve cesaretle birlikte aklın ve mantığın rehberliğinde bir başkaldırı, bir direniş söz konusu olmuştur.” (Şimşek, 2007: 64) Keloğlan, toplum üzerinde baskı kuran kötü güçler karşısında halk adına en büyük ödülü kazanır. Keloğlan'ın yoksul, zavallı bir insandan beklenmeyecek başarılar elde etmesi, karşısındakileri hayrette bırakması şaşırtıcı durumun içindeki eleştiridir. Masalın başında sıradan bir köylü olan Keloğlan, ilerleyen bölümlerde aklın rehberliğinde kazanan bir tipe dönüşür. Perişan bir tip olan kahraman masalın sonunda herkesi şaşırtır. Bu tezat, ironi ve goestik tipin birlikteliğiyle vurgulanır.

İroniyle birlikte ortaya konan ince alay zekânın ürünüdür. Keloğlan tipi komik saf ve meziyetsiz bir zavallıyken tezada dönüşen bir zekâ ve kahramanlık gösterir. Grotesk tipin özelliği olan tersine durum ve zıtlıkların yarattığı kişiliğiyle bu tipe benzer. Keloğlan, gotik sanatıyla ilişkili olarak ironiyle birlikte görülür. İroninin akılla olan ilişkisi kendini doğrudan Keloğlan tipinde gösterir. Keloğlan, ironi sanatında olduğu gibi beklenmedik bir şekilde ve şaşırtıcı çözümleriyle akıllı geçinen kaba kuvvetin temsilcisi olan padişah, vezir ve dev gibi masal kişilerini bu aklın karşısında çaresiz bırakır. “Mizahın, hicvin, güldürünün, nüktenin genellikle, yaşamda başarı kazanmalarını sağlayacak güçlü mali ya da siyasi olanaklara sahip olmayanlar tarafından, saldırı ya da savunma silahları olarak kullanıldıkları bilinir. Bu yaşamda, herkes ezilmemek için ötekini ‘yenmesi’ gerektiğini öğrenir.” (Fenoglio, 2007: 32) Akıllı geçinen tiplerin karşısında onları zekâsıyla yenen Keloğlan, komiğin ardından gelen tezatla ders vererek bir ironi yaratır. Bu durum halkın/toplumun elindeki silahı/mizahı kullanarak

rahatlamasıdır. “toplumsal ve siyasal eleştiri genellikle fıkralar, komik hikâyeler, iktidardakileri gülünç duruma düşüren nüktelerle ifade edilir. Hiçbir siyasi özgürlük olmadığı için, gülmece çoğunlukla halkın elindeki tek silahtır.” (Fenoglio, 2007: 45) Keloğlan, zulme ve haksızlığa başkaldıran bir tiptir. Umut etmenin ve azmin temsilcisidir, imkânsızı başarır. Keloğlan’ın kendine olan özgüveni onu başarıya taşır. Hayal etmek onun başarısında önemli bir etkidir. Toplum/insan onun kişiliğinde kendini görür. Keloğlan’ın ekonomik olarak bir varlığı yoktur; gönül zenginidir. İronik anlatımda saklı olan; bir şeyin tersi durumu kastetme ve şaşırtma olgusu Keloğlan’ın rakipleriyle girdiği mücadelede görülür. Fiziksel yönüyle de güzel/yakışıklı masal kahramanının tersine olan durumunda dahi bir ironi vardır. Keloğlan’ın masal metninde çizilen kişilik özellikleri ve fiziksel görüntüsü birbirini tamamlayan işe yaramaz bir kişilik özelliğiyle hafızalara kazınır. “Eveli, bir varımış, bir yoğumuş, bir Keloğlan varımış. Orda gezerimış, burda gezerimış, dutma durmiye gederimış. Gılıksız, gafası kel bişet. Bunu kimse dutma dutmazımış.” (Şimşek, 2001: 292) Gotik sanatının edebiyata yansıması olan korkunç ve şaşırtıcı durumun tersi Keloğlan’ı sevecen kılan bir özelliktir. Onun saflığının aklıyla birleşmesi fiziksel özelliğini kapatan bir görüntüdür. Keloğlan, ironik bir bakış açısıyla olaylara karşı tavır takınır. Keloğlan masallarının modernleşme süreciyle kazandığı bu özellik pozitivizmle doğan akılcılığın rasyonelizmle ortaya çıkan gülünç gözükten durumun beklenmedik şekilde şaşırtıcı bir duruma dönmesi temeline dayanır. Keloğlan’ın çekici olmayan fiziksel özelliklerinin ve sosyal statüsünün değişmesi, toplumsal norm ve sınıflara bir tepkidir. Pikaresk roman türünde de görülen ilk durumun şaşırtıcı bir biçimde değişmesi özelliği Keloğlan tipinde de görülür. Dünyanın kötü durumu ve kötü insanları karşısında aynı silahla onları vurur. Hilebaz insanlara daha ironik bir dille ve değişimle cevap verir. Keloğlan, grotesk ve pikaresk sanatının etkileşimiyle Türk insanının/toplumunun gelenekleriyle birleşmiş bir tiptir. “pikaresk anlatıda maceralarına yer verilen merkezî bir kişi vardır. Bu kişi genellikle fakir aileye mensup bir çocuktur. Bu çocuk, fakirlik ya da bir felaket sonucu evinden ayrılmak zorunda kalır. Hayatını kazanmak için iyi niyetlerle ahlakî değerlere bağlı bir düşünceyle yola çıkar. Annesi, ya da babası evden çıkarken ona ahlaklı, dürüst, çalışkan ve dindar olmasını, hırsızlık ve kötülük yapmamasını öğütler. Rızkını elde etmek ve toplum içinde iyi bir mevki edinmek için diyar diyar dolaşır.” (Çetin, 2013: 32) Pikaresk anlatılarda hâkim olan düşünce yapısı başta iyi niyetli saf bir kişi olan kahramanın toplumun ve düzenin kendi dünyasından farklı işleyişini fark ederek; onun da değişmesi ve onların silahlarını kullanarak ironik bir

durumun sergilenmesidir. Keloğlan, fakir bir ailenin çocuğu olarak başladığı macerada rızkını kazanmak için yola çıkar; ancak karşıt güçlerin hileleri Keloğlan'ı akıl ve zekâ yeteneğiyle onlara karşı aynı hilelerle/oyunlarla karşı koymak zorunda bırakır. Pikaro tipi “bir bakıma zekâsı sayesinde kendisine kötülük yapan, ezen, sömüren toplumdan öç almak üzere, maruz kaldığı kötülüklerin aynısını o da yapar.” (Çetin, 2013: 33) Keloğlan, kendisine yapılan hilelerin daha beterini karşıt güç olan tiplere karşı ortaya koyar. Köse ve Keloğlan arasındaki mücadele bu anlamda birlikteliğe dönüşür. Köse, denilince akla Keloğlan gelir. Taşeli yöresinden derlenen ‘Keloğlanla Kötü Köse’ adlı masalda kahraman başta deli oğlan olarak geçerken; masalın ilerleyen bölümlerinde Keloğlan olarak geçer. Keloğlan, Köse’nin tuzaklarına aynı sertlikle cevap verir. (Alptekin, 2002: 461) Köse, karşıt güçlerde hile ve düzenin temsilcisidir. Keloğlan, sivri zekâsıyla onu yola getirir. Pikaresk anlatılarda çizilen kahraman işe yaramaz, toplumda önemsenmeyen bir kişilik yapısıyla tasvir edilir. “Pikaro, ‘hırsız, serseri, serüvenci’ demektir. Bu tür anlatı metinleri, sosyal ve ekonomik konum itibarıyla toplumun alt katmanlarından gelip değişik serüvenler yaşayan ve yaşantılarından yola çıkarak sosyal eleştirilerde bulunan kişiler etrafında örülür.” (Çetin, 2013: 31) Keloğlan, anlatının başında tembel işe yaramayan alt tabakadan bir insan olarak tasavvur edilir. Maceranın devamında ise pikaro tipinde olduğu gibi sömürü düzenine başkaldırır ve en üst tabakaya bir sıçrama gösterir. Keloğlan, kendisine hile ve aldatma gibi olumsuz kişilik özellikleriyle yaklaşan düzenbaz tiplere onlar gibi davranarak sosyal eleştiriye de ortaya koyar. Pikaro tipinde “Hâl değişimi kuramı gereğince iyi halden kötü hale geçiş sürecini görebiliyoruz. Toplumun çıkarıcı, kötü niyetli kesimleriyle önce yüzleşir, sonra çatışır en sonunda da onlarla uyum ve özdeşlik içine girer. Yazar, pikaro tipini değişik kesimleri temsil eden kişilerin yanlarına göndererek bir bütün olarak toplumun sosyal yapısını da sergilemiş oluyor.” (Çetin, 2013: 33) Pikaro tipinin sosyal düzeni eleştiren bir vasıta olarak işlenmesi Keloğlan masallarında da idelize tipin temsilciliği görevi verilen Keloğlan tarafından yerine getirilir. ‘Mezarda Helva Pişiren Keloğlan’(Sakaoğlu, 2002: 492-495) masalında korkak kişilikten cesur bir yiğide dönüşür. Haramileri ve Yahudiyi kendi tuzakları içinde bozguna uğratarak grotesk tip özelliklerini gösterir. Haramiler ve Yahudi tipiyle çıkarıcı ve düzenbaz kişilere karşı güçlü yiğit bir kişiliğe bürünür.

Keloğlan tipinde dikkati çeken bir özellik de olumlu düşünce tekniğiyle insanlığa yol göstermesidir. Keloğlan’ın kafası keldir ancak boş değildir. Saçsız olması bir rastlantı değildir; aklını öne çıkarmak için özellikle bu şekilde tasvir edilir. “Onu dinleyen her

yoksul ve çaresiz âşık, ‘niçin olmasın’ heyecanına kapılacak ve olmaz gibi görünen nice hadiseyi göğüsleme özgüvenini kazanacaktır. Böylece masal, bir psikoterapist işlevi görerek insanlara ‘kendilerini ifade edebilme’, ‘özgüven kazanma’, ‘olumsuzlukları pozitif enerjiyle olumlu hale getirme’ gücü verebilmektedir.” (Bilkan, 2001: 105) Keloğlan tipinin başarısı insanlık için zorluklar karşısında umut ve inancın vurgusunu telkin eder. Keloğlan, asla pes etmeyen, olumsuzlukların üstüne giderek; kendi lehine çeviren bir kahramandır.

Modern yaşamın getirdiği bir durum olan başarı ve üstünlük kurma arzusu Keloğlan tipinde görülür. Üstünlük kurma güdüsü insanın doğasında vardır. Ben tipinin özelliğini gösterir. “İnsanoğlunun doğasında var olan üstünlük sağlama güdüsünün adeta temsilcisi olur. İsmi hatırlanmayan bu türden masal kahramanlarının adı da ‘Keloğlan’ olarak anılır.” (Bakırcı, 2013: 9) Keloğlan’ın, olaylara bakışı ben tipinin özelliklerini yansıtır. Ben tipinin özelliği merkezde olma ve önceliğin kişisel çıkara dayanmasıdır. Keloğlan kendisine zarar verenlere karşı bireysel bir tavır içindedir. Destanlarda görülen heybetli, güçlü fiziksel görüntünün aksine bir durumla Keloğlan, tembel, kel ve sıskadır.

Soylu masal kahramanları olağanüstü mekânlarda maceraya başlarken Keloğlan, sıradan bir köy hayatını sürdürür ve soylu bir sınıfı temsil eden saraya doğru gider. Bu durum Keloğlanın akıl ve zekâyla sınıf atlamasını da somutlaştırır. Keloğlan, kendi çabasıyla üst sınıfa atlar ve bunu yaparken de zekâsını kullanır.

Keloğlan’ın iletişim dili de farklıdır. Keloğlan, bedensel iletişimi kullanmaz; akla dayanan ve modernizmin doğurduğu iletişim dilini kullanır. Soylu dil kalıplarının yerini parodi ve komikle birleşen bir söylem alır. “Geleneksel dilin soylu vurgulamaları yerine parodiye yaslanan Keloğlan, eski dili geçersiz kılan ve komiğe yaslanan yeni bir söylem biçimini geliştirir.” (Özcan, 2013: 252) Komik ve ironiden doğan modern insana ve zamana özgü bir dil kullanır. Bedensel zıtlığının tersine iletişimdeki dil becerisiyle başarıya ulaşır. Modern insanın kullandığı iletişim dili Keloğlan tipinin belirgin özelliğidir. “Keloğlan, halk muhayyilesinin ve zekâsının dili olan komiği yakalayarak soylu ve yüceltilmiş dil anlayışını ve onun kiplerini yıkmaya çalışır.” (Özcan, 2013: 251)

Keloğlan’ın dönüşümünde soylu kahraman figürü olan ‘kel ata’ zamanın ihtiyaçlarına cevap veremez; dönüştürülmesi gerekir. “Zamanın ihtiyaçlarına cevap veremeyen epiğin soylu dünyasını dönüştürerek onun yerine günün ve insanın ihtiyaçlarına uygun düşen yeni bir dünya ve yeni bir dil kurar. Yıkım işi öncelikle görüntü düzleminde gerçekleştirilerek epiğin kahraman imgesi sıska ve zayıf bir Keloğlan

imgesine dönüştürülür.” (Özcan, 2013: 252) Güçlü ve heybetli kahraman imgesi, sıradan bir insan imgesine dönüşür.

Keloğlan’ın sorunları çözerken kullandığı dilin özelliği yine akıl ve zekânın birleşimidir. Kendisini başarısız kılmaya çalışan karşıt güçlere soru-cevap yöntemiyle üstünlük sağlar. Padişah ve vezir gibi akıllarıyla övünen güçler karşısında şaşırtıcı bir şekilde soru-cevap yöntemiyle başarıya ulaşır. Masaldaki metin yaratma yeteneğine bağlı olarak Keloğlan kendisine oyun oynamak isteyen karşıt güçlere akıllıca bir oyun oynar. “Bu dönem metinlerinde problem çözücü olarak kullanılan dil daha çok soru/cevap yöntemiyle karşımıza çıkarılır. Metin yaratma yeteneği üzerine kurulu olan masallar soru/cevap yöntemiyle geliştirilerek oyun içinde oyun düşüncesine bağlanır. Bu yöntemde soruların muhatabı Keloğlan’dır, cevapları veren de odur. Keloğlan modern zamanların öznesi gibi davranarak kendisine sorulan her soruya aklını ve bilgisini kullanarak cevap verir.” (Özcan, 2013: 253) Sınama motifinde kendine yöneltilen soruları yine soru yöntemiyle kullanan Keloğlan, bu yöntemle başarı kazanır. Soru-cevap yöntemi bu tipin masallarda çokça kullandığı bir akıl oyunudur. Keloğlan, soru-cevap yöntemini kullanırken oyun içinde oyun oynar. Aldatıcı ve hileli bir dildir bu yöntem. Keloğlan, ‘aldatıcı-ikili dil dizgelerini kullanır.’ (Özcan 2013: 253) Bu şekilde bir yaklaşım ve bakış açısı modern dünyanın yeni kurallarıdır. Kötülerle mücadele edebilmek için tek başına fiziksel güç yeterli değildir. Aldatma ve hile kötülerin yöntemiyken; Keloğlan, bu silahı aklın rehberliğinde karşıt güçlere karşı kullanır. Kötülere karşı bu ikili dili ustaca kullanmak önemlidir.

Keloğlan’ın sorunlara yaklaşımı ve sorunları çözme biçimi basite, alaya ve komiğe dayanır. İletişim becerisini iyi kullanan bir söz cambazıdır. Kelimelerle dans eder ve ustaca figürler geliştirir. Bu durum Keloğlan’a ‘modern zamanların öncüsü’ (Özcan, 2013: 256) olma özelliği kazandırır. Modern insan, başarısını iletişim becerisiyle sağlar ve iletişimin temeli akla dayanır. Korkulan şeyin komikleştirilmesiyle Keloğlan’ın olumsuz fiziksel özelliği yok edilir. Keloğlan hilebaz figürünün aptal oğlan tipidir. Keloğlan’ın fiziksel özelliği olan kellik kişilik özelliğini de yansıtan bir durumdur. Kel bir insandaki aklın görülmesine dikkat çekmektedir. Keloğlan, modern dünyanın/insanın gereği olarak değişen dünya düzeni karşısında eyleme geçen akıl silahını kullanan insanı sembolize eder.

3.2. Yardımcı/Tamamlayıcı Tipler

Başkahramanın tip özelliklerini güçlendiren ikinci dereceden kahraman ve olaylar vardır; yardımcı/destekleyici/tamamlayıcı işlevler yüklenen başkahramanın yanında yer alarak ona rehberlik eden tiplerin üstlendikleri bir özelliktir. Masalın başından sonuna kadar olumlu kişilik özellikleriyle vakada yer alan bu kişiler/varlıklar şahıs kadrosunun norm tipleridir. Mitolojik tasavvuru temsil eden ve olumlu özelliklerle donatılmış bir gücün temsilcisidirler. Halk kültürünün öncelenen yaşam tecrübelerini ve değerler sistemini merkezî kahramana aktarma işleviyle seçilmiş; mitin temsilcisi olan alt tipler, aktarma ve yaşatma görevini üstlenir. İdeal, inanç, gelenek ve ritüeller nesiller arasında bu şekilde aktarılır. Mit, yarattığı kahramanı kendisini temsil eden yardımcı/tamamlayıcı güçle eğitir ve ona tecrübe kazandırır. “Mitolojik tasavvurlar, mitolojik dünya görüşleri, anlayış ve inanışlar, bir noktada bütünleşir ve toplanır. O nokta! Devrin hâkimi olan mittir! Aslen mit insanın bütün hareket ve davranışını tanzim eder, onu yönlendirir, çevrenin bildiği şifreyi âdetâ büyük bir minnetle ona deşifre eder, açar. Mitin yeni oluşan insan toplumunda elçileri, sefirleri vardır ve biz şu anda onları şamanlar ve kâhinler olarak tanıyoruz. Bu elçiler toplumun alelade üyelerinden farklıydılar, bir nevi medyum idiler. İşte onlar mitik ideallerini toplumun bu alelade üyelerine ulaştırırlar ve onlarla mit arasında ilişki kuran güçler olarak tanınırlardı. Mit, toplumun bütünüyle işte bu elçileri vasıtasıyla yakınlık kurardı. Böylelikle büyük bir sosyal ve siyasî güç meydana gelirdi. Dünya hâkimiyetini elinde toplayabilecek bu kâhinler zümresi, artık toplumda gerçek bir güç olarak belirmeye başlamıştı.” (Abdulla, 2012: 69) Masalda bu güç, tecrübeyi ve dolaylı olarak miti temsil eder. Tecrübesiz ve saf kahraman, mitsel sembolik güçleri ifade eden yüce kişilerle tecrübeye kavuşturulur. Anlatı içinde kahramanla birlikte mücadele eden eylemlerde bulunan ve kahramanın lehine hareket eden birincil alt tiplerdir. “Alt tipler olmadan merkezî kahraman tipinin eylemleri sınırlı bir çerçevede kalır ve anlatıda süreklilik sağlanamaz. Ana tip bir kahraman olmaktan ziyade öncelikle üyesi olduğu toplumun insanı algılama biçimi, değerlerini, inançlarını temsil eden bir fenomendir ve bu düzlemdeki temsil gücünü büyük ölçüde yardımcı unsurlardan almaktadır.” (Temur, 2012: 71)

Yardımcı/tamamlayıcı tipler, anlatılarda norm kişiliğin/karakterin görevini yerine getirirler ve başkahramandan sonraki önemli tipler olurlar. “anlatıdaki olay örgüsünde merkezî kahramandan sonra ferdi planda çok boyutlu ve en fazla derinliğe sahip olan kişilerdir. Bu kişiler, dramatik aksiyonu merkezî kahraman lehine ve değerlerine

çevirmeye ve dönüştürmeye çalışan kişilerdir. Norm tipler, hikâyede tematik gücü ve ülkü değerleri temsil eden başkişinin derinlik kazanmasına yardımcı olur. Bu kişiler anlatıda bir nevi merkezî kahramanın gören gözü, duyan kulağı ve konuşan dilidir. Roman incelemelerinde norm karakter olarak isimlendiren söz konusu şahıs kadrosu için Stevick; ‘norm karakterler, herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir... belli bir fonksiyon icra eder. Ana tipin aksine norm karakter (anlatıda) amaç olmaktan çok bir amacı geliştirmek için kullanılan bir araçtır. Şeklinde diyerek norm karakterlerin anlatı içindeki önemini ve fonksiyonunu belirtir.” (Temur, 2012: 73) Başkahramandan sonraki önemli güç norm karakter/tiptir. Başkahramanın eylemleri sınırlandığında kahramana gereken desteği sağlama işleviyle olağanüstü güçlere sahiptirler. Toplumun öncelediği değerlerin aktarımını yardımcı/tamamlayıcı tipler sağlar.

Kahramanın işlevini yerine getirmesini alt tipler sağlar. Bilge tipinin işlevlerinin çoğunda bu ortak özellikler birlikte yer alır. “anlatılarda merkezî kahramanın eylemlerine ve ana olay örgüsüne süreklilik ve anlatıya mitik, tarihî, dinî vb. derinlik katan birtakım unsurlar vardır. Bu unsurları tipler ve motifler olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Merkezî kahramanın ve çekirdek olayın çevresinde merkezden en dışa doğru genişleyen bir tip hiyerarşisi vardır. Söz konusu hiyerarşi tiplerin anlatıdaki ana olay örgüsündeki işlevlerin, etkinliklerine göre ve merkezî kahramanla olan ilişkilerine paralel şekilde oluşmaktadır. Bu hiyerarşi aynı zamanda anlatının içinde doğduğu geleneğe göre de şekillenebilmektedir.” (Temur, 2012: 89) Masala mitik, tarihî ve dinî derinlik katma işlevi yardımcı/tamamlayıcı tiplerle sağlanır.

Alt tiplerin işlevleri; anlatı bağlamı ve merkezi kahraman bağlamı olmak üzere ikiye ayrılır. Anlatı bağlamı işlevde; kültürel değer ve kodların aktarımında alt tiplerin hangi işlevleri üstlendiği üzerinde durulur. Merkezi kahraman bağlamı işlev, alt tiplerin ana tiplerle olan ilişkileri ve ana tipi tamamlamada üstlendikleri işlevlerdir.

Yardımcı/tamamlayıcı tiplerin işlevleri:

A- Anlatı Bağlamı İşlevler;

- a- Anlatıya Tarihî, Mitolojik, Dinî Derinlik Katma İşlevi
- b- Anlatının Zihniyet Dünyasını Temsil Etme İşlevi
- c- Anlatıya Süreklilik Kazandırma İşlevi (Jenealojik Silsile)
- d- Anlatıdaki Değerler Sistemini Temsil Etme İşlevi
- e- Anlatıdaki Çatışma Unsurlarını Oluşturma İşlevi

- B- Merkezî Kahraman Bağlamlı İşlevler
 - a- Zihinsel Hazırlık Evresini Oluşturma İşlevi
 - b- Koruyucu İşlev
 - c- Eğitici İşlev
 - d- Yüceltici İşlev
 - e- Zihniyet Dünyasını Oluşturma İşlevi (Temur, 2012: 202-203)

Bazı alt tipler, çoklu işlevle bazıları tek işlevle anlatıda yer alırlar. Çoklu işleve sahip tipler, merkezî kahraman tipine yakın birincil alt tiplerdir. Bu tipler, gerek ana olay örgüsündeki eylemleriyle gerekse anlatıda temsil ettikleri değerlerle birden fazla işlev yüklenmiş çoklu işlev tipleridir. Bu tipler aracılığıyla, toplumun bireyden/kahramandan beklediği davranışlar somutlaştırılır. Başkahramanın yanında yer alarak; ona çeşitli işlevler kazandıran yardımcı/tamamlayıcı tipler şunlardır:

3.2.1. Bilge Tipler

Bilge tipin başkahramana/ideal tipe kazandırdığı fonksiyon; yardımcı ve destekleyici olma rolüyle anlatıda yer almasıdır. Bilge tipler, anlatıya tarihî, mitolojik, dinî derinlik katma işleviyle; tüm kültürlerde bulunan arketipik tiplerdir. “Her toplumun mitolojisi kendine özgü bazı özellikler taşır. Ancak bir topluma ait mitolojik tema, konu veya unsurların farklı zaman ve mekân dilimleri içinde varlıklarını sürdüren halkların mitolojilerindeki bu benzer imajlar, çoğu zaman genel bir anlam ifade eder. Farklı sahalarda benzeri kültürel işlev ve psikolojik etkiler gösteren tema ve imajlar, arketip olarak adlandırılır. Şöyle ki arketipler, evrensel semboller olup insanlığın büyük bir kısmı için benzer anlamlar taşırlar. Yaradılış, ölümsüzlük veya kahramanlık olgusu bütün kültürlerde yer alan ortak arketiplerdir.” (Temur, 2012: 204) Mitik anlatılarda soyut anlayış dinî ve fantastik bir çerçeveye işlenir. Mitik anlatımlar şuuraltında yatan gerçeklerin izdüşümüdür. Bilge tipler anlatıdaki değerler sistemini temsil etme işlevini üstlenirler. Değerler, birey, cemaat veya toplumun belirli davranış kalıplarını benimsemesinde, kişinin önceliklerini sıralaması ve buna göre hayatını planlamasında rol oynayan kültürel, tarihsel, geleneksel, dinsel ve felsefî değerlerin oluşturduğu sistemdir. Toplumun ortak duygu ve düşüncelerini tip aracılığıyla verir. Bu değerler sözel kültürel unsurlarda nesilden nesile aktarılır. (Temur, 2012: 212-213) Değerler dünyasını aktarmak bilge tipin işlevidir.

Bilge tipler/alt tipler, olay örgüsüne merkezî kahramanın mitik biyografisindeki değişik dönüm noktalarında dâhil olurlar. Yardımcı/destekleyici tiplerden bilge tipler başkahramanın ‘zihinsel evrenini’ yaratırlar. “alt tipler, anlatı durağanlaştığında eylemleriyle anlatıya akıcılık kazandırır ve epizotlar alt tiplerin anlatının merkezî kahraman bağlamı eylemleriyle oluşturulur. Merkezî kahraman bağlamı işlevler ise alt tiplerin anlatının merkezî durumundaki ana tiplerle olan ilişkileridir ve ana tipi tamamlamadaki üstlendikleri işlevlerdir. Bu tipler, kırk yiğit, bilge tipi gibi, anlatıdaki mevcudiyetleri merkezî kahramana bağlıdır.” (Temur, 2012: XIV) Bilge tipin mevcudiyeti, başkahramanın varlığıyla somutlaşır. Ana tipi tamamlayan bilge tip, olay örgüsünün birincil alt tipidir. Birincil alt tipler ve yardımcı/tamamlayıcı tipler, anlatıya süreklilik katar. Merkezî kahraman engellendiğinde bir süreliğine onun görevini üstlenirler. Anlatıya süreklilik kazandırma işlevini ana kahramana bağlı olarak gerçekleştirirler. Kahramanın ihtiyaç duyduğu eksik gücü, tılsım ve nasihatlarla ona sağlarlar. “Peri kültüründe o ormandaki küçük bir adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban, ya da demirci olabilir.” (Campbell, 2010: 89) Değerler sistemini temsil etme işlevi kazanan bilge tip, akıllı önceleyen bir kimlikle bütünleşir. Bilge kişi kahramanın akıl hocasıdır.

Bilge kişi/tip; bilgi, yansıtma, kavrama kabiliyeti, bilgelik, akıllılık, sezgi ve ruhî karakteri yansıtan manevî değerlerin bir ifadesi ve sembolüdür. “Kötülükleri anlayışla, iyilikleri ağırbaşlılıkla karşılayabilen bilge kişi, dünyevî ihtiraslara karşı akıllı savunur. Bu akıl aynı zamanda ana tipin rehberidir. Yapacağı eylemlerde vereceği kararlarda, zor anlarında bu akıllı kullanan ana tip hayata dair, insanın iç dünyasına ait birçok sır bu rehber sayesinde ulaşır. Kutsala dair birçok unsuru bünyesinde taşıyan ve gerek ana hikâyenin gerekse de ana tipin zihniyet evrenini oluşturmada bilge tip bir araç işlevi üstlenir. Bilge yaşlı adam (kurtarıcı, Mesih, bilge öğretici) bir yandan bilgi, yansıtma, kavrama kabiliyeti, bilgelik, akıllılık ve sezginin diğer yandan ruhî karakteri yeterince gösterişsiz kılan iyi niyet ve yardıma hazır olma gibi manevi değerlerin bir ifadesi ve sembolleridir. Akıllılık, erdem ve kavrama kabiliyetinden ayrı, yaşlı adam manevi nitelikleri bakımından da dikkate değerdir, dahası diğerlerinin manevi niteliklerini sınayıp bu sınamaya bağlı olarak mükâfatlandırılır da... Bilge kişilik her zaman kahramanı, içinde bulunduğu umutsuzluktan ve umutsuz durumdan sadece derin bir yansıma ya da şanslı bir düşüncenin kurtarabileceği zaman ortaya çıkar. Fakat dâhilî ve haricî sebeplerle kahraman, bunun kendi başına üstesinden gelemediği için yetersizliği

gidermek için gerek duyulan bilgi cisimleşmiş olduğu düşünülen bir yapıda mesela anlayışlı ve yardımsever yaşlı adam şeklinde gelir.” (Temur, 2012: 93) Bilge tipin temsilcisinde, dünyevîlik vasfından sıyrılmış ruhânî özelliklerle tasvir edilen göksel ve kutlu kişilik özelliği baskındır.

Bilge kişi, toplumsal ideallerin kahramana benimsetilmesi, kültürel duyarlılıkların kazanılması gibi işlevleri olan kahramanın eğitim sürecinde aktif rol oynar. Toplumun, kültürel kodları kahramana benimsetilerek geleceğe aktarılır. Başkahramanın korunması anlatının devam etmesini sağlar. Bilge tip, kutsal bilgiye vakıftır ve kahramana ihtiyacı olan bilgiyi ve gücü sağlar. Kutsal bilgiye vakıf olmak, geleceği de bilmeyi sağlar. Bilge tipi, bilicilik yönüyle kehanette bulunur. Bilge tipinde veli tipinin de etkisi görülür. İslâm dininin etkisini gösteren bu tip, ulviyet ve keramet sahibi özellikler taşır.

3.2.1.1. Hızır

Hızır, Hz. Hızır, Türk inanış sistemi ve İslam kültürünün doğurduğu kutsal kimliğine bağlı olarak anlatılarda geçen bilge tiptir. Hz. Hızır tipi, göksel olgun ve tecrübeli anlamında ‘Gök Sakallı Koca’, şeklinde İslâmiyet öncesinden kültürümüzde bilinen kutsal ve manevî bir güçtür. Eski kültür ve değerlerden gelen inanışlarla birlikte İslâmiyet kültürüyle birleşir. “Hızır, Türk kavimlerinde en yaygın bir inanış ve anlayıştır. Anadolu’nun en uzak köylerinde bile, Hızır ile ilgili birçok inanışlar vardır. Ancak bu inanışlar ile İslamiyetteki Hızır arasındaki benzerlikler çok azdır. Bunun içindir ki biz burada, İslamiyetten önceki, ‘Gök sakallı, Ak sakallı, kocalar’a doğru indik. Zaten bu kocaların özellikleri Hızır’dan pek ayrılmıyordu. Eski Türk Kocaları, ad değiştirerek Hızır tanıtması ile ortaya çıkmışlardı. Türk edebiyatı ile şehir kültürlerinde Hızır, İslamiyet şalı ve anlayışı ile devam etmişti.” (Ögel, 2010/II: 89) Hz. Hızır ismi, bilge ve tecrübe anlamıyla kullanılan ‘koca’ sıfatıyla birlikte kullanılır. Koca kelimesi, Türk kültüründe yaş ve tecrübe anlamıyla bilici kutsal kişileri ifade eder. Hz. Hızır, Koca-Hızır inanışıyla Türk kültüründe geçer. Koca Hızır sıfatı Manas destanında da bir motif olarak geçer. “Bu oğlan böyle büyüsün! Koca-Hızır (Kıdır), ona yar olsun! Keçiden kalan Beyim! Mızraktan kalan, bayrak Beyim! Manas’ın oğlu Semetey’in ad alması, nedeniyle söylenmiştir.” (Ögel, 2010/II: 91) Ad töreniyle geçen bu motif, Hızır ve Koca sıfatıyla yüceltilmiş bir kimliği betimler.

Hızır, zamanın sırrına vakıf olan kutsal yol iyesidir. Kehf suresinde Hz. Musa’yla olan yolculuğu anlatılarda, kahramana rehberlik şeklinde yansır. Kahramanın

gidilecek bir yolu ve yolculuğu vardır; bu yolun aydınlatıcısı Hızır'dır. Hızır, zaman içinde yolculuk yapar. Kur'an-ı Kerim'de zamanda yolculuk teması; masalların içinde yer alan önemli bir şifredir. Halkın kutsal saydığı Hz. Hızır tipi, Kehf suresinde geçen Hz. Musa ve Hz. Hızır kıssasına dayanır. Bu kutsal öykü, Hz. Hızır'ın bilgelik, yol göstericilik, gaybı bilme ve gelecekte haber verme özellikleriyle edebî metinlerde tematik olarak ifade edilir. İlk anın kutsallığı mitolojik bir motifle masallarda işlenir. Hz. Musa ve Hızır kıssası, masalda yüceltilen bilge tipinin temel kaynağıdır. Kur'an'ı Kerim'de geçen bu kıssa, anlatılarda olağanüstü yardımcı rolüyle geçer. Bilgelik vasfı üzerinde durulan Hızır tipi, Hz. Musa'ya rehber olma rolünü masallarda başkahraman için de üstlenir.

Hızır kültü, hadis, tefsir ve tarih kitaplarında da geniş bir şekilde işlenmiştir. Tasavvuf çevrelerinde mürşid kimliğiyle mutasavvıfın yol gösterici kılavuzudur. Tasavvuf yolculuğunda, tasavvuf erbabının Hızırla olan görüşmeleri kaynağını Kur'an'dan alır. Hızırla görüşme ilk anın kutsallığını içeren o anı yeniden yaşatan bir telmihdir. Bu kutsal andan feyizlenme ve ritüel bir etkilenme mevcuttur. Kahramanın yardımına gelen Hızır, bu feyiz ve ritüellerin kutsallığını sembolize eden bilge tiptir. Hızır; halk inanışına göre ölmezlik sırrına ermiş bir kişidir. İslâmî ritüellerde geçen ve Kur'an'ı Kerim'in Kehf Sûresi 61-72. âyetleri ile En'am Sûresi 85. ve Saffât Sûresi 123-130. âyetlerinde Hızır ve İlyas'dan bahsedilir. Bazı İslâm âlimleri Hızır'ı peygamber kabul eder: Hızır aleyhisselâm, Hızır Nebi veya mübarek bir zat olarak anılır.

Halk inançlarında, darda kalanların duasına icabet eden kurtarıcı rolünde olan Hızır, ilâhî rahmet ve sırlara vakıftır. "Hızır'ın, temelini Kur'an-ı Kerim'de bulan en esaslı ve ana vasfı ilâhî rahmet ve sırların bilgisine sahip olmasıdır. Bunun dışında, zamanla ona şu vasıfların izâfe edildiğini görürüz: Eli son derece açıktır, çok cömerttir; insanlara vakit vakit para ve mal yardımında bulunur. Her beş yüz yılda bir vücut âzâları yenilenir. Hastalandığı zaman kendi kendini tedavi eder. Ara sıra insanlar arasına karışır; kim olduğunu hissettirmeden onlarla birlikte yaşar, alışveriş eder, yer, içer ve uyur." (Ocak, 1990: 87-88) Halk muhayyilesinin ve inançlarının motiflerinden oluşan masallarda; Hızır, bilgeliği ve iyiliği sembol eden bir tiptir. Hızır, iyilerin darda kalmışların yüce rehberidir ve kahramanın bilmediklerini bilir. Hızır'ın bu özellikleri Kehf sûresinde Musa'ya rehberlik etmesiyle aynıdır. Yolda kalmışın/darda kalanın kurtarıcısıdır. Hz. Musa, Hızır'ın bilmesini istediği kadarını bilir; Hızır, insana ait özelliklerden uzaktır. Hz. Musa yolculuk boyunca öğrenen konumunda Hızır ise öğretici

konumundadır. Musa, bir yolcudur ve geri döndüğünde Hızır ile karşılaşır. Masal metninde de rehberin bulunması ve ona uyulması şeklindedir. Hızır, her şeyi bilen bilge tiptir. Musa ise başta bu durumu anlayamaz; tecrübesiz bir konumdadır. Sabırsız, bilmeyen ve öngöremeyen kahramana yardım eden Hızır, zaman ve yolculuğun anahtarına sahiptir. Hızır ismi halkın verdiği anlamıyla kullanılır. Kehf suresinde Hızır ismi geçmez ancak halk inanışlarında Hz. Hızır olarak geçer. Hızır ve Musa kıssasını yeniden yorumlayan halk, bu çekirdek ve ilk anlatıma kendi yorumlarını da ekleyerek yeniden kurgular.

Hz. Hızır ve Hz. Musa'nın görüşme mekânı dağdır ve bu görüşme kahramanın da yolculuğu sırasında mekâna bağlı olarak gerçekleşir. Hızır, kahramanın karşısına yol iyesi olarak çıkar. Yol ve yolculuk teması kutsal bir iye şeklinde masala aktarılır. Masal kahramanı da bu yolculuğu yeniden gerçekleştirir. Hızır, bilen uyaran ve koruyan bir tiptir. “Masallarda ise Hızır başkahramandır veya yine kahramanın yanındadır. Hep yardıma koşar. Ölümünden kurtarır, yenilmezlik kazandırır. Hedefine ulaşmaktan ümidini kesen kahramanları göz açıp kapayıncaya dek dünyanın en uzak yerine ulaştırır.” (Tan, 2011: 221) İnsanın yapamayacağı olağanüstü görevleri Hızır üstlenir ve bu tip, kahramana gönderilen ilahi güçtür. İmkânsız durumları iyilik bağlamında gerçekleştirir. Hz. Hızır'ın duaları kabul ettiğine ve daha sonra iyilik yaptığı insanları tecrübe ettiğine inanılır. ‘Hızır ile Üç Hırsız’ masalında verilen mesaj Hz. Hızır ve onun kutsal işlevidir. Üç arkadaşın duaları kabul edilip Hz. Hızır tarafından yerine getirilir. Daha sonra Hz. Hızır misafir olarak üç hırsız dener. Birinci ve ikinci hırsız onu kovar ve Hz. Hızır, onları eski hallerine döndürür. Kazandıklarını kaybederler.

“Aradan biraz zaman geçiyor. Bunnarın dilâni yerine getiren adam diyor kine: Varîm hele, verdiklerim nasıl duruyor?’ diyor.

Bu adamlar, sabânan uyanıp bakıyorlar kine; goyun, guzuya garışmış, bir yağmır, bir çamır, her taraf batmış. Yaşlı adam, eveli böyüğün yanına varıyor:

‘Ey hâne sahibi, ben yağmırda, çamırda galdım, üsdüm başım kirlendi, beni evine al,’ diyeşin, adam diyor ki:

‘Hele dur bakiyim. Şu yağmırdan, sudan ben seni nerde görüyüm, defol şundan,’ diyep adamı govmuş.

Adam, dışarı çıkınca, elini göğe galdırıyor:

Allah, esgi pinniğinin başına galasın,’ diyor.

Sabanan, herif kalkıp bakıyor ki, pinniğinin üsdünde! Ne malı var, ne de mülkü! Adam, ‘ayvah’ diyor amma, iş işden geçiyor.

Bu yaşlı adam:

‘Dur, bir de şu inek-dana verdiğim yere de gedyim bakîm, onnar ne haldeler?’ diyor.

Adam, inek-dana verdiği yere de gedyor. Onnar da gene, aynı şekilde davranıyorlar. Adamı, onnar da misafir almıyorlar. O zaman adam diyor ki:

‘Allah, esgiki köynân, gafana dakıla,’ diyor.

Sabanan o da bakıyor kine, esgi pinniğinin üsdünde! Köynâ de gafasma geçmiş!

Yaşlı adam diyor kine:

‘Bir de, avrat isdeyenneri yokliye bakim,’ diyor.

(Adam, bunnari üç günün içinde yapıyor.)

Bu avrat da heç durmazımı. Yaşlı adam bakıyor ki, çadırın içinde, bir kötü avrat, durmadan çalışıyor. Oraları topluyor, süpürüyor, yemâ bişiriyor. Bunnarın, bir de kızları varımı, başka kimseleri yoğumu. Herif diyor ki:

‘Avrat, sen buraları sil süpür. Ben de bir bakîm bakalım, yoldan bir gelen giden var mı?’ diyor.

Adam bakıyor kine; şordan bir adam, tozu dumana gatmış, beygiriyyinen geliyor! Adam:

‘Avrat, ataşı sobaya gay, yemâ hazırla, şordan bir adam geliyor. Valla bir misafir geliyor,’ diyor.” (Şimşek, 2001: 115-116) Üçüncü hırsız, misafirini çok iyi karşılar; kızını isteyen yaşlı adama kızını da hiçbir şey sormadan verir. Bir müddet sonra kızını özler ve onu görmek için yola çıkar. Yolculuk sırasında karşılaştığı üç olay ve kahramanların durumunu Hz. Hızır ona açıklar:

“Bunnar, hal-hatır sordukdan sona, yaşlı adam diyor ki:

‘Ne gördün, niyetdin gelirken?’ diyor.

Bu öyle diyeşin, adam:

‘Vallâ -diyor- bir adam gördüm, o ekin biçiyordu, iki davar da, bunu yiyep bitiriyordu!’ Adam diyor kine:

‘O, öksüz besliyor. Bu, o demek.’

‘Öteye vardım, bir geçi, çekilip çekilip başını gayaya vuruyor!’

‘O da -diyor- bir bekâr, ihdiyar adama giz 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. Onnar da, yiyep içip muradlarına geçiyorlar.” (Şimşek, 2001: 118) Masalın son kısmında soru-cevap şeklindeki diyalog, Hızır ve bilici iyesi hadisesine telmihtir. Hz. Musa ile aralarında geçen diyalog masalda tecrübe motifi olarak aktarılır. Hızır, manevî şahsiyetiyle kahramanları zor durumdan kurtarır. Sıkıntıları, manevî şahsiyetiyle ve cömertlikle giderir.

Kalbi cömert Hızır, insanlara cömertliğiyle mükâfat sunar. Hızır, ilahi rahmetin ve sırların bilgisine sahip olması özellikleriyle işlenen bir tiptir. ‘Serencâm’ masalında Hızır ve derviş kimliği birklikte kullanılır. Hızır, kahramana yardım etme işleviyle derviş kimliğine girerek görevini yerine getirir. Bu masalda lalası ile tebdil-i kıyafet gezen Sultan Murat’a, derviş olarak gelen kişi aslında Hızır’dır. Çocuksuzluk motifinde Hızır, çocuğun dünyaya gelişini sağlayan duayı eder veya can sunan meyveyi/nesneyi sunar. Sultan Murat’a çocuğu olması için bir elma verir. “Bunnar geyfeyi bişirmede olsun, o yandan bir devrüşan elbiseli ras celdi. ‘Selaymünaleyçüm, şevçetüm sağolsun.’ Oni dediği zaman padişah aldı sahalini ağzına. Bir düşünceye daldı. Devrüş dedi çi, ‘Padişahım sağolsun neçün düşünceye daldın’ Dedi çi, ‘Bu geden dünyayı cezirem, sen padişah olduğın anamasam, ben bu dünyayı cezmem.’ Bu sözün üzerine lâleye dedi çi, ‘Lâle geyfelerimizi getir içelim.’ Geyfelerini işdihden sora, devrüş baba cebinden çıkartdı bir tene elma verdi. Dedi çi, ‘Bu almayı Sultan hanımnan Cuma ahşami, zıfaf olduğuz cüni bu elmayı ortadan bölersen yarısını cendin yersen yarısını da sultan hanıma yedirirsen.” (Seyidoğlu, 1975: 423-424) Hızır/derviş, kıyafetini değiştirse de karşısındakinin padişah olduğunu ve derdinin ne olduğunu bilir. Bilici kimliğiyle ve Yaratıcının cömertliğini aktarma işleviyle çocuksuzluğun ilacı olan meyveyi padişaha sunar. Kahraman, doğumundan önce başlayan yüceltici işlevle kutsallaştırılır. Hızır, yüceltici işlevin kutsal figürüdür. Hz. Hızır, tarihî, dinî, mitik bir kimlikle yüceltilmiş ve toplumsal inanışlardan ve ritüellerden kaynaklı zihniyet dünyasını temsil eder. Hızır, merkezî kahramana, mitik tarihî değerlerle oluşan toplumun zihin dünyasını kazandırır. “Olay örgüsü ve anlatıyı oluşturan bütün unsurlar temelde toplumsal değerlerin, ritüellerin, mücadelelerin veya herhangi tarihî bir sürecin yüceltilmesi ekseninde

kurgulanır. Merkezî kahraman bütün yüce eylemleri gerçekleştirecek yüce kişidir.” (Temur, 2012: 224) Merkezi kahramanın ülkü değerlerle birlikte zafer kazanması yüceltilmiş kişiliğin kutsanmasıdır. Kahramanın yüceltilme işlevi toplum ve mit adına işlev kazanan Hz. Hızır’ın gücüyledir. Masalda mitik dönemin/tarihin yüceltilmesi ve ilk anlara kutsal geri dönüş ritüelleri işlenir.

Hızır, zaman ve mekândan bağımsız olarak hareket etme gücüne sahiptir. İlâhî gücün temsilcisi olarak kahramanı korur. “Gök tasarımı merkezî kahraman tipini koruyucu ve ona yol gösterici unsurların ilâhî ve birincil kaynağı, hem de ibadet için doğrudan kendisine yönelinen ‘Tanrı’nın ve ‘kutsal’ların ebedî mekânı durumundadır. Ancak iyi, doğru, ideal maddî ve manevî donanımlara sahip kişi/kişiler ‘gök’ alemi ile ‘ışık, rüya, Bozkurt, aksakallı ihtiyar gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkan iye, koruyucu ruh’ vb. aracı vasıtaların yardımıyla iletişim kurulabilir, onun nimetlerinden faydalanabilir ve takdirini kazanabilir.” (Temur, 2012: 220) Kültürel özelliklerle insanlara yardım eden ve yol gösteren iyilik kültürünün temsilcisi bir özellik kazanan Hızır, kahramanı koruyan ilâhî gücü sembolize eder. ‘Kuş Başı’ adlı masalda kahraman her darda kaldığında yetişen Hızır kimliği görülür. Masal metninde Hızır, sürekli başını derde sokan kahramana, bir insan gibi sitem eder. “Yolda bir ‘Ah’ çeker. Hemen Hızır gelip sorar: ‘Oğlum bu halin nedir?’ ‘Ne olacak böyle böyle bir hale düştüm. Gözlerimi de oyduklar, 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) Kahramanın işlevsiz kaldığı dönemlerde, bilici kimliğiyle ona rehberlik eden yardımcı/tamamlayıcı tip Hızır’dır.

Masal metinlerine baktığımız zaman kaynağını Kehf suresinden alan Hızır, inanışlara bağlı olarak ve halkın beklenti ve muhayyilesiyle yeni özellikler kazanır. Hızır, bilge tip fonksiyonuyla merkezî kahramanı koruyucu, eğitici, yüceltici ve onun zihin dünyasını oluşturma işlevini üstlenir. Eğitici işlev rolünde; kahramanın doğumundan itibaren eğitimi üzerinde etkili alt tipler ona kutsal ve seçilmiş kimlik konusunda tecrübe kazandırarak eğitmiş olurlar. Bu özellikler, Hızır tipinin benzer özelliklerle donatılmış ak sakallı/derviş kişiliği için de aynıdır. Hızır, kahraman, zor duruma düştüğünde onu

koruyan, doğumundan itibaren ona doğru yolu gösteren ve toplumsal değerleri aktaran zihin dünyasını oluşturan bilge tiptir. İşlev koruma eylemi, anlatılarda en çok ön plana çıkan ve kaynağı mitik düşünceye dayanan içgüdüsel eylemlerden birisidir. Bu eylemler kutsal varlıklar tarafından üstlenilir. Hızır'ın koruyuculuk vasfına imada bulunulur. (Temur, 2012: 219) Koruyucu/egitici işlevler, toplumun idealist tipte görmek istediği işlevlerin kazandırılmasıdır. İdeal/idealist tip, yüceltilmiş bir kişi olarak; ilâhî güçlerce korunur. İdealist tipten beklenen eylemlerin ve davranışların nasıl yapılacağı bilge tip olan Hızır ile kahramana öğretilir.

‘Melikşah’ masalında (Seyidoğlu, 1975: 273-276) Hızır, kahramanın doğumundan, ad verilmesine kadar her aşamada kahramanın koruyucusu ve yol göstericisidir. Kahramanın ve atının dünyaya gelmesinde ilâhî gücün tezahürü olarak Hızır motifi işlenir. Maceranın devamında kahramana yol gösterme işlevini yerine getirir.

‘Hızır’ı Bulan Keloğlan’ masalında Hızır, iyilik kültürünün temsilcisi olma özelliğiyle gaipten haber verir ve genç olarak tasvir edilir. Keloğlan fakirlik içinde bir hayat sürer. Bu masalda Keloğlan, padişahın fermanıyla Hızır’ı kim getirirse ödüllendireceğini duyar. Bunun üzerine padişaha: bana kırk gün süre verin ibadet edeyim Hızır’ı bulayım der. Otuz dokuz gün boyunca Keloğlan’ın evine yemek gönderilir. Kırkıncı gün süre tamamlanır. “Hanımı ile helâllaşır. Sabah olur, muhafızlar kapıya dayanır:

‘Haydi, Hızır’ı götüreceğiz. Haydi.’

Bunu tutup götürdüler, ne Hızır var, ne de bir şey. Elini ayağını bağlayıp doğru padişahın huzuruna götürdüler. Padişahın kapısından içeri girerken bir de baktı ki taze bir delikanlı peşine takıldı. Keloğlan onun kim olduğunu bir türlü anlayamaz. Beraberce doğm padişahın huzuruna çıkarlar:

‘Keloğlan, hani sen bize Hızır’ı bulacaktın, niye bulamadın?’ ‘Padişahım, ben aç idim, beni kırk gün yedirdin. Allah senden razı olsun. Beni affet, ben karnımı doyurmak için mahsustan öyle dedim.’

‘Sen koskoca padişahla oynuyorsun ha!’ Padişah vezirlerini toplar: ‘Buna ne çeşit bir ceza verelim?’

Başvezir der ki: ‘Padişahım, müsaade edersen evvel keselim, sonra derisini yüzelim. Bu böyle ölsün, bir padişah oynatmak nedir, anlasın.’

İkinci vezir de: ‘Bunu asalım.’ diye cevap verir.

Üçüncü vezir: ‘Bunu zindana atalım, aç susuz zindanda ölsün.’ cevabını

verir.

Padişah aynı şeyi dördüncü vezirine de sorar ve şu cevabı alır: ‘Padişahım, bu bir Keloğlan’dır, padişahların işi aftır. Bunu affedin. Bunu öldürüp de ne olacak, kanına dokunacaksınız da elinize ne geçecek?’

Dördüncü vezir böyle der demez, kenarda oturan delikanlı ayağa kalkıp padişaha der ki:

‘Padişahım, müsaade ederseniz size bir şeyler söyleyeceğim. Senin birinci vezirinin aslı kasaptır, anasından öğrendi; o, vezir çocuğu değildir, kasap çocuğudur. İkinci vezirin de çingen çocuğudur; üçüncü vezirin ise zindancıdır. Senin esas vezirin dördüncü vezirindir. Bunu başvezir yap, ötekileri at dışarıya. Ben de Hızır’ım.’ der demez, o delikanlı kaybolur.

Padişah toplantıyı dağıttıktan sonra hemen vezirlerin analarını bulup sorar. Önce baş vezirin anasına der ki:

‘Sen bu çocuğu nerden aldın?’

‘Hıkmık...’

‘Doğru söyle, yoksa seni öldüreceğim.’

‘Ben doğruyu söyleyeyim de sen ne yaparsan yap. Ben bu çocuğu sarayın kasapbaşısından aldım, vezir oğlu değildir.’

İkinci vezirin anasına sorar, o da der ki:

‘Buraya bir çingen gelmişti, ondan almıştım.’

Üçüncü vezirin anası da zindancıbaşından aldığını söyler. Sıra dördüncü vezirin anasına gelir. Padişah sorar:

‘Ya sen nerden aldın bu çocuğu?’

‘Esas babasından aldım, kimseden aldığım yoktur.’

Padişah, dördüncü veziri başvezir yapar, diğerlerini çıkarır, yerlerine başkalarını alır.” (Sakaoğlu, 2002: 328-329) Masalda Hızır, bilge kişiliğinin özelliği olan darda kalmışların yardımına yetişme işleviyle Keloğlan’ı kurtarır. Padişaha bilmediği gerçekleri haber verir; gaipten getirir ve ortadan kaybolur. Bu masalda genç bir kişi olarak görünmesi farklı bir motiftir, diğer özellikleri Hızır’ın işlevlerinin görüldüğü bir temadır.

Yardımcı/tamamlayıcı tipler arasında yer alan bilge tipin işlevleri arasında eğitici işlev de bulunur. Bilge tip, merkezî kahramana onu ideal/idealist tip haline gelme sürecinde eğitim verir. Bilge tipler, işlev olarak merkezî kahramandan sonra alt tipler olarak işlev gösterirler.

Masallarda Hızır, bilge tipinin bilici, eğitici ve yol gösterici kimliğidir. Kahramanın işlevsiz kaldığı anda onun yerine engelleri ortadan kaldırır ve maceranın olağanüstü mucizelerinin gerçekleşmesini sağlar. Yüceltilmiş bir işlevle, halk kültüründen etkiler taşır. Hızır yolda kalmışların yardımcısı ve bereketin cömertliğinin kutsal gücüdür. Hızır, kahramanı eğiterek zihniyet dünyasını oluşturma işlevi kazanır; kahramanın tecrübe kazanmasını sağlayan bilge tiptir. Toplum adına kahramanı eğitme, yüceltme ve zihin evrenini oluşturma alt tiplerden olan yardımcı/destekleyici tip tarafından sunulur. Hz. Hızır, mitolojik ve dinî işleviyle kahramanı destekleyen yardımcı tiptir. Kahraman, doğumundan önce başlayan yüceltici işlevle kutsallaştırılır. Hızır, yüceltici işlevin kutsal figürüdür.

3.2.1.2. Derviş/Aksakallı/Aksaçlı İhtiyar

Tip, ortak bilinçdışında değerler ve tecrübelerle birleşerek halkın tasavvur dünyasının resmedildiği/işlendiği imgeler olarak doğar. Türk kültüründe genç kahramanın yardımcısı kutsallık ve bilgelik rolüyle derviş/aksakallı ihtiyardır. Yol iyesinin tamamlayıcı tipi olarak gaybı bilen iyilik kültürünün temsilcisidir. Veli kimliğinin doğurduğu dinî şahsiyetle toplumsal değerlerin birleştiği bir kişiliktir. “Veliler, İslâmiyet’in ve eski Türk toplumunun en yüce ve en insanî değerlerini temsil eden insanlardır.” (Kaplan, 2007: 118) Toplumun ihtiyacı ve ideali doğrultusunda değişmeyen özellikleriyle tip; birden fazla çoğula dönüşen ve örneklendirilebilen bir anlam kazanır. Aksakallı/Aksaçlı ihtiyar/yaşlı adam tipi masallarda Hz. Hızır’ın üstlendiği rolü üstlenir. Burada Hızır’ın insanların karşısına yaşlı ve ak saçlı olarak çıkma motifi, Aksakallı/aksaçlı ihtiyar motifinin bilge kişi olma işlevidir. Aksaçlı/aksakallı, bilici, tecrübe sahibi ve kutlu kişinin kimliğidir. Topluma örnek teşkil eden yol gösterici saygın bir kişilik tipidir. Hızır benzer özellikleriyle bazen birbirine karışır. Derviş/ak sakallı ihtiyar motifinde Şaman kimliğinin İslâmî motiflerle rol değişimine de rastlanır.

Türk kültürünün köklü ve etkili inanış sistemi olan Şamanizm öğelerine masallarda da rastlanır. Şaman, Hızır/aksakal/derviş tipinin Şamanizm inancındaki kutsal yardımcı tipidir. Şaman, mitin sözcüsü olan kutsal kimliklerden biridir. “Şaman olacak kişi çılgın öfke nöbetlerine kapılmaya başlar, sonra birden aklını yitirir, ormana çekilir, ağaç kabuklarıyla beslenir, kendini suya ve ateşe atar, bıçakla yaralanır. O zaman ailesi yaşlı bir şamana başvurur; o da dengesizleşmiş genci çeşitli ruh türleri, ruhları çağırma ve onlara buyurma yolları konusunda eğitmeye girişir.” (Eliade, 2006: 35) Şaman, Gök

Tanrı dininin kutsal kişisidir ve manevî olarak insanlara rehberlik eder. Hastalıkların ıyleştirilmesinde, ölü törenlerinde vb. ritüellerde etkin olan Şaman, topluma yardım etme işlevini yerine getirir. Şamanizm ve Şamanlık inancında; kutsal yardımcı fonksiyonu bulunur. Şamanların kutsal görevleri, İslâmiyet'in kabulünden sonra ortaya çıkan manevî şahsiyetler arasında benzerlikler vardır. Türk kültürünün ilk inanışlarından itibaren görülen yardımcı ruh iyesi İslâmi inançlarda; Hızır, evliya, derviş, aksakallı tipiyle kaynaşır. Aksakallı ihtiyar/derviş tipi, ahlâkî ve manevî gücün temsilcisi olan kimliğiyle beklenmedik ve ihtimal dışı başarıyı kahramana sağlar. "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 büyülu tılsımı, yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir." (Jung, 2003: 89) Tamlığın/bütünlüğün sembolü olan yaşlı bilgi tipi tecrübesiyle özbene ulaşmış kişidir.

Kahramanın doğumundan itibaren yanında olan derviş, yüce bireydir. 'Topal Leylek' adlı masalda çocuğu olmayan bir padişahın dervişin verdiği elma ile karısı hamile kalır. Yönetici ve ülkenin başı olan padişahın geleceğe hükmedebilmesi için zürriyetinin devamı gereklidir ve bu toplumsal mesaj masal aracılığıyla verilir. Padişaha, manevî güç derviş kimliği tarafından sağlanır. "Bir padişah varmış. Bu padişahın da hiç çocuğu olmazmış. Zaman geçmiş gün geçmiş, bir gün böyle padişah düşünceye dalmış. Vezir gelmiş. 'Padişahım sağolsun ne düşünürsen böyle sen?' 'Sen çok düşünceli durursan.' 'Ben düşünmüyüm kim düşünsün, artıh son zamanım geldi, artıh öleceğim. Benim bi evlâdım yoh ki benim yerime tahda geçsin. Allah bi evlât verse, ama kız ama oğlan ne verirse versin. Tahsili ne ise onu yapacağım.' 'Padişahım sağolsun gel senen bir ava guşa çıhalım.' 'Peki hadi gezelim' Diyar ba diyar gezmeye çıharken bi derviş önine çıhir, 'Padişahım sağolsun sen neriye bele gezirsen ' 'Sen benim padişah olduğumu nereden anladın?' 'Peki benim içimdeki derdi de anladın mı?' 'Evet senin çocuğun olmir.' 'E nereden anladın? Sen bunu nereden bildin?' 'Ben ele derviş gezen insanım, annadım çocuğun olmadığını.' 'Benim mümkünü yoh mu çocuğum olmasına?' 'Sene bir elma verirem, bu elmayı alır gidersen, ahşam sultana yarısını keser yedirirsin, yarısını da sana. Hemen hamile galacah sultan. Çocuh eger kız ise ilk bahdı her kim ise ona vercahsın. Oğlan olursa her kimi isderse onu alacahsın.'" (Seyidoğlu, 1975: 169) Bilge tip olarak padişahın derdini bilen derviş, gaybı bilme özelliğiyle padişaha yol gösterir. Genç kızın kaderini de derviş kimliği kehanetle söyler.

Masallarda, başkahraman ve bilinmez yol imgesi; aksakallı/ihtiyar/derviş tarafından kahramana haber verilir. Bu yolun tüm tehlikelerini bilen yaşlı bilge kahramana yapması gerekenleri söyleyerek ona yol gösterir. ‘Kuşlar Padişahının Kızı’ (Şimşek, 2001: 60) masalında padişahın gözünün ilâcı, padişahın atının ayak basmadığı yerden getirilecek topraktır. Padişahın üç oğlundan ikisi gider, fakat eli boş dönerler. En küçük oğlan giderken önüne bir derviş çıkar; derviş, babasının atı ile giderse o toprağı getirebileceğini söyler. Bu masalda dervişin sözünü dinleyen küçük kardeş; mitin sözcüsü olan bu tipin yardımıyla başarı kazanır. Yolların sırrını bilme derviş/aksakallı/aksaçlı tipinin birincil işlevidir.

Taşeli Masalları’ndan ‘Gençlikte mi Kocalıkta mı?’ adlı masalda padişaha, rüyasında aksaçlı bir ihtiyar, başına bir bela geleceğini, bunu gençliğinde mi yoksa ihtiyarlığında mı istediğini sorar. (Alptekin, 2002: 262) Rüya motifiyle birlikte geçen aksaçlı ihtiyar motifi gaybı bilme özelliğinin aksakallı bilge tipin işlevi olduğu vurgulanır. Kahraman, bilici figürün nasihatını dinleyerek zihinsel evrenle bütünleşir ve macerasını başarıyla tamamlar. “Alt tiplerin temsil ettiği değerler ve zihniyet dünyası merkezî kahraman tipinin zihniyet dünyası ile bütünlük gösterir.” (Temur, 2012: 226) Kahramanın sağlıklı düşünmesini aksaçlı ihtiyar sağlar. Bu masalda aksaçlı ihtiyar, kahramanın geleceğiyle ilgili ona bilgiler verir ve onu bu duruma alıştırır. Toplumun zihin evreni alt tiplerden olan yardımcı/destekleyici tip tarafından sunulur. Aksaçlı ve padişah tecrübe ve zihniyet dünyasıyla birleşerek; zihniyet dünyasının mesajını oluştururlar. Yaşlı bilge adam arketipi olan derviş/aksaçlı/aksakallı, ruhsal ilkedir.

Yaşlı bilge adam arketipi, “ruhsal ilkenin kişileştirilmesidir; bir yandan bilgiyi, düşünceyi, kavrayış gücünü, bilgeliği, zekayı ve sezgiyi, diğer yandan da iyi niyet ve yardıma hazırlık gibi ruhsal karakterini yeterince sadeleştiren ahlaki özellikleri temsil eder. Zekasından, bilgeliğinden ve kavrayış gücünden başka, ahlaki özelliklerinden dolayı da dikkate değerdir; dahası diğer insanların ahlaki özelliklerini de sınar ve bu sınamaya bağlı olarak hüneler gösterir. Daima kahraman çıkmaza girip umutsuzluğa düştüğünde ortaya çıkar. Bu noktada kahramanı ancak sağlıklı düşünme veya işe yarar bir fikir kurtarabilir. Ancak iç ve dış nedenlerle kahraman bunu tek başına yapamaz. Bu eksikliği giderecek bilgi ise kişileştirilmiş bir düşünce biçimine girmiş olarak, yani anlayışlı ve yardımsever yaşlı adam kılığında gelir. Kahramanı doğru yola çıkaracak çözümleri bilir ve bunları ona gösterir. Kahramanı, karşılaşacağı muhtemel tehlikeler konusunda ikaz eder ve bunlardan nasıl kurtulacağını da anlatır.” (Korucu, 2006: 60)

Bilge kişi, kahramanın kişileştirilmiş bilgi imgesidir. Macerada, kahramanın çıkmaza girdiği dönüm noktalarında sağlıklı düşünme ve işe yarar fikri sağlama işlevini yerine getirir.

Merkezî kahramanın beklenen kahraman olduğu birinci derecedeki kişiler ve varlıklar tarafından haber verilir. Kahraman dünyaya gelmeden önce zihinsel hazırlık evresini oluşturma işlevini derviş üstlenir. Birçok masalda kahramanın doğumundan, ad verilmesine, sınanma ve evliliğine kadar yanında bulunan manevî güç, olağanüstü güçleriyle derviş kimliğidir. Bu motif, destan, masal ve halk hikâyelerimizde oldukça yaygın kullanılır. İdeal/idealist tip olan başkahramanın doğumu yüceltme işleviyle sunulur. ‘Üç Nar’ adlı masalda padişahın çocuğunun olmasını sağlayan derviş motifi; çocuksuzluk özlemiyle yanan kahramanın babasına/padişaha bu durumu bilge kişi olarak haber verir. “O sırada tak tak kapı döğülüyor, açıyorlar bir derviş baba. Yukarı çıkartıyorlar, izzeti ikram, namaz niyaz yapıyorlar. Bu padişah da düşünüyor, derviş baba soruyır: ‘Padişahım 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, 2011: 269) Anlatıda merkezî kahramanın etrafında birincil derecede işleve sahip alt tipler olan kişi ve varlıklar dünyaya gelecek kahramanın beklenen kişi olduğunun zihinsel hazırlığının oluşturulmasında işlevler yüklenir. Kahramanın gelişi esnasında bu durumun zihinsel hazırlık evresi önceden yapılır. Masallarımızda Hızır/derviş/aksakallı ihtiyarın kahramanın gelişini müjdelemesidir. (Temur, 2012: 218) Zihinsel hazırlık evresini oluşturma işlevi merkezî kahraman işlevlidir. Alt tipler; merkezî kahramanı bütünler ve ona yardımcı olur.

Masalın devamında derviş; kahramanın derdinin dermanını söyleyerek onu maceraya hazırlar. Yaşlı kadının bedduasıyla âşık olan kahraman kimseye derdini söylemez. Derviş gelir padişaha akıl verir ve padişah, oğlunun derdini anlar. Oğlunu, üç narı bulması için gönderir. Oğlan, üç narı bulmak için çıktığı yolculukta hangi yoldan gideceğini şaşırır; kahramana Hz. Hızır/derviş, rehberlik eder. “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 turalım. Oradan ileriye geçince bir sustalı kapıya rast gelirsən, 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 filân 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 girdiğin gibi çıkar gelirsın. Haydi işin rast gelsin evladım.” (Günay, 2011: 271) Masalda yol iyesi olan Hızır, kahramanın üç narı bulmasına yardım eder. Derviş/aksakalı/aksaçlı bilici ve yol gösterici kimliğiyle kahramanın yolculuk boyunca karşılaşacağı engelleri ve bu engelleri nasıl aşacağını bildirir.

Başkahramandan önce yolu tecrübe etmiş ve yolculuğu kolaylaştıracak bilgiyi kahramana ulaştırır. Yola çıkıldıktan sonra geri dönüş yoktur. Kutsal rehber olan derviş, kahramana telkinlerde bulunur. ‘Dilâremcengi’ masalında yolun rehberi bilici kimliğiyle kahramanı uyarır. “Kardeşim Dilâremcengi’nin gülüyle bülbülünü istedi, getirmeye gidiyorum.’Oğlum oraya kimse gidemez. Giden taş kesilir. Bunu sana öğreten düşmanlıkla öğretmiş. Geri dön gitme bu yola.’ ‘Hayır gitmem lazım kardeşim çok ağlıyor.’ ‘Öyleyse şu yola gideceksin orada büyük bir bahçe vardır. Bahçeden içeri girdiğin zaman sana toplar tüfekler atılacak, büyük değirmen taşlarını başlarına bırakacaklar. Seni korkutmaya gayret edecekler. Sakın korkma gir içeri. Bir gülle, bülbülü bahçeden al sakın korkma. Sakın arkana bakma taş kesilirsin.’ Bunu söyleyip derviş ortadan kayboldu.” (Seyidoğlu, 1975: 218) Dilaremcengi masalında ikinci kez maceraya gitmek zorunda kalan kahramanın yardımcı ve ulvî rehberi yine derviş kimliğidir. Derviş kimliği, yaratıcı gücün bir yansımasıdır. İnsan zihninde yerleşimleriyle bu rolü kutsallık kazanan yardımcı/tamamlayıcı kahramanlar üstlenir. “Gider gider yine aynı yerde dervişe rastlar. ‘Oğlum yine nereye gidiyorsun?’ ‘Derviş baba biliyorsun nereye gittiğimi, şimdi de gidiyorum Dilaremcengi’nin kendisini getirmeye.’ ‘Gitme yavrum taş kesileceksin, oraya giden taş kesilir. Dön geriye.’ ‘Hayır imkânsız kardeşimin sözünü yerine getirmem lâzım. Gideceğim.’ ‘Mademki gidiyorsun yine aynı bahçeye gireceksin, seni yine korkutmaya çalışacaklar. Toplar atacaklar.

Korkma saraya kadar gir. Kapıdan seslen. Dilâremcengi çık dışarı diyince taş kesileceksin. İkinci defa Dilâremcengi çık dışarı de, o vakit diz kapaklarına kadar taş kesileceksin. Üçüncüsünde Allahını seversen Dilâremcengi çık dışarı diyince ayaklarının taşı da açılacak. Dilâremcengi de bir kızdır dışarı çıkıcak. İçeri gir derse sakın girme. Her ne isterse kendisi girip alsın. O zaman kızı al gel.” (Seyidoğlu, 1975: 218)

Aksakal, sıfatına sahip olan birey; Türk topluluklarında bilgeliğin, tecrübenin, olgunluğun ve arifane bir sezginin sembolüdür. Aksakallı/aksaçlı kişi toplum adına konuşan yüceltilmiş norm tiptir. Kahramanın olumlanması/aydınlanması işleviyle ona doğumundan itibaren güç veren derviş/aksakallı/aksaçlı ihtiyar, mitik dinî ve tarihi bilincin aktarıcısı olarak anlatıya derinlik katar ve kahramanı koruma, eğitme, zihin dünyasını oluşturma vb. işlevleri yerine getirerek yardımcı/tamamlayıcı tip olur.

3.2.1.3. Yaşlı Kadın

Masal kahramanına yardımcı olan tipler arasında yaşlı kadın kimliği de vardır. Toplumsal bir bakışla oluşan bu tipin özelliklerini tecrübe ve olgunluk belirler. Türk kültüründe yaşlı insanlar saygı duyulan, hürmet edilen insanlardır. Yüce Ana olgunluk ve tecrübe bağlamında yaşlı kadının imgesel metaforudur. Yaş, olgunluk ve tecrübedir; masal metinlerinde yaşlı kadın/ihtiyar tecrübeyi sembolize eder. Genç kahramanın tecrübesizliği karşısında ona tecrübe kazandırır. Yüce birey, ‘iyilik yurdunun’ mensubu, bilgelik işleviyle hem kahramanın hem de toplumun yol göstericisidir. Akıllı ve bilge kişi, kahramanın başarıya ulaşmasında ona rehberlik eden atalar ruhunun tarihi-mitik gücüdür.

‘Bir Kolu Altın Bir Kolu Gümüş Kadın’ adlı masalda, kahraman, sınavın mükâfatı olarak Tanrı’nın lutfuyla altın ve gümüş ellere sahip olur. Yeni yaşantısında ona yardımcı olacak kişi ihtiyar bir kadındır: “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, 2011: 82) Yaşlı kadın, masal kahramanının rahatlamasını sağlar.

‘Ölü Yiyen Derviş’ masalında, yaşlı kadın; genç kızı zor durumdan kurtarır ve yardımcı ihtiyar işlevini yerine getirir. “Gızım sen niye bu gater inciye gark olmusun? Sen niye yıhanmırsan, sen niye ağlırsan?” ‘Yoh benim derdim büyü.’ ‘Ne derdin var bene söyle?’ ‘Benim derdim an beleyken bele.’ ‘Ondan golayı ne var, sen bene çihart üsdünü ver, altınların bene ver ben de sene verim. Sen çıh geç git. O ki seni bulamaz.’

‘Oh nene’ diyor eline ayağına sarılır. ‘Gulun gurbanın olim sen bilirsin.’ Hama buni soyundirir, güzel giydirir. Bunarı da verir ona. Alıp bohcalır, itip batırır. Aha haman bu gız giyinir, degenegi eline alır, onun gıyafetinde gumburunu tike tike çıkar. Önünden geçende bi şüpeleir. Bu ihdiyar adam bir de diyor ki, ‘Yoh canım bu gaça gaça gidir’ O evine getmede olsun, hamamdan çıhillar.” (Seyidoğlu, 1975:182)

‘Üç Dokumacı’ adlı masalda; derviş, Hızır ve aksakallı ihtiyar motifinin fonksiyonunu genç bir kız; ermiş tipiyle üstlenir. Diğer metinlerdeki yardımcı bilge tipten yaşı ve cinsiyetiyle ayrılan bu tip; gücünü manevi kimliğinden alır ve gizli bilgilere vakıftır. Ermiş kız, padişahın idamına karar verdiği genci kurtarır. (Sakaoğlu, 2002: 347) Ermiş kız, ödüncleme yapılan yaşlı kadın kimliğinin işlevleriyle vakada yer alır.

‘Mersinler Güzeli’ (Sakaoğlu, 1983: 52-58) masalında yaşlı kadının biliciliği; ölen kahramanların yeniden dirilmelerinin yolunu gösterir. Sıçanlar, kendi dillerinden anlayan biri çıksa kendi kuyruklarının şehzadenin burnuna sürülmesiyle uyanacağını söylerler. Yaşlı kadın/kocakarı tecrübeyi temsil ederek sıçanın dilinden anlar ve kurtuluş yolunu söyler. Kocamak, yaş almak, tecrübeli olmak ve bilicilik özellikleriyle bir sıfattır.

Aksakallı/saçlı tipinin kadın kimliği olan yaşlı kadın, kahramanın ihtiyacı olan yardımı/desteği sağlayarak başkahramanı güçlendiren bir tiptir. Tecrübe ve iyilik kavramlarıyla kutlu kılınmış bir kişiliktir.

3.2.1.4. Çoban

Çoban tipini; mitolojik köken, kutsallık ve yaşam biçiminin şekillendirdiği özelliklerin ortak etkisi oluşturur. Masal metinlerinde; işlenen çoban tipi, halk muhayyilesinin hafızasında kodlu olan kültürel birikimle işlenir. Çoban kimliği, Türk toplumunun göçebe yaşam tecrübeleriyle ve inanışlarıyla şekillenmiş mitolojik bir tip olarak karşımıza çıkar. Türk inanış sisteminde koruyucu ruh inancı vardır; hayvanların koruyucu ruhu çoban atadır. Çoban ata kültü, koruyuculuk yönüyle bilinen bir imgedir. Ata, unvanıyla kutsallık kazanan çobanlık mesleği Türklerde göçebe hayatla şekillenir. Çoban Ata, hayvanları ilk evcilleştiren, onları yöneten kişidir. Çoban yıldızı, Çoban Atadan gelir; atların ve çobanın koruyucu ruhu göksel olan mitsel inanışlı bir yıldızdır. “Bütün Türk dünyasında tanınan ve Kervan Yıldızı, Erte Yıldızı, Erte Çolpanı, Tan Yıldızı, SabahYıldızı, Ak Yıldız, Mavi Yıldız, Kanlı Yıldız, Yaruk (Parlak) Yıldız, Kervankıran, Çolpan Ata vb. adlarla bilinen bu yıldız, atların ve çobanların koruyucu ilahesi olarak kabul edilir.” (Naskali, 2011: 307) Çobanlarla ilgili mitoloji, at ve

koruyucu yıldız olan Zühre ile bağlantılıdır. Astral bir kült olan çoban yıldızı yol göstericidir. “İnanca göre gökteki yıldızlar at sürüsü, Çobanyıldızı da onları koruyan, yönetendir. Onun Çoban Ata kültürüyle sentez oluşturması da bu inanca dayanır. Hayvancılıkla uğraşan toplumlarda Çobanyıldızı’nın gökte görünmesi, sürüyü çöle çıkarmanın vakti olarak belgelenir.” (Naskali, 2011: 178) Çobanlık kültü, Türklerin yönetim anlayışında da kutsal bir mitolojidir. Peygamberlik mesleği ve peygamber kimliğinin sağladığı koruyuculuk vasfı, Türk kültüründe hakan ve kağanların koruyucu kimliğiyle birleşir. Çobanlık, Tanrıoğlu; Oğuz Kağan, Er Sogotoh, Elles, İdigey/Edigey, Cengiz, Timur, şamanların gök çoban mitiyle ilişkilidir. “Bu mite göre gök çobanı Dedede veya Çoban/Çolpandır. Gök çobanları, hem Türk hem de Moğol-Buryat geleneğinde Tanrıoğullarının fonksiyonunu yerine getirirler. O halde kozmik hafızada yönetmek kodu, ‘çobanlık’ terimi ile karşılanmış olur. Çoban, sürüyü korumakla ve beslemekle görevliyse Tanrıoğulları da bilgisi ve gücü ile milletini korumakla yükümlüdür.” (Naskali, 2011: 168) Çobanlık mesleği halk arasında inanca bağlı kutsal bir dereceyle anılır. Hz. Musa, Hz. İbrahim, Hz. Muhammed çobanlık yapmış, çobanlar anlatılara bu kutsal kimlikle girmişlerdir. Çoban ve çobanlık mesleğinin kutsiyetiyle Musa peygamber, çobanların piri unvanına sahiptir. “Bu veriler, peygamberlikle Tanrıoğlu kompleksinin aynı sistem dâhilinde işlediğini betimler. Fark, yalnız Tanrıoğlu’nun mitolojik ve epik, peygamberliğin ise dinî anlayış olmasıdır. Şüphesiz bu, millî kültürel değere sahip hadisenin başka bir sisteme dönüşümüdür. Ancak kozmik bilgi bağlamında bu farklı kültür olgularının kökeninin aynı olduğu, her ikisinin de çobanlık ekseninde birleştiği vurgulanmalıdır.” (Naskali, 2011: 169) Mitsel anlamıyla kutsallık kazanan çobanlar; masalda da bu statüye bağlı kerametler gösterir. Çobanın yol gösterici kimliği, kişi ve nesnelerin onlardan sorulması bu kimliğe yüklenen anlamların sonucudur. Kahramanın yol göstericisi çoban, bilge kişinin işlevine sahiptir.

Türk kültüründe atlı-göçebe yaşamış bir milletin ekonomik faaliyetlerinde hayvancılık önemli bir geçim kaynağıdır. Çobanlık, göçebe bir toplum için geçim kaynağı olan hayvanların sorumluluğunu üstlenen ve bu bağlamda mitolojiyle birleşerek kutsal kabul edilen bir kimliktir. 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.” (Naskali, 2011: 187) Evliya-çoban kimliği; bilge tipin koruyucu, eğitici ve zihin dünyasını oluşturma işlevini kazanır. Çoban, kutsal kimliğin yardımcı/tamamlayıcı tiplerinden biridir. Mitolojik dönemin kutsal sayılan mesleği çobanlık peygamberlikle bütünleşir. Çoban bu şekilde işlevsel ve bağlamsal olarak bir tipe dönüşür; belli bir kimliği aktarır.

Hayvanların dilinden anlayan bir tip olan çoban bu özelliğini göçebe toplumun yaşam tarzı ve çoban-veli tipinden alır. Göçebe kültür ve peygamber mesleği olması bu tipin şekillenmesinde önemlidir. Kültür katmanı olarak çoban “Takva sahibi, kutlu yaratılışlı çobanlar, Tanrı’nın elçisi, padişah ve han olabilmektedir. Yukarıda halk anlatılarında verdiğimiz örnekler yanında İlhanlı Emiri Çoban Noyan, Kastamonu’nun Türkleşmesinde büyük emekleri olan Çobanoğulları Beyliği’nin kurucusu Çoban Hüsamettin vb. gibi kahramanlar ve Hz. Musa gibi mesleği çobanlık olan peygamberler, bunun tarihi kanıtıdır.” (Naskali, 2011: 339) Çobanın kutsal kimliği, çobanlık mesleğinin Ata kültüne bağlı peygamber mesleği olmasıdır. Kutsal kimliğin taşıyıcısı peygamberlerin yaşam tarzı ve mesleği ilham kaynağıdır.

Çoban tipi, kültürel bağlamda oluştuğu edebî türün özelliklerine göre şekillenir. “Yine farklı türler, tipleri farklı anlamlarla donatarak vermek istedikleri mesajlar doğrultusunda idealize edebilirler. Çoban tipi bunun güzel örneklerinden birini teşkil etmektedir. Kültürel süreklilik içinde çobanın güzel ahlaklı ve olumlu bir tip olması bütün türlerde paralelse de menkıbelere yansıyan çoban, destanlara yansıyan çoban ya da masallara yansıyan çoban bire bir aynı değildir.” (Naskali, 2011: 291) Çobanın genel olumlu tip özelliklerini; kutsal ve mütevacı kimliğin verdiği bir tip oluşturur.

Çobanlar, anlatılarda fonksiyon bakımından çift yönlü tipler arasındadır. Bazen iyiliğin sembolü iken bazen de kötülüğün sembolü olabilirler. Masalda isim olarak değil de mesleğiyle birlikte anılan bir tiptir. Anlatılarda çoban üç fonksiyondan özelliğiyle tipi; “1) Kutlu çobanlar, 2) Kutsuz çobanlar, 3) Sahte/kılık değiştirmiş çobanlar (Naskali 2011: 318) Kutlu çoban, iyi yaratılışlı ve Tanrı’nın elçisi olarak geçer. Salur Kazan’ın çobanı Karacuk Çoban kutlu çobandır. Dede Korkut Hikâyeleri’nde, Karaca Çoban Türk kültüründeki sadık çoban tipini karşılar. Salur Kazan, onun beyidir ve zor durumda olan hakanının yanında olması onun sadakatidir. Kutsuz çobanlar, hayvan yetiştiren kötü ve hain tiplerdir. Tepegöz’deki Konur Sarı Koca Çoban; yasağı çiğneyip peri kızıyla birlikte

olur ve Oğuz halkının büyük bir sorun yaşamasına neden olur. Çoban tipi genellikle toplumsal bir norm olarak masallarda temiz ve saf insan tipini sembolize eder.

Çobanlar dağ başlarında yol ve yolculuk sembolünde rehberlik kimliğiyle yol gösterici ve koruyucu olurlar. ‘Padişahın Rüyası’ adlı masalda, padişah rüyasında kızının bir çobanın oğluyla evleneceğini görür. Bu durumu kabullenmek istemeyen padişah, olayın gerçekleşmesini engellemeye çalışır; ancak kehanet gerçekleşir. Çobanın oğlu satın 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) Çoban, yol imgesiyle çocuğu bulup büyüten yardımcı tiptir. Çoban, koruyuculuk ve zihniyet dünyasını oluşturma işleviyle; çocuğa yeni bir yaşam sağlar. Bilge tip özelliğiyle kahramanı koruma işlevini üstlenir.

‘Çoban’ (Günay, 2011: 83-85) masalında; tebdil-i kıyafet gezen padişah çobanın, köpeğini ağaca astığını görür. Nedenini sorar; ancak çoban, ‘o köpeğin cezası benden sorulur’ diyerek nedenini söylemez. Padişah, saraya döner ve çobanı çağırır. Karşısındakinin padişah olduğunu gören çoban, sorunun cevabı için bir ay süre ister. Padişaha, vezirini çağırıp tüm yetkilerini kendisine bıraktığını söyleyip gitmesini ister, bir ay sonra döndüğünüzde köpeğin cevabını veririm der. Çobanların akıl özelliğiyle vurgulandığı bu masalda çoban sırrını sonuna kadar söylemez. Padişah bir ay sonra döner ve çoban hikâyeyi anlatır. Köpeği yavruyken aldığını ve yedi yıl baktığını anlatır. Köpek başlarda sürüyü korur kollar ancak bir gün çoban, köpeğin ihanetini görür. Köpek, çobanın sürüsündeki en iyi hayvanını kurda teslim eder ve beraber yerler. Çoban, bu hikâyeden sonra padişaha birinci ve ikinci vezirinin ihanetini anlatır. Çoban, tamamlayıcı ve bilge tipiyle padişaha devletin tehlike içinde olduğunu ve vezirlerinin ihânetini haber verir.

Erzurum’dan derlenen ‘Altın Şamdan’ (Seyidoğlu, 1975: 364-369) masalında çobanlık ve yaşlı kadın kimliği işlevsel olarak birleştirilir ve çoban nine tipi doğar. Masalda Altın Şamdanın içindeki kıza padişahın oğlu âşık olur; şehzadenin nişanlısı olan Rum kızı, şamdanı parçalar. Şamdanın içinden çıkan kızı, kıskanç nişanlı kan revan içinde bırakarak bir kuyuya atar. Kızı, bezirgan bulur ve bir çobana teslim eder. Çoban

bu kızı iyleştirir ve padişahın oğluna kavuşmasını sağlar. Masalın başında çoban baba olarak geçerken olay örgüsünün devamında çoban kimliği çoban nineye dönüşür. Kadın ya da erkek çoban tipi kahramanın yardımcı/tamamlayıcı gücüdür.

Ormana giden kahramanın yol göstericisi bilici kimlikle çobandır. ‘Allah’ın Belası’ adlı masalda kahraman, ormanda karşılaştığı çobana yolu sorar. “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, 2011: 209) Dağlar ve yollar çobanların mekânıdır. Bu mekânlarla ilgili kahramana bilgi verirler. Çoban yolun ve mekânın sırlarına vakıf bilge kimliktir.

‘Gül ile Sinaver’ masalında kaz çobanı kahramanın yerine işaretler ve iletişim sağlar. Örtük iletişimle kahramanın etkinliğini onun adına sürdürür. Çoban, Sinaver’in hem padişahın kızını almasına hem de kardeşine kavuşmasına yardımcı olur. “Sen kimsin arkadaş?”

‘Ben padişahın kaz çobanıyım.’

‘Ne yaparsın burada?’

‘Kaz yayıyorum.’

‘Ücretin ne?’

‘Beş kuruş.’

‘Beni de yanma arkadaş eder misin? Ben istediğin kadar para veririm, sen dışarıdan yiyecek getirirsin. Ben dışarı çıkınca yakalıyorlar.’

Burada bir müddet beraber kalırlar. Arkadaşı Sinaver’e der ki: ‘Padişahımızın sarayında bir kız var ki o kadar güzel, aya:

‘Sen doğma, ben doğacağım.’ diyor. Bana da gönlü var.’

‘Hakikaten sana gönlü var mı?’

‘Var.’

‘Peki kız nereden geldi?’

‘Bir kaptan getirmiş, padişaha teslim etmiş. Kaptan kırk gün sonra gelecekmiş de düğünleri olacakmış. Ama, kız numara yapıyor, ona gitmeyecek, bana gelecek, bana gönlü var.’

Sinaver çantasından bir avuç altın çıkarıp arkadaşına verir:

‘Git, bu altınlarla bir altın tepsi yaptır, üç tane de altın kupa al.’

Kaz çobanı gidip Sinaver'in istediklerini yaptırır, getirir. Çobana sorar: 'Bu kızın sana gönlü olduğunu nereden biliyorsun?'

'Ben şu bahçeden gül toplarım, demet yapar ona götürürüm. Kapış kapış elimden alıp gülüşürler, bu kız da bana göz çalıyor. Anlıyorum ki bana gönlü var.'

Sinaver altın kupalara kendi elleriyle gül demetleri hazırlayıp tepsiye koyar. Kaz çobanı arkadaşına der ki:

'Al bunları götür. De ki: 'Bu sefer kapışmak yok, ben kendim taksim edeceğim.' Bunu padişahın karışma, bunu da kızına, şunu da oradaki kıza verirsin. Kupayı alınca oradaki kız sana işaretle bir şey sorarsa sen de kafanı önüne eğ, 'Evet' de.'

Sinaver parmağındaki yüzüğü de gizlice kıza verilecek kupanın içine koyar. Kızın 'Sinaver geldi mi?' sorusunu çoban 'Beni alacak mısın?' diye anlayıp 'Evet, alacağım' diye işaret ederek 'Sinaver geldi' diye cevaplandırarak.

Çoban tepsideki kupaları götürür, kız işaret edince de 'Evet' diye başını sallar. Kız anlıyor ki Sinaver dünya yüzüne çıktı, neredeyse gelecek.

Sinaver kaz çobanı gelince sorar:

'Ne yaptın?'

'Ooo.. Onlar benden, ben de onlardan çok memnun olduk. Gülleri alıp kokladıktan sonra 'Beni alacak mısın?' diye işaret etti, ben de 'alacağım.' diye işaret ettim.'" (Sakaoğlu, 2002: 456-457) Kaz çobanı, arkadaşı Sinaver'in sözcüsü olarak masalda örtük iletişimi sağlar. Çoban, bilge tip işleviyle kahramanın kızla iletişimini sağlar.

Kahramanın ihtiyaç duyduğu yardımı onun/kahramanın etkisiz kaldığı durumlarda yardımcı/bilge tip üstlenir. Eylemlerini kahraman adına gerçekleştirir. 'Gülmez Padişahı' masalında kardeşlerinin kuyuya attığı kahramanın gözlerinin ilacı rüyasında vahiyssel söylemle haber verilir. Kahramanın yardımcı gücü çoban olur. "Neyse oğlan çobanı çağırır. 'Hoyun çoban, hendere üç gartal gelecek, onun birini vurup gelersen sana şu gadar altın vereceğim. Neyse gartalı çoban vurur gelir. Gartalin ganını gözlerine çalırınca oğlanın gözleri açılır, oğlan da çıkarır üç dört altın verir.'" (Alptekin, 2002: 276) Çoban, kahramanın gözünün ilacı olan kartal kanını bulur ve tamamlayıcı/destekleyici işlevle kahramanı korur.

Masal kahramanının ihtiyacı olan bilgiyi, yolların kutlu iyesi çoban sağlar. 'Melikşah' masalında kahraman karşılaştığı çobanlardan babasının durumunu sorar. Çobanlar, babasının harpte yenilmek üzere olduğunu haber verirler. (Sakaoğlu 2002:

403) Çobanlar evliyalık ve ermişlik özelliğiyle gizli bilgilere vakıfturlar. Melikşah, bu bilgiyle babasını kurtarmak için eyleme geçer.

Masal aracılığıyla bilge tipin sahip olduğu özelliklerin kıskanılması ve bu durumun düşmanlık oluşturması olay örgüsüne yansır. Akıllı olan çobanın oğlunun bu özelliği ata kültürle zihinlere yansıyan kutlu çoban tipidir. ‘Padişahın Oğlu ile Çoban Oğlu’ (Sakaoğlu, 2002: 496-498) masalında, çobanın bilgeliği; padişahın kıskançlığına dönüşür. Çoban, akıl özelliğiyle kıskanılan bir tiptir. Çobanın oğlu bilge/bilmiş kişiliğiyle ihtiyara kutunun sırrını söyler. Masalın sonunda çoban, akıyla uçağı icat etmiş olarak görülür. Masalın sözlü kültürle aktarılma özelliği anlatıdaki modernleşmeye örnektir. Çoban ve akıl/bilgelik vasfının somutlaşmasıyla uçağı icat eder. “Türk’ün yaratıcı mitolojik düşüncesi, uçağı icat edenin bir Türk olduğu mitini bu masala monte etmiş; halk anlatılarının kendini yenilemesine ve çağa ayak uydurmasına şahitlik etmiştir.” (Naskali, 2011: 330) Çoban, toplumun sözcüsü olarak padişahın cezasını verir; halk adına yardımcı ve bilici görevindedir.

Çoban ve Keloğlan tip olarak bazen benzer foksiyonlarla görülürler. Keloğlan kılığına girmede çoban, kahramana yardımcı olur. ‘Tüylüce’ (Sakaoğlu, 2002: 394) masalında çobanın yardımıyla kız kılık değiştirir; padişahın kızı, tüylü deriye çobanın yardımıyla girer. Zorlu durumlardan kurtulmanın yollarından biri olarak kahraman kılık değiştirir. Bu yardımı sağlayan tipler arasında çoban kimliği ön plana çıkar. Çoban, kıza bir post yapar ve kız, kimliğini gizleyerek rahatça hareket eder. Helvacı Güzeli (Sakaoğlu, 2002: 448) masalında çobanın yardımıyla davarın karnını başına geçirir. Çoban, yardımcı yol iyesi olarak genç kadının karnını doyurur ve ona bir karın verir. Helvacı Güzeli’nin Elazığ varyantında padişahın kızı çobanla evlenir.

Çoban, karşılıksız koyun vererek kahramana gerekli yardımı sağlar. Ata kültüründe görülen; koruyan, bakan anlamıyla ve algısıyla ilişkilidir.

Mekânlar çobanlardan sorulur. ‘Serencam masalında’ Sultan Murad Han, tebdil-i kıyafetle dolaşarak tanıştığı bilge çobanı baş veziri yapar. Hainlik eden vezirlerini ise öldürtür. Serencam masalında çoban, sürüye dalan kurtla mücadele etmeyen, görevini yapmayan köpeğini ‘Sultan Murad’ın hayın vezirleri çimin hayınnıh yapmasa ne olur?’ diyerek cezalandırmaktadır. Sultan Murad’a ihtiyacı olan kutlu bilgiyi vahiysel söylemle çoban getirir. Çoban, kendi köpeğinin hainliği üzerinden vezirlerin hainliğini anlatarak padişahı uyarır.

Çoban, yardımcı rehber işleviyle zor durumdaki genç kıza, yeni bir yaşam sunar. Bilici kimliğiyle kaybolan kahramanı kurtarır. Yolların, dağların ve ormanın koruyucu gücüdür çobanlar. ‘Ne İdim Ne Oldum Ne Olacağım’ (Sakaoğlu, 2002: 356-357) masalında vezirin tuzağından kurtulan genç kız ormana sığınır; burada kendisini kurtaran güç çoban kimliğidir. Çoban, genç kızın animus gücü olarak onu kurtarır. Çoban, genç kıza birbirlerinin rızkı olduğunu söyleyerek kızla evlenir. Gönül adamı olma özelliğiyle vurgulanan çobanlar; paylaşım ve misafirperverdirler. Çoban, karısının eşi olduğunu bilmediği padişahı ve veziri evinde misafir eder; onlara süt ikram eder. Masalın sonunda hain vezir cezalandırılır; padişah damadı olan çobanı, veziri yapar. Çobanların fakir olması mütevazı kişiliklerinin gönül zenginliklerinin ve veli tiplerinin temsilcisi olmalarıyla ilgilidir. “Nesnel dünya için oldukça marjinal olan bu değişim, masal dünyasında, olabilirliği sorgulanmayan, anlatının psikolojik rahatlama sağlama işlevi gereği kurgulanmış bir durumdur.” (Naskali, 2011: 297) Güvenilir kişilikleriyle aza kanaat eden gönül insanlarıdır. Çobanın yoksulluğu onun mütevazı ve evliya kimliğiyle birleşir. Çobanlar, masalda bu özellikleriyle kadın kahramanla evlenirler ve vezir olmaya hak kazanırlar.

Çoban, Türk kültüründe mitolojik bir kökene sahip koruyucu tipi masalarda öne çıkarır. Çobanlar, yolun kutsal rehberi olarak bilici rolündedir. Bilge tipin özelliği olan gizli bilgilere vakıf olma işleviyle kahramanın yolunu aydınlatır. Mesleklerinin gereği olarak açık mekânlarda; yolların başında kahramanı beklerler.

3.2.1.5. Periler

Periler, masalarda iyiliğin ve güzelliğin sembolü olarak; olağanüstü güçlere sahip yardımcı tipler arasındadır. Olağanüstü varlıklar kadrosunda yer alan peri tipi, insanın bu varlığın güzelliğine ve özel güçlerine duyduğu arzunun sonucu olarak masalda geçer. Perilerin sırlı ve gizemli yaşamlarını merak eden insanın, peri diyarına olan fantazisi ve istekleri bu masalları doğurmuştur. Kendine özgü büyülü atmosferi insanoğlunun bu diyara duyduğu merakı artırır. Periler, sihir ve büyüyle özdeşleşerek; insanın sihire ve büyüye hayranlığını sembolik düzlemde somutlaştırır. “Periler Diyarı en yakın ‘Sihir’ olarak çevrilebilir -ama o, garip bir ruh hali ve gücün sihiridir; en çalışkan ve bilimsel sihirbazın kaba aletlerinden en uzak kutuptadır.” (Tolkien, 1999: 21) Periler, sihir gücüyle bütünleşir ve insanın yapamadıklarını olağanüstü güçleriyle gerçekleştirirler. Tılsım, sihir ve büyü imgesi perilere yüklenen özel bir güç ve anlamdır. Peri, tip olarak güzelliğiyle

bütünleşen iyilik iyesiyle anılır. Periler, olağanüstü gücünü başkahramanın yanında yer alarak kullanır.

Periler diyarına yolculukla zaman ve mekân sınırlamasından kurtularak; zihinsel imgelerin derinliklerine inilir. “Periler Diyarı’nın büyüğü kendi içinde son bulmaz, bu büyüğün erdemi işleyişindedir: bunların arasında belirli ilkel insani tutkuların tatmini de yer alır. Bu tutkulardan biri zaman ve mekânın derinliklerini araştırmaktır. Bir başka tutku ise (görüleceği üzere) diğer canlı şeylerle düşünce ve duygu katılımı sağlamaktır.” (Tolkien, 1999: 25) Perileri tanımlayabilmek ya da anlayabilmek için bu olağanüstü varlıkların dünyasını bilmek gerekir. Bu diyarın kendine özgü atmosferi ve kuralları vardır. Perilerin yaşamına dair bütün sırlar bu diyarda açığa çıkar. Perilere duyulan hayranlık, “Periler Diyarı’nın doğasına, o Tehlikeli Diyar’ın kendisine ve o ülkede esen havaya dayanıyor.” (Tolkien, 1999: 21)

Perilerin yardımcı tipin bilge kişiliğini sembolize etmelerinde insanoğlunun perilere olan tutkusu yatar. “Periler Diyarı’nın kalbinin yakınlarında yatan temel ‘tutkuların’ birinden ortaya çıkar: insanların yaşayan diğer canlılarla paylaşım kurma tutkusundan.” (Tolkien, 1999: 27) Bu merak ve tutku bir tatmine dönüşür. Perilere duyulan tutku insanın iletişim kurma yöntemidir. Olağanüstü yardımcı rolünü üstlenen periler; masalda fantezi/arzu olarak görülür.

Peri, denilince akla gelen ilk imge; özel güçlere sahip gizemli, güzel ve cinsiyeti olan bir varlık düşüncesidir. Peri kızı veya peri oğluyla evlenme motifi, kahramanın anima-animus figürü olarak sembolize edilen eksik yönünü keşfetmesidir. Erzurum’dan derlenen ‘Leylek’ masalının ikinci varyantında gizemli bir dünya olan periler dünyasına kahramanın dâhil oluşu ve animus gücünü keşfetmesi anlatılır. Bu masalda üç kız kardeş, eşlerini mendil atarak seçerler. Büyük kardeşlerden biri sadrazamın oğlunun üstüne diğeri de vezirin oğlunun üstüne mendil atarken küçük kardeşin mendili bir leyleğin üstüne düşer. Leylekle giden küçük kız, periler diyarına yolculuk eder. Olağanüstü varlıklar olan perilerin gizemli dünyasına geçilir. Peri padişahının oğlu, kimliği bilinmeyen gelişi ve gidişi sırlı olan tamamlayıcı güçtür. “Uyuduhdan sora bi de bahdi hemen cam tıhladi, ‘Leyleh’ ‘Efendim’ ‘Şarabın var mı?’ ‘Şurubun var mı?’ ‘Var’ ‘Bene lâyh gızın var mı?’ ‘Var’ Dedi. Hemen gapıyı aşdı, içeri girdi. Bu leyleh peri padişahının oğlunun cariyesi. O gelende peri padişahının oğlu. Hemen bu girdi içeri yedi işdi, girdi gızın goynuna yatdı. Bu leyleh de gız uyanmasın diye hem şarap verdi hem şurup verdi. Bu oğlan yalnız şurubu işdi, şarabı işmedi. Yatdii. Sabah erken gız uyanmadan oğlan uyandı, goynundan çıhdı

getdi.” (Seyidoğlu, 1975: 159) Genç kız, leylekle birlikte peri dünyasına erginlenme mekânına geçer ancak bilinçlenme süreci henüz başlamamıştır. Olay örgüsünde, ablaların verdiği akılla şurubu içmeyen genç kız, uyanık kalarak animus figürü olan peri oğlanı görür. Bilinçlenme süreci, öğrenme cesaretiyle eyleme dönüşür.

Peri padişahının oğlu, gizemi ortaya çıkınca kızı terk eder ve kendi evine döner. “Hemen aşdı gapıyı padişahı buyur buyur etdi. İçeriye aldı, yiyip işdihden sora sordi. ‘Götürdün mü?’ ‘Götürdüm.’ ‘Yanından ayrıldın mı?’ ‘Yoh ayrılmadım.’ ‘Ne gonusduz ne etdiz?’ Hepsini söyledi, leyleh olup biteni. Bu oğlan gahdi, gızın goynuna girdi. Şurubu işdi, şarabı işmedi. Bu oğlan uyudi. Leyleh de gitdi yerine yatdi. Oğlan uyhuya geçer geçmez haman gız gahdi, haman kirpit yahdi, oğlanın yüzüne bahdi. Ele bir oğlan insan gıymir baha. Doğar aya doğma şimdi doğaram, çalar güne çalam şimdi çalaram. Aslan kimi. Bahdi saçı çoh başında. Elini sürdi dolaşdi dolaşdi, perçemin arasında bi desde anahdar buldi. Bahdı sağ gulağında bi desde kilit. Göbeğinin başında bi kilit. Haman o anahdarları aldı, bu kilitleri başladi aşmaya. Sağ gulağındakini aşdı, aşdı bahdi ele şennih ele şehnnih oda bezediler, beşih nizamnırlar. Sordi. ‘Siz bele neydırsız?’ Dedi. Dedi, ‘Peri padişahının oğlunun garısı hamile, doğum yapacah ona oda hazırlırh. Beşih tahımı hazırlırh.’ Kendisi gızın. Orayı kitledi. Sol gulağındakini aşdı bahdı ki şehnnih ele ki piriş temizlr, üzüm temizlr, tandır ocah yahır nizamnırlar, yerleştiriller. ‘Bele ne yapırsız?’ ‘Ne yapah Peri padişahının gelini hamile yatacak ona yemek verecahlar.’ Orayı da kitledi, göbeğinin başını aşdığı sıra oğlan uyandı. Hemen, ‘Leyleh’ ‘Efendim’ Dedi. ‘Gel buni nereden aldıyısan oraya götür teslim et. Bene daha lüzum yoh. Benim elim de onun eline değmemiş uşah dünyaya gelmesin. Haman ordan gahdi oğlan bir guş oldi, pır etdi. Bu gız başladi ağlamaya. Daa iş işden geçdi. Leylek dedi. ‘Sen bele neye etdin, kim öğretti sene?’ ‘Bacılarım öğretti.’ ‘Ağlama sultanım madem senin ganına girdim, getirdim ben seni gine ona gavuşdururam.’ Aradan günner geçdi, aylar geçdi. Beş ay iken gitti oğlan şimdi dokuz ay tamam oldi. Gız artıh doğum yapacak. Bu peri padişahının oğlu da nasıl gelir gelmez hemen babası buna başha bir gız buldi. Nişannadi, nişanını yapdi. Düğünü tutuldu. Bu sefer düğün tedarikine başladılar. Bu leyleh ‘Gah sultanım gah, seni alim götürim ona gavuşdurim. O da evlendi düğünü dutulacah. Haberi var leyleğin, o daa almasın, senin elin onun eline değdiği sıra uşah da dünyaya gelir, daa gene birbirizi alırsız.” (Seyidoğlu, 1975: 161) Peri padişahının oğlu, genç kızın animal figürü olarak eksik yönünün tamamlanmasıdır. Leyleğin yardımıyla erginlenme ritüelini geçiren genç kız; peri padişahının oğlunu geri kazanarak ödüllendirilir. Peri padişahının oğlu,

genç kızın animus gücün kazanımı olan sırları öğrenme cesareti ve eyleme geçme gücüdür.

Masallarda peri ve insan arasındaki birliktelik; bu varlıklara duyulan tutkunun sonucudur. ‘Kalikli Mehmed’ masalında kurtuluşu animal güç olan eş sağlar. Bilinçlenme cesaretini göstererek, sabırla eşini bekleyen küçük kız kardeş peri tarafından mükâfatlandırılır. “Bu kız, ‘Hele gahim bu dolapdan içeri girim.’ Girir ki bir böyüh bahca, sehra. Bir altından beşih içinde bir uşah yadır. Oğlan uşağı ki insan gıymir ki üzüne baha. Bir peri gızıyanan bu oğlan yadır. Bir beşiginde bu oğlanın goli. Bir beşiginde de bu gızın goli. Ya bu oğlan nası gözel. İnsan gıymir ki üzüne baha. Gız bahir uşağı çok Sevir. ‘Ola ben neyidim ne etmim, başından dülnendini açır. Bu uşağın üzüne çekir ki sinek gonmasın. Ordan çihir gelir. Gelende bu gız ayılır, peri gızı. Ayılır ki peri gızı. Ayılır ki uşağın yüzüne dülbent çekilmiş. ‘Yaa Kalikli Mehmed aylen gelmiş benim çocuğuma bişe etmemiş, üsdünü bele örtmüş sinek gonmiya. Ben seni isdemirem. Sen evliyimişsen gah get. Bunnarı gözden gaybedir. Kalikli Mehmed hamamdan gelir giyinir bezenir, gelir bu herif. Büyüh bacı başlır ağlamaya. ‘O nasıl söz bu benimdir, önce gelmişem.’ Ortancıl, ‘Yoh ben gelmişem benimdir.’ Küçüh bacı çekilir bişe demir. Oğlan diyor. ‘Benim derdimi çeken budur, ne sen alırsan, ne sen alırsan, asıl ayilem benim budur.’ Kalikli Mehmed bu gızı alır, mesud olur. Anası da gultarir rahat edir.” (Seyidoğlu, 1975: 205) Peri, küçük kız kardeşin, çocuğuna karşı gösterdiği şefkati karşılıksız bırakmayarak Kalikli Mehmed’i eşine gitmesi için azad eder. Sırrı ortaya çıkan peri kızı, genç delikanlıyı azad eder. İnsanlar; periler diyarının sırrına vakıf olamazlar. Peri kızı, oğlanı terk ederek; ait olduğu dünyadaki yaşamına dönmesine izin verir.

Peri masalları aracılığıyla insan kendisi için bir teselli ve kaçış alanı yaratır. Gerçeklerle yüzleşmenin kaçışı yeni bir dünya yaratmaktır. İkincil dünyanın yaratımı bir kaçış ve tesellidir. “Ama peri masallarının ‘tesellisinin’ eski zamanlara ait arzuların hayal gücüne dayalı tatmininden başka bir yüzü daha vardır. Çok daha önemli olan bu yüzü, Mutlu Sonun Tesellisi’dir.” (Tolkien, 1999: 93) Mutlu sonun gerçekleştirici öznesi/insan; tıpkı Tanrı gibi büyük bir güce ihtiyaç duyar. Bu gücün sahibi periler ve cadılardır; cadılar sihir ve büyü gücünü kötülük için kullanırken periler, bu gücü çoğunlukla iyilik için kullanır. Fantezi ve arzuların ikinci şeklinde periler kahramana rehberlik eden bir rol üstlenir; büyü ve sihir gücüyle kahramana yardımcı olma işlevini yerine getirir. İnsan büyü ve dil aracılığıyla tutkularını periler diyarında ifade eder. Perilerin büyüye sahip olma güçleri insanı fantazilerini ifade etmede bu gücün sahiplerine yöneltir. ‘Konuşan

Bebek’ masalında, babanın imkânsız isteklerini yerine getirme görevini tamamlayıcı tip olan peri üstlenir. Perilerin sihir gücü, padişahın imkânsız isteklerini yerine getirebilmenin tek yoludur. Fantazi dünyasıyla bu ilâhî güç kahramana sunulur. “Padişah oğlunu çağırır, cadının dediği gibi oğluna anahtarı getirmesini söyler. Oğlu da, ‘Ben nasıl getireceğim?’ diye düşünür düşünür evine gelir. 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 eşiği ver, bineyim de öteki dünyadan anahtar getireyim.’

Oğlan göle gider, gül çubuğunu vurur. Kaynanası çıkar. Ondan eşiği ister. Eşiği alınca üzerine binip anahtarı almaya gider. Yolda, bir adamın etlerini kargaların kopardığını görünce sorar:

‘Ne oldu sana?’

‘Git de gelişinde söylerim.’

Oğlan daha ileri gidince annesini cayır cayır yanarken görür:

‘Anne, sen niye böyle yanıyorsun?’

‘Oğlum, ben öteki dünyada babana, seni öldürüp karını almasını söyledim de ondan.’

‘Peki anne anahtarlar?’

‘Oğlum, anahtarlar odanın eşiğinin altındadır.’

Oğlan oradan geri döner. Giderken de gördüğü sütleri bir kaptan öbürüne boşaltan kadına tekrar raslar, kadına sorar, o da der ki:

‘Öteki dünyada süte su katardım, şimdi sütü sudan ayıramıyorum.’ Oğlan yoluna devamla kargaların parçaladığı adamın yanına gelir:

‘Ben de zavallı hayvanları vururdum da ondan böyle oldum.’

Yoluna devam ederek babasının yanına gelir, anahtarın yerini söyler: ‘Baba, anahtarlar eşiğin altındaymış.’

Babası anahtarı orada bulunca üzölmeye başlar: ‘Ne yapalım da gelini alalım. Oğlan gitti, sağ geldi.’ Hemen cadıyı çağırır. Kadının verdiği aklı oğluna söyler:

‘Oğlum, bana öyle bir hah getireceksin ki bütün askerler üzerinde yemek yiyecek, yarısı da boş kalacak.’

Kocasının düşünceli olduğunu anlayan peri kızı derdini öğrenir: ‘Git, gölden halıyı iste, onlar sana verirler.’

Oğlan çubuğu alıp gölün kıyısına gider, çubuğu vurur:

‘Kaynana kaynana!’

‘Ne oldu oğlum?’

‘Kızınız küçük halıyı istiyor?’

Hemen halıyı getirirler, oğlan da alıp babasına getirir. Padişah askerini çeker, yemekleri yerler. Halının yarısı boş kalır.” (Sakaoğlu, 2002: 303-304) Mekân ve zamanı ödünç alan periler, kahramanın zor görevleri gerçekleştirmesini sağlarlar. Tolkien, peri masallarında üç şeyi vurgular: bağımsız gelişen buluş, miras ve yayılma. Yayılma (mekân ödünç alma) miras (zaman ödünç alma) Atalarının mucit olduğu bu anlatılar birer mirastır. Peri masalları mekân ve zamana bağlı değişen bir buluştur. (Tolkien, 1999: 34-35) İnsan zihni, tarihsel süreçte farklı zaman ve dönemlerde benzer anlatıları ve mitolojileri yaratmıştır. Bu durum buluş aşamasının cevabıdır. Buluş, kendiliğinden gelişen evrim aşamasıdır. Mekân kaynağa gönderme yaparken; zaman ise yaratıcı olan atalara göndermede bulunur. “Bir bütün olarak peri masallarının üç yüzü vardır: Doğaüstü’ne dönmüş bir yüz, Doğa’ya dönmüş Sihirli bir yüz ve İnsan’a dönmüş acıma ve hor görme Aynası.” (Tolkien, 1999: 41) İnsan, günlük yaşamın bunalttığı bir özne olarak kendi acizliğini ve güçsüzlüğünü fark eder ve kendi yarattığı gücün temsili olan perilerden umut ederek yardım bekler. İnsan, perilerin bakışından kendi dünyasını yansıtır. Doğanın güçlerine duyduğu merak, sihire duyduğu hayranlık ve kendine duyduğu acıma ve hor görme duygularını bu tiplerle somutlaştırır. Peri masalları, saf doğasını kaybetmiş insan için bir iyileşme sağlar. Ataların zamanına doğallık ve saflığa ulaşma arzusu iyiliği saflığı ve masumiyeti sembolize eden doğa ruhlarına dönüştür. Çocuksu mahsumiyet ve asıl gerçeği görme arzusu ve bilinci, insanı bu güzel varlıkların dünyasına çeker. İnsanı saflaştıran ve temizleyen bir dünya yaratma arzusu ve istekleri gerçekleştiren büyülü gücün sahibiyle iletişime geçilir. Zihnin stokladığı basmakalıp nesnelere ait düşünceler, değişir ve yeniden kazanım sağlanır. “İyileşmek (ki sağlığın geri dönüşünü ve yenilenmesini kapsar) bir tekrar kazanımdır.” (Tolkien, 1999: 81) Dış dünyanın katı kuralları peri kültü aracılığıyla mucizelere olan inancı güçlendirir. Mucizenin sahibi güç; açık bir bakış açısının kazanımı olarak görülür. Yaratılan bu dünyada kendi alt yaratıcılığını kullanan insan, bir iyileşme, kaçış ve teselli yaşar. Dünyanın kuralları arasında boğulan sıkılan insan, hayallerini ve arzularını tasarladığı bu özgün diyarda gerçekleştirir. Bu durumu gerçekleştiren özne iyiliğin ve iyilerin gücü olan perilerdir.

Perinin bilge tip işleviyle, masal dünyasının kendine özgü mucizelerine olan inanç tutumu sergilenir. Mucizelerin gerçekleşebileceği inancı insan için bir kaçış ve teselli sağlar. Masalın yaratıcısı olan insan; bu evreni kendi tasavvuruyla düzenler. Periler âlemi, inancı ortaya çıkaran kurallara dayanır. Periler olağanüstü güçlere sahip olmaları sebebiyle insan için yaratıcı gücün sembolü haline gelirler. İstekleri/arzuları gerçekleştirme gücü periye verilmiştir. Peri tipi insanın fantazilerini ve yaratıcılık arzusunu temsil eder. Periler, insan fantazisi olan yaratma eylemini gerçekleştirecek güce sahiptir. "Elfler hakkındaki insan yaratısı hikâyelerinin özünde, açık ya da kapalı, saf ya da katışık olarak, canlı, gerçekleştirilmiş bir alt-yaratı sanatına duyulan arzu yatar." (Tolkien, 1999: 75) Peri tipi, büyü'nün olumlu ve iyilik yönünde kullanılması yönündeki insan arzusunun gerçekleşmesi için bir metafor sağlar. İnsanın değişmesini istediği durumları bir dokunuşla olur hale getiren periler; insanın bu hayalini gerçekleştirir. Peri masalları, kaynağını bu olağanüstü varlıkların merak edilen dünyasından alır. Güzellikle özdeşleşen bu varlıklar taşıdıkları gizemle edebî eserin kadrosuna dâhil olur.

Periler, insanoğluna yardım eden varlıklardır ve periler olağanüstü özellikleriyle bir başka diyara aittir. Dünya mekânından bir mağara, kapı, kuyu gibi mekânlardan geçilerek onlara ulaşılır. Bu geçişler periler diyarına ve dünyasına geçmek için bir metafordur. Bu varlıkların başka bir mekâna/dünyaya ait olduklarının somutlaştırılmasıdır. Gizli bir geçitle geçilen diyar periler diyarıdır. İnsanoğlu bu diyara bir metafor aracılığıyla geçer. İnsanların ve perilerin farklı yaşam alanı bu sınırla çizilir. Periler, insanın dünyasına rahatlıkla girerken; insan bu varlıkların yaşam alanına girme hakkına sahip değildir. İzinsiz yapılan ziyaretlerin sonu hoş bitmez. İnsanoğlu dâhil olamadığı bu gizemli dünyaya kendi yaratımlarıyla iştirak eder. Ancak bu fantazide yine bu dünyaya girebilmek periler diyarının mensuplarına bağlıdır. İzin verilmediği müddetçe insan bu diyara dâhil olamaz.

Periler, güzellikleriyle ön plana çıkar. Perilerin tasvirinde iyilik ve güzellik birbirini tamamlayan bir bütünlüktür. İyilik ve güzellik perilerin ayırıcı tip özelliğidir. Tipin özelliklerini toplumun algısı belirler. Tasavvur ve tecrübe birleşerek tipi oluşturur. Peri masallarının kaynağında inançlara ve inanışlara dayanan hayaller saklıdır. Bu hayalî dünya insanın inanışlarını barındırır. Periler, insanların meleklerle dair tasavvurlarını da taşır. Melekler, Allah'ın yarattığı, ama insanın göremediği olağanüstü varlıklardır. Melekler, genel inanç tutumuyla iyilik timsali ve insanları koruduğuna inanılan olağanüstü varlıklardır. Bebeğin kurtarıcı ve koruyucu gücü işlevini melek figürüyle

periler, üstlenir. Muradına Ermeyen Dilber masalında başkahramanın doğumu sırasında periler bulunur. İnsanoğlunun perilerle karşılaşma mekânı çoğunlukla su kaynakları, çeşme başları gibi mekânlardır. Issız mekân imgesi bu varlıkların istedikleri zaman ortaya çıkışıyla ilgilidir. ‘Muradına Nail Olmayan Dilber’ masalında perilerin hamama gelmesi kahramanın doğumuna yardım etmesi su kültüyle anılan perilerin algılandığı mekânı somutlaştırır. Doğum anıyla birlikte perilerin koruması altına alınan kahraman; güzelliklere ve iyiliklere gark edilir. “Doğumundan itibaren olağanüstü özellikleriyle karşımıza çıkan kızın yüzünde kırmızı güllerin açması onun herkesten farklı olduğunu, güzelliğinin, farklılığının, benzersiz oluşunun ve gücünün simgesel ifadesidir. Kahramanın güzelliği, yanaklarının pembeliği, yumuşaklığı gülün açan haline teşbih edilir. Masalın ana motifi de gül üzerine kuruludur” (Çetindağ, 2016: 133) Güldükçe yüzünde güller açan kız, hayatın neşesini gülme eylemiyle anlamlandırır. Perilerin doğum hediyesinin özünde gülme eyleminin insan hayatında mutluluğun ifadesi olması ve güzellik kazandırması olgusu vardır.

‘Gül Senem’ (Şimşek, 2001: 224-230) masalında periler huri kızı olarak geçer. Huri kızı peri gibi güzellik ve sihir sunan meleklerle özdeş bir tasavvurdur. Huri kızları doğum ve suyun arındırma metaforuyla bebeğe eşsiz hediyeler sunarlar. Kızın yıkandığı su, kahramana olağanüstü güçler kazandıran/sunan huri kızlarının aracılığıyla incimercana dönüşür. Su bir hazine özelliğiyle kızı dokundukça ona paha biçilmez hediyeler sunar. Perilerin/hurilerin su kökenli olduğu inancıyla bağlantılı olan bu motif, kahramana tabiat ananın hediyesidir.

Periler, koruyucu anaç ruha sahiptir. Kahramanın doğumu sırasında koruyucu ve bağışlayıcı kimlikle kahramana armağanlar sunarlar.

Periler doğanın ruhlarıdır ve doğanın ahlâki tarafsızlığını sembolize ederler. “Kahramanlığın ve alçaklığın ahlaki anti-tezinden sıyrılan karakterler, genellikle ya doğanın ruhlarıdır ya da doğanın ruhları oldukları izlenimini bırakırlar. Kısmen doğanın dünyasının ahlaki tarafsızlığını ve kısmen de arada beliren ama asla gerçekten görülmeyen, yaklaşıldığında kaybolan gizemin dünyasını temsil ederler. Bu tipin kadın karakterleri klasik efsanelerin çekingen orman perileri ve kız evlat figürleri olarak adlandırılacak ele geçirilmesi zor yarı-yabani yaratıklar sayılabilir.” (Frye, 2015: 231) Doğanın ruhu ve gizemin temsilcisi olan periler, kendilerine yaklaşılnca/sırları ortaya çıkınca ortadan kaybolurlar.

Perilerin su kökenli olduğu düşünülür. Su kültüründe kutsal su ve arınma teması işlenir. Su, içsel bir arınmayı da somutlaştırır. Suyun can verici ve yaşam kaynağı olması perilerin su kaynaklarına yakın olması temasıyla anlamlanır. Hamam/su ve perilerin gücü dönüştürücü metafordur. ‘Çıkrıkçı Fatma’ masalında periler, hasta kıza güzellik hediye ederler. Masalda hastalıktan kurtularak; yeniden doğuş anlatılır; ontolojik doğum perilerin yardımıyla.

“Orda derdü veremli bir gız varmış, peri gızlarının sayesinde gız eyi olmuş. Bu gız anasıgile bir habar göndermiş ve demiş ki:

‘Ben eyi oldum, beni çabuk gelsinler götürsünler.’ Artık bütün periler hep toplanmış gelmişler:

‘Aman gızımm neden eyi oldun?’

‘Orta yerde hoplayandan eyi oldum.’ demiş.

‘Dile bizden ne dilerse?’

‘Sizden ne dileyim, beni ayın on dördü gibi bir giz yapın, yüzümdeki al duvağımla hamamın köşesine oturayım.’

‘Pekeyi sen burda otur.’

Perilerin hepsi dua etmişler, hamamın köşesinde oturan bir gız olmuş. Dışardan kadınlar demişler ki yengeye:

‘Yanna get bir bak bakalım.’

Yenge varmış gizin ışığı dünyayı götürür, seyiderek dışarı çıkmış:

‘Verin mücüdemi, verin mücüdemi, gelin gizim gördük gaynana.’

Gaynanayla beraber getmişler bakmışlar, gızın yüzünü bir açmışlar ki, doğan aya sen doğma, ben doğarım.

Almışlar götürmüşler, kırk gün kırk gece düğün etmişler, eller ermiş muradına biz çıkalım tahtına.” (Alptekin, 2002: 420) Periler, hamam mekânıyla ve suyla arınma ritüelini somutlaştırır. Güzellik ve iyi dilekler kazanan kahraman, tamamlayıcı gücün etkinliğiyle macerasını tamamlar.

‘Gülenber Hanım’ masalında perilerin yardımı olağanüstü gücün sağlanmasıyla. “Teh başan beni götürecehsin. Hadi bahalım bütün seherleri bozulsun da bu millet galhsın. ‘Kovandan arı boşanır kimin millet bütün daş kesilenner hepsi cana geliller. Gülenber Hanım aşağıya adımını atdığı deggede bütün milleti dağıdır. Yühde yengil, bahada ağır eşyalarını toplir, oğlanın önüne düşir gelir. Gülenber Hanım peri padişahının gızı. Seherden oriya gapanmış. Hızır’ın duasıynan, oriya gapanmış. Gultarir.

Gelir haman perilere ermedir. Bi gonah yapılır orda. Gonağa giriller oturiller. Bu oğlan buni nişannı edir gendine. Görümcesi de ele ki kefli nazlı her isdedihleri önünde. Epey bele bi sefali gün geçiriller.” (Seyidoğlu, 1975: 223) Gülenber Hanım, kahramanın zorlu macerasında sihirli gücü sağlar. Ritüelleri başarıyla yerine getiren kahraman, peri kızını büyük ödül olarak alır.

‘Dilâremcengi’, peri kültünün sahibi yardımcı bir tiptir. “Padişah kapağı kaldırıp da iki köpek yavrusunu görünce hiddetlenir. ‘Bu nedir Derviş hiç köpek yavrusu yenir mi? Bu kadar ikram ettin sonunda bunu niye getirdin?’ ‘Padişahım kusura bakmayın ben bilmiyorum benim bir ablam var bunu o yaptı.’ ‘Onu bana çağır.’ Dilâremcengi padişahın yanına gelir. Yanında da altın perçemli kız var. Padişah sorar, ‘Köpek yavrusu yenir mi?’ padişah aradan on beş sene geçmiş, unutmuş olanları. O anda birdenbire hatırlar. Dilâremcengi sorar, ‘Bir insan köpek yavrusu doğurur mu?’ ‘O halde yenir de köpek yavrusu.’ Sonra çocuklarını padişaha tanıtır. Kardeşlerinin yaptığı kötülüğü padişaha anlatır. Padişaha çocuklarını teslim eder. Kendisi bir ata biner. Leğeni ile ibriğini alır, gözden kaybolur.” (Seyidoğlu, 1975: 220)

Doğaüstü varlıkların dünyasına dâhil olabilme arzusunun edebî yaratımda gerçekleştiren insan; düşüncelerini bu metinlerde kurgulayarak bu fantazisini gerçekleştirir. İnsanoğlunun perilerle iletişime geçme yöntemi masal diyarında özel olarak gerçekleşir. Masalda insanın hayal gücünü ve yaratıcılığını engelleyen hiçbir güç yoktur. İnsan, kendi kurgusuyla özel bir iletişimle bu mekâna kurallarına bağlı kalarak geçer ve perilerle iletişime geçer. Büyülü gücüyle peri, kahramana ihtiyacı olan mucizeyi bilge tip işleviyle sağlar.

3.2.2. Totem Tipler

Türk kültüründe belli hayvanlar tarihsel süreçte insan için hayatının bir parçası olması ve bu değerine bağlı olarak da kutsal ruh inancıyla totemleştirilen sembolik anlamlar kazanır. İdil Yersu inancında totemler; gizli güçleri olan ruhlardır. Ongun ise totemde bazı hayvanların kutsal sayılmasıdır. (www.bilgikafesi) Hayvanlar âleminin üyeleri ve özellikleri insan ve tabiat arasındaki güçlü ilişkiyi aktaran bir metafordur. İçgüdüler ve ruhsal dünya sembolik imgelere dönüşen hayvanlarla anlatılır. Geyik, kurt, balık, ceylan, at, yılan gibi hayvanlar; kahramanın sezgisel ve içgüdüsel özelliklerini sembolize eden anima kişiliğidir. Anima; içgüdü, içgörü ve sezgilerle kahramana yol gösterir; içsel enerji olarak kişinin duygu yönünü temsil eder. Hayvanlar sezgilerini

kullanarak yaşamlarını sürdürürler; bu özellik onların ruhu temsil yeteneği kazanmasını sağlar. Hayvanlar âlemi insanlara özgü nitelikleriyle onları karşılayan tiplerdir. Hayvanlar âleminin üyeleri, fiziki özelliklerinin yanında sezgi ve içgüdüleriyle hareket etmeleriyle masala yardımcı tip olarak girerler. Sezgi ve içgüdülerle hareket etme özellikleri kahramanın kişilik özellikleriyle özdeş ve kahramanı tamamlayan bir yöndür. Kahraman eksiğini tamamlayınca; ruhsal açıdan bütünlenir. Hayvanlar âlemi canlı ve tinsel olmasıyla kahramanın dişil yönünü yaratıcı kişiliğini temsil eder. Hz. Süleyman'ın hayvanlar âlemine hükmetmesi bu masal türündeki tiplerin doğmasını sağlar. Hz. Salih'in devesi, Hz. Yunus ile balık, Hz. Muhammed'in hayvanlarla iletişimi, Hz. Süleyman'ın kuş ve karıncalarla konuşması bu kutsal anlatılar ve mesajları hayvan masallarında imgeye dönüştür. Totem inancı, toplumun ruh arketipini taşıdığı düşünülen ve yüceltilen hayvanın kutsallaştırılmasıdır. Su iyesi balık, gök iyesi kuş, ev iyesi yılan ve köpek, av iyesi attır. Ongun olan bu totemler, kutsal bir ruh taşıyan canlılar dünyasında hayvanlar âlemini karşılar. Masal metinlerinde mitolojik özelliklerle kahramanın eylemlerini tamamlayan yardımcı/tamamlayıcı rolündedir. İnsan ve diğer canlılar arasındaki bağ “Cassirer'e göre, mitik dünya kavrayışının daha önceki aşamalarının hiçbirinde, insanı canlı olanların toplamından, hayvan ve bitki dünyasından ayıran kesin bir durum yoktur. Özellikle, totemizmin tasarım çevresinde, insan ve hayvan arasındaki akrabalığın sadece bir kişiye yüklenilmediği, bu akrabalığın gerçekten var kabul edildiği bilinmektedir. İlkel mitik bilinçte, canlı türlerinin bu şekilde karışması, bu türlerin doğal ve zihinsel sınırlarının iç içe geçmesi, totemizmin ortaya çıkışını izah edebilir. Böylelikle, sadece buradaki hayvan masalı örneğinde değil, diğer hayvan masallarında da hayvanların, insanî vasıflarla donatılmasını ilkel-mitik zihnin tasarımıyla daha kolay izah edebiliriz. Nitekim, hayvan ve insan ya da bitki, mitik dönemde, birbirinden bağımsız düşünülemezdi, ağaçların ruhları olduğu gibi kurtların da ruhları, aileleri ya da evleri vardı. Mitik dönemdeki bu düşünce sistemiyle, insanlar, öykündükleri hayvan ya da bitkileri kendilerine totem olarak kabul etmekte zorluk çekmemişlerdir. Hatta, canlılardan öte, örneğin heybetli dağlar, kayalar animizm ilkesi gereği kutsal kabul edilip bunlara kurbanlar sunulmuştur.” (Tuna, 2014: 247) Halk edebiyatı ürünlerinde benzer işlevlerle işlenen norm/yardımcı tipi karşılayan totem tipler şunlardır:

3.2.2.1. Kuş

Kuş sembolizmi Türk kültüründe ruh arketipini temsil eden önemli ve yaygın bir motiftir. Gök tanrı, Maniheizm, Budizm ve İslâmiyet dinlerinin etkisiyle sözlü gelenek içinde geleneksel ve kendine özgü bir tip oluşur; kuş, totem olarak halk inancında uçuşma özelliğiyle ruhu karşılar. “Değişik kültürlerin farklı zamanlarında ‘kuş’ denilen canlı gibi olmak, özellikle toplumlarda, ya bu yönüyle, niteliğiyle belirli bir yer edinmiş, değer kazanmış, hatta bazı ilkel topluluklar arasında kutsallaştırılarak ongun, tanrı durumuna yükseltilmiş bir kuşa benzemek, böyle bir kuşa dönmek ya bir hayal veya ilham ya bir düşünüş ya bir dilek veya dua ya da hiç olmazsa ispatı istenmeyen ve zaten doğrulanması mümkün de olmayan bir efsane, bir destan, en azından bir iddia olarak o dönem insanların zihinlerinde uçuşup durmuştur. En eski çağlardan beri çeşitli kuş adlarının Türk düşüncesinde, dil, yaşayış ve kültüründe şu veya bu ölçüde ve önemde pek çok varlığın ismi olduğu veya unvanı bulunduğu dikkati çekmektedir. Nitekim Türkler arasında soy, boy, kişi adları, unvanları ile yaşadıkları çevrelerdeki şehir, dağ, ırmak, göl gibi yerlere verilmiş adlar içinde kuşlara ait bulunanlar oldukça fazladır. İslamlık öncesi Türk inançları içinde bazı Tanrı ve ruh adları bile kuşlarla ilgili bulunmaktadır.” (Ersoylu, 2015: 12) Kültürel kodlar içinde inanışların etkisini taşıyan ruh arketipinde dinî kimlikler ve kavramlar totemleşir. Şamanizm inancında kuşların ruhu temsil etme yetisiyle ilişkili olarak; ruh, kuşa dönerek/dönüşerek semaya uçar. Şamanın göğe yükselme figürlerinde kuş şeklinde transa geçmesi sözkonusudur. Kuşun uçuşması ve zarafeti onu eşsiz bir varlık haline getirir; özgürce her yere gitmesi özelliğiyle ruhu karşılar. Ruh arketipi, hayvan görünümündedir; özgürdür ve ölümsüzdür.

Kuşlar, ait olduğu toplumun inanış sistemine göre farklı değerler yüklenir; ancak ortak özellikle ruhu ve yardımcı gücü temsil ederek evrensel bir sembolizm değeri yüklenir. Güvercin, Yunan mitolojisinde aşk tanrıçası Aphrodite’i ve güzelliği simgeler. Nuh peygamber, tufanın dinip dinmediğini anlamak için bir güvercin uçurur ve güvercinin ağzında yaşamın sürdüğünü simgeleyen zeytin dalıyla dönmesi; güvercine evrensel barış sembolü olma özelliği kazandırır. Kuşlar, güzelliği, zarafeti, saflığı ve özgürce uçuşmasıyla tüm kültürlerde sembol diliyle kurulu özel anlamları ifade eder.

Masal metinlerinde yaygın ismiyle “Anka (Devlet Kuşu, Simurg, Zümrüdüanka) Yunan mitolojisinde, Europa’nın babası ya da erkek kardeşi olup Pohlenix adıyla geçer. Yunanca’da Anka’nın karşılığı olan Bennu, Mısır’ın masallarında güneşi simgeler. Herodotos, Anka’nın ülkesi olarak Arabistan’ı gösterir. ‘Her beş yüz yılda bir, Anka,

Heliopolis'te görünürmüş. Kartal büyüklüğünde altın bir kuşmuş.' Araplarda, Al-Salmandra, İranlılarda Salamender, Semender, Simurg diye bilinir. Dört ayaklıdır ve ateşte yaşar. Bu tür tasarımların kökeni Hindistan'a kadar uzanmaktadır." (Akalın, 1993: 129) Hüma/Anka/Simurg kuşu, gizem ve güzelliğiyle tasvir edilen gök menşeli bir totemdir; doğu kültüründen edebiyatımıza geçen bu kuş yardımcı ruh işlevini üstlenir. "Türk masallarında yer alan at, kartal, kurt, koç, koyun gibi hayvanlar millî sembol haline gelmiş ve Bozkır kültürünün bir gereği olarak sürekli insanlarla muhatap olmuş hayvanlardır. Ancak aslan, simurg 'veya anka', ejderha vb. varlıklar yabancı kökenli masallarda yer alan ve zamanla çeşitli etkiler sonucu Türk masallarına da geçmiş unsurlardır." (Bilkan, 2001: 87) Kültürel kodlar, edebî metinler aracılığıyla sürerlik kazanır ve karşılaşılan yeni kültürle bütünleşerek ve uyarlanarak kullanılır. Zümrüdü Anka, Simurg vb. kuşlar, masalların yardımcı/tamamlayıcı tipi özelliğiyle kahramanın macerasında işlevler kazanır.

Kuşlar, insana/kahramana, uçma özelliğiyle şans/baht/taht getirir. Kuşların şans ve baht getirme inancına bağlı olarak 'başına talih kuşu konmak' deyiimi kullanılır. 'Gül ile Sinaver' (Sakaoğlu, 2002: 452) masalında kuşun başı, devlet ve padişahlık olarak geçer. Devlet kuşu simgeseldir ve kahraman padişah olur. Devlet kuşu/talih kuşu başa konarak kahramana padişahlık getirir. Sıradan bir kişinin padişah olmasının imkânsızlığı şans getiren kutsal figürle yok edilir. Uçup yükselen kuş, şans/talih ve baht getirir. Devlet Kuşu, kültürümüzü yansıtan birçok edebî eserde geçen bir semboldür. Anka, Hüma, Simurg, Simurg-ı Kaf, Zümrüdüanka olarak geçen bu motif; Altay mitolojisinde; Tanrıça Umay, kuş olup uçarken gölgesi kime düşerse o, padişah olurmuş inancıyla işlenir. Talih kuşu ve başına talih kuşu konmak deyimleri de bu inanışla bağlantılıdır. (Tuna, 2014: 230) Masal metinlerinde, şans getiren kuş; tamamlayıcı tip olarak kahramana yeni bir yaşam getirir. Kahramanın hayatı birden değişir; güç, para ve başarı onun olur.

'Kuş Başı' (Sakaoğlu, 2002: 386-391) masalında kuşun başını ve yüreğini yiyen çocuklar, altınlara kavuşur. Sembolizm dilinde kuşun başı devlet ve zenginlik olarak anlamlandırılır. Yüreği yiyen kardeş için de zenginlik ve cesarettir. Kuşun yardımıyla kahramanın gözlerine kavuşması işlenir. Kahramanın zor durumundan kurtuluş yolunu kuşlar öğretir. Bu masalda kahramana kurtuluş yolu ruh arketipi olan kuş ile iletilir. "Bunun gözlerini oyup büke atarlar. Bu oğlan bükte oturup derdine yanarken bir kuş yaklaşır 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.” (Sakaoğlu, 2002: 389-390) Kuşlar, ruh arketipini karşılama özelliğiyle insanlarla iletişime geçer ve kahramanın zorlu sürecinde onu tamamlayarak işlev kazanır.

‘Melikşah’ masalında kuş sembolizmi tecrübe ve bilginin sahibi olarak ritüelleşir. Her bir kardeş yaş ve tecrübedir. Yaş ve tecrübe arttıkça bilgi artar. Kuşların ve diğer totem hayvan ruhların bu gücü mitik bir mesajdır. “Melikşah’a bir pusula verip yolcu eder. Pusulayı alan yüz yaşındaki ihtiyar da öyle bir yeri işitmediğini söyler.

‘Gehergin Kalasını ben de bilmiyorum. Yalnız ben kuşlara yem yediririm, onlar gelsinler de sorayım. Belki içlerinde orayı bilen vardır.’

Kuşlar gelirler, padişahları yemin verdirir.

‘Ya kuşlarım, size bu kadar yem yedirdim, bir şey soracağım. Gehergin Kalası diye bir yer biliyorsanız söyleyin. Yoksa yedirdiğim yemleri haram ederim.’

‘İşitmedik.’ deyip padişahlarının önünde diz çöküp yemin ederler. Padişah Melikşah’a der ki:

‘Benim iki yüz yaşında bir kardeşim var, seni oraya yollayayım.’

Bir pusula yazıp yanında bir elçi ile yollar. Bu kardeşleri de hem kurtları, kuşları; hem de ejderhaları yedirirmiş. Kurtlar gelir, kanlarını içerler; kuşlar gelir, yemlerini yerler; ejderhalar gelir, sütlerini içerler. Padişahları der ki:

‘Kurtlarım, kuşlarım, ejderhalarım, size bu zamanınıza kadar yem yedirdim. Gehergin Kalası adında bir memleket işittiniz de söylemezseniz burnunuzdan gelsin.’

Hepsi padişahlarının önünde diz çöküp yemin ederler. Padişahları sorar:

‘Düşünün bakalım, içinizden gelmeyen var mı?’ Onlardan biri der ki: ‘Padişahım sağ olsun, kartal kuşu gelmedi. Altı yüz yaşındadır, gelemiyor. Onu bekleyelim.’

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:

‘Ey kuşum, nerde bilirsin?’

‘Anamız bizi Gehergin Kalası’na yakın bir yere cücüklemiş. Anamızın çocuğu yaşamıyormuş. Oysa bir ejderha gelir anamızın cücüklerini yermiş. Bir gün ejderha yine yavruları yemeye gelmiş, oradan bir adam çıkıp bu ejderhayı öldürmüş, çocuklar kurtulmuş. Anaları gelince acıktıklarını söylemişler. O da kendisini az kalsın Gehergin

Kalası'nın perilerinin avlayacağını, zor kurtulduğunu söylemiş. Ben bu adamı, anamın cücüklediği ağaca götürürüm, daha başkasını bilmem, tanımam.'

'Peki, oraya kadar götür.' (Sakaoğlu, 2002: 402) Kahramanın Şemse Banû'nun bulunduğu mekâna gitmesini kartal sağlar. Masalda pirin ve yüz yaşındaki diğer kardeşinin bilemediği Gehergin Kalesi'ni altı yüz yaşındaki kartal bilir. Kartal kuşu, yaşıyla tecrübe edilen bilginin sahibi olarak Gehergin Kalesi'ne kahramanı götürür. Bilinmeyen mekânları kuşların bilmesi ve kahramanları bu mekâna götürmeleri yaygın bir motiftir. Kuşlar, her yere uçabilen bir mekânla sınırlanamayan varlıklardır; bu özellikleri kuşlara bilinmeyen olağanüstü varlık ve mekânların sırrını bilmeleri olarak geçer. Altı yüz yaşındaki kartal; aranan özel mekânın yerini bilir. Mitik hafızanın sahibi totem kuşlardır.

Kuşlar, gelecekte haber vererek; kahramanı yolculuğun ayrılış aşamasına hazırlar. 'Sabırtaşı' (Alptekin, 2002: 429-430) adlı masalda kahramana kırk gün bir ölünün başını bekleyeceğini haber veren bir kuştur. Genç kız, kendisine haber verilen kehanetten/felaketten kaçmak amacıyla göç eder. "Kız, duymak istemediği bu sözden ve başına gelecek muhtemel felaketten uzaklaşmak için ailesi ile birlikte yaşadıkları bölgeyi terk edip başka bir yere göç etmeye karar verir. Bu 'ayrılış' süreci olup, kahramanın mitolojik yolculuğunun ilk evresinin başlangıcıdır ve ruhsal yaşam gücünün ortam değiştirmesidir." (Şimşek, 2014: 495) Mitolojik yolculuğu başlatan kuş, kahramanı kendini bulma yolculuğu için zorunlu göçe yönlendirir. Bu bağlamda kuş, kahramanın geleceğine dair haber verir; kuşlar, vahiysel söylemdeki iletişimi sağlarlar. Kahramana, gelecekte haber vererek; yaşanacakları ileten kuş, ayrılış sürecini etkinleştirir. Genç kız kuşun sözleriyle evini/mekânını ailesiyle birlikte terk eder; ancak genç kız göç/erginlenme mekânında tek kalır. Göçün amacı erginlenme ritüelidir; kuş, ruh arketipiyle genç kızı erginlenme yolculuğuna çıkarır.

Kuşlar insanlarla iletişime geçerek; zor durumdaki kahramana yardım eder. 'Ateşkâr Oğlan' (Günay, 2011: 96-103) adlı masalda birçok kuş türünün kahramana yardım ettiği görülür. Şahin, 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 'kerkeniz'in bilebileceğini söyler. Üç yüz yaşındaki Kerkenez kuşu tecrübenin sembolik ismi olur ve kahramana yol gösterir. Kuşlar kutsal olan ruhun temsilcisidir ve mitik zamandan gelen bir gücün totemleri olarak masallara yansır. 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 ‘gak’ dedikçe et, gak dedikçe su verilecek. Oğlan da yerde atıyla gidiyor, onlara bakıyor. Kerkenez, Ateşkâr oğlanın memleketi burasıdır diye gösterip geri dönüyor. Yuvasına gidip yatıyor.” (Günay, 2011: 101) Kuş sembolizminde metinlere yansıyan bir özellik de ruhu temsil etmelerine bağlı olarak can sunmalarıdır. Bu masalda, kuşların kahramanın parça parça edilmiş vücudunu bir araya getirip yeniden canlanmasını sağladıkları görülür. “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, 2011: 103) Anka kuşu aynı zamanda hayat kaynağı güneşin sembolüdür. “Anka kuşu Mısır ve Yunan mitolojilerindeki güneş tanrıları Ra ve Apollon ile özdeşleştirilen, ölümsüzlüğü, yeniden doğuşu ve ölümden sonraki yaşamı sembolize eden mitolojik bir kuştur. Yunanlılara göre Arabistan’da yaşar. Ölümünün yaklaştığını hissettiğinde, yaptığı yuvanın içinde kendini ateşe verir ve küllerin arasından daha genç bir Anka olarak çıkar.” (Korucu, 2006: 141) Zümrüdüanka kuşu, tüylerinin renginden dolayı mücevhere benzetilir ve yeniden doğuşu sembolize eder. Kuşun özelliklerini taklit etme; uçma ve göğe yakın olma özelliğinin simgesel değer kazanmasıdır. Ongun özelliği kazanan kuşlar, atasözlerinde benzetme yönüyle çokça kullanılmıştır. Sosyal ve ahlâkî düşüncelerin yansıtılmasında bir çağrışımsal özellikli bir semboldür. Türk kültürünün köklü inanış sisteminde kuş, şans getirme, uçma özelliğiyle ruhu temsil etme ve masal kahramanı ile iletişim kurma gibi mitolojik ödevlerle yardımcı tiplerden olan bir totemdir. Kuşların güzelliği ve uçma özelliği kahramana tamamlayıcı/destekleyici rolle yol göstermeleridir. Kahraman etkisiz haldeyken onunla birlikte şartları olumlu bir hale getirir. Güzellik yönüyle insana şans getiren bir rol üstlenir. Devlet kuşu sembolü kahramana liderlik kazandırır.

3.2.2.2. At

Hayvanlar âleminin üyeleri, yaşanmışlıklarla insana ait davranış ve karakter özelliklerini temsil eden tiplere dönüşür. Avcı-toplayıcı Türkler; yeryüzü tasarımı

yardımcı ruh olarak at, kuş, yılan, geyik, vb. hayvanları tasavvur eder. Kökeninde ait olduğu toplumun yaşam tarzı ve evren tasarımı vardır. Atın şans, şifa ve bereket getirmesi inancı göçebe yaşamla şekillenen bir inanıştır. “Atların uğur getirdiğine dair inanış tüm Orta Asya kültüründe yaygındır. At olan eve şeytan girmeyeceğine, atın nefesinin hastalıklara iyi geleceğine, at bağlanırken başı eve doğru bakarsa o eve bereket geleceğine inanılır.” (Gezgin, 2007: 36) Mitolojik inanışlara bağlı göçebe yaşamla şekillenen bu motifte, at kutsallaştırılan bir totemdir.

İnsanoğlu gözlem ve tecrübeleriyle duygu dünyasını birleştirir. Şamanın, gökyüzüne atın sırtında gittiği tasavvur edilir ve ruh arketipi olma özelliğiyle at kahramanın eylemsel ve duysal gücünü temsil eder. At paradigması, mitolojik kökenli astral bir motiftir. At, avcı-göçebe toplumun önemli totem ruhlarından biridir. Yıldızlar birer at olarak tasavvur edilir bu inanç atlı göçebe kavmin etno-psikolojik dünya görüşlerinin bir yansımasıdır. At paradigmasında gezegenlerin renk simgeselliğine göre tasnifi astral mitlerin özel durumudur. Hun ve daha önceki Türk kavimlerinde mevcut olan at astrolojik kodu daha sonraki dönemlerde de Türklerde mevcuttur. Timur dönemi yazarlarından El-Kâşif’i atların renkleriyle ilgili astrolojik bilgiler verir. Kâşif’e göre sarı at Güneş’le, kahve rengi at Jüpiter’le, zarif kır at dişil gezegen Venüs’le, kara at Satürn’le özdeşleşir. Alaca renk ise uğurlu şartlara göre değişen Merkür’ün atıdır. Mitolojide astrolojik kodlar sözlü kültürde konar-göçer psikolojisiyle değer kazanmış, semavi dinlerle yeni renkler kazanarak senkretik bir yapıyla günümüze kadar gelmiştir. (Bayat, 2007/I: 267) Atın göçebe kültürdeki önemi, mitik anlatılarda da korunarak gelenek; kutsallık işleviyle devam ettirilir. Göksel ruhu içinde barındıran at, anlatılarda kutsallık özelliğiyle yüceltilir.

Kahramanın içsel dünyasının dışa yansıması; yardımcı ruh olarak atının üstlendiği bir işlevdir. Masallarda at, kahramanın can yoldaşdır; sembolik anlamda kahramanın kendi doğasına ve benliğine dönüşüdür. Kahramanın sezgilerini temsil eden at, zorluklar karşısında sahibine rehberlik eder. Kahraman sezgi ve yaratıcılığını yardımcı/rehber rolündeki ruh arketipinin temsilcisi at ile eyleme dönüştürür. Tipin kendisine meydan okuyan ahlâki bir zıddı vardır; at, masallarda ejderhanın zıddıdır. Onu diğer hayvan ruhlarından ayıran özelliği ise daima sahibiyle birlikte olmasıdır. “Sadık eş ya da kahramanın gölge figürünün karşıtı haindir, kadın kahramanınkiyse siren ya da güzel cadıdır, ejderhanınki de romansta sıkça karşımıza çıkan cana yakın ve yardımcı hayvanlardır. Bu hayvanlardan da sadece at, kahramanı macera boyunca taşıdığı için

önemli bir yere sahiptir.” (Frye, 2015: 230) Kahramanın, macerasında başından sonuna kadar yer alması, onunla birlikte olağanüstü bir kimlikle doğması şeklinde tasavvur edilir. Kahramanın olağanüstü kimliğine bağlı seçilmiş kişiliği ve olağanüstü doğumu atı içinde gerçekleşir. ‘Şah İsmail’ masalında; göksel ve tanrı kutuna sahip kahramanın atı da olağanüstü bir doğumla dünyaya gelir. Zamanı gelince kadının bir oğlu, kısrağın da bir tayı olur. Derviş, çocuğun adını Şah İsmail, atın adını da Düldül koyar.

“Bir varmış bir yokmuş, bir padişah varmış. Padişahın da hec çocuğu yoğmuş. Bir gün hocaya getmiş. Hoca da buna bir muska yazıvermiş:

‘Bunu dalına dak.’ demiş.

Bir de elma vermiş buna:

‘Bunu da garına yedir, gabuğunu da hayvana yedir -demiş- garın da, hayvanın da (gısrak) gebe galacak.’ demiş.

Neyse hocanın yap dediklerini yapmış. İkisi de gebe galmış. Aradan zaman geçer, bir oğlan çocuğu dünyaya gelmiş. Gısrak da bir erkek tay doğurmuş. Bu çocuğu bir evin içinden dışarıya çıkarmadan annesi yetiştirip böyütmüş. Tay da çocuk da yetişmiş. Çocuğun ismini Şah İsmail, atın ismi de Düldül gonulmuş.

Oğlan güreşçi, dövüşçü yetişmiş. Şah İsmail’in babası da oğluna Düldül’ü vermiş. Atına binen Şah İsmail az gider uz gider, en sonunda birkaç yörük çadırına varır. Orada dışarda bir gızla karşılaşır. Gız, o kadar gözelmış ki bir ay parçası kadar parlağmış. Oğlan bu gızı görünce bayılmış ve yere düşmüş.” (Alptekin, 2002: 44) Bu masalda kahramanın atının adı Hz. Ali’nin atı Düldül’ü çağrıştıran bir telmihtir. At, kahramanla birlikte yaşam bulur ve macera boyunca onu koruyarak; gerekli eğitimi/bilgiyi sağlayarak annelik işlevini yerine getirir. Masalda öz annenin biyolojik doğum sonrasındaki işlevini sembolik bir metaforla atı Düldül karşılar. Kahramanla bir bütün olan at, bilinçdışı ruh ve annedir. Atın arketipsel karşılığı bilinçdışı ruh ve annedir. “At, mitolojide ve folklorda çok yaygın bir arketiptir. Hayvan olduğu için insan ruhunu değil, alt-insanı, içimizdeki hayvanı, yani bilinç dışı ruhu simgeler. Bu nedenle folklorda at, ermiş hatta söz yetisine sahiptir. Taşıyıcı hayvanlar olan atlar, anne arketipi ile sıkı bir ilişki içindedir.” (Jung, 2003: 201) At, maceranın başından sonuna kadar kahramanla birlikte yola devam eder. Koruyucu ve tamamlayıcı totem tip olarak anne arketipinin koruma ve olgunlaştırma işlevini üstlenir.

Dünya Güzeli masalında ‘ruh simgeciliğine’ ait yardımcı tip attır. Arketip, bilinçdışının özerk bir içeriğidir. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden dolayı gerekeni

yapamadığı durumlarda yardımcı bir unsura ya da bilgeliğe ihtiyaç duyar. Bu görev kişileştirilmiş bir düşünce olan yaşlı bilge adamdır. Yaşlı bilge adam; bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi bir taraftan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlâkî özellikler taşır. Jung’a göre arketip, bilinçdışının özerk bir içeriği olduğu için yaşlı adam, genellikle arketiplerin somutlaştığı masallarda günümüz düşlerindeki gibi görünür. Bu masalda bilge/yaşlı adam/derviş ‘ruh simgeciliğine paralel olarak görevini ‘hayvan-at’ şeklinde çıkan ruh simgeciliği masalın başındaki derviş tipinin şehzadenin seçtiği değerli ata dönüşmüş biçimidir. Gaipen gelen ses ya da uyarı ata aittir. (Tuna, 2014: 106) Atların yardımcı ruhu temsil etmesi, güven duyulacak kişilerin karşılığı olarak da sembolize değer kazanır. “Buryatlar, kahramanın atının gökten indiğine veya ilâhların tâyin ve takdiri ile dünyaya geldiğine inanırlar.” (Elçin, 1988: 412) Atın kutsallığı, halk anlatılarında ilahî menşeli bir gücü olma yönüyle tasvir edilir.

Masalda kahramanın atın özelliklerini alarak dünyaya gelmesiyle gücüne ve kuvvetine öykünülür. Muğla yöresinden derlenen ‘Tayalı’(Önal, 2011: 408) masalında; bir kadının üç oğlu ve bir kızı vardır; kadının kocası, kızlarını ilk kim isterse ona verin diyerek uzun bir seyahate çıkar. Kadın kızını ilk isteyen olarak yedi başlı deve verir ve kızından bir daha haber alamaz. Erkek kardeşler kız kardeşlerini kurtarmaya gider ancak dev onları da esir alarak kuyuya atar. Anneleri ağlar ve aç-susuz kalır; çeşmenin başına gelen tayın işeğinden içer ve hamile kalır. Doğan çocuk, atın güçlü kuvvetli özelliklerine sahip olarak dünyaya gelir. Büyüdüğü zaman gerçekleri öğrenen kahraman, yüz kişinin zorlukla kaldırabileceği bir demir yaptırarak ağabeylerini ve ablasını kurtarmaya gider. Serçe parmağıyla demiri kaldırır; bu gücü at soyundan gelir.

Atın günümüz dünyasındaki karşılığı güven duyulan kişidir. “At, günümüz dünyasında sembolik olarak varoluş mücadelesi veren kişinin baş danışmanını (anne, baba, ya da güven duyulan akıllı bir büyük) temsil eder.” (Tuna, 2014: 106) Danışman işlevini taşıyan her birey günümüz dünyasında totem tiplerin rolünü üstlenir.

‘Ağlayan Narla Gülen Ayva’ masalında sıkıntılı süreçte tamamlayıcı güç olarak totem ruh at motifi görülür. Erkek gibi büyütülen kız sünnet zamanı gelince durumun anlaşılmasından korkar ve kahramana, yolda karşılaştığı bir ‘beyaz at’ yardım eder. Tek başına kaçamayacak olan kahramana gerekli olan güç, tamamlayıcı tiple sağlanır. “Kızla anası vedalaşırlar. 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 kaçacağın zaman dizginlere kip bas, babana Allahısmarladık et. Evvel Allah’ın izniyle ben seni kurtarırım.’

Kız atın gözlerinden öper, üzerine biner. Babasının yanına gider:

‘Baba, müsaade edersen sünnet olmadan bir iki cirit oynayayım.’

‘Tabî evladım, oyna.’

Bir müddet meydanda gidip geldikten sonra babasının yanına yaklaşarak: ‘Baba, Allahısmarladık sizi, duadan unutmayın bizi.’ deyip dizginlere kip basar. Oğlan atı ile birlikte oradan kaçıp gider. O kara at meğer peri imiş! Bu çocuğu altı aylık yere yarım saatte götürür. Bunlar başka bir memlekete varırlar. Herkeste bir telaş, bir üzüntü, bir endişe; yemekler pişiyor, ahçılar durmadan yemek çekiyorlar.” (Sakaoğlu, 2002: 311-312) Olağanüstü özellikleriyle ruh arketipini temsil eden atın yardımıyla kurtuluş sağlanır. Konuşan atlar ruhun temsilidir.

‘Askere Giden Kız’ masalında kırk tay ve anneleri Leyli kısırağı, kahramanın yolculuğunun ilk anından sonuna kadar tamamlayıcı güç olurlar. En küçük kızın başarı elde etmesinde tayın ve daha sonra da anne tayın yardımı görülür. Kırk atın yardımı sayı arketipiyle birlikte tamamlanma durumudur. Yardımcı totem tip at, olağanüstü ve eşsizdir. Leyli kısırağı rüzgar gibi tasvir edilir. “Kız gidip musluğu pamukla tıkar, önüne şarabı döker, kendisi de kavağa çıkar. Rüzgâr şeklindeki Leyli kısırağı gelip iner, içip içip sarhoş olur

‘Eyvah, içtiğim su değil şarapmış. Bir insanoğlu olsa da üstüme binip beni ayıltsa, onun dünyalığını veririm.’ deyince kız yukarıdan seslenir ‘İnsanoğlu benim.’

‘İn de üstüme bin.’

‘Yemin et bir şey yapmayacağına.’

‘Saçım yansın, sana bir şey yapmayacağım.’

‘Saçın yanıktır.’

‘Tayım yitsin, sana bir şey yapmayacağım.’

‘Tayın da yitik, inanmam.’

‘Nuskalarım yitsin sana bir şey yaparsam.’

Kız hemen ağaçtan inip Leyli kısırağının üstüne biner. Bir iki kere o yana, bu yana gidip geldikten sonra Leyli kısırağı ayılır:

‘Dile dileğini, vereyim muradını.’

‘Benim hiçbir muradım yoktur, yalnız senin nuskalarını isterim. Vermezsen birşey yok.’

‘Arkadaş geç kaldın, o zor.

‘Ne yapalım, verirsen bu, vermezsen başka şey istemem.’

‘Peki, ben nuskalarımı vermem ama, kendim seninle gelirim.’

‘Olsun.’

Leyli kısırağı orada bir nara atar. Otuz dokuz tane tayı varmış, kızı getiren tay da onunmuş, kırk tane. Bütün bu taylar insanlar gibi ağlamaya başlarlar. Anası gelince kızı getiren tay gelmedi, orada kaldı. Kız korkmaya başlar:

‘Eyvah, tay elden gitti; benim de hayatım gidecek.’

Leyli kısırağı kızı üzerine bindirir, padişahın memleketine gelirler. Padişaha müjdeciler gider.

‘Padişahım, sen bunu Leyli kısırağının nuskasına yolladın, bu Leyli kısırağının kendisini getiriyor.’ (Sakaoğlu, 2002: 300) Ruh arketipi, tamamlayıcı tip işleviyle mucizevi at kahramana ihtiyacı olan gücü sağlar.

‘Bengiboz’ masalında, kahramanın yardımcısı olağanüstü özelliklere sahip olan attır. Bengiboz’u en küçük kardeşe derviş haber verir. “Yalnız onun ahırında sakladığı bir atı vardır. Atına Bengiboz derler. Bu atı ele geçirir onunla gidersen o zaman babanın ayak basmadığı yeri bulabilirsin. Biraz sonra uyanır. Uyanır ki hakikaten derviş başucunda oturuyor. Elini öper, ‘Aman böyle böyle bir rüya gördüm acaba sahi mi?’ ‘Tamam oğlum kalk, geldiğin yerden geri dön. Baban bu atı sizden gizli saklıyor, git üçüncü ahıra gir, orda gübre yığılı bir demir kapı vardır. İçeri gir, yalnız kendini çok koru. Bengiboz’a bakan arap seni öldürür. Çünkü onu hiç kimsenin eline geçirmesini baban istemiyor. Arabı öldürürsen ata biner gidersin. At babanın ayak basmadığı yeri bilir.” (Seyidoğlu, 1975: 192) Olağanüstü güçlere sahip olan at; kahramanın sezgilerini sembolize eder. Bengiboz masalında kahraman, atın uyarılarını dinlemez ve yasakları çiğner. Bu yasakların çiğnenmesi kahramanı zorlu sınamalara tabi tutar. “Bengiboz durur. ‘İn ama şehzadem orada dünya güzeli vardır. Bu güzel her sene bir yelek işler, ordan atar. Onu alırsan zararını görürüz alma.’ ‘Benim çok hoşuma gitti. Ne olur izin ver ben o yeleği alayım.’ Yelek bütün simle işlenmiş. ‘Peki git al.’ Gider yeleği alır getirir, çok hoşuna

gider heybesine yerleştirir. Yine yola koyulurlar. Sonra bir padişaha misafir olurlar. Padişah bunlara o kadar ikram ediyor ki şehzade ne versem de padişahı memnun etsem diye düşünüyor. Bengiboz'un yanına geliyor. Bengiboz şu yeleği padişaha hediye etmek istiyorum, ne dersin?' 'Ver ama bunun çok zararını göreceğim. Sen bilirsin mademki istiyorsun ver.' Şehzade çıkarır yeleği padişaha hediye eder. Yelek padişahın çok hoşuna gider. Vezirleriyle beraber otururken yeleği çıkarır onlara da gösterir. Bakarlar ki çok güzel bir şey. Vezirlerden biri der ki, 'Padişahım bu yelekten ne çıkar, bunu getiren şehzade bunu işleyeni, sana sahibini getirsin.' 'Ya bunun sahibi kimdir?' 'Dünya güzeldir.' O sırada şehzade ata bakmaya gitmiş. İçeri girer girmez padişah şehzadeye, 'Ben bu yeleği istemiyorum.' 'O neden beğenmediniz mi?' 'Hayır beğendim ama bunun sahibini de bana getireceksin. Getirsen getir, getirmezsene seni astıracağım.' Şehzade padişahın huzurundan ayrılır. Atın yanına gider, suyunu verecek." (Seyidoğlu, 1975: 193) Sınama motifiyle kahraman denenir. Kahramana mükâfatını at verir. "Dur padişahım, artık sen yaşlandın, bundan sonra ben ancak onun atı olabilirim.' Padişah dünya güzelinin de arkasından çok dolaşmış elde edememiş. Bengiboz'un konuşması üzerine mecbur kalıyor, sesi çıkmıyor. Oğluna kırk gün kırk gece düğün yaptırıyor." (Seyidoğlu, 1975: 196) Kahramanın akıl hocası olan at, onun dişiye sembol eden sezgileridir. Hayvanlar, içgüdü ve sezgileriyle hayatta kalırlar; bu yönüyle at, kahramanın yol göstericisidir.

'Gülmez Padişahı' (Alptekin, 2002: 266-277) masalında padişahın kızı, kahramana âşık olur ve ona yardımcı olması için atını kahramana verir. Olağanüstü yardımcı olan at, kahramanın yol göstericisi olarak işlenir. Kır atın terkisi altın dolu olarak kahramanı Nemşehir güzeline götürür.

At, Türk kültürünün ilk totem ruhları arasında göçebe yaşamla birlikte paylaşılan ortak hayatın izdüşümüyle masallara aktarılır. Kahramanın yolculuğunda en büyük destekçisi ve arkadaşı olarak ruh arketipini sembolize eder.

3.2.2.3. Yılan

Yılan, Türk kültürünün koruyucu ev iyesi rolüyle geçen sembolik hayvanlardan biridir. Post değiştirme ve bu anlamda insanı temsil etme özelliğine sahiptir; bir ruha sahip olması tabiatın güçlerini canlı kabul eden ve hayat veren bir tasarımdır. Yılan mitolojik bir gücü, kutsala dönüşen insan ruhunu temsil eder. "Psikolojide ejderha ilksel bilinçdışını sembolize eder, çünkü bu hayvan büyük mağaralarda ve karanlık yerlerde dolaşmayı sever. Babil kozmogonisinde, başlangıcın karanlığını sembolize eden ejder

Tiamat, güneş kahramanı Marduk tarafından yenilen, çoğunlukla öfkeli bir yılan olarak temsil edilir. Böylece ilksel dişil anaerik dünya, aydınlık eril ataerik dünya tarafından yenilir ve bilinçdışının karanlığı, ayırt edici bilincin ışınlarıyla aydınlatılır. En ünlü ejder figürlerinin arasında, Yunus peygamberi yutan balinayla alev püskürten bir canavar, pullu bir deniz yılanı olarak tasvir edilen ve İncil’de adı geçen Leviathan gelir. Ejderler daima güçlü ve korkulan hayvanlardı, ama çoğunlukla, Çin’de olduğu gibi, kutsal sayılır ve hatta su ve yağmur getirme güçleri yüzünden tapınılırlardı. Bazı bölgelerde ejder, köken olarak yağmur getiren bir hava tanrısı olarak kabul edilen timsahla özdeşleştirilirdi. Pek çok insan, ejderin fırtınaların yaratıcısı, sellerin ve diğer kargaşaların nedeni olduğuna inanırdı. Hemen her yerde ejder geceyle, karanlıkla, rahimle ve evrensel suyla ilişkilendirilir. Ejder gibi, yılan da suyun cehennemî, soğuk, nemli yönünün bir temsilcisidir ve maddesel-dişil bölgeye aittir. Mitsel zamanlarda okyanusun ve hareket eden suyun sembolü olarak görülürdü. Genellikle kolektif, kişilikdışı, insan öncesi çağlara ait ve korkunç yönleriyle içgüdüsel olanın bir kişileştirilmesi olarak kabul edilir. İçinde bulunduğu şekil ve içeriğe bağlı olarak bir ışık düşmanı sembolü, insandaki karanlık ruhun somut hali veya karanlık cinsel güdünün bir sembolü olarak da görülebilir. Bu bağlamda Freud, bunu fallik bir sembol olarak değerlendirirken, Jung buna cehennemî, dişil bir anlam yükler ve yaratıcı ilkeyle ilişkilendirir. ” (Korucu, 2006: 82) Yılan sembolizmi Türk kültüründe evi koruyan iyeler arasındadır.

Halk inanışlarında evin koruyucu iyesisidir ve kutsal bir kimliğin sembolüdür. “Ev ve mezarların sahibi olarak nitelendirilen yılanlarla eski Türk inancı arasında bağ kurulabilir. Burada yılanlar, ölmüş şamanın ruhu, koruyucu ruh, iye durumundadır. Belki de yılanların bu özellikleri masallarda kendini gösterir. Hemen hemen yılanın geçtiği bütün masallarda, onun olumlu, yol gösterici, yardımsever ve dost yanını görürüz.” (Şimşek, 2006: 300) Yılan ev iyisi olarak koruyucu ruh olma fonksiyonuyla masalda da işlenir. Anadolu’da ev koruyucusu yılanların, Hz. Muhammed’e ulaşan Hz. Ali ve Hz. Fatma soyundan gelen insanların evini koruduğu inancına dair birçok memorat anlatılır. (Bayat, 2007/II: 264) Yılan insanoğlunun dostu olarak masallarda genellikle iyilik yapan ve kahramana yardımda bulunan hayvanlar arasında geçer.

Yılan, insan ve hayvan ruhları arasındaki iletişimde, Türk kültürüne özgü ev iyisi rolünü üstlenir. Yılanlar, animizm ilkesiyle insansı rolleri canlandıran tipler olarak kurgulanır ‘Avcı Ali’ adlı masalda yılanların tasvirinde iyi-kötü nitelendirmesi yılanın toplumsal bakışı somutlaştırır. Tabiatın/doğanın üyesi yılan, insana özgü ahlâkî ölçütlerle

tasvir edilir. Güzel ve çirkin sıfatları iyilik ve kötülük kültürüne göre değer kazanır. “Yılanın birisi güzel, beyaz yılanıymış, biri de çirkin yılanıymış.” (Şimşek, 2001: 23)

Bu tip hem iyiliği hem de kötülüğü temsil eder. Bu durum cennetten kovulma öyküsündeki fonksiyonuyla birlikte Hz. Musa hadisesindeki canlanma mucizesiyle masallarda her iki durumun da kullanıldığı bir motife dönüşür. Yılan, masallarda Türk kültüründe genellikle olumlu bir tip olarak tasvir edilir. Yılanların bir özelliği de yapılan iyiliği ve kötülüğü karşılıksız bırakmamalarıdır. Sembole yüklenen anlam onunla gerçekleşen tecrübeyle anlam kazanır. Türk kültüründe yılan genellikle olumlu bir anlam kazanırken başka kültürlerde yılan olumsuz bir anlam kazanır. Yılan ev iyesi olarak kahramanın kurtarıcısı olur.

‘Ne İdim Ne Oldum Ne Olacağım’ masalının Afyon varyantında, padişahın kızı, çaresiz bir hastalığa yakalanır. Padişah, kızının gözleri önünde ölmesini istemez ve vezirlerine kızını kendisinin göremeyeceği bir yere götürmelerini söyler. Vezirler, kızı bir dağ başına bırakırlar. Kız, sarı bir yılanın geldiğini ve iki kayanın arasından çıkan suyu içtiğini görür. Öleceksem yılanın içtiği sudan içip de öleyim der ve suyu içer. İçtiği su kızı şifa olur; yaralarından ve kaşıntılarından kurtulur. “Önce yılanın içtiği yerden içmek istemez; fakat susuzluktan çatlayan dudaklarının acısına dayanamaz. ‘Nasıl olsa öleceğim, ölürsem yılanın içtiği sudan içerek öleyim’ diyerek oraya gider sudan içer. Biraz sonra vücudunda bir rahatlama, yaralarda tatlı tatlı kaşınma başlar. Gider o sudan tekrar içer, vücudunun her tarafına sürer. Uzatmayalım, o yılanı Allah göndermiş, o suda şifalıymış. Kız üç beş gün içinde tamamen iyileşir, eskisinden daha güzel bir kız olur.” (Özçelik, 2004: 352) Sarı yılan ilâhî güç tarafından gönderilmiş kutsal totemdir. Yılan, şifa sunan kutsal ruhtur.

Totem ruhun işleviyle yılan kahramanın ihtiyacı olan olağanüstü gücü sağlar. ‘Sihirli Yüzük’ (Şimşek, 2001: 29-35) masalında çocuk; başka yılanların öldürmeye çalıştığı yılan yavrusunu kurtarır. Evine getirdiği yılan büyür artık kafese sığmaz. Dişi olan bu yılanın isteğiyle onu ailesine teslim eder. Yılan padişahının kızı olan totem ruh; ailesinden sihirli yüzüğü istemesi için oğlanı tembihler. İyiliğin mükafatı olarak kahraman sihirli nesne olan yüzüğü kazanır. Yılanların elinde bulunan yüzük olağanüstü gücü kahramana sağlar ve kahraman bu güçle sınavlar aşamasında başarılı olur. Sihir ve büyüünün gücünü totem ruh yılan sağlar.

Şah Meran efsanevî yılan olarak masallarda insanın kutsal totemi işlevi kazanır. ‘Şah Meranın Yüzüğü’ (Günay, 2011: 331-336) adlı masalda yılanın kendisini kurtaran

başkahramana bu iyiliğin mükâfatını verdiği görülür. Şah Meran yılanların padişahı olarak geçer ve bu masalda kahraman, Şah Meran'ın elindeki yüzüğe sahip olur. Yılan ve kutsal bir güç sihirli yüzükle bütünleşir. Sihirli yüzük nesnesi, yılanların hazinelere sahip olduğu inancıyla bağlantılı bir motiftir.

‘Keloğlan ve Sihirli Yüzük’ (Önal, 2011: 390) masalında kahraman, çocukların eziyet edip öldürmek istediği yavru yılanı çocuklardan para vererek satın alır ve yılanı kurtarır. Böylece kedi ve köpeği de aynı şekilde çocuklardan alır ve onları büyütür. Aradan zaman geçer ve yavrular büyür, kahraman da padişahın kızına talip olur. Olmayacak isteklerde bulunan padişahın karşısında üzülen kahramana babalık ettiği yılan yardım eder. Kahramana akıl veren yılan kendisini ailesine götürmesini söyler. Yılan, babasını kendini büyüten babalık eden bu adama yüzüğünü vermeye ikna eder. Babasının sihirli yüzüğünü alır ve kahramana üç gulhüvalla okuyup dileğini yüzüğe söylemesini tembihler. Sihirli yüzük sayesinde kahraman isteklerine kavuşur. Kahramanın büyüttüğü yılan, onu baba olarak görür ve tıpkı bir evladın yaptığı gibi iyiliğin karşılığını verir.

‘Külcü’ masalında yılanın yardımı yapılan iyiliğe karşılık dileklerinin kabulü şeklindedir. “Bir gara yılan faşıldıyaraktan gelmiş. Ben nire girem demiş. Beni arkamdan demiş düşmanım goşturuyo nire girem. Gocamaaan bir garac ağacı varmış unun içine girmiş. Unun içine girmiş. Goca ejderha geçmiş gitmiş. Görememiş. Şindi ordan çıkmış yılan demiş ki dile benden dileceni. Yav demiş sen bir yilansın ben senden ne dilicem demiş. Yav dile benden dileceni. Eh demiş padişahın gızı güldü ya una. Senin her dediğin olsun de bana demiş. Tamam demiş senin her dediklerin olsun demiş ben hazırım senin yanında demiş yılan. Yılan da periymiş gari. Senin her dediğin olsun. Şindi gine ayaklarını küle sokmuş. Eşeklen gidik gidermiş. Gine padişahın gızı pençireden bakmış gine gülmüş. İnşallah demiş benden altı aylık gebe kal demiş padişahın gızına. Geçmiş gitmiş.” (Önal, 2011: 369) Şekil değiştirme motifiyle işlenen yardımcı ruh, kahramanın animasına/eşine dönüşür. animus arketipinin yardımcı iyenin içsel yolculuğa etkisi somutlaşır.

‘Şahmeran’ masalında Lokman'ın öyküsü paralelinde yılanın vefası anlatılır. Şahmeran, insanoğlunun kendisinin sırrını koruyamayacağını bile bile Lokman'ın gitmesine izin verir. Padişahın hastalığının çaresi olarak Şahmeran'ın eti istenir. Yılan vefasızlığa karşın yine de kahramana iyilik yapar.

“Artık, padişahın adamları emir vermişler ki:

‘Herkes, hamama girecek,’ diye.

Tabii, mecbur Lokman da girmiş hamama. Bu, hamama girip de sırtını soyunca bakmışlar ki; Lokman'ın bütün vücudu pul pul! Bunun Şahmaran'ı gördüğünü anlamışlar. Amma, Lokman gene de yerini söylememiş. Bu sefer, bıçağı boğazına dayayıp kesmek istemişler. Artık, Lokman mecbur kalmış, Şahmaran'ın yerini söylemiş. Adamları götürüp, Şahmaran'ı göstermiş. Şahmaran demiş ki:

‘Hanı, habar vermiyecekdin?’

‘Mecbur galdım, beni keseceklerdi.’

‘Sen bana kötülük yaptın amma, ben gene de sana iyilik yapacâm. Beni kesdikten 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.

Lokman, Şahmaran'ın dediği gimi yapmış, tabakların yerini değiştirmiş. Zehirli tarafını padişahın önüne getirmiş. Padişah yer yemez ölmüş. Kendisi de zehirsiz tarafını yediği için gurtulmuş.” (Şimşek, 2001: 28) Efsanevi Şahmeran tipi bu masalda insanoğlunun vefasızlığı yüzünden canından olur; ancak totem tipin kutsal işleviyle kahramanı kurtarır.

Masallarda yardımcı roldeki hayvanlar ruh arketipidir. Türk kültüründe yılan; koruyucu bir iyedir ve masallarımıza da bu özelliğiyle yansır. Yılanın koruyucu ev iyesini temsil etmesi ruh arketipiyle ilişkilidir. Ruh arketipindeki hayvan karakteri kişinin hayatında insan karakterlerinin üstlendiği rolü oynar ve çoğunlukla yardımcı kişi olur.

3.2.2.4. Balık

Balık, evren tasarımıında dünyanın üstünde durduğuna inanılan kutsal hayvanlardan biridir. İnanış/inanç temelli toplumsal hafızanın kodlarıyla şekillenen balık motifi anlatıların yardımcı ruh totemlerindendir. Dünyanın yaratılış modelinde balığın zoomorfik bir tip olma tasavvuru, ritüellere ve anlatılara yansımalarıyla totemleşir. “Şaman folklorunda rast geldiğimiz giyim sembolü; masallarda balığın tasviri ve çeşitli yönlerden değerlendirilmesi dünya modelinin somut şekilde yerin zoomorfik tiplerde tasavvur edilmesinin kalıntılarıdır. Balık, dünya modelinde yalnız yerin değil aynı zamanda dünyanın yaratılmasının da sembolü gibi karşımıza çıkar. Büyük ihtimalle Altay-sayan Türklerinde yerin balık sırtında yerleşmiş olması inancının esasında diğer dinî mitolojik sistemlerin de etkisi vardır.” (Bayat, 2007/I: 38)

Mitolojik olarak ruh simgesini taşıyan yardımcı tiplerden biri de balıktır. Yunus peygamber, kendisini dinlemeyen kavminden gizlice kaçır. Allah'tan izin istemez sorumluluk ağır gelir. Gemi yürümez; kendini suya atar. Balığın karnında yolculuk eder. Tövbe ettikten sonra balık tarafından bırakılır. “Rüya ve fallarda bolluk, kısmet, bereket, zenginlik, gibi olumlu anlamlar ifade eden balık, aynı zamanda dişiliğin, üremenin, bilgeliğin, masumiyetin, rehberliğin, koruyuculuğun, kurtarıcılığın hatta Hz. Hızır'ın sembolü haline gelmiştir.” (Şimşek, 2012: 381)

‘Bacı Bacı Can Bacı’ masalında kahramanın suya atıldıktan sonra büyük bir balık tarafından yutulması Hz. Yunus kıssasını hatırlatır. Balinanın/balığın karnı kahramanın zor anlarında bir sığınak görevi görerek onu korumuştur. Balığın karnı anne imgesiyle koruyucu bir rol üstlenir.

‘Ölü Yiyen Derviş’ masalının ikinci varyantında, aklını kullanan genç kız bilinçlenir. Bilinçlenme metaforu balıkların sayesinde gerçekleşir. Bu masalda havuzda bulunan iki balık, kendi aralarında konuşarak, kahramana kurtuluş yolunu gösterir, tamamlayıcı totem tip işlevini sezgisel güç olarak yerine getirirler. “Orda iki tene balık varmış. ‘N’olur bizim dilimizden bu padişah gızı bilse de bu devriş bütün ruhları toplamış bir şüşeye doldurdi. Götürdü, beşiyin altına. Çocuğa meme verme mahanasıynan getse, elini sürse, gırsa şüşeyi bütün şennig ayılır. Bunun canı gurtulur. Keşke dilimizden annasa.’ Bu gız da her dilden annarmış.” (Seyidoğlu, 1975: 187) Balıkları dinleyerek; gücünü ve ihtiyacı olan cesareti gösteren kız, karşıt güç dervişten kurtulur.

‘Sarıtırış’ masalında kahramanın yardım ettiği balık onun yol arkadaşı ve kurtarıcısı olur. “Bir varımış, bir yokmuş, çok esgi zamanlarda bir padişah varımış. Günün birinde, bu padişahın gözünün biri kör oluyor. Buna diyorlar ki:

‘Padişahım, gözüyün ilacı; bir pullu balık var. Eğer bunu bulabilirsen, gözüyün derdinin devası bu.’

Padişah, bir gayık, gemi yapıdırıyor. Oğluna da diyor ki:

‘Oğlum, sen get, bu balığı bana yakala.’

Oğlu, aylarca denizde geziyor. Günün birinde balığı yakalıyor. Yakalıyor amma, balık, gıyıp da kesilecek bir mahluk değil. Bu balık çok gözelimiş. Oğlan:

‘Allahım, bu göze başka bir ilaç ver,’ diyor, balığı galdırıp suya geri atıyor. Dönüyor geliyor. Babası diyor ki:

‘Ne yaptın oğlum?’

‘Baba, buldumudu amma, gıyıp da kesemedim, geri atdım,’ diyor. Babası:

‘Madem ki, bir balığa benim uçun gıymadın, seni melmeketimden govuyom, çık get -diyor- gözüme görünme,’ diyor.” (Şimşek, 2001: 42) Masalın devamında balık, kahramanın yol arkadaşı olarak onun rehberi olur. Padişahın oğlu, gittikleri ülkenin padişahının kızının konuşmadığını ve padişahın kızını onu konuşturana vereceğini öğrenirler. Zorlu sınav sürecinde balık ona başarılı olması için yardım eder. Masalın sonunda gerçek kimliğini açıklayan Sarıtırış, kızı padişahın oğluna bırakır ve suya atlar. Kahramanın yardımcısı, yol arkadaşı balık ile sembolize edilen ruhsal enerjisidir. Kahraman, balığı suya atarak sağduyusunu ve yaratıcı doğasına kulak vermiştir. Kimliği bilinmeyen yardımcı figür aslında balıktır. Kahramanın ruhunu içsel kişiliğini temsil eder. Kahraman, topluma/süperegoya karşı gelerek; benliğini dinlemiştir. Yardımcı unsur olan yol arkadaşı balığa dönüşmüş bir insandır. Erginlenme, kahramanın başka bir mekâna, dünyaya ve olaylara dahil olmasıyla gerçekleşir.

Balık, kişinin ruhsal benliğidir. Bilinçdışının sesidir. Kaba kuvvetini kullanan yaratıcılık sezgi ve içgörüden yoksun kahramanlar başarılı olamaz.

Balık, suda yaşayan bir canlıdır. Balığın insana yakınlığı yaşam alanıyla da ilgilidir. Yunus peygamberin balık karnındaki serüveni ve suyun arındırıcılığı edebi metinlerde kullanılan iki önemli motiftir. Yunus, bir metâfor olan balık karnıyla yeniden doğuşu örneklendirir. Balık, kahramanın ruhsal benliğini sembolize eder.

‘Sırma Saç’ masalında, balıkların padişahı kahramana nasihat ederek yolculuğunu kolaylaştırır. “Cidir ele bir deryaya raslır ki, ne bülüm nası derya. Balıhların padişahı herse gelmiş gendini suya atmış. Padişahın oğli emir verir balığı suya atırlar. Balıh çıhir, kannanir. Cannandığı gafasini sudan çıhardir, diyir ki, ‘Sen sırma saç a gidirsen, ordan dönme h 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 daşı tahmış, goşan bir adama rasgelecehsen, oni da al götür. Ondan sora gene rasgele sırma sasslı gız verirler, sakgın alma. Essahini, sırma saçın babasının minderinin altındaki gapıdan gir bulrsan.’ Padişahın oğli balıhların padişahının dedihlerini edere h sırma saçın memleketine gidir.” (Seyidoğlu, 1975: 306)

‘Padişahın Kırk Oğlu’ (Alptekin, 2002: 401-408) adlı masalda balıklar padişahının kızını balık avcılarından satın alan kahraman, balığı tekrar suya atar. Balık padişahının kızı, oğlanın iyiliğini babasına anlatır. Deniz padişahının çağrısıyla denizdeki mahluklar kahramanın suyun karşısına geçebilmesi için yan yana durarak bir köprü kurarlar ve kahramana ihtiyacı olan gücü sağlarlar. Denize düşen yüzüğün bulunmasında

da deniz padişahı kahramana yardımcı olur. Denizin büyüğü gücü balık kız, kahramanın kendisini kurtarma eylemini ona gerekli gücü sağlayarak ödüllendirir. Deniz padişahı tüm balıkların ve deniz canlılarının padişahıdır.

Totem tip başlığında balık mitik düşünceyle anne karnını ve erginlenme mekânını sembolize eder. Su ve iyilik metaforuyla kahramanın bilinçlenmesini sağlar. Kutsal bir işleyle kahramanı korur, tehlikelerden arındırarak tutanlayıcı güce dönüşür.

3.2.2.5. Köpek

Köpek, hayvanlar âleminin insan için dostluk ve sadakat özellikleriyle çizilen yardımcı gücüdür. Masal boyunca yol ve yolun rehberi görevini üstlenir. “Bunun, büyük garısının da bir oğlu varmış. Ona da aynı şekilde, bir hâbe altın, annesi yemekler yapıyor, tavuk kızartıyor, bu çıkıyor yola. Gediyo gedio, az gedio, uz gedio, dere depe düz gedio. Altı ay, bir güz gedio. Lâle sümbül biçerek, tütün gahve içerek. Garşına iki yol geliyor. Bu arada, oğlan acıkıyor. Acıkınca, garşısında hemen bir köpek hâsıl oluyor. Oğlan, kızarmış tavığın birini köpeğin önüne bırakıyor. Birini de kendisi yio. Yiyep içdikden sonra, oğlan sufrasını topluyo, gedcek galan. Köpek. Lisana geliyor:

‘Dur, -diyo- sen neriye gedio?’

‘Neriye gedim, böyle böyle. Benim babamın gözleri kör oldu. Gırk devin arasında bir ağaç varmış, onun yaprağından alıp gurdup sürülürse iyi olurmuş,’ diyo.

Köpek ‘Şu yol; ‘geder Selâmetle gelir yol, şu yol da; ‘geder gelmez yol,’ diyo. Bu yolları iyice annadıyo oğlana. Sonra devam edio.” (Şimşek, 2001: 68) Maceranın devamında “Oğlan, hâbiye alio, gılını üstlerine atdığıyınan barabar gaçio. Devler, onu açim diyeneçe zaman geçio. Bir bakio ki oğlan, gara bulut gibi devler arkasına düşüyo. Zaten, o iki çatal yol sınırmış. Oriye gedio, o kızınan köpeğin olduğı yere. Onnara:

‘Haydin Allahısmarladık, artık -eksik, halal et -diyo köpeğe-. Bende çok emeğin var, sen olmasan ben bu işleri yapamazdım,’ diyo.

Onnar yolu geçince, devler gelemio. Meğer, orası sihirliyimiş.

Bu gedio şimdi babasının yanına.” (Şimşek, 2001: 71) Köpeklerin insana olan sadakati ve hayvan ruhlarının yüceltilmiş görevi birleşerek bir motif olur.

‘Köpekle Evlenen Kız masalında’ (Sakaoğlu, 2002: 324-327) köpek, genç kızın tamamlayıcı/destekleyici gücüdür. Kahramanın doğumu öncesi hazırlık evreninde

görülen köpek, kızın doğacağını annesine müjdeler ancak çocuk büyüdüğünde köpeğe verilecektir. Kız büyür ve zamanı geldiğinde köpek, kızı alıp götürür. Köpeklerle evlendiğini zanneden genç kız gerçeği öğrenir. Yakışıklı bir gençle evli olduğunu öğrenir ancak sırrın öğrenilmesi genç kızın kovulmasına neden olur. Köpek kızı alır ve uzak memleketlerde sınamalardan geçer; sonunda padişah eşini affeder. Bu yolculuk boyunca köpek; genç kızın yanında destekleyici ve tamamlayıcı güç olur.

Köpek, kahramanın canını kurtarma göreviyle masalda yardımcı tip işlevini üstlenir. ‘Mayıl ile Âbı-ı Güneş’ masalında köpeğin yardımı tat alma duygusuyla birlikte sunulur. Kahramanın başına gelecek tehlikeleri önleyerek onun rehberi olur. Yardımcı güç ve totem ruh köpek, kahramanın eksikliğini tamamlar. “Bu gız, bir rembil atıyor. Rembil atınca, gan görünüyor:

‘Mayıl, gardaşım gan görünüyor, babilen yanına doğrudan gedemen. Şu köpâ al, bu köpek neriye oturursa oriye otur. Hangi yemâ yerse, ondan ye, hangi suyu içerse ondan iç. Buna datdırmadan, heç bir şeye ağzını sürme,’ diyor.

‘Olur.’

Babası, köşk düzlediyor, altına da guyu gazdırıyor. Üsdüne bütün minderleri, döşşekleri serdiriyor. Yemâ zehirli bişitdiriyor. Çayına, suyuna, hepisine zehir koyuyor. Oraya oturacak, guyuya düşecek, diye...

Mayıl’ın köpek gelirken, bunnarı gapıda garşıyorlar:

‘Aman, padişahın evine köpek gelir mi?’

‘Yook, bu neriye oturursa, ben oriye otururum. Bu ne yerse, ben onu yerim. Gabul ediyorsanız böyle. Ben, bundan ayrı yemem,’ diyor.

Bu köpek, dolanıyor dolanıyor, döşşân üsdüne oturmuyor. Bunnara bir fisfos gediyo:

‘Gene gurtardı yakiye,’ diyorlar. (Gorku dağından gurtuldu ya?)

Bu köpek, özel, oğlana gonan yemâ yemiyor, gediyo garşıdaki tabakdan yiyor, oğlan da gediyo ondan yiyor. Suyu, da başga yerden içiyor. Oğlana heç bişe yapamıyorlar.” (Şimşek 2001: 241) Kahramana yapılacak kötülükleri içgüdüleriyle önler. Masalda köpek, gözleri oyularak kamışlığa atılan kahramanı besler. Ona yiyecek getirerek hayatta kalmasını sağlar. Vefalı bir dost olarak kahramanın tamamlayıcı gücü olur.

Köpekler, vefa gösteren kendilerine yapılan iyiliği unutmayan hayvanlardır. İçgüdüsel davranışlarıyla sadık dostlar olarak bilince işlenir ve masal metninde ruh arketipini taşıyan totem güçle özdeşleştirilir.

3.2.2.6. Karınca

Tecrübenin ve gözlemin tabiat kültürüyle ve inanışlarla etkinleştirdiği totem ruh karınca, çalışkanlığıyla masalda kahramana yardımcı olur. Karınca, Hz. İbrahim ve Hz. Süleyman kıssalarında geçer. ‘İyiliğin Bedeli’ (Şimşek 2001: 39-41) masalında karıncalar kahramanın iyiliğini karşılıksız bırakmaz. Karınca çalışkanlık özelliğiyle buğday, döğme, un, pirinç, mercimek, nohut ve fasulyeyi birbirinden ayırır. Kahramanın sabaha kadar yapmak zorunda olduğu imkânsız şartı karınca yerine getirir. Bu masalda kahramanın iyilik yaptığı hayvanlardan karınca, kuş ve balık padişahın imkânsız isteklerini yerine getirmesinde yardımcı olurlar. Karıncaların suyun öbür ucuna geçmeleri için kılıcını köprü yapar. Zümrüdüanka kuşunun yavrularını kurtarır. Yolun devamında suyun dışında çırpınan balığı alıp suya/yaşam alanına geri bırakır. Bu hayvanların her biri ona tüylerinden bir tane vererek; başı sıkıştığında bu tüyleri birbirine sürmesini söylerler. İkinci istek olan bir hurç-heybe altını denizin dibinden balık getirir. Kahraman, yardımcı ruh balığın yardımıyla padişahın kızını alır. Balık, denizlerin hakîmidir ve hazineyi bulma görevini yerine getirir.

Kahraman, zorlu sinama aşamalarında karıncanın yardımına kavuşur. Karıncalar vefa özelliğiyle vurgulanır; kahramanın kendilerine yaptığı iyiliğin karşılığını verirler. ‘Sırma Saç’ (Seyidoğlu, 1975: 304-307) masalında padişahın oğlu Sırma Saç’ı bulmak için yola düşer. Yolda karınca yuvasını su bastığını görür ve karıncaların yuvalarını sudan kurtarır. Karıncalar, kahramana bir çift tüy verirler ve ihtiyacı olduğunda bu tüyleri birbirine sürmesini söylerler. Karıncalar, kahramandan istenen; karanlık gecede kara hergin içindeki darı ve çeltiği ayırma görevini kahramanın yerine yardımcı/tamamlayıcı totem tip olarak yaparlar.

‘Ahmet Şah’ (Seyidoğlu, 1975: 316-318) masalında, Ahmet Şah yolda gördüğü karıncaların geçebilmesi için su üzerinde bir geçiş yolu yapar. Karıncaların en sonundaki toplam karınca, ona/kahramana üç tane tel verir ve ihtiyacı olduğunda çağırmasını söyler. Masalın sınav ve zorlu imtihanları aşamasında karıncalar, bataklığa dökülmüş darıları toplama şartını yerine getirirler. Kahraman adına destekleyici/tamamlayıcı totem tipin işlevini yerine getirirler.

3.2.3. Fedakâr Tipler

Tip, özelliklerini içinde doğduğu kültürden alır. Benzer kişilik özelliklerini temsil eden kişi, varlık aynı değerleri sembolize eder. Fedakâr tipler başlığında anne ve eş/sevgili figürünün ağır bastığı kültürel değerler kendini gösterir. Sözlü gelenek aracılığıyla toplumsal normlar da anlatıya dâhil edilir.

3.2.3.1. Anne

Fedakâr anne arketipi doğurganlık tanrıçası, tabiat ana, yaşam rahmi gibi evrensel imgelerle kendini gösterir. Anne arketipi samimiyet ve bağlılıkla ilişkilendirilerek, tabiatın koruyucu ve besleyici ana kimliğini de içerir. Besleyen, büyüten, koruyucu imgeler dişilik yönüyle ana imgesini ifade eder. Fedakâr anne tipi; mitolojik kökenli kişisel ebeveynler ile kolektif bilinçdışındaki arketipik ebeveynler arasındaki sürekli bir etkileşimin ürünüdür. Anne arketipinin taşıyıcısı, olan kişisel anne ortak bilinçdışı bir etkileşim ve özdeşleşme sürecine girerek fedakâr tipe dönüşür. Fedakâr tipler arasında; yardımcı/tamamlayıcı tipin özelliğini en güzel yansıtan tip arketipsel bir imaj olan annelik/analık kimliğidir. Anne, koruyuculuğu ve besleyiciliğiyle kahramanın en büyük destekçisidir.

Türk toplumunun kültürel kimliğinin yücelik ve koruyucu işlevini dişil olan anne/ana imgesi aktarır. Umay, Türk kültüründe analık ve koruyuculuk ruhunu temsil eder. Umay Ana, koruyucu kadın/dişil ruhun anne/ana tipidir. Orhun Abideleri'nde rastlanan Umay Ana insan ve hayvan yavrularını himaye eder. “Umay gibi annem hatunun devletine, küçük kardeşim Kül Tigin er adını aldı,” (Ergin, 1992: 25-26) Annelik ve kadınlık Umay Ana inancıyla kutsala gönderme yapar. Umay Ana, arkaik bir motif olan koruyucu diş ruhu temsil eder. Kadın kahramanların işlevlerinde Türk kültürünün baskın bir unsuru olan anaerkil düşünce görülür ve bu bağlamda arkaik kadın kahramanlar mitolojik koruyucu ruhun/Umay'ın arketipik ifadeleridir. “Kadının en büyük vasfı analıktır. Yüce Ana/Umay Ana, Türk boylarında genellikle çocukları, aile ocağını koruyup kollayan dişil bir ruh, kadın ilah olarak bilinmektedir.” (Şenocak, 2015: 86) Dişiliğin ve koruyuculuğun sembolü olan kişisel anne, içgüdüsel olarak sevgiyi önceler.

Muğla yöresinden derlenen ‘Miski Bahar’ (Özçelik, 2004: 308-310) masalının başkahramanı olan kadın fedakâr anne tipine örnektir. Masalda duaları kabul edilen kadının çok güzel bir kızı olur. Gözünden bile sakındığı kızını hiç dışarı çıkarmaz; kimselere göstermez. Miski Bahar isimli kızının güzelliği her yere yayılır. Kralın kızı

çocuğu bir hileyle kaçıır; kadının ağlamaktan göz pınarları kurur. Sonunda kızını bulmak için maceraya atılır. Yıldız, ay ve güneşten yardım ister. Yıldız, ay benden daha bilgili ona sor der. Ay da güneşe sormasını söyler. Doğu sırasına göre en son güneş doğar ve kızının yerini ona söyler. Güneş ben nereye doğarsam kızın oradadır der ve kadını, kızının olduğu yere götürür. Otuz dokuz odanın ardında kırkinci odada kızını bulur. Annelik ve fedakârlık temasının işlendiği bu metinde ‘arzu nesnesi’ kadının çocuğudur. Kralın kızı karşıt güç olarak arzu nesnesini ele geçirir. Anne arketipinin olumlu şeklini temsil eden kişisel anne; evladına kavuşmak için zorlu bir yolculuğa çıkar. Annelik, kutsal bir vasıftır ve Umay Ana kültünün etkisiyle tabiat güçlerinin yardımı öne çıkar. Animizm ve Şamanizm inancıyla birlikte şekillenen bu metinde anneleri ve çocukları koruyan Umay Ana, tabiat kültleriyle metaforlaşır.

Taşeli yöresinden derlenen ‘Küllü Fatma’ (Alptekin, 2002: 248-250) masalında anneleriyle çıkık eğiren üç kız kardeş vardır. Masalın başkahramanı küçük kardeş ‘kül den ocaktan’ çıkmaz ve bu yüzden Küllü Fatma olarak çağırılır. Hile yaparak annelerini kandıran büyük kardeşlerin kötülüğü insan eti yemeleriyle tasvir edilir. Bu masalda iki büyük kız kardeş: ‘Anne, kimin organı goparsa, onu keselim yeyelim. derler. Bunun üzerine Küllü Fatma’yı çağıran anne ‘benim etimden yeme ve kemiklerimi kör kuyuya at!’ diye tembihte bulunur. Üç kez de annenin çarkının organı 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 kinasına gönderen Küllü Fatma, annesinin kemiklerini kör kuyuya atar ve kuyuya ikinci gelişinde kemiklerin hepsinin ev eşyası olduğunu görür. Kemikler, kuyuda ev eşyalarına dönüşür ve Küllü Fatma, bu eşyalar arasından seçtiği altın nalınlar sayesinde yeni bir yaşamla ödüllendirilir. Anne, kızını korumaya devam eder. Küllü Fatma ise annesinin nasihatini dinler ve mükâfatlandırılır. Annesinin kemiklerini vasiyetini dinleyerek kör kuyuya atar. Kör kuyuya atılan kemikler yok edilemeyen anneliğin/kutsal ruhunun sembolüdürler. Bu masalda hain kardeşler, küçük kardeşi ortadan kaldırarak padişahın oğluna sahip olmak isterler. Kuş kılığında gelerek her şeyi padişahın oğluna anlatan küçük kardeş padişahın oğluna kavuşur. Kuş kılığında gelme motifinde ruhun ölümsüzlüğü ve bedenden ayrı olan varlığı görülür. Büyük kardeşler ise mitin yasaklarına uymazlar ve cezalandırılırlar. Anaerkil bir geçmişi olan toplum, anneye karşı işlenen suçu cezasız bırakmaz. Mit, kendi yarattığı kahramanlar aracılığıyla kurallara karşı gelenlerin cezasını verir.

‘Yılan Adam’ (Özçelik, 2004: 335-338) masalında fedakâr anne tipi olumlanmış anne arketipi örneğidir. Ölmüş olsa dahi anne koruyucu kimliğini yaşatır. Kız, annesinin mezarına gider ve ondan sıkıntılarının çözümünü öğrenir. Anne, üç sınavında da kızının ihtiyacı olan bilgiyi kızına söyler. İlkinde şehzadenin doğumunun nasıl olacağını anlatır. Hiçbir ebe doğumu yaptıramaz. Genç kız annesinden doğumun sütle gerçekleşeceğini öğrenir. Yılan oğlan, süt kokusunu duyunca çıkar. İkinci kez hocalık etmek için yol gösterir. Kız, yılan oğlanı okşayarak severek okumayı öğretir. Üçüncü kez evlenme çağı gelen yılan şehzadenin eşleri ölmektedir. Sonunda genç kızla evlendirilir; kız annesinin nasihatini dinleyerek dikenli bir elbise giyer. Şehzade kıza elbiseyi çıkarmasını söyler; genç kız şehzadenin de elbisesini çıkarması şartıyla bu isteği kabul eder. Şehzadeye elbisesini çıkarttırarak insan kimliğine dönmesini sağlar.

Muğla masallarından ‘Kuzu ile Çakal/Tilki’ (Önal, 2011: 472) metninde fedakâr anne tipi, anneliğin en önemli vasfı olan sevginin gücüyle korkusuzca düşmanının önüne atılır. “Nitekim, sevgi öyle yüce ve güçlü bir duygudur ki, en zayıf insanı bile, ihtiyaç duyulduğu anda güçlü bir aslana dönüştürebilir. Annelik sevgisi de anlatıda, bu boyutta bir sevgidir. Böylece, koyun bu sevginin gücüyle kendine muhtaç yavrusunu gözünü kırpmadan cesurca bir eylem girişimiyle bir vahşi hayvandan kurtarır ve böylelikle gerçek yaşamda, bu cihette kendini gerçekleştiren insanların bir masal kahramanı olarak sembolü olur.” (Tuna, 2014: 256) Sevgi, tüm kötülüklerin karşısında anneye güç verir; koruma içgüdüsüyle eyleme geçer ve yavrusunu kurtarır.

‘Bacı Bacı Can Bacı’ (Boratav, 2009: 103-108) masalında fedakâr anne tipini örnekleyen durum; ölmüş annenin koruyuculuk vasfıdır. Anne, sosyal bir tiptir; sevgiyi ve fedakârlığı temsil eder. Anne, öldükten sonra da çocuklarını koruyan onlara çıkış yolunu gösteren bir konumdadır. Annelerinin mezarına giden çocuklara mezardaki anne; seslenme yoluyla onları kurtaracak nesneleri haber verir. Sevgi ve fedakârlık; kişisel anneyle mitolojik ananın bütünleşmiş işleviyle hareket eder. Masalda anne ölmüş olmasına rağmen çocuklarına nasihat ederek; onları korumaya devam eder. Annelik imgesi koruma içgüdüsünü harekete geçirir. Ailesini korumaya devam eden anne; fedakâr tipin temsilcisidir. Aile ve çocuk kavramları önemsenmektedir. Annenin olağanüstü yardımı ve koruyuculuğu ruhun canlılığını sembolize eder. Bu masalda geçen kırk bir bıçak sembolü bilinçlenmeye örnektir.

‘Pamuk Ana ve Çocukları’ (Özçelik, 2004: 311-312) masalında çocuklarını kurtarmaya çalışan fedakâr ve sevgi dolu annedir. Sevginin timsali olan anne; ‘bir dalın üç çiçeği’ benzetmesiyle tasvir edilir; anne çocuklarını sevgiyle kucaklar ve okşar. Anne, kökleriyle toprağı saran ağaç/dal benzetmesiyle koruyucu ve kucaklayıcı güçtür. Annelik, merkez sembol olan hayat ağacı formunun metaforunu taşıyan evrensel bir semboldür. Dal ve çiçek benzetmesi anne ve evlat arasındaki bağı kuvvetini ve ikili bir birliktelik olduğunu hatırlatır. Sevgi dolu anne üç çocuğunu kurtarmak için eyleme geçer. Pamuk Ana, eve gelen hırsızın çocuklarını götürmesine engel olamayınca; onlara koruyucu üç nesne verir. Sabun, tarak ve bıçak sihirli nesnelerdir. Nesneler, annenin sandığında saklıdır; sandık özel eşyaların gizlendiği bir yerdir. Sandık, kadının değerli gördüğü nesneleri sakladığı bir kutudur; bu durum ihtiyaç duyulan gücün mucizenin saklı olduğu özel mekân imgesidir. Çocuklar kaçarken bu nesneleri sırasıyla yere atarlar ve adamdan kurtulurlar.

Fedakâr anne tipinin klasikleşmiş örneği Keloğlan’ın annesidir. Oğlunun mutluluğu için büyük bir cesaret göstererek; padişahın huzuruna çıkar ve oğluna kız ister. Keloğlan’ın annesinin tek isteği oğlunun mutlu bir yaşam sürdüğünü görmektir. Oğlunun mutlu olması amacıyla kovulacağını ve küçümseneceğini bilerek padişahın kızını istemeye gider. ‘Kalihli Mehmed’ masalında fedakâr anne tipinin tüm imkânsızlığına rağmen padişahın kızını istemesi anneliğin fedakâr özelliğiyle ilgilidir. Bu masalda Keloğlan’ın tip özellikleriyle tasvir edilen kahraman, sonunda yakışıklı bir delikanlı olur. “Anası köteh yemiş hasde yadır. İki gün durir üçüncü gün, ‘Ana padişahın ortanca kızını bene isde. ‘Aman oğul o kız ele etdi ki beni öldüre ben isdiyemem.’ ‘Yoh isdiyacahsan alacahsan.’ Bu oğlana nediye başa gelemir. Gahir gidir gine padişahın geyumci daşına otirir. Geliller bu gariyi vurillar, dürtiller atillar. Padişah diyir, ‘Değmeyin gelsin yuharıya. Geyumçu daşına gelmiş niye gariyi almirsiz?’ Çıhir, ‘Efendim senin ortancıl kızın oğlum isdir, Allah’ın emriylen.’ ‘Hay hay o isdirse ben de verirem.’ Getirir onu da verir oğluna. Padişah kızını bu Kalihli Mehmed’e verir. Oni da alır. Alir bu oğlana gelir. Kalikli Mehmed gine gelir, duvarda dayalı şoğurdu aha aha kalihlerini çehe çehe, ‘Ana ver peynir ehme ben yatacağam.’ Peynir ehme getirir. Yiyir aşihlarını goyir terege, çula sarilir yadır. Gelin behlir behlir sabah ezanına gader. Kalihli Mehmed bu gelinin yanına ne uğrir ne gelir. Heş bi şe demir. Hama gelir Kalihli Mehmed aşihlarını atir, gahiir çıhir savuşir gidir. Aradan üç dört gün geçir diyir ona, ‘Ana get padişahın küçüg kızını bene isde.’ ‘Aman oğul etme eyleme iki gızı ele etdin, beni öldürür padişah.’ ‘Yoooh gidip

isdemesen seni ben öldürürem.’ Bu Kalikli Mehmedin anası zavallı kötek yemiş, yannarı simsiyah olmuş, gahir çıhir gidir.” (Seyidoğlu, 1975: 202) Anne, başına gelecekleri bilerek yine oğlu için padişahın kapısına gider. Horlanan ve kovulan kadın, annelik içgüdüsüyle oğlu için her şeyi göze alır. Masalın sonunda oğlanın erginlenme ritüeliyle fedakâr annenin emekleri karşılık bulur. Anne, padişahın kızlarını isteyerek; oğlunun kendilik bilincine ulaşmasına yardımcı olur. Tamamlayıcılık işleviyle oğlunun animal gücünü bulmasını sağlar.

Fedakâr arketipi cömertlik gösteren sevgi odaklı kahramanı sembolize eder. Sevdikleri için hayatını ve kendini adamaktır. Kendinden bir şeylerden vazgeçmez. Odak noktası olan evladın koruyucu/yardımcı tipidir. Annenin yaşamından daha değerli olan içgüdüsel ve arketipik bir imge olan dişil ruhun anne kimliğidir. “Çok eski zamandan beri kahramanlar kendilerinden daha büyük bir şey için yaşamışlardır. Onlar ülkeleri için, tarih için, aileleri için, prensipleri için, sevgi için, ya da Tanrı için yaşamışlardır. Güdüler, amaçları farklı olabilir, ama kahraman olarak tanımlananlar aşkın bir görev yapar, sadece kendilerine değil, dünyaya da yenilenmiş bir yaşam getirirler.” (Pearson, 2003: 164) Cömertliği, sevgi odaklı olan annenin en kıymetlisi olan evladı/yavrusu için bir şeylerden vazgeçme ve koruyuculuk işlevi kazanmasıdır. Anne, koruyucu/destekleyici rolüyle kahramana/evlada yaşam enerjisi sunar. Annelik içgüdüsel bir duygudur ve kahramanın yüceltilmiş kimliğini daha da güçlendirir. Anne; sevginin aydınlattığı ve yaşam enerjisi veren bir arketiptir. Sevgi ve şefkat bağlarıyla gelişen fedakâr arketipi kültürel bir olguyla atalar ruhuyla bağ kurar. Çocukları için fedakârlık yapan annedir.

3.2.3.2. Eş/Sevgili

Eş/sevgili tipi, sevgi ve fedakârlığın sembolü olan bir kişilik özelliğiyle vurgulanır. Yaşamın sunduğu ödül sevgidir ve eşler arasındaki bağı somutlaştırır. Masallarda kültürel bir özellik olan fedakâr eş/sevgili tipi, kutsanmıştır. Tehlikeler karşısında sevdiği için canını vermeyi göze alan cesur bir tiptir. Eş/sevgili tipi, anima ve animusun bütünleştirdiği insan tipidir. “Kadın, Yüce Ana fonksiyonuyla eksik ögenin diğer yarısı olup tamamlayıcı bir özelliğe sahiptir. Kadın ve eş, zıtlıkların birlikteliğini ifade eden yin-yang sembolü gibidir.” (Şenocak, 2015: 92) İnsan birbirini tamamlayan iki cins olarak yaratılmıştır. Doğası gereği iki cinsin de birbirine ait tamamlayıcı özellikleri vardır. Fedakâr eş, sevgi odaklıdır; adanma ve adanmışlık bu tipin belirgin özelliğidir. “Kendini adamak bilinmeyi göze almaktır, ama bundan da çok, o kusursuz

eş fikrini gerçek, kusurlu bir insanı sevmeye feda etmeyi gerektirir. Biz açık bir tecihle, dürüstçe ve özgürce böyle yaptığımızda, sonuç dönüşüm yaratıcı olabilir. Eğer kendini adama karşılıklıysa, o yakınlık ve mutluluk içeren sihirli bir ilişkiye götürebilir. Eğer götürmezse, yine de kişisel olarak dönüştürücü olabilir, çünkü bu süreçte tam olarak sevebilmeyi öğrenir ve kendimizi o deneyimden alıkoymamış oluruz.” (Pearson, 2003: 180) Kendini adamak en önemli ve öncelikli fedakârlık belirtisidir.

‘Naharcı ve Oğlu’ masalında periler padişahının oğlu, sırrı ortaya çıkınca ortadan kaybolur. Fedakâr eş, demir çarık sembolüyle verilir. Sevginin ispatı delinen demir çarıktır. Güçlü bür metal olan demir sevginin ve fedakârlığın gücü karşısında bir sembolize değerdir. “Gül Hanım, Gül Hanım,” diyen bir ses geliyormuş. Gül Hanım çıkıvermiş ki:

‘Ben sana ne dediydim? Aha, ifrit geldi, beni götürüyor. Ayağına demir çarık geyer de deline deline şahadet barmân dışarı çıkarsa, ben orda olurum,’ demiş.

Eşşek sıpası, geçmiş getmiş. Gül Hanım, öte sıçıramış, beri sıçıramış, çare yok! Bir gün, evi temizliyem derken, dirân birinin arasından, bir çit demir çarık çıkmış. Eşşek sıpasının dediği aklına gelmiş hemen. Bu, bir erkek elbisesi almış, çarığı da ayâna geymiş, o da çıkmış, getmiş,’

Na gadara gedik, ariyek ise bir gün bir yere varmış, orada da güzel akan bir su varmış. 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 varmış, şahadet barmân da dışına çıkmış,’ demiş.

Bunun çarığı esgimiş. Bakıvermiş ki gız, hagigaten öyle! Elini semaya galdırmış:

‘Allahım, nerde bulacâm bu adamı ben. Gavuşdur artık bizi,’ diyeşin, oğlan:

‘Gel, gel,’ demiş.

Bunun, golundan dutmuş götürmüş.

‘Sen merak etme, ben bulurum,’ demiş.

Almış, evine götürmüş.

‘Şimdi, ifritin habarı olursa, seni benim elimden alır.’ (Şimşek, 2001: 101-102) Çarıkların eskimesi simgesel olarak genç kızın erginlenme yolculuğunda başarılı olarak eşini bulmasıdır. Demir çarığının delinmesi sevgiden güç alan bir fedakârlığı sembolize eder.

‘Hoca Efendi’ masalında genç kız; hocasını ölü yerken görür. Bu olaydan sonra evini terk eder. Hoca, kızın peşini bırakmaz; çünkü kız onun sırrını bilmektedir. Genç kız, yeni bir hayata başlar ancak hoca, sırrını öğrenen genç kızın hayatını kaosa çevirir. “Şehzade kızı çok sevdiği için annesine babasına yalvarır, ‘Bir daha yapmaz bırakın yapmayın konuşturmayın.’ Diyor. Ne kadar ısrar etseler kız sadece ağlıyor. Hiçbir şey söylemiyor. Aradan biraz zaman geçiyor, dokuz ay sonra bir çocuğu daha dünyaya geliyor. Yine bir erkek çocuğu. Bunlar artık kızıdan korktukları için bir hafta gece gündüz nöbet tutup beklerler. Bir hafta aradan geçince, artık bir hafta sonra çocuk yenilmez, bırakıyorlar. Herkes uykuya d alıyor, yine aynı gece çocuğu emzirirken aynı duvar açılır, hocası içeriye girer. ‘Kızım Süttehva.’ ‘Buyur hoca efendi.’ ‘Niye geldin, niye korktun, niye bileziklerin kırıldı?’ ‘Hayır hoca efendi, ne geldim, ne gördüm, ne korktum, ne düştüm ne de bileziklerim kırıldı.’ Yine ‘Öyle mi?’ diyip getirdiği güvercini keser, kızın ağzına eline kanını sürer, kundağıyla çocuğu alır gider. Kız başlar hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya. O sırada kocası uyanır. ‘Noldu çocuğu ne yaptın?’ ‘Yiç.’ Diyor. Ne kadar söylerse yalvarıp ricâ ederse imkânı yok şehzade kızı söyletemiyor. Sabah olunca ev halkına yayılıyor ki çocuk yok. Yine gelin yemiş.” (Seyidoğlu, 1975: 189) Hoca, genç kadının üç çocuğunu da alıp götürür ve suçu kadının üzerine yıkar. Bu masalda eşine inanan ona güvenmeye devam eden şehzade, kızın sezgilerini sembolize eder. Kahramanın bilinçlenme sürecinin gücü olarak animus figürünün desteği devam eder. “Oğlum yapma bunu at bu nihayet bize de bir zarar getirecek. Günün birinde sana bir zarar gelecek. Bırak bu kadını.’ ‘Katiyyen bir suç üç defada kabul edilebilir. Üçüncüsünde de yaparsa o zaman kararı siz verirsiniz.’ Karar verirler üçüncü çocuğu beklerler.” (Seyidoğlu, 1975: 189) Üçüncü çocuk da aynı şekilde hoca tarafından götürülür ve kız yine olanları anlatmaz. “Sabah olunca artık şehzadenin hiçbir karışacağı, söyleyeceği kalmıyor. Annesi babası geliyorlar. ‘Bunun yeri zindandır. Anca bunu zindana atcaz.’ Diyorlar. Kaldırıp götürüp zindana atıyorlar. Fakat şehzade karısını çok sevdiği için çok üzülüyor. Hikâyelerde vakit tez geçer, bu kız yedi sekiz sene zindanda kalır. Kocası devamlı ziyaretine gidiyor, bakıyor. Ne isterse götürüyor. O kadar uğraştığı halde bir türlü bunun sırrına ermeğe muvaffak olamıyor. Zindancı kapının önünde nöbet

tutuyor. Bir ufacık ses gürültü olur belki canına kaseder diye, şehzade tembihlemiş. ‘Bir ufacık şey olsa gece yarısı bile olsa bana haber vereceksin.’ (Seyidoğlu, 1975: 190) Fedakâr eş, sekiz yıl boyunca eşini sabırla ziyaret eder. Sevgi ve güven fedakâr eşin belirgin özelliğidir. Karısının canına kıymasından korkarak; karısını koruması için zindancıyı görevlendirir. Masalın sonunda fedakâr eş, karısının suçsuzluğunun ortaya çıkmasıyla mutluluğa kavuşur.

‘Yılan Bey’ masalında da fedakâr eş/sevgili motifi görülür. Yılan Bey, savaştan döndüğünde eşini bulamaz ve onu aramaya çıkar. Eşinin bir başkasıyla evlendiğini öğrenir. Eşi için mücadele eder ve kazanır. Kadı ilk eşi olan Yılan Beyi seçer. İkinci eşi olan Ahmet Bey ise mücadele eder ancak eşini geri kazanamaz. “Şimdi ben geldim oni götürüm.’ ‘E ben nası verim. Gaş senelik benim de gelinim, üç tene benim torunum olmuş, ben veremem.’ ‘Madem eleyse gideh müfdiye sorah. Zamanın hükmünde müfdi ne ganun goyarsa biz de ona göre hareket ederih.’ ‘Olur.’ Diyiller, sabahdan atlarına biniler. İlan beginen Ehmet gidiler müfdiye. Müfdiye sorillar, müfdi diyir ki, ‘Ne sene garar verebülürem ne de ona garar verebülerem. Siz onu iki gün diyet edersiz, su vermezsiniz, duzli duzli yemehler verirsiz. Yer susuz galir. İkiz de ata binersiz, o da ata biner elize birer şişe su alırsız bu dağa yohuşa çıharsız, o daa naçar galir, hangizden su isderse gız onun olur. Sene de desem olmaz, ona da desem olmaz. Bu gızı getiriler iki gün susuz bırahillar. duzlu ehme, duzlu gilih, duzlu yemeh yediriller. Bu gızın cigerleri alışir. Üçüncü gün atlara biniler, üçü de ata. Uşahları da evde durir, pencerenin içinde. Bunar dağa yohuşa çıhillar. Dağa yohuşa çıhdıhları gibi o gater dolaştılar ki da gız bele haldan fardan düşir. En sonunda daa bahir isdiyeceh bu su. Susuz galdı, diyir, ‘Birini iki etdigim Ehmet Begim. Bir su ver İlan Begim.’ Der demez hemen İlan Beg buni atir atın terkisine berhava olir, padişahın gonağına. Alir sarayına getirir. Ehmet Bey de pişman dönir evine gelir. Galir uşahlariynan. Padişahın gonağına getirir, tehrar orda gırh gün gırh gece toy düğün edir, gızı bir daha alir.” (Seyidoğlu, 1975: 158) Yılan Bey, aradan geçen süreç içinde eşinden vazgeçmez ve mücadele eder. Kadı, adaleti sağlayan kişi olarak genç kadını ilk eşe verir.

‘Abalı Dondon’ (Seyidoğlu, 1975: 329-331) masalında genç kız valinin oğluyla nişanlıdır. Oğlan kızın fakirliğini öne sürerek nişanı bozar. Süpürgecilik yapan baba bu duruma çok üzülür; camiye gider ve orda gördüğü ilk adama kızıyla evlenmesini teklif eder. Adam teklifi kabul eder ve kızla evlenir. Kız, adamı/eşini sadece geceleri abasının içinde ellerini gördüğü için eşine Abalı Dondon ismini takar. Valinin oğlu zengin bir kızla

nişanlanır ve nispet yapmak için nişana süpürgecinin kızını da çağırır. Kız, kocasının ona getirdiği elbiseyle nişana gider. Güzel kızı ihtişamlı kıyafetlerle gören valinin oğlu kızı tekrar almak ister; mahkemeye giderler. Kız, kocasından memnun olduğunu söyler ve eşini ellerinden tanıdığını söyler. Ülkedeki erkeklerin hepsinin ellerine bakar; en son olanları perdenin arkasından izleyen ülkenin padişahı kalır. Kız, padişahın ellerini görünce eşinin elleri olduğunu söyler. Kız, eşinin fedakârlığı karşısında vefa ve sevgiyle ona bağlanır ve eski nişanlısına dönmez. Abalı Dondon ülkenin padişahıdır. Genç kız, kim olduğunu bilmediği eşini kendisine karşı olan tutumundan ötürü konumunu bilmeden sever ve ödüllendirilir. Ellerinden tanıma motifi sevginin güçlendirdiği sezgisel yöndür.

Çukurova yöresinden derlenen ‘Tarlada Bulunan Altın’ masalında eşinin elinden alınan altınları almaya fedakâr tipini temsil eden karısı gider. Kocasının saflığından faydalanan adamı oyuna getirir. Fedakâr tipinin örneği olan kadın eş, cesaretiyle adamı oyuna getirir. “Adam, buna inanmış. Biraz irelleyince, atdakı adam, bunu bırakıp kaçmış. Atı da almış, altınları da almış, getmiş. Sonra, çifci evine varmış, garısına durumu annatmış:

‘Böyle böyle, benim başıma bir şey geldi.’ Kadın:

‘Tamam, sen üzülme, ben onu hallederim,’ demiş.

Gadın, yanına iki kızını da alıp, ata atlamış, doğru zenginnerin bulunduğu yere varmış. Hanlara, hamamlara uğramış, sonra da o hanların birinde, gocasının tarifine uyan adamı bulmuş. Bakmış ki, adam su gibi para harcıyor! Bu kadın, hemen kızlarını süslemiş, püslemiş, gedip adamnan tanışmışlar. Bunnarın hepsi, aynı masaya oturmuşlar. Adam, gadına sormuş:

‘Bu gızıyın adı ne?’

‘Bunu adı, Benim Gibi.’

‘Peki, bunu adı ne?’

‘Bunun adı da, Benden Beter,’ demiş kadın.

Bunnar, eğlenmişler, yemişler, içmişler, kadın paranın yerini öğrenmiş. Âşam olmuş artık, yatmışlar. Amma kadın, içire içire, adamı iyice sarhoş etmiş. Adam, iyice sarhoş olduktan sonra, bunun yüzünün bir tarafını tıraş etmiş. Saçını kesmiş, bıyığının da gene bir tarafını kesmiş, yüzünü de boyamış, pariye de alıp kaçmışlar. Adam, sabahleyin kalkıp da, yanında kimseyi göremeyince; doğru hancının yanına getmiş:

‘Benim Gibi’yi gördün mü?’

Hancı, adamın yüzüne bir bakmış, sonra da:

‘Yook, ben senin gimi heç adam görmedim,’ demiş.

Adam, bu sefer de:

‘Benden Beter nerede, onu gördün mü?’ diye sormuş. Hancı gene:

‘Yook, ben senden beter olan bir kimsiye de göremedim,’ demiş.

Adam biraz daha böyle sorunca, hancı dayanamamış. Demiş ki:

‘Sen, heç aynaya bakdın mı? Önce bir aynaya bak da, ondan sonra konuşalım,’ demiş.

Adam, aynaya bir bakmış ki, ne saç var, ne de sakal! Artık durumu annamış, aldatıldığı ortaya çıkmış.

Gadının kızları, kaçıp gitmişler. Adam orada galmış, sahtekârlığının cezasını çekmiş.” (Şimşek, 2001: 298-299) Sosyal tipi örneklendiren kadın eşin, tüm mücadelesi ailesi içindir. Ailesi için fedakârlık yapan kadın eş, kocasının eksik kaldığı bölümde macerayı yönlendirerek; yardımcı tipin tamamlayıcılık işlevini yerine getirir.

‘Pallucu Büyük’ masalında küçük kız kardeş, peri kızıyla birlikte olan eşini mücadele ederek geri kazanır. Ablalarının davranışının aksine evlendiği adamın bir sırrı olduğunu düşünen padişahın en küçük kızı evliliğini sürdürür. Eşinin yakışıklı bir gence dönüşüp periler diyarında yaşadığını öğrenir. “Şimdi gelirse bu gılığınan ben bunların yanına nası çıhardacağım. Girir çihir bahir ki enişde gelir. Ben ne edim. Bahir ki bahcada bu enişde bir gıya deligannı olmuş. Bir peri gızıynan yatir ki ne gözler görmüş ne görecektir. Bir de uşahları var. Oni da atmışlar, uşah orda üzi gözü açlı uyir. Onar da orda sarmasar olmuş uyillar. Bu gız onara bahir, ona bahir, ona bahir. ‘Vay merhametsizler’ Diyir. Hemen başından dolaçeyini açir, uşağın üzine örtir. Peri gızı gahir bahir diyir ki, ‘Allah resulü seversen bene her ne gıbalda görünürsen padişah gızına da o gıbalda görün.’ Ondandır sora enişde gahir gelir baldızlarına hoş geldin edir. Bir gıya deligannı ki ele perçeminden üzüne töhmüş orda bacıları gahir gidiler. Almadıhlarına pişman oliller.” (Seyidoğlu, 1975: 208) Sırrı öğrenen ve peri diyarına giden en küçük kardeş; erginlenme ritüelinde başarılı olarak büyük ödül olan eşini alır. Büyük kardeşler fedakârlık etmediği için oğlanın sırrını çözemezler; küçük kardeş, animus gücünü etkinleştirerek fedakârlıkla mükâfata ulaşır.

Fedakâr arketipi toplum içinde karşılıklık geliştirir. Herkes katkıda bulunur, herkes alır ve böylece herkes yeterince şey elde eder. Yardımcı tipin destekleyicilik yönüyle masaldaki karşılığı fedakâr eştir. Fedakârlık davranışı sevgi kökenlidir; Fedakâr kültüründe içsel dünyanın yansıması görülür. Fedakâr; şefkat, yardımseverlik,

diğerkamlık, cömertlik, ödün verme gibi değerlerini feda eden kahramandır. Türk kültürünün bir özelliği olarak masala yansıyan bir motiftir.

3.3. Engelleyici/Karşıt Tipler

Masalın şahıs kadrosu içinde karşıt güçleri temsil eden ve merkezî kahramanın amacını gerçekleştirmesine engel olan tiplerdir. Bu tipi temsil eden insanların/olağanüstü varlıkların ortak özelliği arabozuculukları, tiran/yok edici ve engelleyici güç olmalarıdır. Ülkü değerlerin zıddı özelliklere sahip olan bu tipler kora şemasında iyiliğin zıddı kötülüğün sembolü olarak rol alırlar. Masallarda gölge arketipini temsil eden bu tipler; toplumun olumsuz, istenmeyen davranışlarını temsil ederler. Toplumda bu tür insan ve varlıklar da vardır. Başkahramanın karşısındaki yok edici güç olarak; ruhsal erginlenmeyi engellemeye çalışır. Doğal yok ediciyle karşılaşan kahraman bu güç karşısında ruhsal bir mücadeleye girer. Yok edici/tiran güç içsel dünyada ortaya çıkar; dış dünyada ise bir savaş sembolü görülür. Nihilist ve bencil kişilik özelliklerine sahiptirler. “Sahip olduğu kısa ömründe dünya nimetlerinden sonuna kadar yararlanmayı, zevkle, hazla, eğlenceyle yaşamayı amaç edinir. Hedonisttir, tensel hazlarına bağlıdır. İçgüdülerine ve rastgele oluşan şartlara göre yaşamayı seçer. Kıskançtır. Öteki insanların saadetini istemez. Yıkıcıdır. Başkalarının kötülüğünü ister ve sebep olur. Bu, bazı özellikleriyle Doğu dünyasının rindi ile Batı dünyasının bohemine benzer.” (Çetin, 2013: 153) Doğal yok edici, kahramanın içgüdüsünü kullanmasını engeller. Yok edici güç, kahramanın yaratıcılık ve algılarını darlaştırır/küçültür. Masal kahramanı, vahşi doğayla ilişki kuramazsa bireyleşme sürecini tamamlayamaz. İçgüdü korunmazsa kahraman kendini kurtaramaz. Hayatın doğal dengesini ruhun gelişimini engelleyen yıkıcı güç çoğunlukla sihirbaz, büyücü/cadı ve dev gibi doğal gelişen ve düzene karşı çıkan güçlerdir. Tiran/yutucu tiplerin sonu trajik bir sonla bitirilir. Arabozucu tip özelliği doğanın düzenine karşı çıkan ve korkunç bir kişiliğe dönüşen kötülüğün temsil edilmesidir. Anlatıdaki çatışma unsurunu oluşturma işlevinde karşıt güçler yer alır. Masallarda olması gerekenle olmaması gereken durumlar evrensel ahlak yasasıyla verilir. Kişi, kavram ve sembol düzeyinde çatışmalar yaşanır.

Kart tipe karşılık gelen; tiran tipler karşıt gücü sembolize ederler. Kahramanın macerasının başarıya ulaşmasında engelleyici bir rol oynarlar. Değişim göstermeyen; masalın başından sonuna kadar aynı düz özelliklerle ortaya çıkarlar. Kart karakterlerin zayıf yönünün olması gücün sınırlanmasıdır. Bu şekilde karşıt güç yenilgiye uğrar.

Başkahraman, kart tip konumundaki kişiyi/varlığı/düşmanı bu şekilde sınırlar. Örneğin Keloğlan'ın amansız düşmanı Köse, tüm hilelerine karşılık başkahraman konumundaki Keloğlan tarafından hareket alanı sınırlandırılır. Bu sınırlama; mitin, folklorün ve sanatın temalarından biridir. Karşıt güç; sistemsizliği, kaosu, anormallliği ve tabiata dönüşü sembolize eder. Tabiat/ilkelik eskide kalmıştır; yeni düzenin uyumunda bu gücü temsil edenlerin yeri yoktur. Ortak bilinçaltındaki gölge arketipini temsil ederler. İnsanlığın/toplumun kötü yüzünü sembolize ederler. Karşıt güçler, toplumun görmek istemediği ve dışladığı tiplerdir. Olumsuz özellikleriyle karşıt kora şemasında yer alırlar. Olumsuz kişiler kadrosu; topluma, korku, endişe ve umutsuzlukla baskı yapar.

3.3.1. Hilebaz/Tiran Tipler

Hedefe ulaşmaya çalışan kahramanı engelleyen karşıt güç; tiranlaşan bir tiptir. Olumsuz kişilik özelliklerine sahip bu tipler, ihtiraslarına yenilen kötülüğün temsilcisidirler. Rakip tipinin özelliklerinde insanların üstünlük kurma ve başarı elde etme arzuları yatar. Başarılı olma arzusu doğal bir istek olmasına karşın bu uğurda hırslarının esiri olan insan tipi istenmeyen bir kişilik özelliğidir. Rakip tipinin rolü, başkahramanı engelleyerek çatışma unsurunu meydana getirmektir. Bu tipin temsilcisi olan kişiler; kendilerinin başarısız olup bunu bir başkasının gerçekleştirmesini kabullenemez ve bu güce sahip olan kişiye düşman olurlar. Hilebaz tipinde 'arzu nesnesine' sahip olma isteği rekabeti doğurur. Bu tipi temsil eden güç, tiranlaşan bir figürdür. Kötülükle beslenir ve insanî hiçbir duygusu yoktur. Hileyle ben merkezli bir evrende kendi isteklerinin esiri olur.

Arzu nesnesi merkezli mücadele/çatışma, kahraman ve rakibi arasındadır. Karşıt güçler içinde yer alan rakip; arzu nesnesini kahramandan almak için her türlü kötülüğe/hileye başvurur. Tiran tipler, kendisine duyulan güveni beklenmedik bir şekilde kötüye kullanırlar. Başkahramanın iyi niyeti ve güveni tiran tipler tarafından ihanet olarak karşılık bulur. Masallarda, bu şekilde bir çatışmada baba, arap hizmetli/çingene ve Köse tipi öne çıkar.

3.3.1.1. Baba

Hilebaz tipinde; oğullarını kıskanarak onlara rakip olan babaların hırslarına yenilmesi bir rekabete dönüşür. Sevgi ve güven duyulan baba, hilebaz arketipinin bir yansıması olan tiran tipe dönüşür. Baba, arzu nesnesi odaklı bir rekabeti somutlaştırarak

oğluna düşman olur. Masallarda, baba ve oğul arasındaki mücadele özellikle babanın oğulun eşine/sevdiğine sahip olma arzusuyla ortaya çıkar. Baba-oğul çatışması “Türk mitolojisinde, özellikle de yaratılış mitlerinde baba ile oğulun yeryüzüne sahip olmak uğruna verdikleri mücadelede çoğu zaman oğul galip gelir. Baba-oğul mücadelesi motifi; bir Karadeniz kavmi olan İskitler döneminden bugüne kadar çeşitli varyant ve versiyonlarda, hem Karadeniz kavimlerinden olan Oğuzlar hem de diğer Türk boyları arasında oldukça yaygınlık gösterir. Halk edebiyatının çeşitli türlerinde varyantlaşan bu motifte oğulun zaferi; yeninin eski, gençliğin ihtiyarlık, törenin düzensizlik üzerinde zaferi gibi semantik yorum kazanmış olur.” (Bayat, 2009: 64) Baba-oğul mücadelesi mitik bir temadır ve baba oğulun gençliğinde ve gücünde kendi yok oluşunu görerek; bu durumu açıkça söylenmeyen bir düşmanlığa dönüştürür. Baba, benim ve benimki diyen tiran tipin bencilliğini somutlaştırır. Baba ve oğul, zihniyet ve iktidar çatışmasıyla karşı karşıya gelir. Mete’nin babası Tuman ile yaşadığı rekabet öldürme hadisesiyle sonuçlanır. Tuman, oğlunu tahtın varisi olmaması için ortadan kaldırmak ister. Babanın düşmanlığı baba-oğul mücadelesini getirir. Oğuz Kağan, Almambet’in babalarını öldürmeleri bu mücadelenin sonucudur. Dede Korkut Hikâyeleri’nde Boğaçhan ve babası arasındaki mücadele baba-oğul paradigmasının bir diğer örneğidir. Baba figürü, hükümdar, ata, kral ve yasa koyucu olarak tezahür ederken; mantıksal ilke, yönetme ve akıl yürüterek yargılamanın ve Logos’un tezahürüdür. Babanın oğlunun güzel eşine sahip olma arzusu çatışmayı yaratır.

‘Mayıl ile Âb-ı Güneş’ masalında arzu nesnesi için yapılan mücadele çatışmaya dönüşür. Baba tek evladını yok etmeye çalışır. Düşmanlığını hilebaz arketipinin dönüşüm metaforlarıyla ortaya koyar. “Çocuğun adı, Mayıl olmuş. Gel olmuş, get olmuş, çocuk on beş yaşına dâyince, rüyasında babasının âşık olduğu gızı görmüş. Buna âşık olmuş. Babası da, yedi sene harp yapmış, bu gızı alamamışımış. Yedi sene boyunca, adam girdirmiş, gene de, bu gızı alamamış. Bu çocuğun düşüne, gene aynı pir goca gelmiş, bir darak vermiş.

Mayıl, her gece düşünde, gıznan buluşmuş. Gözünü yumanaça gız gelirmiş, gözünü açınca heç kimse yok! Çocuk, sararır solarmış. Vezirin gızı da nişannısıymış. (Hanı, bunnar bir elmanın yarısı oluyorlar ya? Onun için nişanlanıyorlar.) Bu çocuk, derken, derken, derken, sararmış, solmuş. Çocuk getgede düşmüş. Padişah, na gadar dokdura, hekime götürdüyüse de çare olmamış. Neyise, dokdurun birisi çok ısrar etmiş:

‘Oğlum, derdin neyise, söyle?’ demiş.

Dokdur öyle diyeşin, oğlan demiş ki:

‘Dilinen mi söyliyem, telinen mi söyliyem?’

‘Oğlum, söyle de neyinen söylersen söyle,’ demiş.

Çocuk, cöbündeki darağı çıkartmış, şöyle önüne gomuş, orada güzel bir türkü söylemiş:

‘Darân sahibini, senden isderim,’ demiş. Yâni, ‘benim ilacam, bu darağın sahibi,’ demek isdemiş.

Padişah, şimdi bu çocuğa düşman olmuş. Bir tek evladına düşman olmuş. Vezirlerine, cellatlarına demiş ki:

‘Bunun gözünü oyun, zindana atın,’ demiş.

Cellatlar, buna demişler ki:

‘Eee, bunun gözünü oyması kolay, zindana atması da kolay, öldürmesi de kolay. Amma bize, ‘bunu geri yapın,’ derse yapması zor. Emir guluyuk, niyedek?’

Bunnar, padişaha varmışlar:

‘Padişahım, gel biz bunu götürerek, gözünü oymadan, Gorku Dağı'na atak. Gorku Dağı'nda canavarlar parçalar, bize hacetliği galmaz. Sen de baba gatili olman,’ demişler.

‘Oldu.’

Cellatlar, bu çocuğu, elmanın gabuğu ile doğan taya bindiriyorlar, bu çocuğu alıp, ‘ava gedi yok’ diyerek, alıp götürüyorlar.” (Şimşek, 2001: 236-237) Baba, kendi arzu nesnesine sahip olan oğluna karşı acımasız bir şekilde tavır alır. Hileyle yıkıma neden olur; düşmanlığını oğluna açıkça göstermez. Hilebaz arketipinin gölge figürüyle niyetini saklı tutar. Geline göz koyan baba tipinde kuralsızlık görülür. Oğulun eşine yan gözle bakmak medeniyet öncesidir. Bu kuralsızlık cezasız kalmaz. Oğul, toplum/kural adına babayı cezalandırır. Babanın ihaneti geçmiş-hal karşıtlığında mitin sözünün işlenmesidir. Mitin kaotik gücü olan baba; genç kahramanın ‘arzu nesnesini’ kazanmasına/almasına engel olur. Bu durum kahramanın arınma yolculuğunu da engeller. Babalar ve oğullar arasındaki güç gösterisi tasavvur edilir. Babaların oğullarıyla/evlatlarıyla olan mücadelesi hırsa dönüşür. Özellikle babanın oğulun eşine/sevdiğine göz koyması büyük bir ihanettir. Mitsel topluma ters düşen bu durum karşısında hain baba cezalandırılır. Hain baba; ihtiraslarının kurbanı olur ve bu durum kaotik/geçmiş zıtlıklarını örnekendirir.

‘Peri Kızı’ masalında; padişahın üç oğlu da evlenecekleri kızları seçerler. Küçük oğlanın nasibine kaplumbağa düşer. Kabuğu yakılan kaplumbağa güzel bir kıza dönüşür. Baba-oğul mücadelesi ve arzu nesnesi motifiyle baba, oğlunun güzel eşine sahip olmak

ister. Oğlunu zorlu sınavlar yoluna çıkarır. Peri kızının kardeşleri imkânsız isteklerin yapılmasına yardımcı olur. Oğul önce annesinin mezarından öbür dünyaya geçerek; babanın istediği yüzüğü annesinden alarak döner. İkinci şart bütün cihâna yetecek bir çingil üzüm getirmesidir. Üçüncü olarak bir karış boyunda iki karış sakallı bir adam bulmasını ister. Baba-oğul mücadelesinde oğul kazanır. “Oğlan, adamı yanına alarak babasının sarayına döner. ‘Babacığım istediğin adamı da getirdim.’ Padişah adamı görünce şaşırır. Adam dile gelir, padişaha: ‘Padişahım öbür dünya, giden gelir mi?’ ‘Gelmez.’ ‘Bir çingil üzüm dünya âleme yeter mi?’ ‘Yetmez.’ ‘Bir karış boyunda iki karış sakallı adam olur mu?’ ‘Olmaz.’ ‘O zaman sen ölümü hak ettin.’ diyerek padişah ile Lalayı öldürür. Oğlan da kurtulur.” (Özçelik, 2004: 315) Toplumsal bir özellikle babanın cezasını oğulun yerine olağanüstü güçler verir. Evlat, baba katili olmaz. Rakip olarak oğluya mücadeleye giren padişah, olmadık isteklerle oğlunu ortadan kaldırmak ister.

‘Konuşan Bebek’ masalında babanın arzu nesnesine göz koyması zorbalık şeklindeki istekleridir. Baba, kahramandan öteki dünyaya gitmesini ister. Baba, kötülüğün bir diğer gücü Cadı kadın motifiyle birlikte sunulur. Masalın sonunda baba, cezalandırılır. “Biraz sonra gelinin çocuğunu verirler. Alıp gelirken yolda kendi kendine ‘Ya Rabbi, hiç körpe çocuk konuşur mu?’ diye sorarken çocuk cevap verir: ‘Konuşurum, konuşurum.’”

Oğlan, çocuğu babasına getirir, babasına der ki:

‘Padişahım sağ olsun, konuştururlar da mı sorarlar, konuşturmadan mı sorarlar?’

‘Konuş bakalım.’

‘Bir oğlan öteki dünyaya gider de anahtarları getirir mi?’

‘Haklısın.’

‘Öyleyse dizlerine kadar taş kesilesin. Oğlan gidip kocaman bir halı getirebilir mi? Dizlerinden göbeğine kadar taş kesilesin. Hiç körpe çocuk konuşur mu? Öyleyse her tarafın taş kesilsin.” (Sakaoğlu, 2002: 304) Baba, imkânsız istekleriyle çocuğun dünyasında tiranlaşır ve yardımcı tip tarafından sunulan güçle cezalandırılır.

Hilebaz tipin şeytanî temsilcisi olan baba, kanun koyucu kaba güçtür. Tiran/canavar figürü mitolojik tasavvurda kötülüğün izdüşümüdür. “Tiran canavar figürü dünya mitolojileri, halk gelenekleri, efsaneleri ve hatta kabuslarında tanıdık bir olgudur; ve özellikleri her yerde aynıdır. Genel çıkarın toplayıcısıdır o. ‘Benim ve benimki’nin hırslı haklarına hevesli olan canavardır.” (Campbell, 2010: 26) Babanın katı kuralları ve

baskısı kahraman için tiranlaşan bir güçtür. Baba figürü, benim ve benimkinin hırslıyla öne geçmeye çalışır.

3.3.1.2. Arap Hizmetli/Çingene

Hilebaz/tiran tipler, ihtiraslı ve dejenere olmuş asi kişilikleriyle tanınan engelleyici güçlerdir. Rakip, kötülüğüyle ülkü değerlere karşıttır. Çingene/Arap kızı masalda başkahramanın sahip olduğu güzelliği, mevkiyi ve eşi/sevgiliyi hile ile ele geçirir. Kendisine kucak açan, sırrına ortak eden ve güvenen başkahramana ihanet eder. ‘Uyuyan Delikanlı’ masalında genç kız kendisine arkadaş olması için yanına aldığı kızın ihanetini görür. Çingene kızı, başkahramana rakip olur. “Ah ne olur şurdan bir ip uzatsam da şurdan bana bir kız verseler. Hiç olmazsa yanımda arkadaş olur. Burada yapıyınız çok korkuyorum. Pencereden onlara seslenir.’ Ne olur yanınızdaki kızlardan birini bana vermez misiniz?’ ‘Kapıyı aç verelim.’ ‘Kapı açılmaz, imkânsız kapıyı açmak. Pencereden verirseniz ben bir asayım yukarı çekeyim.’ Demire ipi bağlar, onüç ondört yaşlarında bir kız yukarı çıkar. Kız gelip birkaç gün arkadaşlık yaptıktan sonra sorar, ‘Bu nedir, kimdir?’ Kız da başından geçenleri çingeneye anlatır. Bakalım kırkinci günü dolunca ne olacak. Der. Biraz Çingene kızı biraz o delikanlının başında beklerler. Nihayet kırkinci gün tamam olur. Kız dışarılarda süpürüp toplamakla meşgûl. Çingene kızına der ki, ‘Sen bunun başında otur, ben de azıcık dışarda bir şeyler hazırlayım. ‘Kırk gün tamam olunca delikanlı uyanır. Kalkar ki başında bir Çingene kızı. Sorar. ‘Sen miydin kırk günden beri beni bekliyen?’ Tabii benim kim olacak bir de hizmetçi aldım yanıma. Dışarıda yemeğimi hazırlıyor. Kırk günden beri burada seni bekliyorum. ‘Tüccarın kızı içeri girer bakar ki delikanlı kalkmış oturuyor. Kızı görünce sorar. ‘Bu mu?’ ‘Evet bu benim hizmetçim’ Kız hiç sesini çıkartmaz. Artık kapılar pencereler açılır, delikanlı kalkar. Çingene kızına, ‘Bugün ben şehre ineceğim ne istiyorsanız hepsini getireceğim.’ (Seyidoğlu, 1975: 214-215) Çingene kızı, ihanete dönüşen eylemlerini tiran tipin gücü olarak gerçekleştirir.

‘Üç Turunçlar’ (Özçelik, 2004: 316-319) masalının Afyon varyantında rakip tiplerinden biri olan Arap kızının kötülüğü olumsuz bir çağrışıma sahip olan siyah/kara rengiyle somutlaştırılır. Arap kızı, Beyoğluna: ‘Gittin gelmedin. Gecenin ayazı, gündüzün güneşi beni bu hale getirdi.’ Diyerek oğlanı kandırır. Arap kızının olumsuz özellikleriyle renk arasında çağrışım kurulur. İyi niyetinin kurbanı olan genç kız tuzağa düşer ve Arap kızı onun yerine geçer. Arzu nesnesi için yapılan mücadele ve rakip tipinin olumsuzluğu renk çağrışımıyla yapılır.

Arap hizmetli tipinde hilebaz figürünün dönüşümü söz konusudur. Gölge arketipi karanlık bölge olarak istenmeyen davranış kalıbını temsil eder. “Kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlâk biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir ‘psikologem’, yani çok eski bir arketipik psişik yapıdır. Zira en belirgin tezahürlerinde, hayvansal düzeyin henüz pek üstüne çıkamamış, ayrılaşmamış insan bilincinin sadık bir yansıması olan hilebaz, gölgenin kolektif yönüdür.” (Jung, 2009: 126) Gölgenin karanlık yönü olan hilebazlık; Arap tipinin aldatma yöntemiyle olmadığı bir kişilik/kimlik olmaya çalışmasıdır.

‘Hıyarcı Kızı’ (Sakaoğlu, 1983: 62-63) masalında güzel kızın yerine geçmeye çalışan halayık, kötülüğün gücüdür. Evin hizmetçisi, statüsünü ve güzelliğini kıskandığı kızın yerine geçer ve onun rakibi olmaya çalışır. Evin oğlunu bir süreliğine de olsa alan halayık sonunda cezasını bulur.

‘Bacı Bacı Can Bacı’ masalında hain tipler arasında yer alan Arap hizmetli vardır. kıskançlığıyla hanımına ihanet eder. Karşıt güç, evrensel insan sevgisinden uzak bir tiptir.

‘Kamçı’ (Seyidoğlu, 1975: 236-240) masalında iki yolcu birer hikâye anlatır. Birinci hikâyede padişah, oğlunu çingene kızıyla evlenmemesi konusunda uyarır ancak çocuk babasını dinlemez ve çingene kızıyla evlenir. Çingene kızı, padişahın oğlunu Arapla aldatır. Masalda ihanet ve aldatma özelliğiyle çizilen Arap ve Çingene kızı hilebaz/tiran tiptir. Babasını dinlemeyen padişahın oğlu hilebaz ve gölge arketipinin kötücül güçleri tarafından aldatılır.

‘Gül ile Sinan’ (Şimşek, 2001: 171-184) masalında Padişahın karısı eşini Arap köleyle aldatır. Arap tipi evli bir kadınla ilişki içindedir ve padişahın yerine geçmiştir. Arap, hıyanet içinde olan tiptir ve toplumsal algı onu bu kimliğin dışına çıkarmaz.

Arap/çingene tipi; masalın sonunda kötülüğünün bedelini cezalandırılarak öder. Kendisinin sahip olamadığı arzu nesnesini hile ve yıkımla ele geçirmeye çalışır. Masalın merkezi kahramanı olan genç kızı/kadını kıskanır ve onun yerini almaya çalışır. Arap/Çingene Kızı tipi, anima arketipinin olumsuz halidir. Erkek kahramanın bilinçlenme evrenini engeller. Arap tipi kalıplaşmış bir tasavvurla ihanet içindedir.

3.3.1.3. Köse

Hilebaz figürüyle kötülüğün gücü olarak masallarda geçen Köse, fiziksel özellikleriyle kötülüğü çağrıştıran karşıt bir güçtür. Kolektif gölge figürünün tezahürlerinden biridir ve hilebaz arketipinin dönüşümüdür. “Tüm zamanların mitlerinde,

bazen büyü ve şifa veren ayinlerde, bazende dinî korku ve aydınlanmaların söz konusu olduğu durumlarda açık ya da belirsiz şekillerde ortaya çıkabilir. Henüz ayrılaşmamış bilincin ifadesi olduğu için, hayvansal düzeyde kalmış ruhsal durumun temsilcisidir. Hilebaz figürünün yalnızca mitlerde kaldığını söylemek yanlış olur, çünkü uygarlaşmış insanda da çocuksu ve düşük karakterli, bilinçdışı ait ikinci bir kişilikle tezahür ettiğini görmek mümkündür. Hem tanrısal hem de hayvansal bir doğası olduğu için, insandan üstün olduğu kadar aşağıdadır da: Yani tanrısal doğası ve şeytani güçleri insandan üstün olmasını sağlarken, hayvansal bilinçsizliği ve akılsızlığı aynı anda insandan daha aşağı bir seviyede yer almasına neden olur. Bilinçsiz olduğu için, kötü niyetli olmamasına karşın, çok büyük zarar verme potansiyeline sahiptir. Hilebaz figürü, tüm insanlığa özgü istenmeyen karakter özelliklerinin bir toplamı olduğu için, kolektif gölge figürü olarak değerlendirilir. İnsanın içinde saklayıp asla göstermek istemediği ve bir yandan da çoktan alt ettiğine inandığı ilkel yanının bir temsilcisidir ve kişisel gölgede kendini sürekli yeniler.” (Korucu, 2006: 49) Köse, bu şekilde gölge arketipinin hilebaz figürü olarak; masal kahramanına kötülük yapar. Şeytanî ve hayvanî özelliklerini kötülük odaklı kullanarak aşağı bir duruma düşer. Köse, kendisi gibi hileyle insanları kandıran kötü kişilerin temsilcisidir; bu durum kişiliğiyle orantılı olarak dış görünüşüne yansır.

Köse, dış görünüşüyle ürkütücü ve hilebaz bir tiptir. “Masallarda kurnaz, hilebaz, kötü kalpli, acımasız, inatçı, gözü doymaz, kendi menfaatlerini her şeyin üzerinde tutan, başkalarına kötülük yapmaktan zevk alan sadist bir kişidir Köse. Kısaca söylemek gerekirse o, bütün olumsuzlukları üzerinde taşır.” (Şimşek, 2007: 62) Köse tipi boyuyla tezat özelliklere sahiptir ve insanlara korku veren bir kişiliğe sahiptir. Halk arasında onun hile ve oyunlarından korkulması gerektiği bir mesaj olarak verilir. “Adı Musa, boyu kısa, kendisi köse ifadelerinin yer aldığı Keloğlan Masalları’ndaki ‘Köse’ tiplmesi, fizikî tasvirleri yönüyle, halk arasında yaygın olan ‘sinsi’, ‘art niyetli, tipine de uygundur. Kıyafetnâmeler’de bu tipin hususiyetleri halkın zihninde yer alan şekil ile tıpatıp aynıdır.” (Bilkan, 2001: 83) Köse, ‘Adı Musa, boyu kısa, kendisi köse’; bu üç özellik kalıplaşmış bir ifadeyle bu tipin fiziksel özellikleridir. Bu özellikler Köse’nin hile, aldatmaca ve düzenbaz kişilik özelliklerini çağrıştıran tasvirlerdir. ‘Keloğlan ile Köse’ masalının Afyon varyantında Köse’nin tasviri, babanın oğullarına nasihatıyla somutlaşır. “Ben ölürsem tüyü sarı, gözü gök adamın yanında çalışmayın.” (Özçelik, 2004: 456) Hilekâr ve düzenbazlığı gözlerinin ve tüylerinin rengiyle tasvir edilir.

Köse, uzak durulması gereken sinsi bir düşmandır; masal içinde bu mesajlar özellikle verilir. Ancak Köse, hileleriyle kahramanların yoluna çıkarak onları engeller. Köse'nin rakip olma teması Taşeli yöresinde anlatılan 'Dünya Güzeli' masalında başkahramanın yerine geçmesi şeklindedir. Masalda padişah eşini uyarır ancak çocuk fiziksel olarak Köse'ye benzer. Köse, bu durumu kullanarak; çocuğa tuzak kurar. "Eskiden bir varmış bir yoğmuş, bir Köse varmış. Bu Köse bir padişahlık emrine geçmiş. Bu padişahı bir yere atmışlar. Padişah garısına demiş ki:

'Garı Köse'ynen, cüceynen heç gonuşma, bir kimseynen gonuşma, belki bizden olan zürriyet Köseye filan benzemesin.'

'Dur be herif.'

Padişah daha sonra başka bir memlekete padişahlık yapmaya getmiş. Bu padişahlık yapa dursun. Kadın dokuz ay dokuz gün o padişahdan olan çocuğu götürmüş. Bu çocuk vakdı zamanı dolunca dünyaya gelmiş. Öte yanı beri yanı derken çocuk on iki yaşına gelmiş, hâlâ padişah yok. Bir gün çocuk der ki:

'Ya anne benim babam nere getdi?'

'A çocuğum senin babanı bir başka memlekete padişah etdiler, getdi.'

'Anne bunun yanına getmek güc mü?'

'A çocuğum bilmem.'

'Anne sen bana bir at, bir de heybe hazırla, yiyecek içecek hazırlayıver, ben babamı bir bulayım geleyim.'

'Olur.'

Oğlan babasını aramaya getmiş, gede gede getmiş bir düzlük yere, bir de bakmış ki garşısına bir Köse çıkmış:

'Oğlum sen nere geden?'

'Aman baba derdime derman mı olacan?'

'Hele bir anlat.'

'Ben padişah oğluyum, ben babamın yanına gediyorum.'

'Eyi.'

Çocuk uzun yoldan, Köse kestirim yoldan çıkı çıkıveriyor. Ordan çıkarkene, öte yanı beri yanı derken çocuk demiş ki:

'Madem önüme geçip gedip gelin, bir su bildiğin yer varsa orda bir ekmek yeyelim.'

Bir sarnıcın başına oturup yemek yeyceklermiş, yemeği yemişler, tabi çocuğun

gıztartması filan varmış. Tabi çocuk padişah evladıymış. Köse'nin de bir küle gömbesi varmış. Ona da bir duz atmışlar, Köse çocuğa demiş ki:

‘Ben bunu yerken osandım, ıcık burdan ye.’

Çocuk gömmeden yeyince susuramış, bu sefer Köse'ye çocuk demiş ki:

‘Ülen baba şu sarınca in, bir su çıkar.’

Bu sefer Köse çocuğa demiş ki:

‘Sen küçücüksün, buraya sen in suyu çıkar.’

Çocuk suya inmiş, matarayı bir daha dolduracak vakit Köse, çocuğun bulunduğu sarnıcın ağzına gocaman bir daş goymuş.

‘Baba etme sarman ağzını aç.’

‘Yok olmaz, ölüp dirilinceye kadar, bana kölelik yapacağsan, sarıman ağzını açacağım.’

‘Eyi olur.’

‘Yapacak mısın?’

‘Yapacağım.’

Sarıncın ağzı açılınca çocuk çıkmış, çocuğun elbisesini Köse geymiş; gendi elbiselerini çocuğa geydirmiş, o padişah oğlu olmuş, çocuk Köse olmuş.

Az getmişler, uz getmişler gide gide bir padişahın yanna varmışlar. Padişah çocuğa bakarmış, çocuk gendine benzer, Köse atın üsdünde.

‘Oğlum bu kim?’

‘Benim baba, sen benim babam değil misin? Bu tıfil bunu hizmetçi duttum, benim cariyem yani.’ (Alptekin, 2002: 423-424) Oğlanın yerine geçen Köse, güzelliğinin methedildiği Dünya Güzeli’ni oğlandan getirmesini ister. Padişahın oğlu bu zorlu görevi yerine getirmeye gider. Masalın devamında padişahın oğlu erginlenme ritüelini başarıyla tamamlar. Köse, oğlanın boynunu kılıçla uçurur; Dünya Güzeli oğlanın başını vücuduna tekrar yapıştırır. Oğlan, babasına bir mektup yazarak gerçek oğlunun kendisi olduğunu bildirir. Köse asılarak cezalandırılır; oğlan ödül olarak Dünya Güzeli’ni alır. Kösenin en belirgin özelliği hileleridir. Kahramanın yerine geçerek, kahramanın gücünü sınırlar.

‘Horasan Padişahı’ (Alptekin, 2002: 251-255) masalında padişahın üç oğluna öğüdü; dere ağzında yatmamaları, zaptiyelerle arkadaş olmamaları ve Köselerle alışveriş etmemeleridir. Büyük kardeş ilk iki öğüdü tecrübe eder ancak Kösenin hilesinden kurtulamaz ve canından olur. Ortanca kardeş de aynı şekilde Köse'nin tuzağına düşer. Bu masalda Köse'nin özellikle alışverişe hile katması ve insanlara güven telkin etmemesi

vurgulanır. Köse, ticarete sadık kalmaz. Hile ve dalavereyle amacına ulaşmaya çalışır. Küçük kardeş, Keloğlan olarak geçer. Bu motif bize halk muhayyilesinde bütünleşmiş bir motif olan Köse ve Keloğlan arasındaki çekişmeyi hatırlatır. Masalın bu bölümden itibaren anlatılan vaka zinciri tipik bir Keloğlan masalıdır. Köse tipi özellikle Keloğlan'ın amansız rakibi/düşmanıdır. Kösenin hileleriyle baş edebilecek tek tip Keloğlan, en küçük kardeş tipine de yansır. Köse masalın sonunda cezasını bulur. Köse tipi, Keloğlan'ın olumsuz/karşıt gücü işlevindedir. Köse, masalın başından itibaren sinsi ve kurnazdır. Boyunun kısalığı, kel olması onu tekin olmayan gizemli bir tip haline getirir. Anlatıcı, bu durumda ezeli bir imgeyle Köse'yi hile ve düzen konusunda yenebilecek gücü Keloğlan olarak düşünür. Keloğlan akıl ve zekânın gücü olarak Köse'yi yenebilecek güçteki kahramandır.

'Keloğlan ile Köse' (Sakaoğlu, 2002: 527-531) masalında Keloğlan, Köse'nin hilelerini ona karşı kullanarak kardeşlerinin öcünü alır. Köse'nin olduğu yerde Keloğlan'ın olması bir gerekliliktir. En küçük kardeş Keloğlan olur ve Köse'ye dünyayı dar eder. Köse kızını, karısını ve annesini kaybeder; Keloğlan'dan kurtulamaz.

Köse'nin tasvirinde imgesel bir tezahürle düzen/oyun ve hile vardır. "Ülkenin birinde Köse diye bir değirmenci yaşarmış. Adı gibi kendisi de kösenin biriymiş. Yalan desen bunda, hile desen bunda. On parmağında on marifet varmış. Önüne gelene sakalındaki teller kadar yalan söylemiş. Bin dereden su getirir, sulu dereden susuz gönderirmiş. Değirmenine buğday öğütmeye gelenlere 'Yel üfürdü, su götürdü, kuşlar yedi, bitirdi' gibi bin bir çeşit yalan uydurur, allem eder, kalem eder, ellerinden buğdaylarını almış. Dolu giden boş, tok giden aç gidermiş evine. Bir giden bir daha yanından bile geçmezmiş." (Özçelik, 2004: 459) Bin dereden su getiren Köse, herkesin illallah ettiği kötü güçtür.

Hile ve oyun Köse'yi tanımlayan belirgin bir kişilik özelliğidir. 'Dört Köseler' (Alptekin, 2002: 327) masalında hile yaparak oyun oynayan Köseler, kendi tuzaklarına düşer. Köseler, tuhaf, güven vermeyen ve alışverişi hile katan tiplerdir. Köseler, masalın sonunda kötülük ve hilelerinin karşılığı olarak ölür.

'Cüce ile Köse' (Alptekin, 2002: 458) masalında, cüce Köse'nin oyunlarından çekinir ama yine de şansını dener. İki mesel anlatırlar önce cüce anlatır ancak Köse yine baskın çıkar ve ekmeği kazanır.

Köse'nin kilişeleşmiş karakter özellikleri onu, şirret ve baş belası bir tip olarak tasvir ettirir. Köse'nin oyunları karşısında insanlar etkisiz bir duruma düşer ve Köse'ye

yenilir. “Bu, baş belası, şirret, kötülük etmekten zevk duyan insandır. Ama Türk masalı Köse’yi bile, korkutucu değil, güldürücü bir unsur olarak kullanır. Bundan başka, onun kötü işlerinin zincirlenmesinde yaşayan sanki tek başına Köse’dir; kurbanları cansız birer eşya, manken, nişan tahtası tesiri yapar. Köse örneği üzerinde masal sanki toylara, hayatta karşılaşabilecekleri türlü hainliklerin bir provasını gösterir. Halk masalı, gene de, Köse’yi alt edecek olumlu gücün varlığını unutmak istememiş, zaman zaman onun karşısına bir Keloğlan ya da daha belalı bir ikinci Köse çıkarmıştır: Kötü, ettiklerinin cezasını, kendine baskın çıkanın eliyle görecektir, hak yerini bulacaktır... Ama böyle hallerde bile asıl maksat, oyunun daha cümbüşlü olmasıdır.” (Boratav, 2009: 25) Köse’nin cezalandırılması çoğu zaman Keloğlan aracılığıyla olur. Ezeli iki rakip olarak tasvir edilirler.

‘Padişahın Üç Kızı’ (Seyidoğlu, 1975: 264-272) masalında küçük kardeş devi öldürür ve peri padişahının üç kızını kurtarır. Köse masala dâhil olur ve peri kızların en küçüğünü kaçırmaya çalışır. Köse bu masalda ‘Üç Kızlı Köse’ olarak tasvir edilir; kötülüğü ve hileleri onu tuhaf, insan dışı bir yaratık haline dönüştürür. Demonik bir tip özelliğiyle Köse, insan dışı korkutucu/tiran bir tip olarak gözlemlenir. Başkahraman, kurt, tilki ve kuş kılığındaki enişterin yardımıyla Köse’yi bulur. Başkahramana rakip olarak kız kaçıran Köse, masalın sonunda kahraman tarafından öldürülür.

Köse, hile yapan kişinin etiketi haline gelir çünkü toplum hafızasında Köse, bu özellikleriyle kodlanmıştır ve temelinde tecrübe yatar. Fiziksel özellikleri olumsuz kişilikleriyle birlikte tasvir edilir. Köse, hilebaz figürüyle binbir çeşit hile ve oyuna başvurarak başkahramanı yok etmeye çalışan karşıt güçtür. Köse, başkahramana özellikle de Keloğlan’a rakip olur.

3.3.2. Arabozucu/Yıkıcı Tipler

Arabozucu tipler, mevcut huzuru, düzeni ve kosmozu yok eden kötü gücün temsilcisidirler. Üvey anne, büyük/üvey kardeşler, ailenin/ toplumun huzurunu yok eden engelleyici güçlerdir. Aile ve toplum ülküsüne aykırı davranan arabozucu tipler; fitne ve fesatla kahramanı engellemeye çalışır. Geleneksel aile yapısına ve kutsal aile birliğine ihanet ederler.

3.3.2.1. Üvey Anne

Üvey anne, kıskançlık ve ihtirasına yenilen kadın/anne modeli olarak masalların kötü kalpli kadın tipidir. Arabozucu/korkunç tipin temel kişilik özelliklerinde hem psikolojik süreçler hem de inanışlar birlikte etkilidir. İlk eşin ölümünden sonra eve gelen ikinci kadının annelik rolüne gösterdiği tepki; psikolojik sürecin bilinçaltına atılmış öfke durumudur. Üvey anne tipinde kıskançlıkla birlikte bastırılmış bir duygu olarak; ilk eşe duyulan öfke vardır. Onun varlığının devamı olan çocuklar, üvey anne için kurtulması gereken birer düşmandır. Kalıplaşmış bir özellik olarak eve gelen ikinci eş/üvey anne, çocuğa sevgi gösteremez ve anneliği kabul etmez. Kötülük ve kıskançlık bu tipi tiran bir hale getirir. Toplumsal bir algının masal metninde kurguya dönüşmesiyle üvey anne evlendiği eşin çocuklarına zulmeder. Kıskançlık ve çekememe ihtiraslarıyla çocuklardan kurtulmaya çalışır. İyi annenin karşıt gücü olan üvey anne; kahramanın asıl/öz doğasına ulaşmasına engel olur. Üvey anne kaosu temsil eder. Kahramanı engelleyerek onun erginlenme sürecinde ilerlemesini engeller.

Üvey anne için çocuklar, onun kurduğu yeni yaşamın engeli olarak görülür. Eşini geçmişinden koparmak isteyen üvey anne, işe bu geçmişin somut varlıkları olan çocuk/çocuklarla başlar. ‘Bacı Bacı Can Bacı’ adlı masalda öz annenin ölümü sonucu baba, çocuklarına üvey bir anne getirir. “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, kabak ağaçta takılı.” (Günay, 2011: 142) Üvey anne, babayı kendisi ve çocukları arasında bir seçim yapmaya zorlar. Babayı, çocuklardan vazgeçmeye ikna ederek; ailevi değerlerin yıkımına neden olan üvey anne, sevgi ve şefkat duygularının olmadığı bir tiptir. Anne arketipinin olumlu imajının karşıtı olan olumsuz imajıdır. Baba, aile reisi olarak çocuklarına annelik edecek bir eş seçtiğini düşünürken; kadının arabozucu özelliğiyle ailesinden dolayı olarak da sevgiden uzaklaşmış olur. Babanın sorumluluğunu acizliğe çeviren üvey anne, çocuklarla babanın arasını açar ve yıkıma neden olur.

Arabozucu tipin temsilcisi olarak; ailenin bütünlüğünü bozan bir rolü üstlenen üvey anne, özellikle evin genç kızıyla uğraşır. Üvey anne tipi genç kahramanın güzelliğinin karşısında kendi çirkinliğini görerek hırs yapar. Kahraman, kendine anne, babasına eş olacak bir anne modeli hayal eder ancak arabozucu kişilik özelliğiyle üvey anne ailenin birliğini bozar. ‘Nardanesi’ masalında “Ben körpeyem sene bi iş yapamıram’ Bu gahdi babasını evermeye çıhdi. Bir gız buldi bu babasını everdi. Bi gadın cetirdi eve, düğün yapdi. Bu gızcağızı cit be cit cün ve cün bu gızı onca kötüledi ki babasına, gocam bunu eger cötürürsense azad edersense et, etmesense ben sene ayile olmam.” (Seyidoğlu, 1975: 252) İyi niyetinin kurbanı olan genç kız, üvey annenin kıskançlığıyla evden gönderilir. Üvey anne, kızın babasını bir seçim yapmaya zorlar. İkilem yaşayan baba figürü üvey annenin hilelerine kanar. Üvey annenin asıl kimliğinin cadı olması kötülüğünün korkunçluğudur. Üvey anne çocuğun/genç kızın güzelliğini kıskanır. Üvey anne kimliğini taşıyan kadının cadıya dönüşmesi ise kötülüğünü nitelendirmek için seçilmiş bir özelliktir. Bu kadar kötülüğü ancak bir cadı yapabilir. Kötülüğün kaynağı olan üvey anne bu yıkıcı özelliğiyle asıl kimliği olan cadıya dönüşür.

Erzurum masallarından Nartanesi masalının ikinci varyantında, genç kız; üvey annenin sırrını öğrenir. Üvey annenin konuşan bir aynası vardır ve üvey anne bu durumu gizlemektedir. Üvey annenin sırrını öğrenen kahraman onun için bir tehlike oluşturur. Üvey anne, kızıdan kurtulmak için ona iftira atar ve kızı evden kovdurur. Kız, babası tarafından ıssız bir ormanda terk edilir. Üvey annenin iftirasıyla genç kız karanlığı ve kaosu temsil eden, ıssız ormana bırakılır. Arabozucu ve korkunç kimliğin sahibi üvey anne, babayı hileleriyle aldatır ve baba kızı birbirinden ayırır. Üvey annenin sırrını kırk birinci oda sembolize eder. Nardanesi sırrı öğrenir. “Bir gadın bulıllar. Dir ki, ‘Bene ayrıcana bir oda verirse ben onu alıram.’ Dir ki, ‘Gırh odam var, gırhbirinci odam olsun ona. Yohsa yoh.’ İbrahim Bey buni alır. Bu gız da onbeş yaşına girir. Hergün birabar hamama gidermişler. Ama ki bahir ki bu gız künde odaya girir, gapıyı örtir bu neydir çıhir odadan. Gız merağ edir. Dir ki, ‘Hele bir gün buni ben gollim. Bahim ki bu eceba neyin nesidir. Odiya girir bu daa çıhmir.’ Dir ki ‘Böğün hamama gidah.’ Nardanesi dir ki, ‘Anne ben böğün gelmim, ikimiz de gidir rahatsız olirih. Sen get gel ben sora gidim.’ Bu sefer bahir ki gine girdi odiya. Bahir ki anahdarı neriye goyir. Hama gapıyı kitledi anahdarı gapının altına goydi. Çıhdi getdi. Hazırlandı, bu gız gahir ne yemeğine bahir ne çayına bahir heş bişe yemir. Hama gelir gapıyı açiriçeriye girir ki bi tene ayna. Daa bişe yoh. O aynıya bahdığı kimin ala gani köpühleri içinde gız galir. Bahir ikindiler ohunir. Ahşam

ezenneri ohunir. Aylir ki bele gız gendinden geşmiş. Rengi benzi gaşmış kül kesilmiş. Gahir haman yer yeperek gapıyı kitlir, anahdarı goyir, çihir gelir odıya. Bahir ki analığı da geldi. ‘Aman Nardanesi o halın günün ne hele?’ ‘Aman ana ben ele hadse oldum ki’ Bu garı annir.” (Seyidoğlu, 1975: 258-259) Nardanesi için kurtuluş mümkün olmaz; çünkü korkuların bir sureti olan üvey annenin yıkımı gün yüzüne çıkar. Sırrın öğrenilmesi örtük olan gerçekle karşı karşıya gelmedir. Ayna, gerçekleri/korkuları yansıtan bir metafordur. Sırrın ortaya çıkmasıyla genç kız evinden uzaklaşır. Üvey annenin bilinçaltında yarattığı yıkım kırk birinci odada ayna metaforuyla sembolize edilir. Üvey anne genç kıza iftira atarak; onu babasından/evinden uzaklaştırır. Masalın devamında üvey anne, genç kızın güzelliğini dillendiren ayna metaforunun söylemiyle kıskançlık kirizine girer.

Üvey annenin evin güzel kızını kıskanması da olumsuz anne arketipinin masaldaki tematik görüntülerinden biridir. Bu durum üvey annenin genç kıızı kendine rakip görerek; onu yok etmeye çalışmasıyla somutlaşır. Genç kızın güzelliği ve gençliği üvey anneye kaybettiklerini hatırlatır. Artık sahip olmadığı gençlik ve güzellik; genç kızla somutlaşır. Bilinçaltındaki bu öfke durumu genç kıza düşmanlığa dönüşür. Üvey anne, kızın gençliğini güzelliğini kıskanarak ona karşı büyük bir öfke duyar. “Tav torpah başan ne ay güzel ne gün güzel ne sen güzel ne ben güzel. Ah Nardanesi ah Nardanesi.’ ‘Tav torpah başan aha şimdi Allah Nardanesi’ne tezedden can verdi. Padişah oğluynan evlenecehler. Gırh gün gırh gece düğünü olacah.’ Hama ordan gahir çihir gelir ama Nardanesi de dir ki ‘Benim gırh tene gardaşım vardır, onar hep gelsin benim düğünüm sora dutulsun. Bu analığı gahir sarı tesbeh eline alır, başka bir gıyafete girir düz gelir padişahın gonağından içeri girir. Gelir üsdüne bir esme ohir gızı bir darahlı guş edir, göge yuhari verir. Bu gız da ötir dolanır. Bu padişah oğluna diyiller, ‘Gel düğünün dutulacah.’ Bu düşür bu guşun peşine. ‘Yoh ben isdemem ben ne düğün isderem, ne bişe edirem. Ya o guşu dutaram ya ölürem.’ Analıh da bezenir düzenir gızın yerinde oturur. Düğünüm dutulacah diye Nardanesi olur. Diyir, ‘O guşu dutun kesin, benim sora düğünüm olsun.’ Padişah oğlu da dir ki, ‘Torpah başan ben o guşu gıyamtede kesmem. İlder düğün olsun isder olmasın. Nerden gelmişsen orıya get.’ Bu Nardanesi’ni dutillar, hep babası gelir gardaşları gelir orda bahcada has bahcada bütün yığıllılar. Buni nası dutillarsa guşı haman insanoğlunun eli değdiği kimin seher bozilir. Babasının cübbesinin altına girir. Analığı da orda.” (Seyidoğlu, 1975: 261) Üvey anne, genç kızın sahip olduğu gençliği ve güzelliği kıskanma duygusuyla onun yerine geçmeye çalışır. Düğün töreninde onun yerine gelin

olması; genç kıza duyduğu kıskançlık ve kinin sonucudur. Eskinin ve kaosun temsilcisi üvey anne; ihtiraslarına yenilen arabozucu tiptir. Nardanesi, güzelliğin ve iyilik kültürünün temsilcisi olarak; üvey annenin öfkesine ve kinine maruz kalır.

Üvey anne/korkunç anne, başkahraman için kaosu getiren felakettir. Yıkım ve felaket genç kızın umutsuz durumuyla evini terk etmesidir. ‘Nar Adlı Kız’ masalında üvey anne yüzünden yaşam alanı terk edilir. “Bir varımış, bir yoğumuş. Bir adamın, bir tane gızı varımış. Bu gızın anası ölüyor. Anası öldükden sonra bu gız evdekilerinden annaşamıyor. Gız, başını alıp gediıyor. Gediıyor gediıyor, bir dağın başına varıyor. Sağa bakıyor, sola bakıyor, tabii, analıktan beziyor gız. Bezdiği için evden kaçıyor. Gederken, bakıyor ki, çok uzakdan bir ışık görünüyor.” (Şimşek, 2001: 159) Kahramanın yaşam alanını daraltan onu buhranlara sürükleyen üvey anneden tek kurtuluş, mekânı terk etmektir. Kötülüğün kaynağı olan üvey anne, evi/yaşam alanını tehdit eder. Mekân genç kız için huzursuzluk ve mutsuzluk alanına dönüşür. Yok edici ve ölümcül kötülüğün kaynağıdır. Umay Ana’nın koruyuculuk vasfının tersi özelliklerle Korkunç Ana’yı temsil eder. “Umay ananın çocukları, hayvan yavrularını ve ocağı/yurdu koruyup kollama görevinin aksine korkunç ana, yok edici ve büyüleyicidir. Ölümcül özellikleriyle görülür.” (Şenocak, 2015: 96) Anne arketipinin olumsuz özelliklerini üstlenen üvey anne; mitolojide hayatı ve yaşamı tehdit eden kaostur. Üvey anne, korkunç annedir; bu bağlamda ölümü/yıkımı çağrıştıran bir fonksiyona sahiptir.

‘Nartanesi’ masalının Taşeli varyantında genç kız, babasının uyarılarına rağmen üvey annenin tuzağına düşer. Baba, kızına olacakları anlatır; üvey annenin ortak bilinçdışındaki rolüyle arabozucu/yıkıcı işlevi tasvir edilir. “Zaman gelmiş adamın garısı hasdalanmış, daha sonra da ölmüş. Bir zaman geçince komşusunun bir kadını varmış. Gızı fitlemiş ve demiş ki:

‘Babana söyle beni alsın

Giz babasına söyleyince, gıza babası der ki:

‘Etme getme gızım yarın bu seni evin içinde hor görür, seni dağa ağdırır.’

‘Gısmet baba, sen bunu al, heç olmazsa bu bana yoldaş olur!

Bir taklit babasının gönlünü etdikten sonra kadınla gızın babası evlenirler. Aradan çok zaman geçmeden kadın hemen demiş ki:

‘Ya gızından geç, ya da benden.’

Ya gızından, ya da benden vaz geç deyince:

‘A gızım ben sana demedim mi, o bizimle olmaz. Yarın seni horlar, seni yüksünür.

Sen üsdeletdin, ille al baba, bana bunu aldirdin beni tedirgin etdirdin. Şimdi de ya gızından geç, ya da benden diyor. Şimdi ben ne yapayım?’

Garısı gocasına diyor ki:

‘Bu gızı al oduna get, onu odun dağında bırak gel.’ (Alptekin, 2002: 284) Nartanesi, annenin gerçek yüzünü göremez ve tıranlaşan güç üvey anne tarafından yaşam enerjisi yok edilir. Üvey annenin tuzağı karşısında safdil olan genç kız evinden kopar. Babasını, kendi öz kızına düşman ederek; aile birliğinin yıkıcı tipi olur. Üvey annenin kötülüğü onu cadı tipine dönüştürür. Bu masalda, evlendikten sonra da üvey annenin tuzaklarından kurtulamayan Nartanesi, çocuğunu öldürmek suçuyla iftiraya uğrar. Üvey anne cadı tipiyle kahramanın tüm yaşamını tehdit eder.

Üvey anne tipi, toplumun/mitin kurallarına ters düşen, başkaldıran bir kalıp içindedir. “Çoklukla masallardaki kahramanlar yılgınlık göstermeden bütün kötülöklere boyun eğerler. Boyun eğmeyip erkek söyleme başkaldıran kadınlar masallarda genellikle ‘cadı’, ‘üvey anne’, ‘büyücü’, ‘kötü kalpli kraliçe’, ‘üvey kız kardeşler’ şeklinde ortaya çıkar ve bunlar ataerkil toplum yapısının belirlediği kadın şablonuna uymadıkları için hep cezalandırılırlar. Bunların karşıt figürleri ise iyi bir evlilikle ödüllendirilirler.” (Sarı-Ercan, 2008: 85) İstek ve arzularını söylemekten çekinmeyen bu kadınlar, masalın sonunda mutsuz sonları yaşamaya mahkûmdurlar. Üvey anne, masalın sonunda kötülüğünün karşılığı olarak cezalandırılır.

‘Gülenber Hanım’ (Seyidoğlu, 1975: 221-223) masalında üvey anne, çocuklara duyduğu öfkeyle onları, babalarına öldürtmek ister. Kocasına, tarlaya çocuklarının kanını dökerse buğdayın olacağını söyler. Çocuklar durumu ruh arketipi olan kuştan öğrenir ve evden uzaklaşırlar. Kadın, çocukların peşini bırakmaz. Mutluluklarını gördükçe kıskançlığından çıldırır. Zorlu nesneler isteme yolculuğuyla, çocuklardan kurtulmaya çalışır. Derviş, çocuğa rehberlik ederek onu kurtarır. Üvey anne, cadı kariyla çocukları öldürmesi için anlaşıır; ancak çocukların koruyucu gücü Gülenber Hanım tarafından ikisi de cezalandırılırlar. Kötülüklerinin karşılığında korkunç bir şekilde ölürlar.

‘Gül ile Sinaver’ (Sakaoğlu, 2002: 451-458) masalında anneleri ölen iki kardeş babalarını yeniden evlendirirler. Sinaver ve Gül isimli kardeşler üvey annenin kötü niyetini fark edemezler. Kadın ilk andan itibaren Sinaver’e göz koymuştur. Sinaver, ava gider üvey annesine bir hediye getirir. Kadın evde yalnızdır ve Sinaver’e aşkını ilan eder; çocuk kabul etmeyince iftira atarak çocuğun kendisine göz koyduğunu söyler. Baba, önce oğlunun idamına hükmeder, vezirlerin ikna etmesiyle başka bir memlekete menfi

cezasına gönderilir. Üvey anne, aile birliğini ve sadakati yok ederek yıkıcı/arabozucu işlevini yerine getirir.

Masalın yok edilemeyen ve kahramanı kaosa götüren kötü gücü üvey annedir; yıkımları ve arabozuculuğu o kadar büyük bir felakettir ki yok edilemeyen bir şekilde sürekli canlanır. Bir türlü yok edilemeyen kötülüktür üvey anne. “Gız, padişahın oğlunu çığırıyor. Karısı, buna diyor ki:

‘Vallâ, böyle böyle, bu gelen benim analığım. Bu, beni öldürücü, sen niyedersen et,’ diyor.

‘Pekiye,’

Bu avrat, daha yoldan gelirken, padişahın oğlu birken vuruyor. Avrat düşüyor, bunu çekip atıyorlar. Bunun damlayan ganımdan goca bir söğüt bitiyor. Bu söğüdün altına, goca bir mahalle gelir, gölgesinde oturur, gülüşürlerimiş. Bu avrat oturdu miyi, kölge üsdünden çekilir, başka yere gederimiş. Millet oturdu miyi kölge gelir, avrat gelince çekilinmiş. Bu, gocasına diyor ki:

‘Bak herif, ben söğüdün altına oturîm de, sen tamaş et. Ben oturdum miyi, kölge üsdümden çekiliyor. Ben kalkdım miyi kölge yerine geliyor. Ne gerâ var bu ağacın, kesek getsin.’

‘Pekiye avrat,’ diyor padişah.

Bunnar ağacı kesiyorlar, bunu biçdirip çocuğa beşik, bir de gapı yapıyorlar. Çocuğu, beşia goyuyorlar. Çocuk, bas bas bağıyor. Çocuğu, beşikden çıkartdıkları zaman, sesini keserimiş. Avrat diyor ki:

‘Ben gapıdan geçeriken, gapı beni sıkıyor herif,’ diyor.

‘Ulan avrat, bizi sıkıyor da bu gapı, seni mi sıkıyor?’

‘Herif, gapı beni sıkıyor, gapıdan geçerken,’

Herifi dutuyor, gapıyı da söküyor, beşiği de söküyor, giriyor, güzelce yakıyor. Yakdıktan sonra, aradan bir müddet geçiyor, bu avrat külü alıp atıyor. Bu analığı, bu sefer de, külün içinde bir çuvalduzu oluyor. Bir garı, bunu buluyor, diyor kine:

‘Kele gızım, bu çuvalduzunu, nediyn atdınız buriye? -diyor- Al da galdır, bir gün gerek olur,’ diyor.

Avrat:

‘Amaaaan nene, isdemem, o da senin olsun. Evine götür de gullan,’ diyor.

Garı alıyor, çuvalduzunu evine götürüyor. Onnar da yiyor içiyor, murazlarına geçiyorlar.” (Şimşek, 2001: 162-163) Kötülükle beslenen üvey annenin kanından

dönüşen ağaç, beşik ve kapı kahramanı yutucu/yok edici bir konumla somutlaşır. Ağacın dönüştüğü beşik ve kapı yakılır; ancak üvey annenin ruhunu taşıyan bu nesnelerin ateşinden bir çuvaldız oluşur. Çuvaldız atıldıktan sonra genç kadın, üvey anneden kurtulur.

Kılıktan kılığa giren üvey annenin kimliği, ortak bellekte edindiği korku ve yıkımla eş değerdir. Geldiği evin sevgi evrenini yok ederek çocukların dünyasını yıkıma uğratar. Arabozucu kötücül güç olarak aile fertlerini ayırır. Masal kahramanının güzelliğine ve gençlik enerjisine sahip olmak ister. Üvey anne, kıskançlık ve ihtirasla ailenin bütünlüğünü tehdit eder. Kahraman, için kurtulamadığı yok edemediği olumsuz bir güçtür. Masalın sonunda hak ettiği cezayı alır.

3.3.2.2. Büyük/Üvey Kardeşler

Masalların karşıt güçleri arasında yer alan büyük/üvey kardeş tipi; küçük kardeşin başarısını kıskanarak; küçük kardeşe karşı engelleyici bir tavır takınır. Büyük/üvey kardeşlerin kendi başarısızlıklarına karşı küçük kardeşin başarılı olmasıyla durum; küçük kardeşe öfkeye dönüşür. Bu tema, mitik bilinçte/ortak hafızada kardeşler arasındaki ezeli rekabetin izdüşümüdür. Kardeşler arasındaki çekişmenin arketipik örneği Hz. Âdem'in oğulları arasında yaşanır. Habil ve Kabil arasındaki çekişme Kabil'in kardeşi Habil'i kıskanarak öldürmesi şeklinde işlenen bir suçtur. Habil'in adağının/kurbanının kabul edilmesi ve Hz. Âdem için değerli olması Kabil'in kardeşine karşı öfke ve nefret duygularını beslemesine dönüşür. (<http://www.ilimdunyasi.com>) Kabil, Habil'in başarılı olması durumuna karşılık onu öldüreceğine dair yemin eder ve kardeşini öldürür. Bu durum, kardeşler arasındaki rekabetin ve kıskançlığın ilk örneği olarak masal metinlerinde görülür. Toplumsal yaşamda bastırılan ve masal dünyasında gün ışığına çıkan bir gerçekliğin sembolik ifadesidir. Aile içinde korunan, sevilen ve öne çıkan küçük kardeşe, büyük/üvey kardeşler içselleştirilmiş bir öfke duyar.

Büyük kardeşlere tezat kişilik özelliğiyle ülkü değerler kadrosunda yer alan küçük kardeş, bize güzelliği ve zekâsıyla on bir kardeşinin düşman olduğu Hz. Yusuf'u hatırlatır. Hz. Yusuf'un güzelliği ve erdemlerinin kıskanılması kardeşler arasındaki kıskançlık ve çekememezliğin somut bir örneğidir. Hz. Yusuf'un üvey kardeşlerinin onu kıskanması ve kuyuya atması masallarda görülen bir temadır. Büyük/üvey kardeşler daha başarılı olan küçük kardeşi çekemezler. 'Zümrüdüanka Kuşu' masalında büyük kardeşler; Hz. Yusuf'un kıssasına benzer bir şekilde kardeşlerini kuyuda bırakırlar. En güzel kızın

küçük kardeşlerine kalması onları bu durum karşısında kıskançlığa düşürür. Küçük kardeş ise iyi niyetinin kurbanı olur. Masalda küçük kardeş kuyuda bulduğu kızları kardeşlerini düşünerek; onlara eş olarak gönderir. Küçük kardeşin iyi niyetli bu düşüncesi büyük kardeşlerin kıskançlığına dönüşerek engellenmeye dönüşür. Büyük kardeşler, kardeşler arasındaki bütünleyici aile bağına ihanet ederek; arabozucu tipe dönüşürler.

“Gardeşim, bu büyük gardeşimin nasibine,” diyor, gızın birini gönderiyor. Bunu çekip çıkarıyorlar.

‘Bu da ortancıl gardeşimin nasibine,’ diyor.

Onu da çekiyorlar, çıkarıyorlar. Oğlan üçüncü gıza da diyor ki:

‘Hadi, şimdi de sen çık.’

‘Yok, önce sen çık, sonra ben çıkayım -diyor- yoksa, gardeşlerin sana hile düşünürler.’

‘Yok, sen çık.’

‘Öyleyse, beni bırakmıyorsan, sana şu kılları vereyim. Şu altın siniyi de verim. Başın dara gelirse, bu kılları birbirine sür, iki tene goyun çıkar. Bunnardan biri ak, biri gara. Gara goyuna binersen, yerin dibine inersin, ak goyuna binersen, yerin yüzüne çıkarsın,’ diyor.

Oğlan:

‘Bu da benim nasibime,’ diyor, bu gızı da gönderiyor.

Yokarıdaki oğlanlar, gızı görüşün diyorlar ki:

‘Bak, bu gardeşimiz bize hile düşünmüş, gendine en güzelini ayırmış. En iyisi, biz bunu geyunun dibinde bırakak,’ diyorlar.

Oğlanı, yarı yarıya çekdikleri halde, genegeri bırakıyorlar. Oğlan, geyunun dibine tekrar inince, orda biraz yatıp gendine geliyor. Gendine geldikten sonra, ne yapacağını düşünüyor.” (Şimşek, 2001: 54) Bu masalın tematik gücü olan küçük kardeş, büyük kardeşlerinin kıskançlığıyla sınavlar yolunda engellenir. Arzu nesnesi olan en güzel kıza sahip olma isteği kişilik gelişiminde de büyük kardeşlerin erginlenme törenlerindeki başarısızlıklarıdır. Başarılı olamamaları öfke ve kıskançlığa dönüşen bir hal alır.

‘Üç Bacı’ (Şimşek, 2001: 212-223) masalında üçüncü kız kardeş diğer kardeşlerin yapamadığını yapar ve başarı kazanır ancak büyük kardeşler bu durum karşısında harekete geçerek; küçük kardeşlerinin hayatını zindana çevirirler. Küçük kardeş ‘yarı saçları altın, yarı saçları gümüş’ çocuklar doğuracağını söyler. Yarı altın yarı gümüş saçlı çocuklar küçük kardeşin başarısını ve seçilme nedenini sembolize eder. Altın,

“güneşin sembollerinden biridir. Aynı zamanda şafak, güneş enerjisi ve ışık, sadakat, asalet, aşk, mükemmellik, güç, canlılık, bilgelik, kıskançlık, baştan çıkarma, ihanet ve dünyevi zenginliğin de temsilcisidir. Hindistan’da ölümsüz ateşin, yaşamın ve ışığın sembolüdür ve tanrıların bir şeklidir. Çin inanışında eril yang ilkesinin veya cennetin kutsal âleminin enerjisiyle doludur.” (Korucu, 2006: 197) İmkânsız bir durumla dünyaya getirdiği eşsiz özellikteki çocuklar; büyük kardeşlerin başaramadığı bir durumdur. Kendi başarısızlıklarına karşılık küçük kardeşin başarılı olması kardeşlerin öfkesine dönüşür.

Büyük kardeşlerin öfkesi ve kini çocukların yaşamlarına da aynı şekilde yansır. Masalın içinde sunulmayan süreçte kadının yedi yol ayırımına gömülerek utanç duyulan bir insan haline düşürülmesi büyük kardeşlerin duyduğu öfkenin sonucudur. “Bunnar tutuyorlar, o karıya söylüyorlar. Bu iki tane köpek encâ bulup getiriyor, gizin yanına varıyorlar. Kadın, doğum yapıyor ki; bir kız, bir erkek, iki çocuk! Bu kızlar, çocukları alıp, cadı karısına veriyorlar. Diyorlar ki:

‘Sen, bu çocukları kayıp edeceksin. Atacaksın bir yere, kimse görmeyecek,’ diyorlar.

Bunnar, padişahın oğluna da hemen habar gönderiyorlar:

‘Gelsin, karısı iki tane köpek encâ doğurdu. Gelsin de görsün,’ diyorlar.

Bu, padişahın oğlu, artık geliyor. Geliyor bakıyor ki, gerçekten de karısı iki tane köpek encâ doğurmuş!

Ablaları, çocukları cadı karısına veriyorlar. Cadı karısı da tutuyor, gediyor. Bir sandık yaptırıyor, çocukların ağızlarına birer meme veriyor, bunnarı götürüp suya atıyor, sandıkla beraber.

Padişahın oğlu, tabîi geliyor bakıyor ki, köpek encâ var karısının yanında. Diyor ki:

‘Bunu götürün, yedi yolun ağzına, yarı yerine, göğsüne kadar kömün, gelen geçen yüzüne tükürecek. Tükürmeyene, günde bir sopa.’

Artık, kadını öyle yapıyorlar. Gel zaman get zaman, kadın orda duruyor.” (Şimşek, 2001: 214) Küçük kız kardeş, on beş yıl boyunca bu şekilde kötü bir muamale görür. Masalda verilmeyen bu süreçler; semantik okumalarla doldurulduğunda kadın için yıllar süren bir ıstırap ve utanç yaşanmıştır. Padişahın oğluyla evlenip terk edilen büyük kardeşler bu durumun suçlusu olarak küçük kardeşlerini görürler. Küçük kardeş, sözünü yerine getirme sevincini/başarısını intikam duygularıyla yanan kardeşlerinin oyunu nedeniyle yaşayamaz. On beş yaşına gelen çocuklar ve anne bu süreçte birbirlerinden

habersiz yaşarlar. Öfke ve kinleri bitmeyen büyük kardeşler, çocukların büyüdüğünü memlekete geldiklerini duyunca bu defa çocukları yok etmek için plan kurarlar.

Rekabetçi tutumla küçük kardeş bir rakip/düşman olarak algılanır. Dikkati çeken bir özellik olarak büyük ve ortanca kardeş arasındaki işbirliği de masala yansır. Ortak düşmanları olarak gördükleri küçük kardeş öfkenin kaynağı olur. ‘Dilaremcengi’ masalında, büyük kardeşlerin vaadlerini yerine getirememesi ve küçük kardeşin sözünü yerine getirmesi kurgusal çatışmayı doğurur. “Biz geldik te sarayda sultan olarak gezemedik, küçük kardeşimizin başına devlet kuşu kondu diye kıskanmaya başlarlar. Şimdi çocuklarını doğuracak sarayda kalacak. ‘Gidip bir kadın bulurlar. Ona bir kese altın Kadına, ‘Eğer kardeşimiz dünyaya bir çocuk getirirse onu al yerine köpek yavrusu koy. Padişaha haber verelim ki karın köpek yavrusu doğurdu. Kadın altını görünce razı olur. Bir kutunun içine iki tane yeni doğmuş köpek yavrusu koyar alıp getirirler.” (Seyidoğlu, 1975: 216) Bu durum kardeşlerinin başarısını kıskanan büyük kardeşler için bir rekâbet doğurur. İçsel çatışma, toplumda hoş karşılanmayan küçük kardeşe duyulan öfkenin bastırılamamasıdır. İçe atılan duyguların dışavurumu olan rüyalar ve masallar bu gerçeği edebî kurgu içinde aktarır. Büyük kardeşlerin; sözlerini yerine getiremeyip padişahı kaybetmeleri ancak küçük kardeşlerinin sözünü yerine getirmesi büyük kardeşlerin başarısız olup küçük kardeşin başarı kazanmasıyla rekâbet, kıskançlığa ve hırsa dönüşür. Büyük kardeşlerin kıskançlığı kardeşlerini rakip olarak görmeleri şeklindedir.

Büyük/üvey kardeşlerin küçük kardeşin başarısı karşısında birleşerek kötülük yapmaları; bilinçaltı süreçlerin dışavurumudur. Tarih boyunca insan zihninde yaşamış bir tecrübenin mitik olaylarla birleştiği temanın tip olarak ifadesidir. Büyük kardeşler; küçük kardeşin fedakârlığı ve iyi niyetine karşılık kardeşlerine düşmanca davranırlar. Bu davranış kalıbı, rekabetçi tutum ve siyasî tavır sebebiyle politik tipin özelliğini taşır. Büyük ve ortanca kardeş birbirine benzer kişilik özellikleriyle ortak hareket ederler ve yok edilmesi gereken düşman olarak küçük kardeşe karşı ortak bir tavır alırlar. Aile kavramını unutarak; kötülükten beslenen büyük/üvey kardeşler arabozucu tipi somutlaştırırlar.

3.3.2.3. Hoca/İmam/Müezzin

Hoca/imam tipi, toplumda sosyal statüsü bulunan ve saygı duyulan kişilerin karşıt değerler dünyasındaki olumsuz tipleridir. Her meslek dalında olduğu gibi hoca tipi de olumlu ve olumsuz şekliyle görülür; dinî kimliklerini şahsî amaçları için kullanan

kişilerin eleştirisini taşıyan tiplerdir. Din görevlileri insanlara doğruyu öğretme ve topluma yol gösterme işlevine sahip kişiler olarak görülür. Bu kimlikleriyle toplumda güven duyulan saygın kişilikleri bulunur. Hoca/imam tipinde toplumun yücelttiği kişiliğe ve ahlâkî değerlere ihanet eden kişilerin gerçek yüzleri sergilenir. Karakteristik özellikler açısından dini kimliklerini ve bu kutsal mesleği kullanan kişiler masal aracılığıyla eleştirilir. Hoca tipinin algılanış biçimi toplumun tecrübeleriyle doğru orantılıdır. Bu tipin temsilcileri dini kimliklerini şahsî menfaatleri için kullanarak; kendilerine duyulan güveni kötüye kullanırlar. Toplumun saygısını ve inancını hain emellerine kurban eden bu kişiler, kötülük yapan bir tip olarak görülür. Toplumun saygı duyduğu dinî kimliklerini şahsî ihtirasları için arabozucu işleviyle kötüye kullanırlar. Toplumsal güvene ihanet eden hoca/imam/müezzin, değerler dünyasındaki bakışı yıkıma uğrattır. Masallarda, güven duyularak aile fertlerinin emanet edildiği hoca, kültürel değerleri yok ederek arabozucu/yıkıcı tip olur. Değerler dünyasının önemsendiği ahlâksal ilkelere ihanet eder.

‘Helvacı Güzeli’ masalında; başkahraman olan genç kızın babası hacca gider; kızını da imama emanet eder. İmam, kendisine emanet edilen genç kıza iftira atar. Baba, hacca giderken kızını da güven duyduğu imama teslim eder. İmam, genç kızdan ahlaksızlığına karşılık alamayınca kıza, iftira atar. Babanın, imamın yalanına inanmasıyla genç kız evinden ayrılmak zorunda kalır. Dinî kimliklerine duyulan güvenle kahramanın babası kızını hiç sorgulamadan günahkâr ilan eder ve ölümüne hükmeder. Kötü niyetli imam, kendisine duyulan güveni şahsî zevki için kullanır. “Seni ve kızını memleketin en ciddi adamı olan imama emanet edeceğim.”

‘Pekâlâ.’

Kararlaştırdıkları gibi hanımı ile kızını imama emanet eden zenginle oğlu yola çıkarlar. Onlar gittikten sonra imam da sık sık uğrayıp ne lâzımsa alıyor. Et lâzım oluyor, et alıyor; yemeklik lâzım oluyor, yemeklik alıyor. Eksiklerini görüyor.

Bir gün anası evde yokken kız su ısıtmış, yıkanırken imam da elinde et, gelip içeri girer. Kızı yıkanırken görür. Eti bırakıp geri döner ama, kıza da âşık olur. Camiye gidip yarım yamalak ezanı okur, cemaatle namazı kılmadan gidip bir cadı karısı bulmaya koyulur. Bulduğu cadı karıya:

‘Al sana bir kese altın, der; hacca giden filan adamın kızını bana edeceksin.’

‘İmam efendi o biraz zor, anası o kıızı kapıdan dışarı hiç çıkartmaz.’

‘Ne yapacaksan yap, bu işi sen halledeceksin.’

İmamın fazla ısrar etmesi üzerine kadın kabul etmek zorunda kalır. İmam kadına der ki:

‘Sen git, kazanın hamamını kirala.’

Kadın gidip hamamı bir günlüğüne kiralar. Cadı karı da kızın evine gelir: ‘Aman hanım, bugün hamam da çok eğlenciler olacak, memleketin bütün bekâr kızları oraya toplanıp şenlik yapacaklar. Sen de kızını yolla, gelsin.’

‘Kızımın babası ile kardeşi daha yeni hacca gittiler, ben nasıl yollayayım. Herkes bizi ayıplar, olmaz.’

Cadı karısı hamamı çok methettiği için kız da havaslanır:

‘Ana, yolla da ben de gideyim. Orada gençlerle ben de eğleneyim, seyredeyim de geleyim.’

‘Peki, olur.’

Kız hamama lâzım olanları bir bohçaya koyar, cadı kan ile yola çıkarlar. Hamama varırlar ki hiç kimse yok. Hamamı تنها gören kız sorar:

‘Hani teyze, hamamda hiç kimse yok.’

‘Kızım erken geldiğimiz isabet oldu, yer alırsız. Şimdi herkes gelirse yer kalmaz.’

İkisi soyunup hamama girerler, cadı karı soğuk suyu bahane edip dışarı çıkar. Kız içerde yalnızca yıkanırken imam içeri girer, imamı gören kız toplanır: “Amca bugün burada şenlik varmış, daha kimse gelmedi. Senin ne işin var burada?”

‘Güzelim, kimseyi ne yapacaksın, seninle ikimiz burada eğleniriz.’

Kız hemen vaziyeti anlar, ama anlamamış gibi hareket eder:

‘Peki, gel sen su dök de ben yıkanayım, sonra da ikimiz eğleniriz.’ İmam su döker, kız yıkanır, sıra imama gelir:

‘Gel ben de seni yıkayayım.’

Kız, imamın başını iyice sabunlar, hamam tasını peştamalin içine koyup imamın kafasına, gözüne vurmaya başlar. İmamın ağzı, yüzü kan içinde kalır. Kız dökünüp kurunduktan sonra giyinip evine gelir. Olanları anasma anlatmaz.

İmam bütün gücüyle bağırınca hamamcı yardımına gelir. İmamı siler, temizler, giydirip yolcu eder. İmam o kızışıklık ile hacıya hemen bir mektup yazar: “Hacı Efendi, kızını bırakıp gittin, mahalle yosması oldu, bütün milletin diline düştü. Şimdi ise ben baş edemiyorum. Sen buna bir çare bul.” (Sakaoğlu, 2002: 445-446) Hocanın/imamın masalda eleştirilen yönü topluma yol gösteren yüceltilmiş kimlik işlevine ihanet etmeleridir. Hocanın böyle bir tutum içinde olması affedilemez bir durumdur. Toplumun

kendilerine duyduğu güveni kötü emelleri için kullanırlar. Toplumun, dini kimlikleri dolayısıyla güven duyduğu hoca tipinin olumsuz örneği emanete hıyanet eder. Babanın, namus konusunda tam bir güven duyduğu hoca emanete hıyanet eder. Türk töresinde böyle bir karakter özelliği hoş görülmeven alçaltıcı ve onursuz bir davranıştır. Halkın güven duygusuyla evini/namusunu teslim ettiği hoca kişinin kutsal değerleri olan emanetlere ihanet eder. Bu masalda kahramanın ikinci kez de vezirin hainliğiyle karşı karşıya kalması ise; toplumsal bir bakış açısını dillendirir. Toplumda güven duyulan güç ve iktidar sahibi kişilerin kötü emellerine ulaşmak için saygın kimliklerini yitirmesinin eleştirisi görülür. Masalın sonunda ise sabır ve erdem gösteren kahramanın bu tiplerle yüzleşmesi ve mahsumiyetini ispatlaması görülür. Masalın sonunda genç kıza iftira atan imamın suçu ortaya çıkar.

Toplumda saygın bir kişiliğe sahip dini tipler bu güveni kötüye kullanırken de görülebilir. ‘Müezzin’ (Günay, 2011: 90-92) 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. Müezzin masalında kızları dışarı çıkarmak için hileye başvuran müezzin, küçük kardeşi tuzağa düşüremez. Kardeşler arasındaki davranış farkı bu masalda da etkindir. Güller, ihanetin sembolü olur. Küçük kardeş ve büyük kardeşler rekabet halindedir ve büyükler küçüğe tuzak kurar. Müezzine yardımcı olurlar. Baba döner ve önce bahçedeki gülleri kontrol eder. Büyük kardeşler için dikilen güller kurumuş; küçük kızın gülü dallanıp budaklanmış. Güller, büyük kardeşlerin ihanetini ortaya koyar. Masalın sonunda baba, büyük kızlarını ve müezzini öldürtür; küçük kızını ödüllendirir.

‘Ölü Yiyen Derviş’ masalında dinî bir statüsü olan derviş tipinin personayla zıtlığa düşen isteklerinin gölge arketipiyle dönüşümü ortaya konur. Derviş, toplumda saygın bir statüye sahip olmasına karşın bu masalda ölü yiyen birisidir. Dinî kimliği olan bir kahramanın olumsuz kişilik özelliklerini taşıması arketiplerin ikili zıtlığıdır. Toplumsal statüsünü kötüye kullanan hoca kötü bir tiptir. Büyük kardeşler odada gördüklerini söyledikleri için canlarından olur. Küçük kardeş gerçeği anlar; ancak durumu belli etmez. “Bu adam gelir, anasının gıyafetinde buna başlır sorup sual etmeye. ‘Gızım neydirsən, nasılsın?’ ‘Ne ana ele eyyem ele eyyem ele bana bahir, her şey yedirir. Çoh ey bahir.

Ondan sora daa bi Şe demir. ‘Ha bu bana gari olir.’ Ondan sora bir de dir ki, ‘Ele ben kirlenmiŐem ki beni bir hamama götür.’ Bu adam d Őir  ne. ‘Ne.’ Diyir. Ele altın tahir ele altın tahir, altın emaret  oh.” (Seyidoğlu, 1975: 181) Küçük kardeş,  l  yiyen dervifin önce güvenini kazanır; ardından da kurtulmak için bir plan yapar ve dervifin elinden kurtulur. Dervif tip, medeniyete karşın tabiata dönen ve geriye gittiği için cezalandırılan bir tiptir. Masalın tezi; dini kimliklerini kullanarak insanlara kötülük yapan tipleri teŐhir eder. Persona topluma uyum sağlama ve yer edinme görevini üstlenir. Topluma uyum sağlama yeteneğidir. Dünyayla iliŐkimizi sağlayan persona arketipi toplumsal rol ve statüleri de içerir. Bu masalda gölge arketipinden kurtulamayan dervif/hoca toplumsal statüdeki güvenilir rolünü kaybeder. Saygın kişilik rolünü ve personayla uyumu sağlayamadığı için cezalandırılır. Toplumda huzursuzluk ve sıkıntı yaratacak eğilimler gerçekleştirirler.

Dış dünyayla uyumlu bir birliktelik için personanın kazanımlarının korunması gerekir. “Kolektif olarak uygun bir personanın oluşturulması, dış dünyaya tanınan korkunç bir ayrıcalık ve benliği dosdoğru personayla özdeşleşmeye iten gerçek bir fedakarlık anlamına gelir; bu anlamda gerçekten göründükleri gibi olduklarına inanan insanlar vardır. Personayla tam bir  zdeŐleŐmenin getirdiği tehlike, kişiliğin diğer yönlerinin ve kolektif bilin difinin tüm yönlerinin reddedilmesidir. Tıpkı personası olmayan insanın dış dünyanın gerçekliklerini görmediği gibi, personası olan insanda i  gerçekliklerin varlığını görmez. Persona gelişimi eksik insanlar kaba, huzursuzluk ve sıkıntı yaratan eğilimler sergileyip, toplum içinde kendilerine bir yer bulmada zorluk çekerler. Genellemeye gidersek her kişiliğin bir personası olduğunu söyleyebiliriz.” (Korucu, 2006: 46) Persona toplumun kazandırdığı bir roldür. Toplumun belirlediği role kişi uyum sağlar. Gerçek kişiliği yansıtmaz. Toplumla uzlaŐı arketipidir ve uyum sağlar. Hoca/müezzin/dervif, persona arketipinin verdiği role karşılık aynı kökten gelen gölge arketipinin yansıdığı karanlık arzularını gizleyemez. Persona ve gölge arasındaki zıtlık ve çatışma dini kimliklerinin arkasına sığınan tiplerin eleŐtirisiyle somutlaştırılır.

‘Ali Cengiz Oyunu’ (Alangu, 1990: 203-210) masalında dervif, hile ve yıkıma sebep olan politik tip Őeklinededir. Politik tip kendi çıkarlarını  nceler. “Masalda, ekonomik tipi temsil eden kahramanın karşısına zıtlık unsurunu tamamlayacak dinî bir tip çıkmıştır. Oysaki, dervif dış görünümüyle (yeşil sarık, cübbe, eli teberli..) dinî tavrı temsil etmektedir, aslında politik bir tiptir, bu tipteki insanlar hayatın bütün alanlarında g   arzusunda olup, bilgiyi de bir g   olarak görürler. Ali Cengiz Oyunu’nu bilmek, dinî

tip görünümlü politik tipteki dervişe üstün bir güç sağlamaktadır.” (Tuna, 2014: 141) Bu gücü kötülük için kullanır. Dinî kimliğinin arkasında gizlediği hırsıyla kötülüğün gücü olur.

‘Hoca Kadı İmam’ (Seyidoğlu, 1975: 402-405) masalında fakirlikten bıkan karı-koca, toplum statüsünde iyi bir konumda olan hoca, kadı ve imamı eve davet eder. Aynı gece sırayla gelen bu kişiler, birbiri ardına gelince yakalanır ve çıplak vaziyette dolapta saklanırlar. Kadın ve kocası hoca, imam ve kadının paralarını alarak zengin olurlar. Masalda dinî kimlikleriyle saygın kişiliklerin nefsanî arzularının peşinde koşması eleştirilir. Hoca, kadı ve imam özdeşleşen bir tip özelliğiyle ahlâki değerlere ihanet ederek; toplumda yanlış davranışlarla yıkıcı özellikler gösterirler.

Hoca/imam tipi, personayla yaşadığı çatışmada denge kuramaz. Personayla uyum sağlanmazsa gölge arketipi ortaya çıkar. “Personada bir yandan toplumca kabul görür özellikler oluşurken, bir yandan da istenmeyen özelliklere sahip eğilimler kişisel bilinçdışına itilir. Bu olumsuz özellikler, kişisel bilinçdışında birleşerek Jung’un gölge olarak isimlendirdiği kişiliğin karanlık kısmını oluştururlar. Gölge, bilincin engellediği şeyleri gerçekleştirme eğiliminde olan ve personadaki olumlu özelliklerin karşıtlarını taşıyan bir komplekstir. Komplekstir, çünkü Jung gölgenin şüphe, öfke ya da korku gibi bize zaman zaman kendimizi kaybettiren duygulara yol açan düşmanca bir tavra sahip olduğunu ve diğer kompleksler gibi arketipsel bir çekirdeği bulunduğunu-örneğin düşman, yırtıcı hayvan veya düşman yabancı arketipi gibi-belirtir.” (Korucu, 2006: 47) Derviş, dinî bir tip olmasına karşın kötülüğü ve çıkarıcıyla ekonomik tipin özelliklerini gösterir. Personanın tavrını içselleştiremeyen hoca/imam/müezzin şahsi çıkarları ve eğilimleri için kötülük yapar; gölgedeki saklı ihtiraslarına hizmet ederler. Dinî kişilik ve saygın role uygun davranmayarak arabozucu/yıkıcı tip işlevini üstlenirler.

Hoca tipinin davranışları, günlük hayatın ve toplum düzeninin eleştirisidir. Toplum içinde dinî kimlikleri yüzünden eleştirilemeyen bu tipler, masal aracılığıyla eleştirilir. Sosyal statüleri nedeniyle açıkça eleştirilemeyen kişiler, masalda eleştirilen insan münasebetleri ve çeşitli kurallar alaya alınır. Sosyal statülerin kendi çıkarları doğrultusunda kötüye kullanımı eleştirilir. Hoca, müezzin ve imam tipinin eleştirisinde ahlâkî değerlerin taşıyıcısı olarak görülen dini kimliklerin kötü olan özellikleri eleştirilir.

3.3.3. Yutucu/Korkunç Tipler

Yutucu/korkunç tipler başlığında yer alan tipler karşıt güç işlevinde yüzleşilen yok edici figür/sorun şeklindedir. Kahramanın korkularını somutlaştıran; yok edici canavar, dev, ejderha vb. figürlerle karşılaşılır. Yutucu/korkunç tip, başkahramanın yaşam alanını tehdit eden yok edicidir. Problemin sembolü olarak öteki diyarda/içsel alanda bir savaş yaşanır. İnsanın, doğa ve doğaüstü güçlerle olan mücadelesinden doğan tasavvurlar ve algılar sembolik olarak ifade edilir. Dev, cin ve cadı tipi bu düşüncenin sonucunda doğmuş tiplerdir.

3.3.3.1. Devler/Cinler

Masaldaki olağanüstü/doğaüstü güçler, insanın bu varlıkları açıklamaya ve ifade etmeye çalıştığı duyusal düşüncelerinin dışavurumudur. Varlığına inanılan ancak somut olarak görünmeyen güçler bu şekilde dolaylı bir anlatımla açıklanır. Olay örgüsünde daha çok karşıt güçler olarak görülen demonik tip devler ve cinler; kahramanı engelleyen korkuların somut kişiliği olan bir kimlikle karşımıza çıkar. Demonik tipler; somut olarak görülmeyen, çeşitli kılıklara girebilen, hem iyi hem de kötü olabilen yaratıklardır. Devler ve cinler/canavarlar, düşmanı sembolize eder. Uysal'a göre "Masaldaki canavar, aslında problemin simgesidir. Fantastik dünyadan anlatımlar, gerçek dünyanın karmaşıklığına alternatif sunarlar. Fantastik, gerçek dünyayla ilgisi oranında önem taşır." (Tuna, 2014: 3) Devler, masalın fantastik kurgusu içinde insanı korkularıyla yüzleştiren ve onları resmederek aktardığı sorunlardır. Tabiatüstü tehlikeli varlıklar/güçler, insanın/insanoğlunun düşmanlarını sembolize eder. Kahramanın olağanüstü kimliğine bağlı olarak düşmanı da sıradan bir insan/varlık olamaz. Olağanüstü bir varlık/güç olarak dev, psikolojik süreçleri bozan yıkıcı güçtür. Ruhsal dünyada yaşanan yıkım/bozgun sonucunda sağlıklı bireyleşimin engellere takılması büyüyen bir problem olarak görüntü seviyesine taşınır.

İnsana göre daha büyük ve ürkütücü fiziksel özelliklere sahip tiplerdir; kötülüğün kaynağı olarak sembolleşen devler, insanları yok etmeye çalışan güçler olarak tasvir edilir. "Dev, birçok yerde şeytan ve ifritle aynı özellikler göstermektedir. Aldatan, hileci, kaba kuvvetle insanları yok etmeye çalışan dev, masal kahramanları için büyük bir beladır." (Bilkan, 2001: 83) Devler, insan eti yiyen varlıklar olarak masal kahramanı için bir tehdit oluşturur. Kaba gücün temsili devler, şeytanın ruhunu taşır. Devler ve cinler dünyası tasvir edilirken; insanoğlundan olmayacak isteklerde bulunurlar.

Psikolojik açıdan günlük hayattaki zorluklar ve kötü güçler dev sembolüyle anlatılır. Yakıcı ateş/alev imgesiyle dev ve cin figürü yıkıma neden olan ve ateşin içindeki zıtlık bağlamında kavurucu güçtür. ‘Zümrüdüanka Kuşu’ (Şimşek, 2001: 52-55) masalında dev, her yıl gelerek aile ve ülke için bir yıkıma sebep olmaktadır. Padişahın bahçesinde senede bir defa tek bir elma veren ağacın meyvesini koparır. Bu kıymetli ve özel nesneye saldırı devin günlük hayatta sorunların karşılığı olarak içsel dünyaya saldırmasıdır. Sorunlarla yüzleşme ve korku alanı insanı özel kılan iç dünyayla verilir. Sorunlar ve korkular, günlük yaşamda insanı yıpratarak; iç huzuru/düzeni yıkar. Devlin ardından giden küçük kardeşin kuyuya girişinde, ateşin yakıcılığı ve dondurucu bir ortam birlikte sunulur. Devler, karşıt güç olarak başka diyara mensuptur. İnsanoğlunun onun gizemli dünyasına ve sırlarına vakıf olmasını hoş karşılamazlar. Devlerle karşılaşma mekânı mağara ve kuyulardır; geçiş burada yaşanır. Devlin yaşam alanına geçiş insanın içsel ateşinde bir hesaplaşmadır. Psikolojik süreçlerin yaşandığı iç dünya yaşanan şoklarla donduran ve yakan bir metafordur. Büyük kardeşlerin yanınca geri çıkmaları yüzleşmeye cesaret edememeleridir. Küçük kardeş ise kaçmaz ve korkusuyla yüzleşir. Ateş ve kuyunun birlikteliğinde alt dünya ve cehennem ilgisi kurulur. Yüceltilmiş değerler dünyası üst evren; düşüş ve yok oluş alt evren metaforuyla verilir. Tüm arketiplerin doğasında var olan ikili zıtlık mekân için de geçerlidir. Arketipin olumsuzunun karşısında olumlusu da vardır.

Bu masalda ikinci kez başka bir devle daha karşılaşma motifi vardır. Kahramanın gittiği ülkede halk, suya kavuşabilmek için her yıl bir genç kızı kurban vermektedir. En son sıra padişahın kızına gelmiştir. Psikolojik karşılığı insan zihnindeki sorunlar olan dev tipi, yok edilemediğinde sonunda insan için bir yıkıma neden olur. Bu sembolik karşılıklı dev, yaşam kaynağı olan suyu engeller. Devlin, suyu kesmesi problemin/sorunun insanı yutması ve yok etmesi metaforudur. İnsan, sorunlarını çözemediği zaman hayatî olarak bir travma yaşar ve bu durum hayatını olumsuz etkiler. Felakete neden olan bu durum insan için hayatın sürmesinde gerekli olan su ile özdeşdir. Suyun engellenmesi/akışının durdurulması insanın dev tarafından uğradığı yıkımdır. Su bilinçtir, devlin suyu kapatması bilincin bulanıklığı ve yok edilmesidir. Kahramanın önüne getirilen durgun ve bulanık su bilincin işlevini yitirmesidir. İnsan, kendini bulma yolculuğunda suyu/bilinci yitirmiştir. Kahraman, devı yok ederek; kaosu/düzensizliği yok eder. Hayat yeniden akmaya başlar.

‘Korkak Ahmet’ (Şimşek, 2001: 144-153) masalında dev, yaşam kaynağı olan suyu engeller. Kurban almadan su vermeyen dev, insan için de problemlerin gün yüzüne

çıkmasıdır. Korkularına yenilmiş insanlar topluluğunu temsil eden ülkenin/şehrin insanları, kurban vererek yenilgiyi kabul etmişlerdir. Dev, kurban verilmeden suyu vermez. İnsanın bunaldığı/sıkıldığı durumlardan kurtulması da hayatında yenilikler yaparak; kurban vererek sağlanır. Kahraman kendini feda ederek kurban ritüelini gerçekleştirir. Kurban sunma ritüeli, büyük dinlerde de inanış sistemlerinde de önemsenen ‘ezelî imgelerden’ biridir. Ezeli imge varlığı olan bir sürekliliktir; bu bağlamda kurban ritüeli köklü bir gelenektir. Hz. İbrahim oğlu İsmail’i Allah’a sadıklığının ve sevgisinin ispatı olarak kurban etmek ister. Şamanlar ayinler sırasında kurban sunar.

Kahraman ve dev karşıtlığında; devler; tabiat, kaos, düzensizlik ve yaşlılık iken küçük kardeş medeniyet, kozmos, düzen ve gençliği sembolize eder. ‘Beyböyre’k’ masalında bu zıtlık somutlaşır. “Bunnar uyhuya geçiler. Gardası gahir, silahlanır. Diyor, ‘Buralar tekin değil hazır olim.’ Gine bahir ele bi dev gelir ki ona mı benzir, buna bir fena dev gelir. Dev diyor ki, ‘Beyböyre’k ben bilirdim senin buriya geleceğini, hazırlanmışsan. Otlarını bir de seni yiyim.’ ‘Çoh söyleme melun, gel garşıma.’ O onun garşısına geçir.” (Seyidoğlu, 1975: 197) Kardeşlerini koruma içgüdüsüyle hareket eden küçük kardeş düzeni sağlamaya çalışır ve bu kaos ortamını kardeşlerine hissettirmez. Masalda öteki/karşıt güç olan devlerin yaşam tarzı tasvir edilir. Yaşam tarzları kaos, düzensizlik ve eskiliktir. Kahramandan istenen kaynar hamamda yıkanma ve insan kanından yapılmış pilav yerler. Yutucu/korkunç tip devler, insan yiyerek; beslenir. “Deniz yutan bu denizin suyunu ağzına alır, dağ dantanı da alır geliller, gidiller ki ele bi hamamı gazannan su doldurmuşlar ki ele figgır figgır figgilir. Zati içine düşen bişecek. Bu altından nası su verirse bu hamama, bu hamamın suyi olur buz kimin. Oni doldurir. İnsan ganından üç gazan pilâv bişirir getirirler. ‘Di gelin yiyin.’ Bu padişah oğlu Beyböyre’k bişe yiyemir. Bi tabağın içine iki gaşih pilâv alır, bu devler pilâvı ele sıyrır ki bele gazannan sıyrır galdırır. Galdıranda, ‘Beyböyre’k ya bizi doyuracağıdın, bizi doyurmadın?’” (Seyidoğlu, 1975: 199) İnsan eti ve kanından beslenen devler, sorunların insan psikolojisindeki tahribatını sembolize eder. Kaynar sular, kazan kazan insan kanı vb. kaos ortamı; sorunun/problemin kahramanı bunaltan durumudur. Beyböyre’k, mücadele sırasında yutucu güçlerin imkânsız isteklerini zekâsıyla üstlenir. Sorun/problem, akılcıl çözümler üreterek yok edilir. Beyböyre’k; kaba güç/dev ile akıl ve zekâsıyla mücadele eder. Devlerin ölümü/öldürülmesi çok zordur kahraman bu zorlu görevi üstlenir. Devle mücadeleye giren kahraman başarılı olmak için çeşitli sınamalardan geçer; devin canının

çıkması o kadar da kolay olmaz. Psikolojik açıdan değerlendirildiğinde iç dünyaya yönelerek korkuyla/problemlerle yüzleşmek kolay değildir; cesaret gerektirir. “Ordan gutiyi alır gelir. O gelende açır gutiyi bahir ki, üç tene serçe var. Biri edir ki gaça. Nasi dutirsa boğazından serçeyi geberdir. Geberende, ‘Ula heyvah insanoğlunun gızı memleketine yahlaşır. Benim ağzımdan laf aldı, benim canımı aldılar. Ayahlarından can çıhır. Devin yahınına gelir. Birez daha durır. Şimdi nasıl sıhırsa canın biri de geberir. Geberende bu can beline çıhır. Şimdi gızın yanına gelir. ‘Aç dünya güzeli canı getirdim devı sıhim o diyr ben sıhim. İkisi gavga edendegoyır serçe gaçır. Bir de bahir ki dev gelir. Eyle bir hışırtıynan gümbürtüynen gelir ki, Beyböyre, ‘Daa beni öldürme gul et yanan diyende’ Bahir ki yoh yaman gelir. Bize bişe edecek. O yanı bu yanı serçe odanın içinde gaçanda perdenin arasında Beyböyre nası sıhdırırsa can çıhır. Geberdende orda düşir orda geberir.” (Seyidoğlu, 1975: 201) Devin öldürülmesi, sorunun/problemin yok edilmesidir. Bilinçaltındaki sorunla yüzleşen kahraman yıkıcı/yutucu etkiden kurtulma mücadelesini başlatır.

Sırların ortaya çıkması korkunun gün yüzüne/bilince çıkmasıdır. ‘İnsan Kılığındaki Dev’ (Şimşek, 2001: 134-139) masalında genç kız, devin sırrını öğrenir. Sırrın açığa çıkması korkuyla yüzleşmedir; genç kız için yaşamı artık eskisi gibi olmayacaktır. Devin yakışıklı bir delikanlı olarak kızla evlenmesi bilinçlenme öncesi kızın mutlu olduğunu düşündüğü anlardır. Sırların ortaya çıkması gerçeklerin öğrenilmesiyle yakışıklı gencin tiran/yutucu kişiliği ortaya çıkar. Genç kız, kırkinci odayı açarak uyuyan bilincini uyandırır. İnsan kılığındaki devin sırrını öğrenen kahraman için seçim yapma zamanıdır. Eyleme geçmek veya eylemsizlik; eyleme geçen kahraman cesaretini toplayarak mücadele eder. Gün yüzüne çıkan korkuyla mücadele başlar. Genç kadın ikinci evliliğini padişahın oğluyla yapar. Kız, padişahın oğlundan bir kale yaptırmasını, önüne iki aslan koymasını ve eve halı, kuzu ve ayna sokulmamasını şart koşar. Padişahın oğlu kızın dediklerini yapar. Dev, ise kızı aramaktan vazgeçmemiştir ve bir süre sonra kızı bulur. Kızın evine girebilmek için halı, kuzu ve aynaya dönüşmesi hilebaz figürünün temsiliyetidir.

“Bu şimdi, siggeyi çaka çaka, sur-galeye çıkıyor. Bu giz da, namazını gılmış, gocası da gendi de yatıyorlarımış. Adam, gızım gocasınm üsdüne, o ölü toprağından atıyor, öyle ekeliyor, iki cöbündekini de bitiriyor. Sonra da:

‘Hıh, gurtul bakîm benim elimden, nasıl gurtulursan? Kalk bakîm, nasıl kalkabilirsen?’ diyor. Gız:

‘Müsade et de, iki rekat namaz gılıyım,’ diyor.

‘Pekiye,’ diyor.

Bu, iki rekat namazını gılıyor amma, gapısının arkasına da gılınıc daktımış, öyle hazır dururumuş. Adam, gıza diyor ki:

‘Hadi bakiyim, gedek.’

Gız, na gadar gocasını salladıyısı, cimciklediyise bir türlü adamı ayakdıramıyor. Galan ümüdü kesiliyor, adama:

‘Eveli sen in aşşağıya, senin inmen lâzım,’ diyor.

Adam, iniyim diyeneçe, gız el çabıklığıynan, gız gapının arkasından, gılınıc aldığıynan vuruyor. Gövde, aşşağıda patır patır, o gafa da geliyor, gızın goluna yapıyor. Bu gız, herifinin yanına geliyor ki, adamın her yanı al gan olmuş!” (Şimşek, 2011: 138)

Devlerin yaşam alanlarında olağanüstü nesnelerin varlığı, sihir ve büyüün sahibi olarak görülmelerinin etkisidir. Cassier, büyücülüğün tanımını yapar. “büyücülük, zihinsel olanın (bilinç gücü) doğa üzerinde (doğrudan bir etkiyle) egemen olmasıdır. Büyü ya da sihir, insan varoluşundan kopuk olmayıp en az insanlık tarihi kadar eskidir.” (Tuna, 2014: 171) Kaba güç, sihir ve büyüye rağmen insana karşı yenilir. Gücün nasıl kullanıldığı belirleyici olur; devlerin kötülük için kullandığı büyü ve sihir, iyilik karşısında kaybeder. Devlerin olağanüstü güçlerine karşın insan, zekâsını kullanarak bu güçleri yener.

Dev/canavar figürü yaşanan problemdir. Devler dünyasının masalda neden olduğu felaket; insanın günlük hayattaki çözüm üretemediği sıkıntılarının karşılığıdır. Devle mücadele içsel alandaki korkularımızın somut halidir. ‘Şemşirak Taşları’ (Sakaoğlu, 2002: 405-412) masalında karşılaşılan devler, beş, on, on beş başlı olarak kahramanın karşısına çıkarlar. Küçük kardeş, problem durumuyla savaşı; savaşın zorluğu üç devin baş sayısı ile anlamlandırılır. Kaos durumunun üzerine giden kahraman için devler korkunç bir güçtür. Mücadele gittikçe zorlaşmaktadır. Devler, sorunun giderek büyümesi metaforuyla başlarının sayısı artan bir şekilde karakterize edilir.

Sorunlarla yüzleşmek kahramanın yapmak zorunda/zorunlu olduğu bir görevdir. Toplumun bilincine yansıyan bu durum macerayla tekrar eder. Yaşam, sorunların aşılması gereken bir mücadele alanıdır; sağlıklı bireyleşim bunu gerektirir. Devler, insanın/insanlığın zıtlık kutbunda sinisizmin özelliği olan bir düşünceyle düşmanca eylemler gösterir. Olumsuzculuk, alaycılık, ahlâkı hor görme, insanlığın iyiliğine

inanmama gibi özellikler sinisizmdir ve yutucu/tiran tipin özelliğidir. Devler, bu gücün masaldaki tezahürüdür.

‘Kül Eşek’ (Günay, 2011: 146-149) masalında yemek pişirmek için ateş getirmeye giden genç kız, devin gazabına uğrar. Devin mekânına izinsiz giren ve ateş alan kahramanın amacı ocağı/ateşi canlandırmaktır. Ateşin sönmesine neden olan hadise kedinin kızı kıskanmasıdır. Kediyle yaşanan problemin çözümü için ateş bulmaya giden genç kız problemle sorunla devler diyarında/bilinçaltının karanlıklarında karşılaşır. Genç kız, eve dönerken ayağını bir taşa vurur. Kızın kanayan ayağından izini takip eden dev, onu bulur. Dev, her gün gelip kızın parmağını emer; devin genç kızın parmağından kanını emmesi hayat enerjisini çeken bir rolle verilir. Devin her gün gelmesi büyüyen problem ve sorunun içinden çıkılmaz bir hal almasıdır. Kahraman, her gün güçsüzleşerek erimektedir. Devin kan emmesi ve hayat enerjisini çekmesi, sorunun/problemin insan için yarattığı kaostur. Genç kız, daha fazla dayanamayıp, durumu erkek kardeşlerine anlatır. Erkek kardeşler, genç kızın uyanışı ve bilinçlenmesidir. Korkusu/dev, her geçen gün onu yok olmaya sürükler; cesaretini toplar ve erkek kardeşleri aracılığıyla kurtuluşu sağlar.

Dev figürü, animusun eksikliği olarak tasavvur edilir. Chetwynd’e göre animusun tezahürleri bu kadarla da kalmaz, söz gelimi devler gibi ilkel eril figürler, özellikle yeraltıyla bağlantılıysa, bilinçli dişil benlik için animusu temsil eder. Devdeki şekil bozukluğu veya yarı hayvani görüntü, animusun gelişiminin başlangıç seviyesinde olduğunu ve dönüşüm ihtiyacını sembolize eder. Böylece dev, acıma ve mantıktan yoksun bir şekilde hepten zalim olabilen animusu temsil edebilir; çünkü hala ilkel, bilinçdışı ve mantıksızdır ve bilincin kontrolü altında değildir. Dev ile savaş motifi ise bilinçdışıyla olan ilişkide, bilinçli benliğin bilinçdışıyla eşit şartlarda karşılaşmaya yetecek zihinsel donanımı kazandığı (çünkü bu savaşta değişik silahlar gereklidir) orta seviyenin göstergesidir.” (Korucu, 2006: 113) Çeşitli figürler halinde var olan korku nesneleri kişiliğin gelişimini durduran, sağlıklı gelişimi engelleyen figürlerdir. Erkek/kadın kahramanın devlerle karşı karşıya gelmesi kendisindeki eksik dişil/eril özelliklerdir ve yer altı olan bilinçaltını sembolize eder.

‘Ateşkâr Oğlan’ (Günay, 2011: 96-103) masalında küçük kardeşin macerasında devlerle karşılaşma ve ateşin olumsuz temsilcisi olan varlık korkunun kaynağıdır. Geceyi uzatan kahraman, kırk başlı devlerin mekânına gider. Geceyi uzatma eylemi, bilinçaltına atılan sorunla yüzleşmedir. Cesaret göstererek, korkusunun üzerine gider. Beyaz renk geceyi kısaltan, siyah renk uzatan bir metafordur. Ateşkâr Oğlan, ateşin olumsuz olan

kötü yönüdür ve azabın temsilcisidir. Kırkinci odayı açan küçük kardeş, en büyük korkusuyla yüzleşir. Değerler dünyasını alt-üst eden bu durum yakıcı bir güç olan ateşten peyda olmuştur. Korku/düşman, kahraman için kırkinci odanın açılmasıyla bir yıkım yaratır. Bu durum küçük kardeşin sevdiği kızın kaçırılması şeklinde yaşanan kaosa göndermedir. Küçük kardeşin yeniden doğuşu tabiatın hayat sunmasıylaadır. Korkularının içinde savrulan parçalanan kahraman, mucize arketipinin gücüyle canlanır.

‘Dev Garısı’ (Şimşek 2001: 130-133) masalında kahraman önce devden kaçır ancak korkusuyla yüzleşmesi gerektiğinin farkına vararak; geri döner. Kahramanın babasının evlendiği kadın insan eti yiyen bir devdir. Kahraman, babasını uyarır ancak vazgeçiremez bu durum karşısında yurdunu terk eder. Yolda karşılaştığı insanlardan sihirli objeler alarak bir padişahın yanında yaşamaya başlar. Onların işlerini yapar. Psikolojik olarak düşünüldüğünde kahraman evini terk ederek; sorunu görmezden gelir. Günlük hayatta da görmezden gelinen sorunlar çözümsüz kaldığında canavarlaşarak/devleşerek insana ağır tahripler yaşatır. Genç delikanlı geçen süre içinde babasını özler ve köyüne gitmek için padişahın izin alır. Köye döndüğünde babasının evinin dışında hiçbir evin bacası tütmüyor; sadece babasının evinde baca tüter. Dev karısı, yutucu/tiran görünümüyle herkesi yemiştir. Kahramanın dönüşü kaçılan gerçeklerle yüzleşmedir; yüzleşme derin bir sarsıntıdır. Babası dâhil köyde kimse kalmamıştır. Dev kadın, oğlanı da ayağına gelen av olarak görür; oğlan durumu anlar. Kendisine verilen sihirli nesnelerle dev karısından kurtulur. Oğlanın peşinden saraya kadar gelir, padişahın kızının yardımıyla devi uçuruma atarlar. Uçurum sonsuz ve dipsiz olmasıyla sorunun çözümünü sembolize eder. Savaşan kahraman içsel gücünü/enerjisini kullanarak sorunu/devi yok eder. Masalın savaşçı arketipi ile iç dünyasına geçen kahraman büyücü arketipinin gücüyle başarı kazanır.

Devler dünyası ve insan arasındaki iletişimde dev, genellikle karşıt güçtür; ancak bazı masallarda olumlu özellikleriyle de karşımıza çıkar. ‘Gülmez Padişahı’ masalında en küçük kardeş kendisine zarar vermemeleri için devin karısının sütünü emer ve onlara evlat olur. Bu motifte kahramana olağanüstü ve korunma kimliklerini dev sağlar. Devler, genel olarak olumsuz bir kimlikte görülmesine karşın bazı masallarda insana yardım eden bir güç şeklinde de tasavvur edilir. “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.” (Işık, 2009: 260) Kahramanın, dev figürüyle kurduğu dostluk, problemlerini/sorunlarını çözmüş insanı sembolize eder. Tabiattan-medeniyete zıtlığını başarmış birey/insandır. Bu bakış açısıyla devler, evrilerek ülkü değerler kümesinin olumlu gücü olur. Sağlıklı bireyleşme kendini iyi tanımadır; devlerle dost olmak, korkularını bilme ve üstesinden gelme gücüdür. Bu sembolik figürde, sorunla/devle karşılaşma zihinde hazırlık süreci yapılmış bir eylemdir. Taşeli yöresinden derlenen ‘Padişahın Üç Kızı’ masalında; devin büyüttüğü çocuklar tabiattan-medeniyete zıtlığıyla insan olduklarını anlayan çocukların dev anne ve babalarından ayrılarak medeniyete gelişleridir. Erkek kahraman ilerleyen bölümlerde dünya güzeline elde edebilmek için dev babasından yardım alır. Bu masalda kendisini büyüten devin yardımları genç kahramanın başarılı olmasını sağlar. Tabiatın bu yardımıyla kahraman; medeniyete aitliğiyle artık eskiye dönmez. Mitin aklını doğru kullanan genç kahraman başarıya ulaşır. Kuralsızlık, düzensizlik ve kaos eskide kalmıştır. Yeni; kural, düzen ve kozmos demektir. Özlem ve korkuları yansıtan düşler/masallar, ortak hafızanın imgeleriyle verilir. Devler, insan bilincinde yaşamın korkulu düşmanları, canavarları olarak düşlerine ve masallara yansır.

Cinler, mevcudiyetleri Kur’an-ı Kerim’de anlatılan olağanüstü güçlere sahip varlıklardır. Cin sûresi Cinlerden bahseden ve yirmi sekiz âyetten oluşan bir sûredir. Bu sûrede cinler çeşitli gruplara ayrılır. Cinler dinî kimliğe bağlanarak kâfir ve Müslüman olarak ayrılırlar. Olağanüstü güçleri olan cinler çeşitli şekillere girer ve insanların hayatına dâhil olurlar. Hz. Süleyman ve cinler arasında geçen diyalog Hz. Süleyman’a verilen özel gücün sonucudur. Sebe melikesinin tahtını getirtmek istediğinde cinlerden birinin, o henüz yerinden kalkmadan tahtı getirebileceğini söylemesi (En-Neml 27/39) hadisesi bunun göstergesidir. Cinler, hayat sürelerinin uzunluğu, ruhanî ve mânevî varlıklar olmaları, meleklerden haber çalmaları gibi sebeplerle, insanların bilmediği, geçmisse ve şu ana ait bazı olayları bilebilirler. (<http://www.diyanet.gov.tr>)

Bu varlıklar insan için tekin olmayan tehlikeli varlıklar olarak algılanmış ve bu algılar insanın korkularına yansımıştır. Kur’an-ı Kerim’de varlıklarından açık bir şekilde bahsedilen cinler halkın muhayyilesine bazen iyi bazen kötü varlıklar olarak geçmiştir. Masallarda da çoğunlukla kötü karakterler olarak çizilmişlerdir. Doğu masallarında cinler, eril, bir dudağı yerde bir dudağı gökte, aksi, huysuz devler (divler) olarak tanımlanırlar. Güçlü efendilere boyun eğer, 3 dileği yerine getirir; istenileni görünür ve görünmez yapar, uçan halı ile onları bir yerden bir yere anında götürürler. Gücsüzleri de

kendilerine tutsak ederler. 3 dilekten sonra, otomatik olarak serbest kalırlar. Giderek halk arasında çeşitli ruhsal ve zihinsel bozukluklarla birleşerek; korku, şiddet, kan, büyü, kurban ve ürküntü verici boyutlarda değişik öykülere dönüştürülerek işlenmiştir. (<http://www.ruzad.org/masallar>) İnsan zihninde tıpkı kendi evrenindeki gibi bir hayatla tasavvur edilirler. Onların da yönetimlerini padişahlar sağlar ve gizli bilgilere vakıftırlar. Cinler, anlatılarda daha çok insanların kendi hayatlarına dâhil olmasını istemeyen ve böyle bir durum yaşandığında insana/kahramana, zarar veren güçler olarak algılanır. İstedikleri gibi kılık değiştirebilen cinler tekin olmayan yerlerde insanın karşısına çıkar. Cinler, kendilerine ait mekânlara ve özel nesnelerinin alınmasına karşılık insanı engelleyen karşıt güç olurlar. ‘Askere Giden Kız’ masalında, cinlerin ve insanların ayrı olan yaşam alanları eşiklerle çizilir. Su başları tekinsiz/ıssız mekân olarak geçiş metaforudur.

‘Buyurun padişahım.’

‘Cinlilerin al öküzün pınarından bana su getireceksin.’

Kız düşünmeye başlar. Evvela taydan ağız alıyordu, Şimdi o da yok. Akşam Leyli kırsığının tımarına gidince onun da tayın kazdığına benzeyen bir hendek kazdığını görür:

‘Bu ne anam?’

‘Ne olacak, padişahın kızı bu gece gelip seninle şaka etti. Vurup üç dişini kırdım, seni emlilerin al öküzün pınarına suya yolluyor.’

‘Ne yapacağım ana?’

‘Git, bir batman orak, bir batman tarak al; bir su dolu güğümle bir boş güğüm al. Ondan kolay bir şey yok.’

‘Pekâlâ, Allah muradımızı burada da verdi.’

istenilenleri alıp sabah erkenden yola çıkarlar. Yolda Leyli kırsığı kıza der ki: ‘İleride ufak bir burun var, burunun oraya varınca uzaktan görünen ağaçlığın orada bir çeşme var. Sağına soluna, yanına yörene bakmadan boş güğümü su ile doldurup benim üstüme binmeye ceht et. Binemezsen emliler seni boşarlar.’ Kız öyle gitti ki, burnundan sümük akarak, dibe girip çıkarak, dabanlan götüne vurarak oraya kavuştu, hemen güğümü doldurup atın üzerine bindi. Geriye dönüp kaçtılar. Bir müddet sonra Leyli kırsığı sordu:

‘Bak bakalım, geriden gelen var mı?’

‘Bir kara duman kalktı, beni yakalamakta.’

‘Onlar Cinlilerdir, orakları serp.’

Orakları serpince oraklar ağaçlık, ırmaklık olur. Cinliler oradan geçerken bunlar biraz ilerlediler. Bir müddet sonra Leyli kırsığı kıza geriye bakmasını söyler, kız da geriye bakar:

‘Yine yaklaşmışlar.’

‘Tarakları serp.’

Tarakları serpince. Arkaları taşlık, pıtıraklık olur. Bir zaman daha böyle giderler. Yeniden yaklaşınca Leyli kırsığı kıza şehirden getirdikleri suyu serpmesini söyler. Kız suyu serpince gerileri deniz, ilerileri ırmak olur, çoğunun döküldüğü yer deniz, azının döküldüğü yer ırmak olur. Cinler sudan geçemediler. Leyli kırsığı orada durdu. Meğer bu Leyli kırsığının oraya üçüncü seferiymiş.” (Sakaoğlu, 2002: 301-302) Şehirden getirilen suyun dökülmesiyle cinler, kahramanın bulunduğu alana geçemez. Suyla oluşan deniz ve ırmak, insan ve cin dünyası arasında geçişi engeller. Cinler ve insanlar arasında yaşam alanı olarak mekân ayrılır; ilâhî dünya düzeninde insan ve cinler farklı konumdaki canlılardır ve yaşam alanları da farklıdır. Bu düzen masal dünyasına da yansır. Onlara ait özel nesnenin alınması ve tabiatın düzenine müdahale dev ve cin motifiyledir.

İnsanoğlu devler veya cinler diyarındaki emellerini ancak onlar uyuduktan sonra gerçekleştirir. Bu doğaüstü varlıkların uykusu yedi gün olarak tasvir edilir. İnsanlara ait nesnelerin alınması cinler tarafından yapılan bir eylemdir. ‘Gülmez Padişahı’ masalında padişahın olağanüstü bir güce sahip aynası cinler padişahı tarafından çalınır. Padişahın küçük oğlu zorlu bir sınavla aynayı getirmeye gider.

“Bizim bir ah-ı zerimiz var bir bakdığında gan, bir bakdığında can görünürdü. Gan görüldüğü vakit ölen çoğ olurdu, can görüldüğü vakit dünyaya züriyet çok gelirdi, aynanın içi böyle gösterirdi. der.

‘Pekey, bugün devler, cinler yedi gün uykusuna yatıyorlar, vardığın gibi istediğini alır gelirsın. Aman ayağına diken olur pulları batar, eğilip de çekeyim demiyeceksin.’

‘Neyse gider yedi gün uykusunda cinleri bulur. Bir baksa ki ayna körsengi. Ayna körsengi oldu muydu hep uyurlarmış galan. Uyuduktan sonra varıverir, ayağına diken pulları batar. Eyilip bunları çekmez. Varıp aynayı alır döner. Az biraz daha gider, burayınan Almagözü gadar gettikten sonra birez de yaklaşşıp varırmış Deniz Güzeli’nin evine.’

‘Cinlerin bohçalarında, 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 ve der ki:

‘Allah rızası için bu aynayı bana ver, beni de azad ediver.’ (Alptekin, 2002: 268-269) Çocuğun, yardımına Dünya Güzeli yetişir. Onun söylediklerini yaparak cinlerden kurtulur.

Bazı masallarda da cinler; insanın iyiliğini karşılıksız bırakmayan güçler olarak tasvir edilir. Taşeli yöresinden derlenen ‘Avcı Ahmet’ masalında, cinler padişahının kızı ile sevgilisi yılan kılığına girerek buluşur. İstemeden onları yaralayan Avcı Ahmet, cinler âlemine dâhil olur. Cinler padişahı kızına zarar verdiğini düşündüğü Avcı Ahmet’i öldürmeye karar verir ve oğlunu insan kılığında gönderir:

‘Ne o?’ ‘Haydi seni garagoldan isderler.’ ‘Yav benim bi suçum gabaatim yok.’ ‘Get de orda söyle suçunu gabaatını.’ ‘Ben senin dünkü konuşduğunu dinledim, ben cinni padişahının oğluyum, gündüz daş atdığın yılan cinni padişahının gızı, benim gardeşim, seni ben sokup öldürmeye geldimdi, konuşmalarını duyunca seni şey etmedim. Babam seni isdiyor. Ora eletince babam senin ifadeni alınca sana der ki: dile benden ne diler sen sağlı ğını dilerim diyeceksin. Benim sağlığımın faydası yok, dile benden ne diler sen der. O zaman diyeceksin ki padişahım başga bir şey dilemem, tükürüverirsen, ağzıma bir tükürür dersin. Gene tekrar eder, başga bir şey dile der. Başga bir şey dilemem, tükürürsen ağzıma bi tükürür bi der. Senin a ğzına tükürürverdiğinde dünyadaki mahlukların hepsinin dilinden anlarsın der. Fakat sırrını kimseye demiyeceksin, dediğin takdirde ölürsün.’ der.” (Alptekin, 2002: 225) Cinler padişahının kızını yılan sûretiyle gören Avcı Ahmet, cinler padişahının sayesinde tüm mahlukâtın dilini öğrenir. Cinler padişahı, Avcı Ahmet’i yanına çağırır. Avcı Ahmet, cinler padişahının oğlunun kendisine söylediklerini yapar ve cinler padişahı, Avcı Ahmet’in ağzına, sırrını kimseye söylememek şartıyla tükürür. Böylece Avcı Ahmet bütün hayvanların dilini öğrenir.

‘İyilik ile Kötülük’ masalında cinler, arketipsel imajın olumlu özelliğiyle ortaya çıkar. İnsanoğluna yardım eder. “Şimdi, bunnarın yolu ayrılıyor. İyilik’in gözü görmüyor, her yer garannık. Bir yere varıyor, bir maya ağacının dibine oturuyor. O da cinni maya’yımış. Neyise, oriye oturagalıyor, orda da cinner varımış. Cinner, akşam olunca, ortaya çıkıyorlar. Bunnar gendi aralarında konuşurlarımış. İyilik de o mayanın dibinde amma, cinner bunu görmemişler. Cinner, içlerindenârı diyorlarımış kine:

‘Yahu, bu körlerin de heç akılları yok. Şu ‘cinni maya’nın yaprağını ıslayıverseler de gözlerine çalsalar, hemen gözleri açılır. Şu daşın altını da galdırsalar, bütün dünyaya

yetecek su çıkar,' diyorlar.” (Şimşek, 2001: 49-50) Sırlara vakıf olan mekândan ve zamandan arı olma özelliğiyle vurgulanan cinler, kahramana ihtiyacı olan mucizeyi sunarlar. Kahraman, korkularıyla yüzleşmiş; iç dünyasından yansıyan sembolik figür ve olaylarla bu durum somutlaşmıştır. Masalda kahramanın gittiği köye su sağlaması, su-hayat imgesinin zorunluluğunu içerir. Su olmazsa hayat da yoktur. Körler ülkesi olarak geçen mekân; kapalı olan bilinçlerin sembolüdür. Bilinçlenme akışkan ve döngüsel olan su kaynağı ile sunulur. Görme yetisi olmayan kahramanlar için bilinçlenme bilinçsizlik ile sonuçlanır. Hayat sunan su, zihnin görüntüsünü yeniden sağlar. Kutlu/kutsal su imgesi de etkilidir.

Cinler, devler ve ejderhalar ateş kökenli kabul edilir. Bu inanışın temeli ateşten yaratılmış olan şeytan ve onun kötülüğüdür. Efsanevî ilksel canavar, başlangıçtaki kaosu temsil eder. Ateş kökenli bu güçler kötülük imgesi şeytanı temsil eder ve şeytanî dünyaya ait olurlar.

3.3.3.2. Cadı/Koca Karı

Kötülüğüyle kahramanın yaşam alanını darlaştıran korkunç tip içinde cadı ve koca karı kimliği de vurgulanır. Masalda kahramanın başarısını kıskanan rakipleri tarafından gönderilen cadı/cazı, tiranlığı/yutuculuğu ile olay örgüsüne dâhil olur. Korkunç Ana olarak anne arketipinin olumsuz tip özelliğini taşıyan bir arketiptir. Gölge arketipinin dönüşüm figürlerinden biridir. Gölge “kişisel bilinçdışının temsilcisi olarak, bilincin temsilcisi personayı dengeler. Ancak tümüyle kişisel bilinçdışına ait olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü tüm insanlarda bulunan kolektif bir unsurdur. Gölgenin diğer arketipsel imgeleri cadı, büyücü, hilebaz vb. imgelerle ortaya çıkar. Bunların içinde en yaygın olan şeytan imgesi, Tanrı kavramındaki eski ve en düşük safhalardan birini oluşturur. İlkel kabile büyücüsü veya sihirbaz-hekimdir, kendisine büyülü güçler bağışlanmış özel yetenekli bir kişiliktir. Bu figür çoğunlukla esmer tenli ve mongol tiplidir ve bu da olumsuz ve muhtemelen tehlikeli bir yönü sembolize etmektedir.” (Korucu, 2006: 48) Masalda, olumsuz, tehlikeli kişiliğiyle yutucu/tiran tipi temsil eder.

Cadı, felaketin habercisidir; kaosa neden olur. Cadı/cazı, tipi korkunçluğuyla kötülüğün dönüşümlerinden biridir. Animanın kötü kutbunun temsilcisidir. “Arketiplerin çift yönlü doğaları gereği, anima da hem iyi, soylu ve temiz tanrıçalara özgü kişiliği, hem de cadı, baştan çıkaran ve fahişe özellikleriyle kadınlığın olumlu ve olumsuz yönlerini

aynı anda yansıtır.” (Korucu, 2006: 97) Cadı/koca karı, yıkım yaratan eski ve işlevsiz güçtür; buna bağlı olarak kahramanın engelleyici gücüdür.

Cadı tipi kılıktan kılığa girme ve entrika özelliğiyle vurgulanır. “Bu tipin en büyük silahı büyü ve entrikadır. Kılıktan kılığa girebilen cadı, kendisini genç, güzel ve tatlı dilli göstererek insanları aldatır.” (Bilkan, 2001: 83) Hilebaz figürünün değişimiyle insanları aldatıcı rollere bürünür.

‘Gülenber Hanım’ masalında üvey annenin işbirlikçisi kocakarı/cadı, çocukları öldürmek için evlerine yaşlı bir nine olarak gider. Kötülüğün temsilcileri üvey anne ve cadı kadın yok edici tiran güçlerdir. “Oğul bizim ona etdigimiz kötülühler hep eyliğ olmuş. Gülenber hanım evlerinde. Yoh yoh zenginnenmişler. Ele ki hep kefteler.’ ‘Aman nene ne edersen et bu oğlanı öldür. Öldütdür senin dünyalığın verim, ahreten garışmim.’ ‘Nasi iki tane cellât götürim, gapıyı açım gelsin yatahlarda öldürsünner.’ Bu nene geldi, ‘Hacılar Haca getti ben geri galdım. Gece bir misafir olım size.’ ‘Hee hoş sefa geldin, gurban olım.’ Diyir gız. Gülenber hanım diyir gız. Gülenber hanım değil görümce olacah. Alir içeri otutdurır.” (Seyidoğlu, 1975: 223) Gülenber Hanım, durumu anlar ve cadı kadını kötülüğünün içinde yok eder. Gülenber Hanım, kahramanın sezgisel gücü olarak Cazı karıyı ve üvey anneyi cezalandırır. Kötülük daima temsilcisi olan tipler birlikte yok olmaya mahkûmdur. “Herkeş uyir, goca gari çihir ki gapıyı aç da cellâtlar gele. Oğlanı da gızı da öldüreler hepsini. Bu başını galdırır galdırmaz Gülenber Hanım büyü bi sopa almış yanına ‘Hıı’ diyir, gafasına çalır. Degeneği nası gafasına vurırsa ‘Uf uf uf gahtım dışarıya gidirdim de başım duvara mı değir ne oldi, gafama bi şe değdi?’ Diyir. Sabağa geder ufalanir. Sabah namazı olanda bu Gülenber Hanım hama iki tane adamını çağırir. ‘Bu cadı gariyi param parca edin, ellerini arhasına bağlayı, surunu sufatını al gannar içinde goyun da götürün.’ Analığının gapısının önüne atın.’ Hemen periler ellerini arhadan bağlilar surunu sufatını da paran parça ediller, analığın gapısının önüne atıllar. Analığı bahir ki bu perişan oldi. Bu iş yanış oldi. Artıh emridir, Gülenber hanım analığını da geberdir. Gıznan oğlanın babasınıda getirir gonağına. Yiyir içir keflerine bahıllar.” (Seyidoğlu, 1975: 223) Cazı kadın, üvey annenin işbirlikçisi olarak aynı sona maruz kalır. Tamamlayıcı güç olan Gülenber Hanım, olağanüstü güçleriyle cazı kadını yok eder. Kötülüğün karşısında insanın saf ve masum yönünü sembolize eden iyilik kültü ve bu gücün sahibi tipler başarılı olur.

‘İnsan Kılığındaki Dev’ masalında dev, genç kızın yanına gitmenin yolunu cadıdan öğrenir. “Bu dev adam da, daha önce, gızın galdığı yeri öğrenince, bir cazı garısının yanına gediıyor:

‘Ne yapabilirik, nasıl çıkabilirik bu sur-galeye?’

“Oğlum, gece get mezarlığa, ağzı yokarı yat. Sağ elininen al, sağ cöbüne, sol elininen al, sol cöbüne goy. Ondan sonra, iki tene kelle al, aslanın, gaplanın önüne goy. O, sağ elininen aldığı toprağı, garagolun üzerine at, sol elininen aldığı da, sol tarafdakılara at,’ diyor.” (Şimşek, 2011: 138) Engelleyici/karşıt güçler arasında aynı fonksiyonu yerine getirme özelliğiyle bir işbirliği görülür. Dev, kötülüğü için ihtiyacı olan bilgiye cadı tipiyle ulaşır. Gölge arketipinin karanlık güçleri olan kötücül tipler, kahramanı engelleme arzusuyla birleşirler.

Yıkıcı güçlerin/tiplerin cadı kimliği, kötülüğün ve engelleyici güçlerin yardımcısı olarak işlenir. ‘Vezirin Üç Kızı ve Padişahın Oğlu’ (Alptekin, 2002: 437) adlı masalda, teyzeler çocuklardan kurtulmak için cadı kadını gönderirler. Cadı, kızı kandırarak ağabeyinden olmayacak şeyler getirmesini ister. Çocuk manevî güçlerin yardımıyla başarılı olur. Cadı tipi, teyzelerin kötülüğünü devam ettiren aynı karakterin dönüşümüdür. Aynı amaçta birleşme ve kötülük yutucu/korkunç tiplerin ortak özellikleridir. Cadı, kardeşleri rahat bırakmaz; yeni kötülüklerle gelir. Şeytanın ateşten yaratılma imgesiyle cadı, fırında yakılır. Kötülük ve kötü güç bu şekilde yok edilir. Ateşin yok edici özelliği, kötülüğü yok etme olumlamasıyla işlenir. “Ateş, en ileri düzeyde canlı ögedir. Ateş, kişiye özgü duygular içerir ve evrenseldir. O yüreğimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Maddenin derinliklerinden yükselir ve kendini bir sevgi gibi sunar. Geri maddenin derinliklerine iner ve kendini gizler, sıkıştırılmış nefret ve öç gibi. Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde yakar. Ateş tatlıdır ve ateş işkencedir. Mutfaktır ve kıyamettir. Ocağın başında usulca oturan çocuk için bir hazdır; alevleri ile fazla yakından oynamak isteyen cezalandırır. Ateş gönenç, ateş saygıdır. Koruyucu ve müthiş bir tanrıdır, iyidir ve kötüdür. Kendisiyle çelişkiye düşebilir. Bu nedenle evrensel açıklamanın ilkelerinden biridir.” (Bachelard, 2007: 18) Ateş, zıtlık kutbuyla kötülüğü yok etmek için ateşten yaratılmış şeytanın temsilcilerinden cadı/cazı tipini yok etme işleviyle olumlanır.

Cazı/ koca karı tipi diğer arabozucu korkunç tiplerin yardımcısı/iş birlikçisi olarak masalda işlenir. Kötülüğün simgesel gücüdür. Yutucu ve korkunç güçtür.

3.4. Karakteristik Tipler

Karakter; kişinin davranış ve tutum özellikleridir. Karakteristik özellikler, toplumdaki her bir ferdin özelliğinin genellenmesiyle tipe dönüşür. Masaldaki çatışmalardan biri de karakter özellikleriyle iyi ve kötü şeklindeki çatışmadır. Hainlik, hilebazlık, kurnazlık, kibirlilik gibi kötü kişilik özelliklerinin karşısında akıl, dürüstlük, tevazu, alçak gönüllülük gibi kişilik özelliklerine sahip olan şahıs kadrosu başarı kazanır. Karakter, bireysel davranışlar ve özellikler şeklinde sınırlanır; ancak benzer durumlar karşısında benzer tepkiler verilmesi yönüyle toplumdaki bu davranışları sergileyen her bir ferdi temsil özelliğiyle tip olarak değerlendirilir. Tipin özelliklerinin belirlenmesinde yine yaratılış gerçeği öne çıkar. Burçların zaman dilimlerine göre insanın kişilik özellikleri oluşur ve burçlar felekleri işaret eder. Burçlar, dört ana elementten birine aittir. Hava, toprak, su ve ateş grubu insanın doğduğu burca göre genel özelliklerini içerir. Bu genelleme tipin özelliklerini ve tanımını ortaya çıkarır. Karakteristik tipler; bir mizaç/karakter yönüyle ele alınır. Bu durum daha çok insanın psikolojik donanımıyla ilgilidir. Masalda; evrensel mesajlar karakter özellikleriyle genellenerek verilir. Karakteristik tipte, tek bir özelliğiyle çizilen kişi/varlık anlatılır. Temelinde iyi ya da kötü olarak değerlendirme şeklinde çizilir.

Masal motiflerinde insanı temsil etme özelliği; insan, hayvan, bitki ve varlıklar şeklindeki karakter tipleriyle verilir. İnsanoğlunun varlığıyla hayvanlar âleminin varlığı birbirine paralel olarak gelişmiştir. İnsan, doğada gözlemlediği ve birlikte yaşadığı hayvanlar âleminin yaşantısını insanın karakter özellikleriyle birleştirir. Bu bağlamda hayvanlar âlemi insana özgü karakterleri sembolize eden tip hüviyeti kazanır. Karakteristik tipler bir kişilik özelliğinin ön plana çıkarıldığı ve vurgulandığı tiplerdir. Tek yönlü bir işleniş vardır.

Kurnazlık, aptallık, cimrilik gibi davranışsal özellikler birer tipe dönüşür. Toplumda görülen karakter özelliklerinin yerilmesi ve eleştirisi; kişilik kazandırılan hayvanlar üzerinden verilir. Masallarda insana özgü davranışlar ve karakter özellikleri hayvanlar âlemine yansıtılarak verilir. Hayvan figürleri karşılaşılan insan tiplerini temsil eder. Kelile ve Dimme, Mesnevi vb. eserler bu özelliklere sahiptir. Hayvan tipleriyle oluşturulan anlatılar, eleştirisi ve telkin amacıyla anlatılır. Kendi doğası ve canlılar âleminin doğası arasında kurulan ilişki, insanın özünü açıklar. İnsana ders verme özelliğine bağlı olarak masallarda olumsuz karakter özelliklerinin eleştirisi yapılır.

Masallar, mitik düşüncenin ürünleri ya da kalıntılarıdır. Bunun örnekleri arasında insanın dışındaki şahıs kadrosunda her canlının yer alması vardır. Hayvan tipleri kendisini bir başkasında görme ve yansıma amacıyla oluşturulmuş alegorik sembollerdir. Eleştirilen özellik bir hayvan tipine yansıtılarak insanın kendisiyle yüzleşmesi işlenir. Yansıma/yansıma psikolojisinin masal metnindeki tezahürüdür.

Karakteristik tipler, ahlak/huy/mizaç yönüyle göz önüne serilir. Verilmek istenen mesaj, kişi/varlıküzzerinden doğru veya yanlış olan bir karakter özelliğini vurgulamaktır. Vurgulanan karakter özelliği olumlu veya olumsuz olabilir; karakteristik tipler zıddıyla varolma özelliğiyle karşısındaki zıtlığı güçlendirir veya zayıflatır. Bu tipler, ders verme amacıyla seçilir ve metafor işlevi görür.

3.4.1. Kurnaz Tipler

Kurnazlık, kendi aklını üstün görme ve bu özelliğini diğer insanları aldatmada kullanan insanların kişilik özelliğidir. Kurnaz tipler, kendini üstün görmenin verdiği alaycı bir özellik gösterirler. Kurnaz insanları anlatmada özellikle hayvanlar âleminin bir üyesi olan tilki bu rolle bütünleşir. Tilkinin kurnazlığı ve tuzakları bazen başarıya ulaşırken bazen de kendi kurnazlığının üstünde başka bir kurnaz tipin yenilgisine uğrar. Kurnaz insanların hırslarının kurbanı olması teması; masalın sonunda cezalandırılmalarıyla sonuçlanır. Kurnaz tipinin ülkü değerlerde karşılığı aklı temsil eden kahramanlardır. Hırsının kurbanı olan kişi düşünme yetisini yitirirken akıl ve sağduyuyu rehber edinen ülkü değer tipi başarılı olur. Ayı ve tilkinin masallarda aptallık ve kurnazlık mücadelesinde birlikte yer aldıkları görülür. Tilki düzenbaz ve hilekârdır. Aklını iyi kullanır.

‘Tilki ile Horoz’ (Önal, 2011: 470) masalında horoz iyi niyetiyle tilkiye inanır. Tilki, kümesteki tavukları tek tek yer. Bu durum karşısında horoz, arkadaşını kaybetmemek için sessiz kalır ve alttan alır. En sonunda horozu da yemek için ormana götürür. Horoz iyi niyetli davranarak arkadaşı tilkiye ses çıkarmaz. Tilki ise kurnazlığıyla horozu da yemeye çalışır. Kurnaz kişiler, çıkarları doğrultusunda önce ben öznesiyle hareket eder; dost/arkadaş kavramlarının onlar için bir anlamı yoktur. Bu masalda olduğu gibi herkesi sömürürler.

‘Kara Tavuk’ (Önal, 2011: 475) masalında çakal, hile ve kurnazlık özellikleriyle özdeşleşir. Uyanık davranır ve kurnazlıkla işlerini halleder. Çakal, her gün tavuktan bir yavrusunu ister. Hepsini vermektense yavrularını birer birer verir. Tavuk, bu durumdan

kurtulmak için komşusuna akıl danışır ve çakalın ağaca tırmanamadığını öğrenir ve yavrularını vermez. Tavuğun aldığı akıl karşısında yenilgiyi hazmedemeyen çakal, sinsice bir plan yapar. İki kere düşünebilen tek hayvan olan çakal hileye başvurarak; kendini ölü gibi gösterir. Tavuk inanıp onu didiklemeye gelir ancak tuzağa düşer.

‘Kurnaz Kaplumbağa’ (Alptekin, 2002: 210) masalında kurnaz geçinen tilkinin rakibi kaplumbağa da onun gibi kurnazdır. Tilki, bu masalda kaplumbağa ve yengeç çalışırken; onları hileyle oyuna getirip işten kaytarır. Ekin paylaşımı sırasında ise açığöz bir şekilde yarışmayı kazanacağını düşünerek kibirlenir. Tilki, kim önce harman yerine varırsa harmanı o alsın der. Kaplumbağa ve yengeç ince bir zekâyla tilkiyi oyuna getirir. Böylece tilkinin eli boş kalır. Hak etmediği ekine ortak olmaya çalışan tilki cezalandırılır.

‘Tavasyon’(Alptekin, 2002: 214-215) masalında yine çakal tipi kurnaz ve hilekâr olarak tasvir edilir. Toplum bilincinde çakal, nankör ve kurnaz bir tiptir. Çakal, o kadar kurnazdır ki; koskoca kaplanı oyuna getirerek kendisinin mahlukâtın padişahı olduğunu söyleyerek tüm isteklerini yaptırır.

‘Tilkinin Hacca Gitmesi’ (Alptekin, 2002: 216-217) masalında da tema aynıdır. Horoz, keklik ve hububuk kuşu yola çıkarlar. Tilki, kurnazlık özelliğiyle gideceğimiz yere kadar kimse konuşmayacak; konuşanın katli vaciptir der. Hayvanlar bunu kabul eder. Yolculuk süresince horoz ve keklik tuzağa düşer ve tilkinin yemi olurlar. Kurnaz tilki, uyanıklığıyla diğer hayvanları avlar. Doğanın kanunu güçlü olanın ayakta kalmasıdır. Sıra hububuk kuşuna gelir; hububuk tilkiyi aynı kurnazlıkla oyuna getirerek onu avcıya yem yapar. Tilki yine kazdığı kuyuya kendisi düşer.

‘Zilli Tilki’ masalında yine tilkinin kurnazlığı işlenir. Tilki, ağacın tepesinde asılı duran zilini almak için kurnazca bir plan yapar. Diğer kahramanlara istediğini kolayca yaptırır.

“Bir gün zilimi alayım diye gelseydi, çam uzamış uzamış, havanın yarı gatına varmış. Ne zilin alındığı var, ne de görüldüğü var. Zil de çıkmış havaya doğru. Orada bir çoban varmış, çobana demiş ki:

‘Şu çamı baltanla kes, ben de zilimi alayım.’ demiş.

O da demiş ki:

‘Yav durup duran çamın ne günahı var? Kesmem, gencecik bir çam kesilir mi? Kesmem?’ demiş.

Keserdin, kesemezdin derken, neyse kesmemiş. Dilkinin dediğini çoban dutmamış getmiş. Öteye bir yere varmışmış, orda bir gurt varmış. Gurda demiş ki:

‘Get şu çobanın goyunlarını ye.’ demiş.

‘Yemem çobanın ne suçu var da goyunlarını yeyeceğim.’ demiş.

Çobanın köpeği varmış, köpeğine demiş ki dilki:

‘Get şu gurdu gov.’ demiş.

‘Govmam, gurdun ne suçu var ki? Görünür yerde gurdun bir suçu yok ki.’ demiş.

Ordan getmiş bir yere varmış, bir garıyla bir goca oturuyorlar, ihdiyarlamışlar.

İkisi birbirinin eşiymiş:

‘Goca şu garını döv.’ demiş.

O da demiş:

‘Garımın ne suçu var da döveceğim yav’ demiş.

Döverdin, dövmezdin derken o değilden bi yerden dolanmış, ordan bir ateş almış, gocanın sakalını dutuşdurmuş. Dutuşdurunca bunu goca garıdan bilerek gakmış sobayı almış, sakalımı yaktın diye gariya girişmiş. Gariya girişince, garı da dutar evin önünde köpeğe girişir, dilkiyi govmadın, dövmedin.’ deye zaar.

Köpek de dutar gurda girişir. Gurt dutar, goyunnara girişir, yeyip bitirir. Çoban, nerden olduğunu bilemez. Baltasını alır, çama girişir, çamı yıkar. Çam yıkılırkana tilki gorkar, çamın patırdısından geçer. Gaçıp gederkene:

‘Geriyeye döneyim de bir bakayım.’ demiş.

Çam yıkılınca gozağın biri havaya uçar gider, gelir geri dönüp de bakayım diyen dilkinin burnuna vurur. Dilki gaça gaça gaça ödü yüreği patlar. Gaçarkana:

‘Ne gaçan?’ diye yola bir davşan çıkar:

‘Ne gaçmayayım, dağ yıkılıp gelir, gaçıyorum.’ der.

‘Beni de gatar mısınız yanına?’ diyor.

‘Gatarın.’ diyor.

Yola düşüyor, ileri varıyor bir eşsek ırast geliyor. Eşsek diyor ki:

‘Beni de gatar mısın yanına?’

‘Nere gaçıyorsun?’

‘Dağ yıkılıp gelir.’ diyor. Daha ileri varıyor bir horoz ırast geliyor:

‘Ne gaçarsınız, ya arkadaşlar?’

‘Ne ga galım?’ diyorlar.

‘Dağ yıkılıp gelir, gaçıyoruz.’ diyor.

Birgaç tene mağluk birleniyor, velhasıl yolda bir köpek ırast geliyor.

‘Ne gaçarsınız arkadaşlar?’

‘Ne kaçayım, dağ yıkılıp geliyor, kaçıyoruz.’ diyor.

‘Beni de yanınıza gatar mısınız?’

‘Gatarım.’

Birkaç mahluk birleniyorlar, bir köye geliyorlar. Köye geliyorlar en altta eşek duruyor, onun üsdüne köpek, onun üsdüne bilmem neci çıkıyor, horoz daha üsde çıkıyor, kimisi anırıyor, kimisi uluyor, kimisi ötüyor derken:

‘Amanın.’ diyor köylü. ‘Bizim köyü birisi basıyor, gelin kaçalım.’

‘Basgın var.’ diyorlar, herkes toparlanıp kaçıyor. Kaçıyorlar, köy olduğu gibi onlara galıyor.” (Alptekin, 2002: 475-476) Kurnaz insanlar için kullanılan sıfat; kurnaz tilkidir. Tilkinin çok çabuk hareket etmesi; avını rakiplerinden önce davranarak elde etmesi onun kurnazlığıdır. Kurnazlık aklın kullanımında bencilce davranılmasıyla eksik bir özelliktir.

‘Tilki ile Tavşan’ (Önal, 2011: 469) masalında tilkinin kurnazlığı karşısında tavşan daha kurnaz davranır. Kurnaz tipin karşısına daha kurnaz bir tip çıkar. ‘Kurnaz Tilki’ (Önal, 2011: 479) masalında, tilki o kadar kurnazdır ki ormanın kralı aslanı ayağına çağırır. Aslanın gönderdiği tüm hayvanları oyuna getirir.

Muğla yöresinden derlenen ‘Çakalla Kuzu’ (Önal, 2011: 472) masalında çakal, kurnazlık özelliğiyle kuzunun yavrularını hile yaparak kandırır ve yer. Kuzunun yavrularını nasıl çağırdığını gözetler ve sesini inceltip kuyruğunu fitilliyerek yavruları anneleriymiş gibi oyuna getirir. Çakalın kötü tip kuzunun fedakâr tip olması masalda çizilen karakter özelliklerinin karşıt değerlerden oluşması şeklindedir.

Kurnazlık özelliği tilki ile özdeşleşen bir mizaç olarak masallarda kullanılan bir motiftir. Tilkinin kurnazca düzenlediği oyunlar, her zaman başarılı olmaz; ondan daha kurnaz bir tip karşısına çıkar ve tilki yenilir. Kurnaz kişiler, kendi çıkarları doğrultusunda ben öznesini merkeze alarak eyleme geçer.

3.4.2. Aptal Tipler

Aptal tipler, çabuk inanan, düşünmeden/sorgulamadan kabul eden, iyi/kötü, doğru/yanlış arasındaki ayrımı yapamayan insanların/varlıkların özelliğidir. Bu kişilik özelliğinin eleştirisinde sürekli yapılan hatalar zincirinin tekrür etmesiyle bir mizah ve ironi yaratılır.

Bu karakter özelliği canlılar dünyasından seçilen hayvanlar üzerinden verilir. Özellikle ayı, aptal/ahmak tipini en çok örneklendiren hayvanlar arasındadır. Masallarda,

ayının aptal tipini temsil etmesi fiziksel özellikleriyle yakından ilgilidir. Dış görünüşü hantal olan bu hayvanlar, fiziksel özelliklerinin tersine zekâ konusunda ahmakça davranır. Taşeli yöresinden derlenen ‘Ayı ile Tilki’ masalında birlikte yola çıkan; ayı, tilki, çakal, tavşan ve keklğin yolculuğunda diğer hayvanlar tilkinin kurnazlığını fark ederek elinden kurtulurlar. Ayı, ahmakça davranarak; tilkiyle yola devam eder. Sonunda aptallığının kurbanı olur.

“Gızım mı, oğlum mu, akrabam mı -demiş- bir çocuğu olmuş, adını goyayım geleyim.’

Ayı gene galmış orda, dutmuş neyse dilki balı yemiş bitirmiş, içine de derinin kül basmış. Deriyi gene oraya bırakmış:

‘Ne goydun arkadaş?’

‘Küllemecik.’ demiş.

Bir gün daa geçmiş aradan, ayı demiş:

‘Arkadaş benim ayakta duracak halim galmadı.’

‘Eee... ne olacak?’

‘Balımızı yeyelim.’

Tamam gelmişler, dilki ayıya demiş:

‘Al da gel bakalım.’ demiş.

Ayı varmış, deriyi bir gucaklamış, kül bi poğsurmuş, ayının ağzı yüzü hep kül olmuş.

‘Arkadaş buna ne oldu?’

‘Ee... arkadaş sen ne etdi isen, sen etdin.’

O demiş:

‘Sen yedin.’

O demiş:

‘Sen yedin.’

Arkadaş bunu kimin yediği belli olur, o zaman altımıza birer çanak goyacağız; çanağı altımıza goyduğumuz zaman kimin yediği belli olur.’

Şimdi dilki paşa kendi çanağını ayının altına, ayının çanağını kendi altına goymuş, ayı tabi uyuyor.

Sabahdan uyanmışlar ki balı ayı yemiş.

‘Arkadaş balı sen yemişsin.’

Sen yediydin, ben yediydim bir münakaşa ederler. Şimdi bunlar bir mağarada mücadele etmişler. Dilki paşa eline bir zomp almış, ayı da eline bir sink almış, birbirlerine girişmişler. Dilki zombu veya tokmağı yapıştın yapıştırıvermiş ayıya.

Ayı bu sefer demiş ki:

‘Çıkalım arkadaş, bu iş burda olmadı, haydi dışarı çıkalım’

Dilki:

‘Orda bana sıırığı vereceksin.’ diyor, ayıya.

Dışarıya çıkmış, sıırığı ayıya dolayı dolayıvermiş.

‘Arkadaş olmayacak, dövüşmüşler filan -demiş- arkadaş ayrılalım. Bi şey bulabilirsek yeyelim. Bulamazsak bakalım ne yaparız. Ondan sonra bakalım ne olur?’

Ayrıldıktan sonra bi yerde davar mı bulmuş ne bulmuş, yemiş ve ayının yanına gelmiş.

‘Arkadaş hende ciğeri nerde buldun?’

‘Bu ciğer benim ciğerim’

‘Ulen benim ciğeri de çıkarıversene.’

‘Golay çıkanveririm.’ demiş.

‘Bir top kendir, bi de balta getirirsen senin ciğerini hemen çıkan veririm. demiş. Dutmuş bi top kendir, bi balta getirmiş, ayıyı bir ağaca asmış, parçalamış, ciğerini çıkarmış.” (Alptekin, 2002: 212-213) Ayı ile tilki masallarında tilkinin kurnazlıkla kurtulması ve ayının aptal/ahmak davranışlarla kaybetmesi oldukça yaygın bir motiftir. Tilki ile ayı, kurnaz-aptal tiplemesinin bütünleşmiş kahramanlarıdır. Ayının sürekli tilkiye kanması bir aptallık örneğidir. Masalarda, ayı tipi bu şekilde tasvir edilir. Tilki kurnazlığıyla ayıyı oyuna getirir. En sonunda ayıyı parçalara ayırır. Tilkinin kurnazca söylediği yalanlara inanan ayı, bunu canıyla öder.

Farklı olay ve durumlar, değişmeyen karakter özelliğiyle sunulur. Muğla yöresinden derlenen ‘Tilki ile Ayı’ (Önal, 2011: 483) masalında ayı, kurnaz tilkinin karşısında aptallığıyla kaybeder. Ahmaklığı ve aptallığıyla verilen ayının karşısına rakip olarak daha çok tilki çıkar. Kurnaz tilki, ayıyı hilelerle oyuna getirir, kendisi kurtulur olanlar ayıya olur. Bu masalda önce üzüm yemek için bir bahçeye girerler. Tilki az yer ve daha rahat hareket eder ayı ise çok yer ve şişer. Bahçenin sahibi gelir önce tilkiyi yakalar biraz dayak yer ve ölü taklidi yapar; bahçenin sahibi onu tutup bahçenin dışına atar böylece kurtulur. Aynı kurnazlığı ayıya da öğretmiştir ancak ayı ölü taklidi

yaptığında cüssesi çok ağır olduğu için bahçenin sahibi onu bahçeden atamaz ve sinirlenip daha çok vurmaya başlar. Ayı bu olaydan sonra tilkiye çok kızar ancak yine aptalca davranarak tilkiye güvenir. Bu defa birlikte kuyuya atlarlar. Tilki vücudu hafif olduğu için kurtulur ama ayı, kuyuya sıkışır ve çıkamaz. Köylü gelir zorlukla ayıyı çıkarırlar. Ayı, tilkiyi küfür ede ede kovalar ancak başarılı olamaz. Tilki, her zamanki gibi kurnazlıkla kurtulur, ayı ise hiç ders almaz ve karakter özelliği olarak ahmaklığının bedelini öder.

‘Tilki ile Taktala Paşa’ (Şimşek, 2001: 5-6) masalında tilki ile leylek arasında aptallık motifinin yansımasında leylek, aptal tipini sembolize eder. Leylek; kendisine yapılan uyarılara karşın tilkinin tuzağına düşer. Kendisine öğretilen akı dahi kullanamaz; ve karganın kendisine akıl öğrettiğini tilkiye söyler. Karganın peşine düşen tilki, sonunda kendisinden daha zorlu bir rakip olan karganın tuzağına düşer.

‘Ayı ile Tilki’ (Şimşek, 2001: 1-2) masalında tilkinin kurnazlığı ayının aptallığı karşılığında ayı tilkinin kurnazlığıyla baş edemez. Ayının hantallığı, ağır hareket etmesi onun aptal tipinin kalıbına sokulmasına neden olur. Orman kanununda ağır hantal vücuduyla işlevi olmayan bir kişilik olarak karakterize edilen ayı, bu kimlikle bütünleşir.

‘Ayı ile Karısı’ (Şimşek, 2001: 10-11) masalında ayının aptallığı vurgulanır. İnsanın hilelerini anlamaz. Oduna gelen kızlardan birini alıp evlenen ayının üç çocuğu olur. Ayıdan olan çocukları yıkıyacağını söyleyerek odun getirmesini söyler. Ayının çocuklarını kaynar suya basan kız, ayıya çocuklar gülüyorlar der. Kız, ayıyı kandırıp; ailesinin yanına geri döner. Kızın ailesi ayıyı kandırıp kuyuya atar, üstünü taşlarla kapatır. Ayı, ailenin kurduğu tuzağı anlamayıp canından olur.

Aklını kullanamamak da bir aptallıktır. Kısmeti gönderildikçe anlamayıp ayağına bekleyen adam ahmak/aptal tipidir. ‘Feleği Arayan Adam’ (Sakaoğlu, 2002: 337-339) masalında ahmaklık/aptallık karakterine sahip adam fakirlikten bıkarak feleği bulup zenginlik istemek için yola çıkar. Padişahlık kazanır; hazineler sunulur ancak kabul etmez. Sonunda bu kadar şansı geri çeviren biri ‘deli adam’ olarak görülür ve aslanın başının ağrısına ilaç olarak canından olur. ‘Şansını Açtıran Adam’ (Sakaoğlu, 2002: 340-342) masalında akı kullanma ve aptallık birlikte işlenir. Adam, aptallığı yüzünden yok olur. Kurdun aradığı salak adam olarak; kurdun yemi olur.

Aptal/aptallık mizaç olarak karşıdaki/karşıt güçteki hileyi anlamayan insanların/varlıkların durumudur. Ayının aptallığıyla tilki karşısında başarısızlığa uğraması; kurnaz-aptal karşıtlığının tiplemesidir. Ayının iri hantal vücuduyla başına

gelenler arasında paralellik görülür. Akıl doğru kullanamamak da aptallık/ahmaklık karakterine sahip kişi/varlıkların mizaç özelliğidir.

3.4.3. AkıllıTipler

Akıl, bir kişilik/mizaç/karakter yapısı olarak kişiye/varlığa üstünlük sağlayan bir özelliktir. Masallarda akıl/akıllılık kişiye/varlığa sunulan bir başarı yoludur. Akıllı insanların başarı kazanmalarını bilici/tecrübeli yönleriyle anlatılır. Masalın başkahramanlarının genel ve ayırıcı özelliği olarak belirtilen akıl özelliği başarının anahtarıdır. Karakteristik masal tiplerinde ise aklın ve zekânın büyük bir güç olduğu vurgulanır.

‘Akıl Satan Adam’ masalında akıl, üstünlük kurmanın bir yoludur. Akıl alan adam, Akıl dağıtan kişiden/varlıktan bir liraya bir akıl alır. Padişahın sırrı aklın sahibi adam tarafından ortaya çıkarılır. “Kalkacân yere oturma.” demiş. Akıl alan adam bundan hiçbir şey anlamıyor. Diğer gün gelip yine para verip bir akıl daha alıyor. ‘Üsdüne alzem olmayan sözü söyleme.’ Adam yine bir şey anlamıyor ve gidiyor. Akıl alan adam gidiyor padişahın yanına herkes yanında otururken o, padişahın böğrüne oturur. Padişah karpuz kesmek için bıçak ister. Akıl alan adam cebindeki bıçağı çıkarıp önüne atar. Bıçak padişahın eline saplanır. Padişah, yarın seni idam edecem der. Akıl alan adam, gelir akıl satan adama yalvarır. ‘Beni yârin padişah idam edecek. Benim hâlim ne olacak?’

Akıl veren adam:

‘Sen, burada otur,’ der.

Akıl veren adamın, bir aralaması varmış. Orda da bir merkep bağıymış. Adam oraya varır, eline de bir zopa alır, merkebi dövmeye başlar. Bir kere vurur:

‘Sana kalkacân yere oturma demedim mi eşşek? Eyi dîne eşşek, eyi dîne. Üs-düne alzem olmayan sözü söyleme demedim mi sana eşşek?’ der, adam eşşâne ‘pat’ bir daha vurur. Gene:

‘Seni, yârin asacaklar eşşek, eyi dîne eşşek. ‘Şu tarihte, benim babam öldüyüdü, onu bıçakladılar. Demek ki, benim babamı bıçaklayan senmişsin ki, bu bıçak senin eline kakıldı, benim babamın ganın ver,’ de padişaha, emi eşşek?’ der adam, eşşâne bir daha vurur. Bu, gene devam eder:

‘Eyi dîne eşşek, darağacı kuruldu, asacaklar; ‘Benim babamı öldüren senmişsin, ver bakalım benim babamın ganın,’ de. Vezirleri çağırır padişah, der ki: ‘Şuna bir gatır yükü altın verin de gitsin,’ der. Sana, bir gatır yükü altın verirler eşşek, sakın alma. İyi

dİne eşşek, bir gatr yükü daha verirler, gene alma eşşek. Eşşek, üç gatr yükü verirler, o zaman al. Benim söyledİğİmi de kimseye söyleme eşşek,' der, eşşâ iyice döver.

Yârin olunca, akıl alan adam, onun söyledikleri gimi yapar. Üç gatr yükü altın verirler, adam alıp gelir.” (Şimşek, 2001: 266) Masalın mesajları arasında akklı almak değil, kullanabilmek vurgulanır. Akıl, zekânın kullanımıyla da paraleldir. İkili zıtlıkla bir ironi yaratılır.

Taşeli yöresinden derlenen ‘Pehlüloğlu’ (Alptekin, 2002: 467) masalında aklın ve zekânın insan hayatını nasıl değıştirdiğı somutlaştırılır. Akıl, doğru kişinin elindeyse işe yarar; kullanmayı bilmeyen kişi için hiçbir önemi yoktur. Genç kahraman bu masalda üzümçüye akıl satar ama üzümçü bu akklı kullanamaz. Masalın sonunda üzümçüyü yine Pehlüloğlu kurtarır.

Muğla yöresinden derlenen ‘Tilki, Kaplumbağa ve Yengeç’ masalında tilkinin hilelerine karşılık en sonunda kaplumbağa, akıllılık özelliğıyle tilkiyi ve yengeci alt eder. Bu masalda ortaklaşa bir tarla eken tilki, kaplumbağa ve yengeç ilk önce soğan ekerler. Soğanın kökünü alıp, kaplumbağaya sadece yaprağını bırakırlar. Yengeç ve tilki biz kökünü alacak kaplumbağaya da sen de yapraklarını alırsın demişler. Kaplumbağa bilmiyor ve aldanıyor yapraklar kuruyor kurnazlık eden yengeç ve tilki soğanları çuval çuval toplayıp gidiyorlar. İkinci kez bu defa buğday ekmeye karar veriyorlar ve ortaklar arasında ürünün hasadı konusunda anlaşmazlık çıkar. Tilki yine kurnazlık edip üstü benim der; yengeç ve kaplumbağa itiraz eder sonunda sabah kim erken gelirse ürün onun olsun derler. Tilki, bacaklarına güvenerek nasıl olsa ben onlardan önce gelirim demiş. Kaplumbağa, ikinci kez aynı tuzağı düşmez akıllıca bir plan yapar. Yavrularını evinden başlayarak harmanın olduğı yere kadar farklı yerlere yerleştiriyor. Kendisi de ekinin yanından ayrılmıyor. Yengeç de tilkinin kuyruğına yapışıyor. Tilki sabah yola düşüyor ve kaplumbağanın evinin önünden geçerek onu soruyor; hayla yolda sandığı kaplumbağayı buğdayları biçerken buluyor. Düşüp bayılıyor aynı şoku yengeç de yaşıyor. Kendisini daha önce aldatan tilki ve yengece güzel bir ders veriyor. Tilki ve yengeç benzer özelliklerle aynı davranışları sergiliyorlar. Masal metinlerinde yavaş hareket eden görüntüsünün aksine kaplumbağa, akklı kullanmadaki başarısıyla kendisini aldatmaya çalışanları yener. Kaplumbağa akklı temsil eder. Sonra buğday ekerler ve en erken gelenin almasına karar verilir. Yengeç, tilkinin kuyruğına yapışır; kaplumbağa akşamdan gelir ve buğdayı alır. Aklıyla onları yener. (Önal, 2011: 484) kaplumbağa, yavaş/ağırhareket eden bir hayvandır; bu fiziksel özelliğinin aksine akıl konusunda rakiplerini alt ederek

üstünlüğün fizikî bir güç olmadığını vurgular. Yengeç ve tilkinin oyunlarını/düzenlerini bozan kaplumbağa aklın/zekânın başarının anahtarı olduğunu gösterir.

‘Tilkinin Şahitliği’ masalında köpek, arkadaşlarını kurtaran ve aklın temsilcisi olan bir roldedir. Masallarda öncelenen akıl ve zekânın temsilcisi köpek olur; kurdun tilkiyi şahit tutması karşısında köpek daha zeki davranarak hilelerini bozar. Köpek, eşeğin ve koyunun düştüğü tuzak karşısında arkadaşlarını zekice kurtarır. Koyunla eşeğe bir kuyu kazdırır, üzerine de çalı getirirler. Kurt geleceği zaman köpek içine girecek. Kuyunun da iki gözü var, iki çeşme gibi açık bırakılıyor. Köpek, arkadaşlarına tembih ediyor:

“Yarın kurt sizi yemeğe geldiği zaman dersiniz ki: ‘Bir şartımız daha var, babamızdan kalma bir çeşmemiz var, bu çeşmenin üzerine basıp atlarsanız bizi yemenize o zaman müsaade ederiz.’ Ondan sonrası kolay.”

Ertesi gün kurt yanma bir tilki alıp geliyor, tilki de kurdun şahidi:

‘Evet, bu yaylalar bu adamın babasından, dedesinden kalmadır. Siz bunların yaylasında otlamışsınız. Tabîî bunun da sizi yemesi hakkıdır.’

Koyun şartlarını ileri sürer:

‘Peki, bizi yiyeceksin ama, bizim bir şartımız var. Onu da yerine getir de bizi öyle ye: Bizim babamızdan kalma bir çeşmemiz var, bunun üzerine basıp atla da sonra ne yaparsan yap!’

‘Hani ya çeşmeniz?’

Kurda kazdıkları çukuru gösteriyorlar. Kurt tam üzerine basarken çalı çöker, kurt kuyunun içine düşer. Köpek zaten etleri yiye yiye iyice beslenmiş kurdun boğazından yapışıp oracıkta boğuverir. Hemen dışarı çıkıp kaçmakta olan tilkiye arkasından bağırır:

‘Kaçma tilki kardeş, kimindir bu tarlalar, bu yerler?’

Tilki hem kaçar, hem de bağırır:

‘Be köpeğin oğlu, bırak hayvanları otlasınlar. Bayır da Allah’ın, çayır da Allah’ın. Ne istiyorsun bu hayvanlardan.” (Sakaoğlu, 2002: 272) Hayvanlar âlemi içindeki çatışmayla verilen sadakat ve vefa köpeğin arkadaşlarını kurtararak onları tamamlaması şeklindedir. Köpek, akıl ve zekâsını tilkinin hilelerine karşı kullanır.

Afyon yöresinden derlenen ‘Keloğlan ile Tilki’ (Özçelik, 2004: 290-291) masalında, tilkinin kurnazlığı aklın temsilcisi olan Keloğlan’dan daha üstün bir zekâyla işlenmesiyle verilir. Keloğlan, ağabeyleriyle birlikte yaşayan bir bağ bekçisidir. Keloğlan, bahçelerine giren tilki ‘beni dövme seni vezir yapacağım’ der. Tilki padişahı

kandırır ve Keloğlan'ı Fesfes padişahının oğlu olarak tanıtır, padişahın kızını ister. Padişah, Keloğlan'ı kendine damat alıp veziri yapar. Bir zaman sonra padişah, Keloğlan'ın memleketine gitmek ister. Keloğlan tilkiyi çağırır, tilki hazırlık yapar ve yolda gördüğü çaban ve çiftçilere altın vererek sürülerin sahibinin Fesfes Şahı olduğunu söylemelerini ister. Buradan ayrılır ve dev anasının yaşadığı saraya gider. Padişahın adamlarının geleceğini onun da saklanması gerektiğini söyler. Tilki, dev anasını fırına atar ve dev burada yanar. Padişah ve Keloğlan geldiğinde saray ve hizmetlileri hazır olurlar. Tilki kurnazlık özelliğini akılla birleştirerek Keloğlan tipiyle bütünleşmiş akıl ve zekâ özelliklerinin önüne geçer.

Çobanlar, bilge kişi yönüyle akıllı tipleri örneklendirir. “Tilki, Çoban, Ayı masalında karakterleriyle bütünleşen bu tipleri görürüz. Masallarda aptallığın ve kaba gücün temsilcisi olan ayı, kurnazlığı ve emeksiz yemeyi temsil eden tilki ile beraber çobanla münasebete girer. Tilki, Çoban, Ayı masalında aptallık-kurnazlık-akıl mücadelesini aklın temsilcisi çoban kazanır.” (Naskali, 2011: 300) Hayvanlar ve çoban arasındaki mücadelede aklını kullanan bilge tipi çoban mücadeleyi kazanır.

Muğla yöresinden derlenen ‘Aç Kurt’ (Önal, 2011: 485) masalında kurdun ahmaklığı açlıktan ölmesine neden olur. Burada vurgulanan mesaj; ahmak ve aptal bir şekilde davranarak bütün fırsatları kaçıran kurt üzerinden verilir. Fiziksel özellikleriyle güçlü olan kurt, aklını kullanamadığı için kaybeder. Masalda kurt oldukça işlek olan bir yol üzerine çıkar ve nasibini beklemeye başlar. Nasibinin ayağına geleceğini düşünerek beklemeye başlar. Karşısına bir katır gelir ve ‘etim çok tatlı ama kemiklerim çok sert bekle ben gidip satır getireyim’ diyerek kurdu kandırır. İkinci olarak karşısına bir koyun gelir. Koyun da aynı şekilde ‘biliyorum beni yiyeceksin ama benim bir yavrum var çok aç; bekle ben bir oyun oynayayım diyerek kurdu kandırır. Katır ve koyun hile yapar, kurt nasibini kaçırmış ve ölür. Tabiat içinde gücüyle korku salan kurt, ahmakça davranarak kaybeder. Kurnazlık ve ahmaklık/apallık alegorik bir çatışmayla verilir ve kazanan taraf hileye dayalı kurnazlık yapan taraf olur. Fiziksel gücün akılla birleştirilememesi yıkım getirir; kurt acımasız doğa kanunlarına uymadığı için cezalandırılır. Bu masalda diğer hayvanlar akıllıca davranarak kurdu duygusal olarak etkiler, ancak doğa kanunları acımasızdır. Günlük hayatta da aklını doğru kullanamayan kişiler, diğerlerinin oyunları karşısında yenik düşerler.

‘Değirmenci ile Tilki’ (Şimşek, 2001: 12-17) masalında tilki, akıl karakteristik özelliğiyle değirmenciye padişahın kızıyla evlendirir. Akıl ve hile özelliği bu masalda birleşiyor. Olumsuz şartların değişimini sağlar.

‘Tüm Tüm Tümencik’ (Şimşek, 2001: 3-4) masalında koyun, aklın temsilcisi olarak ön plana çıkar. Zorlu düşmanı kurdun hilelerine karşı aklıyla hareket eden koyun, kurdu oyuna getirir.

Akıl/akıllılık, arzulanan ve özlenilen karakter özelliği olarak masalarda vurgulanır. Aklın doğru kullanılması öncelenen ve önemsenen bir kişilik özelliğidir.

3.4.4. Hain Tipler

Karakteristik tipler ve onları temsil eden belli bir insan/varlık ifade edilir. Sembolik bir anlam kazanan bu durum belirtilen karakter özelliği ve bu özelliğin yakıştırıldığı kişi/varlık için bir etiket haline gelir. Genelleme, yakıştırma ve zihindeki çağrışım bu kalıpla ortaya çıkar. Güven duyulacak bir statüde olan bu kişiler bu durumu kötü emellerine ulaşmak için kullanırlar. Bu grupta hainliğiyle bilinen tipler arasında saray erkânından olan vezirler ilk başta yer alır. Yönetici kimliğiyle içindeki kötülüğü saklı tutan hainlik özelliğiyle bütünleşmiş kişiler vardır. Padişahların akıl hocası olan vezirler bu statüyü kendi ihtirasları için kullanarak karşıt güç olurlar. Toplumun/bireyin güveninin kötüye kullanılması ve ihanet görülür. Hain tiplerin karakteristik özelliğinde; bulundukları mevkiyi ve durumu kötüye kullandıkları görülür. Vezirlerin kötü eylemleri padişahın yol göstericiliği statüsünde kahramanı kıskanması ve onu/kahramanı özellikle zor duruma düşürmesi biçimindedir. Halk muhayyilesi aracılığıyla; bu tipe eleştiriyle birlikte ironik bir dokunuş görülür. Mizah; ironi, hiciv ve alayı kapsar. Ironi, hiciv ve alay mizahın farklı türüdür. Saray erkânı içinde yer alan vezirlerin ihanetleri bir eleştiri ve dokundurmayla masalda işlenir. İhanet, Türk toplum ve töresinin cezalandırdığı bir davranıştır.

Vezirler, toplumda aklın temsilcisi olmalarına karşın; bazı masalarda kötülüğün temsilcisi güçler arasında yer alırlar. Vezirler, masal kahramanının başarısız olması için padişahı olmayacak istekler konusunda etkilerler. Kahramanın başarılı olmasını engellerler. Akıl ile ön plana çıkmak isteyen bu tip, başkahramanı bu konuda kendine rakip olarak görür. ‘Bengiboz’ masalında ekonomik bir tip olan vezir, hırsının kurbanı olur ve yaptıklarına bin pişman olur. Padişahı, kahramandan imkânsız işler istemesi için kışkırtır. “At, ‘Ne oldu şehzadem yine düşüncelere daldın?’ ‘Ne olacak halimi biliyorsun.

‘Şimdi de dünya güzeli hamamı istemiş.’ ‘Yine vezirin parasından olmak üzere kırk tane at alaca, kırk tane deve alacak, kırk at derisi, kırk inek derisi, bunları develere atlara yükleyecek ondan sonra yola çıkarız.’ şehzade gelir atın dediklerini padişaha anlatır. ‘Yalnız senin paranla değil, vezirin parasıyla bunlar alınacak.’ Vezir yaptığına bin pişman olur. Padişahın korkusundan bunları almaya mecbur olur.” (Seyidoğlu, 1975: 194) Siyasî kimliklerini kullanarak hainlik eden vezir ve padişah cezalandırılır. Hırsı ve kiniyle hareket eden vezir, genç kahramana karşı hainlik eder. Padişah ve vezir hırslarının kurbanı olarak yok olurken şehzade atının yardımıyla dünya güzelini alarak ödül kazanır.

‘Ne İdim, Ne Oldum, Ne Olacağım’ (Sakaoğlu, 2002: 356-357) masalının Gümüşhane-Bayburt varyantında vezir, genç kıza göz koyar. Kız, bir yolunu bulup vezirin elinden kurtulur. Emanete hıyanet eden vezir, masalın sonunda gerçeğin ortaya çıkmasıyla cezalandırılır.

‘Avcının Oğlu’ (Sakaoğlu, 1983: 94-98) masalında kahramanın yasağı çiğnemesi felaketi getirir. Annesinin uyarılarını dinlemeyen ve babasının avlandığı dağa giden çocuk, vezirin oyunları ile felakete sürüklenir. Vezir, padişahın akıl hocası olarak kahramanın zorlu ve imkânsız isteklerle sınanmasına neden olur. İlk olarak padişaha, çocuğun elindeki postu istemesini söyler. İkinci kez padişaha, aslanların dışından yapılmış bir konak istemesini söyler; çocuk bu isteği de yerine getirir. Vezir son olarak ‘dünya güzelini’ istemesini söyler. Zorlu işlerin ve aşırı zulmün yapılmasında padişaha akıl veren vezir, engelleyici güçtür ve masalın sonunda cezasını bulur. “E, kız bilir ki bu işler vezirin başının altından çıkıyor. Kız ayağa kalkar, bir tokat vurur vezire, onu bir kedi yapar. Bir tokat da vurur padişaha, onu da bir köpek yapar. ‘Siz kalacaksınız bizim evimizde, evimizi bekleyeceksiniz’ Bunlar düğün, nikâh ederler.” (Sakaoğlu, 1983: 99) Veziri ve padişahı, dünya güzeli cezalandırır ve Avcı Ahmet ile evlenir.

‘Gençlikte mi, İhtiyarlıkta mı?’ (Sakaoğlu, 1983: 47-51) masalının Kıbrıs varyantında vezirin ve padişahın hainliği görülür. Vezir, padişaha Hasan Bey’in karısının güzelliğini över; ve kadını birlikte kaçırlar. Vezirlerin ortak bilinçte resimleşmiş tasvirleri, padişahları etkileyerek kötülüğü ve zulmü meşru kılmalarıdır. Padişaha, kötülüğü telkin ederler.

Erzurum’dan derlenen ‘Hain Vezir’ (Seyidoğlu, 1975: 379-385) masalında kötülüğün temsilcisi olan vezirin karakter özelliği masalın ismi olarak işlenir. Masalın ismi vezirlerin kötülük kutbunda hainlik etmesi yönüyle ortak bilinçdışına ait bir yakıştırma. Masalda, hocanın iftirasıyla babanın ölümüne hükmettiği kızı, erkek

kardeşi öldürmez ve ormana bırakır. Kızı bir padişah bulur ve onunla evlenir. Bir süre sonra kız, ailesini görmek ister, padişah eşini, vezire emanet eder. Kendisine refakat eden vezir, kadına sahip olmak ister, kadın bir yolunu bulup kaçır. Vezir, kadının çocuklarını keser. Kadın, çoban kılığında babasının evinde çalışmaya başlar. Kız, eşinin, babasının ve kendisine kötülük yapan vezirle hocanın da olduğu mecliste kendini tanıtır. Karakteristik bir özellikle vezir ve hainlik sıfatı birleşir, bu durum masalın ismiyle bütünleşir.

Vezirler, padişahların akıl hocaları ve bilge kişiler olarak statü kazanırlar; toplum ihanet ve hainliği yönetici kimliğiyle bağdaştırmaz. Bu bağlamda hainlik eden tipler, ihanetlerini hayatlarıyla öderler. Kendi çıkarını düşünen şehvanî arzularını takip eden vezir ekonomik tiptir. Ekonomik tip, kendi çıkarını düşünen şartlara göre değişen bir tiptir. Masal metinlerinde vezirler, çoğunlukla ekonomik tip başlığında görülür. Faydacı ve çıkarıcı davranarak, ait olduğu toplumun değerlerine ihanet ederler.

3.4.5. Kıskanç Tipler

Masallarda öne çıkan bir kişilik/karakter özelliği de kıskançlıktır. Bu özelliğin temsilcisi olan tipler, değişmeyen kişilik özellikleriyle kendilerinde eksik olan durum, nesne, kişi veya yeteneğe sahip olan rakiplerine düşmanca bir tavır takınırlar. Kendi başarısızlıklarını karşı gücün varlığına bağlayarak; onlara karşı kötülük yaparlar.

Masallarda; kıskanç tipler olarak özellikle üvey anne ve kardeşler ön plana çıkar. Büyük/üvey kardeşler ve küçük kardeş arasındaki zıtlıkta büyük kardeşlerin kıskançlığı öfkeye dönüşür. Kardeşler arasındaki kıskançlık masalda büyük kardeşin/kardeşlerin küçük kardeşe sunulan nesne, varlık veya başarıyı çekememeleridir. ‘Muradına Nail Olmayan Dilber’ masalının Kıbrıs varyantında, küçük kardeş, doğum sırasında ablasından yardım ister; ancak ablası onu kovar ve küçümser. Ablasının evinin yakınındaki kadınlar ona yardım eder ve yeni doğan çocuğa olağanüstü özelliklerle hediyeler sunarak yardımcı gücü temsil ederler. Bu masalda büyük kardeş yedi bela olarak tasvir edilir. “Günü gelir, o da sancılanır. Aşağıya iner, put gibi oturur. Kadınlar okur, bu hiç seslenmez. Birisi der ki: ‘Anne, sor bu yedi belaya bakalım ne ister?’ O da: ‘Ne istersin ya kızım?’ diye sorar.” (Sakaoğlu, 1983: 80) Küçük kardeşin iyilik ve güzellik bulduğu evde; büyük kardeşin kötülüğünün ve kıskançlığının karşılığı olarak ağzından salyalar akan, kötü kokusu yedi mahalle öteden duyulup yaklaşılamayan,

alnında eşek kılları biten bir kızı olur. Büyük kardeşler; yeniliği, tabiatı ve yazıyı temsil eden küçük kardeşi kıskanır.

Kıskançlık teması Muğla yöresine ait olan ‘Kıskanç Kız Kardeşler’ (Önal, 2011: 377-381) masalında konuyla bütünleşir. Büyük kardeşlerin kini ve kıskançlığı o kadar büyüktür ki bu durumu kardeşlerinin çocuklarına karşı da sürdürerek kötü teyzeler olarak karşıt durum oluştururlar. Kıskançlık küçük kardeşin çocuklarına karşı sürdürülmeye devam eder.

Üvey anne, kötülükle beslenen karakter özelliğiyle başkahramana zulüm eder. Kıskançlık temasında üvey anne ve üvey kardeş karakter özelliğiyle kötülüğü çağırıştırır. ‘Öksüz Kız’ masalında kıskançlık, insanı çatlatan bir özelliktir. Kendi kötülüğünde yok olur. “Günün birinde, güzel gızı padişahın oğlu görüyor, buna âşık olup, onunla evleniyor. Öteki gız da gısganlığından çatlayıp ölüyor.” (Şimşek, 2001: 38) Üvey annenin kendi kızını da güzelleşip zenginleşmesi için gönderdiği kızı kötülüğün ve kıskançlığın timsali olarak daha da çirkinleşir ve masalın sonunda bu duyguyla yok olur.

‘Yedi Kardeşin Bir Bacısı’ masalında gelinler, görümceleri olan kızı kıskanır. Eşlerinin kendi varlıklarını görmezden gelerek, kız kardeşlerine değer vermeleri gelinleri genç kıza karşı kıskançlık duygularına sürükler. Gelinler gelmeden önceki ilginin kardeşin üzerinde olması ve evlilikte de bu durumun sürmesi gelinlerin kendilerini değersiz görmelerine neden olur. “Yediârdaşın yedisi de evlenmiş. Yedisi de bir gelin getirmişler. Amma, bundan sonra gene gardaşları, getirdikleri avı, bacılarına verirlermiş. Heç biri, götürüp de:

‘Alın, şunnarı da size getirdik,’ diyerek, gelinnerin eline vermezimiş.

Gız, kakarımış yemek bişiririmiş, niyederimiş. Yani, yedi oğlan da, yedi gelin de, gızın bişirdiğini yerimiş, ondan garınnarını doyururlanmış. Ama, oğlanlar:

‘Bacımız, bacımız bir tek bacımız,’ diye niyedeceklerini şaşırırlarımış. Avratlar, bu gızı gısganmışlar. Bir gün, herifleri gene ava gedince, bir yere toplanmışlar:

‘Niyedek, niyedek, bu gızı öldürmenin yolunu bulak?’ demişler.

Şimdik gelinler, bu gızın eline çökeliğden bir sokum etmişler, içine de bir yünsük goymuşlar, gıza demişler ki:

‘Bacım kele, al da şu çökeliği ye.’

Gıza, çökeliği yedirmişler, ardından da güççük gelin:

‘Yediârdaşın başı uçun, al şu suyu da iç,’ demiş.

‘Olur -demiş gız- yediârdaşıma canım gurban,’ diyor.

Gız, hemen o tasdaki suyu içiyor. Amma, içine bakmadan, gözünü yumup içiyor. Yünsük, gızın boğazına duruyor, gız ölüyor. Gellinner:

‘Amanın, vallahi bu gız öldü, bunu niyedek?’

‘Gelin, çökeliği sokum edip âzına vererek, sonra da şuraya bağliyak. Garannıkda gardaşları ne bilecek,’ diyorlar.” (Şimşek, 2001: 154-155) Kıskançlık, o kadar kötü bir karakter özelliğidir ki kişiyi, kıskanılan kişinin yok edilmesi/öldürülmesi durumuna getirir. Kıskanılan kişinin ortadan kaldırılmasıyla kıskanç kişi, kendini engelleyen başarılı/güzel kişiyi veya gücü yok eder.

‘Kül Eşek’ (Günay, 2011: 146-149) masalında kıskançlık vurgusunda ilk olarak kedinin, genç kızı kıskanması ve karakteristik özelliklerle ifadesi görülür. Kıskançlık, alegorik bir sembolle ve kişileştirmeyeyle kedinin mizaç özelliği olur. Erkek kardeşlerin kız kardeşlerini bulmalarıyla hayatlarında değişimler yaşanır. Daha önce işlerini evdeki kedi yapmaktadır; kız gelince her işi kız kardeş yapar. Kedi bu durumu kıskanarak kızın yemek yaptığı ateşi söndürür. Kedi için genç kız, düzenini ve rahatını kaçıran bir rakiptir. Genç kıza duyduğu hırsıyla ona kötülük yapar. Kız, ateş bulmak için devlerin evine gider. Olay örgüsünün devamında devi öldüren erkek kardeşler, devin karılarını da eş olarak alırlar. Yengeler de genç kıza gösterilen ilgiyi kıskanarak; genç kıza tuzak kurarlar. Hem kedinin hem de yengelerin genç kızı kıskanma nedenleri ilginin onun üzerinde olmasıdır. Eşlerinin karşısında önemsenmediklerini düşünen yengeler bu durumun suçlusu olarak genç kızı görürler. Yengeler, genç kızın suyunun içine bir yılan yavrusu atar; kızın karnı büyür. Yengeler erkek kardeşlerine kızı kötüleyerek onun dağa terk edilmesine neden olurlar.

‘Ayı Kulağı’ (Günay, 2011: 131-141) masalında kıskançlık yapan yol arkadaşları olur. Arkadaşlarını kuyudan çıkaracakları zaman yolun yarısında vazgeçip ipi tekrar sarkıtırlar. Arkadaşları, onu kuyuda bırakıp malları kendi arasında bölüşür. Ayı Kulağı kızın öğrettiği İsmi Azam duasını okur ve yeryüzüne çıkar, arkadaşlarının ihanetini affedip, haklarına düşen yüklerini de verir ve onlarla olan dostluğunu bitirir. Kıskançlık davranışını gösteren tip/tipler, başarılı olan kahramanı engellemeye çalışır. Ayı Kulağı’nın kuyudan çıkışı bu hadiseyle geciktirilmiş olur.

‘Dalları Reyhan’ (Umay, 2011: 190) masalında kahramanın amcasının kızı, güzelliğini kıskandığı genç kıza düşman olur. Güzellik, karşıt gücün/amca kızının sahip olmadığı durumdur; bu eksiklik başkahramana duyulan öfkeyle kıskançlığa dönüşür.

Kahramanın üstün olduğu yön/durum kıskançlığın temelini oluşturur. Kıskanç karakterin temsilcisi bu eksiklikle olay, kavram ve sembol düzeyinde çatışma yaratır. Kıskançlık motifinde, başarının kıskanılması ve haset sonucu yaşananlar; başkahramanın engellenmesi/yok edilmesi eylemine dönüşür.

3.4.6. İnatçı Tipler

İnatçılık, kişinin anlamlı bir neden olmaksızın, bir fiilde ısrar etmesi, davranışını, düşüncesini, durumunu değiştirmeye direnmesi olarak tanımlanır; duygusal gelişiminin bir parçasıdır ve küçük yaşlar için normal bir duygudur. İnatçılık ben merkezci düşünme tarzıdır ve inatçı kişi bu durumu haz alma eylemine dönüştürür. Merkeze kendini koymuştur ve her istediğinin olmasını bekler. Bir engelle karşılaştığında ise öfke ve inatçılık tepkilerini gösterir. Bunlar aslında sağlıklı oluşunun bir göstergesidir. Çevreye ve kendi vücuduna egemen olma, öz-kontrol ve bağımsızlığın gelişimi için bu duygu gereklidir. Bir bakıma sınırlarını test eder. (cocukgelisimihaber.blogspot) İnatçılık, gelişim özelliklerinden, yetiştirilme biçiminden veya mizaçtan kaynaklanan bir kişilik özelliğidir. Bağımsız davranma ve yardım taleplerini reddetme eğilimi vardır. İnatçılık bir problem durumudur. Bazen de inada karşı inat durumuyla ortaya çıkar. Kökeninde kıskançlık da vardır. Huysuz veya aşırı duyarlı davranan tipler, mizaçları gereği inatçılık gösterirler.

‘İnatçı Köylüler’ masalında abartılı ve kötü bir özellik olarak inatçı kişilerin yaşamları işlenir. Masalda aynı köyden üç arkadaşın basit bir neden üzerinden inat etmeleri konu edilir. ‘İnatlar köyü’ ismi bu köyde yaşayan tüm insanları niteleyen bir tanımlamadır. Bu köyün temsilini ise üç arkadaş somutlaştırır.

‘Bir varıymış, bir yokmuş, bir ‘İnatlar Köyü’ varıymış. Bu köyden üç arkadaş, bir yol kenarında çalışıyorlarmış. Bir yolcu, gelmiş selâm verip sayıymış ya içlerinden birisi ikdiyanmış, gözünün biri de körümüştü. Bu ikdiyar, gençlere demiş kine:

‘Bu yolcu, selâmını bana verdi, sizin hakkınız yok bunda,’ demiş.

Onnar da demişler ki:

‘Sen ikdiyarsın, biz gencik. Selâm, bizim hakkımız.’

‘Yok, bizimidi.’

Bunnar, gadiya getmişler, gadiya danışmışlar:

‘Selâm hakkı kiminise, meydana çıksın,’ demişler. Gadı bunnara sormuş:

‘Hangi köydensiniz?’

‘İnatlar köyündenik,’ demişler.

O zaman içlerinden yaşlı olanına demiş ki gadı:

‘Sen gal, diğerleri çıksın bakîm,’ demiş.

Onnar çıkınca, gadı sormuş, demiş ki:

‘Evelâ, sen inadını söyle. Ben de sana, selâm hakkını söyliyecâm,’ demiş.

‘Bire gadı, ne inadım olucu ki? Bir gün, evde yatıyordum, gece yâmir yâmiş, ev de akıyordu. Amma neriye akdi? Gözüme akdi. Gözüme su damladıkça, ben de inat etdim; ‘Başga yerimi bulamadın mı da, oriye damlıyon?’ dedim, yerimden kakmadım, gözüm de kör oldu,’ demiş.

‘Peki, sen çık öteki gelsin,’ demiş gadı.

O adam çıkmış, öteki gelmiş. Gadı ona da sormuş. Demiş ki:

‘Söyle inadını, ben de sana selâm hakkını söyliyem,’ demiş.

‘Mademki soruyon gadı efendi, ben birşeyler söyliyem. Benim hanım gebiyemiş, çocuk yapıcımış, benden bir kelle istedi. Gasaba getdim, bir kelle aldım geliyordum, bakdım ki, gulâ sallandıkça elbisemi gan ediyor. Geri döndüm, gasaba, gulânı deldirdim, barmâma dakdım geldim. Hanım, kelliye aldı, bişirdi, meydana etirdi ki, gulânın biri yok!

‘Bire hanım, bunun gulağı ikiyidi, hanı biri?’

‘Yooook, getirdiğinde bir idi.’

‘Yok, ikiyidi.’

‘Biridi.’

Ben, inadımdan bayılmış, ölmüşüm. Tabii, ölüyü durduracak dâllar ya. Beni teneşire çıkartdılar, yudular, aldılar götürdüler. Beni mezara gömdüler. Hanım geldi:

‘Amanın herifim, nolur dünya gözüyünen seni bir daha görüyüm,’ dedi, yanıma geldi, gulâma:

‘Vallâ, seni tabita godular, götürüyorlar, ‘gulağı biridi’ de de gurtul,’ dedi.

Ben seslenmedim. Beni götürdüler, mezarlığa vardık. Beni, mezardan çıkan toprağın üsdüne gomuşlar. Hanım bir daha geldi:

‘Herif, gabirden çıkan toprân üsdündesin, mezara goyuyorlar ha, ‘gulağı biridi’ de de, gurtul,’ dedi.

‘Yook.’

‘Beni, mezara indirdiler. Toprağın niye, üsdümden basdırdılar ya, dışarıya da gasap gelmiş. Kelliye aldığım gasap:

‘Yahu arkadaşlar, Allah ırahmat etsin, cenazeniz kim?’

‘Filan adam öldü de, cenaze onun,’ dediler.

‘Vay yahu, şu Allah'ın işine bak. Dün, bu adam yanıma geldi de bir kelle aldıydı. Sonra da, ‘elbisem gan oluyor,’ dedi, gulânın ikisini de deldirdi, barmânı dakdı, evine gelip gettiydi, bak şimdi ölmüş,’ diyeşin:

‘Arkadaş, hemi de gulağı ikiyidi, gasap benim şahidim,’ dedim. Gabirden, beni çıkartdılar. İşde, benim böyle bir inadım varidi,’ diyor. Gadı:

‘Peki, öteki gelsin.’

O adam geliyor, ona da diyor ki:

‘Söyle bakîm, senin inadın ney?’

O da diyor kine:

‘Gadı efendi, fâkirim, kimsem yok. Bir tek inâmiz var. Bunu, bir gün hanım sular, bir gün ben sularım. Bir gün, nöbet benimidi amma, erkekliğim dutdu, nasıl olduyusa:

‘Kalk hanım, şu inâ sula,’ dedim.

O da, dedi kine:

‘Yahu sıra senin.’

‘Yok, senin.’

‘Benim dâl.’

‘O zaman, şöyle annaşak. Kim seslenirse, inâ o sulayacak.’

‘Tamam.’

Hanım bana seslenmez, ben hanıma seslenmem. İnek, susuz durur. Bir gün, ça-
maşır günü gelmiş, nasıl olmuşsa, hanım bana işaretinen sordu:

‘Çamaşır yıkıyacâm,’ dedi.

Çamaşırımı soydum verdim amma, başga de elbisem yoğudu. Şu hasırın arasına dolandım yatdım. Hanımın da üç gardaşı var, ava çok meraklılar. Ava çıkmışlarmış, gele gele evin yakınma bir yere gelmişler. Demişler ki:

‘Ulan, bu gadar geldik, bacımızı da görek hele nasıl,’ demişler, bana geldiler, baktılar ki ben yatıyorum!

‘Hanı bacımız?’ dediler.

Ben seslenmedim. Seslensem inâ suluyacâm. Sordular, gene seslenmedim. Bu
salı:

‘Bacımızı öldürmüş, bu adam,’ dediler.

Ellerine, birer sopa aldılar, beni de aralarına godular, dövdüler dövdüler en so-
nunda, güççük gaynım dedi ki:

‘Gardaş, haylossa bacımızı öldürmeye bu öldürmüş. Bana müsade edin de, bunun boğazına bir ip dakîm, götürüğüm de ırmağa atîm,’ dedi. Buna:

‘Olur, yap,’ dediler.

Boğazıma bir ip dakdılar. Bu oğlan beni, eniş aşşâ sürükledi. Vara vara hanımın çamaşır yıkadığı yere vardık. Hanım bakmış ki, ben bu halde varıyom!

‘Amanın gardaşım, benim herifi niyediyeceksiniz? Bu benim herifim taman?’ dedi.

Ben, o zamana gadara:

‘Evelâ sen gonaşdun, inâ sen suluyacân,’ dedim, ben gazandım. Benim inadım da bu,’ demiş.

Gadı, üçünü de çârmış:

‘Üçünüzün inadı da bir birinden kötüyümüş. O adamın selâmı üçünüze de aittir,’ demiş, aralarını düzeltmiş.” (Şimşek, 2001: 279-282) Selamın sahibinin kim olduğu tartışmasıyla aralarında inatlaşan üç köylü çözümü kadıya gitmekte bulur. Kadı önce yaşı dolayısıyla yaşlı adamı dinler. İnatçılık bir karakter özelliği olarak değişmeyen bir mizaç özelliğidir. Yaşlı adamın inadı gözlerini kaybetmeye kadar gider; ancak inadından vazgeçmemek adına yağmurun altından kalkmaz. Karakteristik özelliklerde inat edilen konu üzerinde ısrar ederek vazgeçmemek; o konuyla ilgili yenilgiyi kabullenememektir. Yaşlı adam gözlerini kaybetmeyi göze alacak kadar inatçılık davranışını abartır.

Kadı ikinci adamın inatçılık hikâyesini dinler. Kellenin kulağının iki olduğu inadı uğrana mezara gömülmeyi göze alan ikinci adam; bu kadarı da olmaz dedirtecek bir durumdadır. İnatçı kişilerin kendi düşüncelerine körü körüne bağlılığı dikkati çeker. Karısının ısrarlarına rağmen inadından vazgeçmez. Üçüncü adamın inadı karısıyla iş üzerine yaptıkları tartışmada önce konuşanın o işi yapması konusunda iddiaya girerler ve kadının kardeşlerinin onu öldürme düşünceleri karşısında dahi konuşmaz; kadın konuşup eşini ölümden kurtarır. Masalda verilen üç farklı durum inatçı mizaçlarıyla ölüm karşısında dahi vazgeçmeyen kişileri örneklendirir. Kadı, üçünün de inadını kabul eder; selamın üçüne de ait olduğunu söyleyerek işi tatlıya bağlar. Masalın sonunda kadı, adamlara üçünüzün de inadı birbirinden kötü diyerek bu insanların eleştirisini yapar.

İnatçılık ahmaklıkla birlikte tasavvur edilir; düşüncesinin doğruluğunu konusunda inatla ısrar eden kişi, mantıklı düşünme yetisini kaybeder. ‘Allah’ı Arayan Adam’ masalında, kahramanın, kismetin ayağına gelmesini beklemesi inatçılık karakterinin sonucudur. Adam, altınları ve mücevherleri kabul etmez; kismetim ayağıma gelecek.

“Balığın ağzına bakıyorlar ki, büyük bir elmas dakılalmış. Ordan adam elması alıyor balık diyor ki:

‘Bu elmas senin, al.’ diyor.

‘Yav ben elması ne yapacağım?’

‘Satarsın.’

‘Yok Allah benim istediğimi evime verecek.’

‘Sen bu elması al.’ diyor balık. Adam elması alıyor denizin içine atıveriyor.

Balığın vedalaşıp ayrılıyorlar.

Geliyor ak sakallı adamın yanna:

‘Selâmünaleyküm.’

‘Ve aleykümselam.’

‘Ne oldu?’

‘Arkadaş bu talvarın altında yedi gulplu bir altın varmış. Bunu çıkaracaksın, çorunla çocuğunla yiyeceksin, ölünceye kadar yiyeceksin. Tarlanın gücünü guvvetini bu altın sömürür, çekermiş.’

‘Oğlum getirin gazmayı, küreği.’ getiriyorlar deşiyorlar hakikatten büyük bir güp çıkarıyorlar.

‘Oğlum bunun yansı senin, yansı da benim.’ diyor.

‘Hayır arkadaş benim varlığım evime gelecek.’ diyor.

‘Ne olursa olsun bunun yansı senin yarısı benimdi. Şuraya senin evini yapalım, git çocuklarını buraya al gel, burada yaşayalım. Tarla bol.’

‘Hayır arkadaş, benim evimde varlık ora kadar varacak.’ diyor.

Adamcağız ne kadar ısrar ettiyse de adam durmuyor, altın çeçini ta orda bırakıp evine kadar gediıyor.

Gederkene adama canavar rast gelmiş. Canavar demiş ki:

‘Arkadaş ne var ne yok; ne oldu? Nerden geldin, nere getdin? Çok mu rezil oldun? Buldun mu feleği?’

‘Buldum arkadaş.’ diyor.

‘Eyi, ne oldu benim işler?’

‘Dünyanın en ahmak hayvanını sen yiyeceksin, dişlerinin gicişmesi geçecek.’

‘Olayları anlat bakalım.’

Adam başından geçen olayları anlatıp bitiriyor.

‘Ha arkadaş öyleyse ben senden ahmak bir hayvan bulamam.’ diyor.

Netice canavar orda adamı parçalayıp yeyor.” (Alptekin, 2002: 330-331) Adamın, kısmetini ayağına bekleme konusundaki inadı, canından olmasına neden olur. Körü körüne bağlanma ve gerçeği görememe inatçılık mizacının/karakterinin olumsuzluğudur. Adama, kısmeti gönderilir ancak ahmaklığıyla bu durumu algılayamaz ve bu inancını körü körüne sürdürür.

‘Totok’ (Seyidoğlu, 1975: 410) masalında; adamın inadı yüzünden mezara gömülmeye kadar giden hastalık boyutundaki tavrı/durumu tasvir edilir. Eşiyle totokun dört olduğu konusunda inatlaşan adam; karısının totoklar üç demesini kabullenemez. Adamın karısı totoklardan birini kediye vermiştir; üç olduğunu söyler. İnatçı adam, tirajı komik bir durumla düşüp bayılır; karısı totoklar dört demediği için inat eder. Ölüm merasimi boyunca karısıyla inatlaşmaya devam eder. Karısı ‘bak gömecekler seni’ demesine rağmen düşüncesini savunma ve doğrulatma hususunda ısrar eder. Sonunda adamı gömerler; ancak adam inadından vazgeçmez.

‘Üç Arkadaş’ (Seyidoğlu, 1975: 406-407) masalında üç arkadaş arasında selamın kime verildiği tartışması çıkar. Selamı veren kişi: ‘kim ahmaksa ona selam verdim’ der. Arkadaşlar arasında bir ahmaklık yarışı başlar. Sonunda mahkemeye giderek; inatçılık/ahmaklık hikâyelerini anlatırlar. En ahmak olduğunu idda eden üç arkadaşın, bu düşüncelerindeki inatçılığı bir mizaç/karakter özelliği olarak vurgulanır. İnatçılığın ahmaklıkla özdeşleşme mesajı yansıtılır. İnatçılık, düşüncesinde/davranışında mantıksızca ısrar etme ve düşüncesini körü körüne savunma eylemi görülür.

Toplumun, eleştirdiği bir kişilik özelliği olan inatçılık, kişiyi ‘kör kuyularda’ bırakan olumsuz bir durumdur. İnatçı kişiler, diğer bireylerin kendilerini uyarmasına rağmen; yanlış fark edemeyen bir ruh hali içine girerler. Mevcut durumun muhasebesini yapmadan körü körüne kendi düşüncelerini savunmaları; aklî yetilerini dahi kullanamayacak bir hale getirir. İnatçı kişiler durumun/olayın doğruluğunu sorgulamaz; bencilce kendi sözünün doğru olduğunu idda eder.

3.5. Fon Tipler

Sosyal hayatın ve kurgunun gerçekliğini sağlamak amacıyla fon tipler kullanılır. Tek boyutlu ve derinliği olmayan bir görüntü olan fon tipler ikincil derecededir ve dekor özelliği gösterir. Dekoratif unsur özelliği gösteren fon tipler; sosyal hayatın ve toplumsal kimliğin verilmesinde olumlama yoluyla bu durumu aktarırlar. Fon tipler, olaya bağlı olarak olumlu veya olumsuz kişilik özelliği gösterebilir.

Anonim insanı ifade eden fon tipler; alışkanlıklar ve adetler üzerine yaşarlar. “Heidegger’e göre insan, toplum içinde ya da yalnız olarak yapısı itibarı ile birlikte yaşayan varlıktır. Bir anonim kişi olarak var olmak ise, bir kimsenin topluluk içinde yaşadığı dünyasında kişiliğini kaybedip sıradanlaşmasıdır. Bu kişi, günlük yaşamın sıradanlığı içinde, ‘alışkanlıklar’ ve ‘adetler’ üzerine hareket eder. Heidegger buna, ‘varlığın günlükleşmesi’ der. Anonim insan, bu durumdadır.” (Tuna, 2014: 140) Varlığı günlükleşen fon tipler; topluluk içinde sıradanlaşırlar. Olayın günlük akışını etkinleştirme yetisini sağlarlar. Olağanüstü maceranın inandırıcılık kazanması fon tiplerin işleviyle ilgilidir.

Fon tipler, olaya gerçeklik katma özelliğine sahiptir. Olay örgüsünde mekânı ve konu zamanını etkili kılarak; inandırıcılık katar. Sarıtıraş masalında olay zamanı padişahın yönetici kimliğini etkili kılan ferman ile verilir. Padişahın fermanı dellal tarafından okunur. “Efendim, bir şehere varıyorlar. Bir gahveye oturuyorlar. Dışarıdan da bir dellal çağırılıyor.” (Şimşek, 2001: 43) Dellal, fermanı okur ve görevini tamamlar; başka bir görevi olmadığı için ilerleyen bölümlerde görülmez. Fon tip olayın içinde bir dekor olarak görevini yerine getirir ve olaylara dâhil olmaz. Fermanı okur ve görevi biter. Masalın diğer vaka halkalarında görülmez.

Üçüncül kişilik özelliğiyle alt tipler başlığında yer alan fon tipler; olayın/anlatının dekoru veya sahnesi konumundadır. Fon tiplerin olay örgüsündeki işlevi, sosyal ortama inandırıcılık katmaktır. Vakanın gelişimini etkileyecek bir fonksiyonları yoktur. Figüratif/dekoratif tipler, ikincil dereceden kahramanlardır ve olayı vakayı etkileyecek bir konumda olmazlar. Olay örgüsünün bir bölümünde veya sahnesinde görünür ve dekoratif işlev görürler. Fon tipler, kişilik özellikleri işlenmeden topluluğun içinde bir rolle işlenir.

SONUÇ

Çalışmanın amacına uygun olarak Anadolu masalları; yapı, tema ve masal kahramanlarının tip değerlendirmesi başlıklarıyla ele alınmış ve ulaşılan sonuçlar sunulmuştur. Anadolu masalları incelenerek masalların, insanın iç dünyasını bir ayna gibi yansıtan sembolik dilinin çözümlemesi; yapı, izlek ve tip başlığında ayrıntılı bir şekilde tespit edilmiştir. Yöntem olarak yorumbilim yöntemi kullanılmış ve ulaşılan sonuçlar masal metinleriyle ilişkilendirilerek verilmiştir. Çalışmada edebî bir metin olan masal metinleri; psikolojik, felsefik, sosyolojik açıdan değerlendirilmiştir. Masal metinleri bu bilim dallarıyla ilişkilendirilirken psikoloji, sosyoloji, felsefe alanlarında yapılan çalışmalar okunarak; masal metinlerinden alınan örneklerle somutlaştırılmıştır. Bu ilişkilendirme yorumbilim çerçevesinde yapılmıştır. Çalışmada, metin merkezli yorum ve okumaların önemine; psikoloji, sosyoloji ve felsefe bilim dallarından yararlanmanın gereğine yapılan metin çözümlemeleriyle yer verilmiştir.

Giriş kısmında çalışmanın anahtar kelimeleri olan sembolik dil/anlam, masal, karakter ve tip hakkında yapılan değerlendirmelerden şu sonuçlara ulaşılmıştır: Edebiyat, tabiatın bir taklidi olarak sembolik dilin dolaylı anlatım/gönderme yöntemini kullanır. Doğrudan gönderme doğal iletişimdir ve edebiyat doğadaki her şeyi taklit ettiği gibi bu durumu da taklit eder. Rüya, mit ve masal ortak bir payda olarak sembolik dili/anlatımı kullanır. Sembolik dil/anlatım, kaynağını din ve edebiyattan alır. Bu dil, insanoğlunun ortak kullanımıyla doğmuş, evrensel bir dildir. Bu bağlamda sembolik dil ve sembolik anlatım sezgilere dayanan geleneksel bilime daha yakındır. Modern bilimler açısından sembolik dil/anlatım, akla ters düşer ancak geleneksel bilimde sezgi ve düşünüşle açıklığa kavuşur. Geleneksel bilimin özelliği olan sezgi ve düşünüş masal metinlerindeki sembollerle somutlaşır. Sembolik anlatım, sanatsal bir yaratım olması bağlamıyla dolaylı bir anlatımdır.

Semboller, anlamlar üreten çoğaltan toplumun/insanlığın ‘anlam merkezi olup’ insanın/insanlığın inanış ve davranışlarına yön verirler. Semboller, toplumsal varoluşun ortaklığıyla bütünleştirici ve birleştirici özellikler taşır; evrensel boyutuyla da insanlığı aynı macera aşamalarının paydasında toplar. Masallar bu yoğunluğu barındıran sembolik dilin çözümünde önemli ve birincil metinlerdir. Benzetme ve mecazlarla yapılan sembolik dil, insanın kendini anlatma ihtiyacıyla doğar. Zihinde mevcut olan nesnenin kendisinde var olmayıp bizim yüklediğimiz bir anlam olan sembol toplumun, geleneksel

dilini kullanarak/dönüştürerek gerçekleri ifade etmedir. Her anlatının bir gerçeğin kökenine götürdüğünü görürüz. Algılanan ve algılanamayan arasında kurulan bağla işlevsellik kazanan semboller, birleştirici güçlerdir. Semboller, algılanamayan nesne, kavram ve olguyu; algılanan nesne, kavram ve olguyla açıklayarak aralarında bir bağlam oluştururlar.

Semboller, dinlerden ve inanışlardan etkiler taşır ve köken olarak arketiplere dayanır. Arketiplerin temel motifleri mit ve masallarda ortaya çıkar. Sıkıştırılmış ilk düğüme ulaşmak için ilk kökene/arketipe bakılmalıdır. Arketip, başlangıçtan beri var olan ezeli imgedir. Edebiyatta sayısız arketip bulunur. Zihinde yer eden, atalardan kalıtsal olarak geçen, insanlık tarihinin ortak malı olan arketipler, kalıtım yoluyla ritüellerde ve edebî metinlerde korunan değerler bütünüdür. Masallar, bu ilk mitsel öyküleri motifler şeklinde alarak sembolize eder. Evrenin/dünyanın yaşam tarihini anlatan arketipler gerçek sembollerdir. ‘Edinsel bir kökene dayanan’ arketipler, mitolojik bir karakter taşıyan içeriklerdir. Sembolik dilin diğer ifade araçları; metafor, alegori, mecaz işaret vb. aracılığıyla masalda evrensel temalar ortaya konur.

Masallar, ait olduğu toplumun düşünce ve duygu dünyasını yansıtan sözlü kültür ürünleridir. Masal metinleri, tarihsel olarak aynı kökten etkilenmiş; farklı kültürler, farklı coğrafyalarda aynı duygu ve düşünceleri paylaşmıştır. Masallar, bir kült olarak nesiller arası iletişim sağlayarak kültürel özellikleri de aktarır. Masallarda kullanılan motifler, halk muhayyilesinde bir gerçeğin sembol diliyle ortaya koyduğu anlamı barındırır. İmkânsız olaylar, ütöpik arzular ve insanın problemleri masal üzerinden sembolik dille anlatılır. Mitsel öykülerin içeriğini taşıyan masal metinleri, rüya ve mitoslarla aynı kökten beslenir. İnsanın içsel dünyası bilinç- bilinçaltı-bilinçdışı şeklinde bir süreçle metinlere yansır. Masalda geçen her bir motif, mitolojiyle bağlantılı bir yaşanmışlığın sembolik ifadesidir. İnsan benliğinin mecaz ve sembolik olarak dillenen mesajları masal metninde metaforik bir alanda canlanır. Masalın yaratıcısı ve anlatıcısı insandır; kendi yaratılış öyküsünü unutmamak için edebi metinlerde bu öyküyü yeniler. Korkular, umutlar, hayal-hakikat gibi zıtlıklar masal evreninde doğal yaşamın bir sonucu olarak kesilir.

Şahıs kadrosunun karakter veya tip olarak birbirinden ayrı kavramlar olarak ayrılması yerine şahıs/kişiler kadrosuna işlevlerine göre ‘kişilik incelemesi’ olarak bakılmalıdır. Kahraman, öncelikle kendi macerasının öznelliği ve yaşamıyla karakterken; kendisi gibi davranan kişi ve varlıkların temsilcisi olarak tip özelliği kazanır.

Yapı, anlatmaya bağlı edebî metinlerin öğelerini içeren ortak bir özelliktir. Yapı unsurları olan; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân ile dil, anlatım ve üslûp bir bütünlük oluşturur. Olay örgüsü, düzenlenen olaylardır. Masal metinleri; giriş, gelişme ve sonuç şeklinde bir düzen içinde sunulur. Giriş olaylar; giriş ve gelişme bölümlerinde işlenir; sonuç kısmı tatmin edici ve ders veren düğümle bağlanır. Masal kurgusunda sunulan dünya ne kadar gerçek dışı olursa olsun; bizden onu geçici olarak gerçek dünya gibi görmemiz beklenir ve olay örgüsü bu işlevle düzenlenir. Olay örgüsü başlığında; masalarda evrensel yolculuk sembolünün bir döngü olduğu görülmüştür. Köken miti olan bu durum insanın süregelen yolculuğudur. İnsanın kendini gerçekleştirme bir varoluştur ve bu durum edebi metinlerde insanın/insanlık tarihinin tekerrür eden öyküsüdür. Masallar, olay/vaka halkalarından oluşur; olayların sıralanışı ve birbiriyle bütünleşmesidir. Tek zincirli/olaylı masalların yanında çoklu zincirleme vaka halkasına sahip metinler de vardır. Asıl olayın içinde bir başka olay ve macera daha anlatılır. Döşeme/başlangıç durumu, masal dünyasının kurallarını ve içeriğini dinleyeciye/okuyucuya aktaran bölümdür. Kahramanın tanıtılmasının ardından olay/kahramanın macerası bölümüne geçilir. Maceranın aşamaları mevsimsel döngü kalıbı, arayış kalıbı ve hal kalıbı olarak aynı süreci ve anlamı ifade eder. Sınavlar ve sınav aşamaları insan ve tabiat arasındaki döngüsel ve ritüel bütünlüğü gösterir. Sonbahar/isteme, kış/sınav süreci/ayrılış, ilkbahar/mücadele, yaz/sınav sonucu/buluş ve dönüş bir döngüdür. Dilek/sonuç bölümünde evrensel mesajlarla insanlık için temennilerde bulunulur.

Zaman alt başlığında, zaman algısının sonsuz/sınırsız mitik zaman olduğu ve bu zaman diliminin insan merkezli olarak evrensel olduğu saptanmıştır. Masal evreninin sınırları yoktur; sonsuz zaman algısı vardır. İnsanın hayal etme ve sınırlama yetisinin sınırsızlığıyla zaman sonsuz bir anlam kazanır. Masal metinlerinde sıradan ve ilâhî zaman bir aradadır. Masal dünyasında dikey boyutta ilahi zaman, yatay boyutta sıradan/reel zaman uyumlu birliktelikle işlenir. İnsanın zamana hükmetme ve müdahale etme arzusu masal metinlerinde kendini hissettirir.

Mekânın, sembol dilinin zenginliğiyle insana ait yaşam alanı ve ruh halini yansıtmaya işlevini yerine getirdiği görülür. Mekân başlığında çevresel ve olgusal mekâna ulaşılmıştır. Mekân çevresel ve olgusal mekân boyutuyla iki başlıktan oluşur. Çevresel mekânda, realist/gerçekçi mekânlar, ara/geçiş mekânları ve fantastik/egzotik mekânlar görülür. Kişi ve psikolojik süreçlerin yansıdığı çevreyle olgusal mekân başlığında

kapalı/dar/labirent mekânlar, açık/geniş/ferah mekânlar ve insan ve toplum arasındaki ilişkiyi aktaran sosyal mekân/ortam işlenir.

Masalların söz varlığı öğelerinin anlaşılması, yorumlanması ve bilimsel katkı sağlanması, çalışmanın önemini oluşturan bir diğer boyutudur. Masal anlatıcısı, özel bir kimliği olan anlatıcıdır; masal anası/atası şeklinde masala damgalarını vuran özel anlatıcılar, masalı her anlattıklarında adeta yeni bir metin oluştururlar. Anlatım, dil ve üslûp özellikleri masalın sözlü kültürden aldığı masal anlatıcılığı geleneği üzerine kurulur. Hikâyeci ve betimleyici anlatımla kültürel motifler tematik olarak anlatılır. Masal metnlerinin romantizm akımıyla anlatım ve üslûp yönüyle ortak özelliklere sahip olduğu belirlenmiştir. Romantizm akımının özelliği olan sanat toplum içindir özelliği ve evrensel ahlâk önceliğiyle verilen iyi-kötü çatışması masalın ana izlekleri arasındadır. Masal içe doğru bir anlam tabakasının sözel örüntüyle birleşmiş haz, güzellik ve merak konusunda bir alan oluşturur. Sözel/sözlü örüntünün içe doğru anlam tabakaları güzellik, haz ve merak unsuruyla bir uyum oluşturur ve bu durum masalı diğer türlerden ayırıcı bir özelliktir. Anlam tabakaları ait olduğu toplumun zihin evrenini yansıtır.

Masalın anlatımında üslûp özelliği olarak nesir anlatım içinde dil paralellikleri kullanılır. Bu bölümde orijinal bir tasarım olarak nesir diliyle ortaya konmuş paralel dil kullanımları ve bu konudaki tespit ve örnekler sunulmuştur. Özellikle şiirsel bir üslûp taşıyan ritimle ahenge dönüşen tekerleme/formel bölümleri buへelliğe sahiptir. Masalların kalıp söz/formel gibi ilişkisel sözlerinin şiirsel varlığı ve paralelizme ait unsurlar üslûpsal başarıdır. Halk diliyle nesir olarak oluşmuş masal metinlerinde, şiirsel bir üslûba sahip ritimsel nesir dili görülür. Masalların yöresel ağız özelliklerinin korunması dil çalışmalarında önemli sonuçlara ulaşılmasını sağlamaktadır.

Bir edebî eserde işlenen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim olan izlek; masalların evrensel mesajlarının verilmesi açısından önemlidir. Tema/izlek, masalın içinde izlenen, ağırlık verilen düşünce, kurgu veya gerçeğe dayanan mesajdır. Anlatının merkezindeki fikir odaklıdır; diyalog ve olaylarla ortaya konur. İzlek, motifler halinde metinlerde çoklu bir kullanım gösterir. Muhteva ve konunun sunulma biçimi imge yaratma şeklindedir. Kutsal dinlerin öykü ve temaları masalların şifreleri arasındadır. İnsan, kendi yaratılışındaki gibi bir kurguyla masal evrenini yaratmıştır. Masallar, dinî metinler değildir ancak mesajların verilişinde ait olduğu toplumun inanış ve inanç sistemiyle iç içe bir anlatıma sahip motifler kullanılır. Bu bağlamda masallarımızın, Türk inanış sistemi olan Şamanizm, Budizm, Maniheizm ve İslâmi inancın doğurduğu tasavvuf

düşüncesinden motifler taşıdığı görülmektedir. Tasavvuf ve tasavvuf edebiyatı insanın ve evrenin varoluşunu sembollerle açıklayan bir ekoldür. İlk günah, yasak meyve, yeniden doğuş, zıtlıkların ahengi, seçilmiş kahraman ve gizli hazineler masalda insanın öyküsüyle şekillenmiş temalardır. Bu temalar, edebiyat, felsefe ve psikolojinin araştırma alanlarıdır ve merkezinde insan vardır. Halk edebiyatının sözlü gelenekle çağları aşan masal metinlerinde, bu ortak konular şifreler ve semboller şeklinde özel bir dille ortaya çıkmaktadır. Toplumun düşünce dünyası bu izleklere yansır. İzlek/tema toplumun düşünce dünyasını yansıtan mitolojik bir karakter taşır. Tema/izlek, masal metninin kurgusunu oluşturur; olay ve karakterlerle/kahramanlarla bir bütün olarak insanın öyküsü anlatılır. Yüzeysel okunan bir metnin içindeki sözel örüntü, çözümlemelerle ortaya konabilir. Masalın izlek/tema bölümü varoluştan kendini buluşa, zıtlardan birliğe insanın tarihidir.

İlk günah, insana düşüşü getiren ve temelinde yasak meyvenin olduğu ilksel yurttaki var oluş anıdır. Günah, yasağın çiğnenmesiyle insanın devam eden yolculuğunun nedenidir. İlk günah ve yasak meyvenin yenilmesi, insanın masumiyetini kaybederek sınavlar yolunu aktaran öteki dünyaya/evrene gelişinin mitik öyküsüdür. Âdem ve Havva'dan bir miras olarak alınan bu dünyaya geliş öyküsü, sınavlar sonucunda tekrar kendi evrenine dönme şeklindedir. Dünyaya geliş, çoğalmanın ve cinselliğin de bir dönüşümüdür. Masal kahramanının dünyaya gelişinde yasak meyvenin olumlanarak aktarımı söz konusudur. Yasak meyve, metafor olarak elma ile sembolize edilir. Yasak meyve özgürlük ve vahşi sevincin doyumunu sembolik dille yansıtır.

Yüzleşme anneye dönüş başlığı, insanın masumiyetini kazanma çabasının ve ilksel öykünün içeriklerinden biridir. Masal kahramanının öteki diyara/uzak ülkeye yaptığı yolculuk; asıl mekânından kopmuş/koparılmış insanı sembolize eder. Kahraman, üstlendiği zor görev ya da esaretten kurtulma mücadelesi sonunda başarıya kavuşursa evine/anneye geri döner. İnsan bu gerçeğe yüzleşir ve evine/anneye dönme amacıyla eyleme geçer. Tasavvufta; insan bu dünyaya bir kopuşla gönderilmiştir. İnsan, asıl olan âleme ve mutlu olduğu evine sınavlar ve aşamalar sonucunda kavuşur. Ev, insanı güvende hissettiren korunaklı ve güvenli yuvadır. Yüzleşme gerçeği fark eden insanın anneye dönme arzusu ve kaybettiği masumiyeti kazanma çabasıdır. Maceranın başlangıç noktasına yapılan dönüş eve/anneye/masumiyete kavuşmadır.

Vahyi söylem ve kehanet, masal aracılığıyla ortaya konan özel bir iletişimdir. Özel güçler veya kutsal totemler, rüyalar aracılığıyla kehanet ve vahyi söylem

gerçekleşir. Kahramanın seçilmiş kimliği, insan-ı kâmil olma işlevi ve yol göstericiliği vahyi söylem metaforudur. Vahyi söylem masalda ilâhî güç ile kahraman arasında iletişimi sağlayan bir figürdür. Hz. Hızır, yaşlı bilge adam, kuşlar vb. güçler vahyi iletişimle kahramana gelecekte haber verir ve yol gösterir. Kehanet, gelecekte haber vermedir; özellikle rüyalar aracılığıyla geleceğin ve kaderin değişmezliği sunulur. Rüya, mit ve masallar gibi bilinçdışının sırlarını açığa çıkarır. Bu tema, Türk kültürünün inanış ve inanç sistemiyle masal metinlerine işlenmiştir.

Zıtların ahengi, dünyanın kuruluşundaki gerçeğin masal dünyasına yansımasıdır. İnsan zıt eşitler içinden bütüne ulaşır. İkili zıt kutuplar biri diğerinin varlığını güçlendiren bir formdur. İkili zıtlıkların masalın sembolik dili aracılığıyla birbirini güçlendirdiği görülmüştür. Masal temaları evrensel uyumlu birliği tamamlama ritüellerini canlı tutar. Kaostan-kozmosa zıtlığında tabiattan medeniyete insanın zıtlıklardan birliğe ulaşması işlenir. Doğayı hükmü altına alan insan kendi gerçeğini de öğrenir. Tabiattan-medeniyete zıtlığında mittten yazıya geçiş süreci de yaşanır. Mitler, yazı aracılığıyla hafızaya taşınır. Tabiat, insanın korktuğu bir alan/kavram olmaktan uzaklaşır. Keşfedilen ve insana tabi olan, hizmet eden bir konumla medenileştirilir. Tabiatı ve onun kaba güçlerini yok eden insan bu güçleri kendi egemenliği altına alır. Masal metinleriyle ritüelleşen bu temada; başlangıçta yaşanan kaos düzenle birlikte kozmos ve normalleşmeye dönüşür. Masal kahramanının macerasıyla aynı döngü yeniden canlandırılır. Doğanın düzenine müdahale felakete neden olur. Uyumlu birliğin sağlanması zıtlıkların ahengini güçlendirir. Düzensizlikten-düzene zıtlığında; düzenin ve iyiliğin eksik olması kötülüğe ve düzensizliğe neden olur. İyiliğin varoluşu için kötülüğün olması zorunludur; bu bağlamda masalların iyi-kötü karşıtlığı üzerine evrensel mesajları kodladığı görülmüştür.

Geçmiş-hal karşıtlığı eski ve yeni arasındaki çatışmayladır. ‘Geçmiş-şimdi’ zıtlığının ana varyantları olarak ‘eskilik-yenilik’ ve ‘sadakat-mükâfat’ başlıklarıyla karşıt güç olan eski durum ve kahramanla yeniyi temsil eden ülkü değerlere ait semboller zıtlık bağlamıyla macera bütünleşir. Sadakat-mükafat mit tarafından belirlenen kurallara ve davranışlara uyarak; mükafat elde edilmesidir. Başkahramanın macerası mitin kahramanı olduğunu ispatlama ve ödülü kazanma üzerinedir. Tecrübesizlik-tecrübe karşıtlığı kahramanın tecrübeyi temsil eden kutlu kişiler aracılığıyla tecrübe kazanarak düzeni sağlamasıdır. İhtiyar-geç ve sinama-inanma zıtlıkları bu başlıkta kahramana tecrübe kazandıran ihtiyar tipinin, kahramanı tecrübeyle olgunlaştırmasıdır. Sinama motifi sınavını başarıyla tamamlayan kahramanın ideal tip olarak mitin güvenini kazanmasıdır.

Anima-animus, dünyanın zıtlık düzleminde dişil ve eril gücün temsilidir. Dişil ve eril varlıkların tamamlanması zıtlıkla doğan bir ahenktir. Kadın kahramanın erilin gücünü; erkek kahramanın dişilin sezgi ve duygu yönüyle buluşması ve uyumlu bütünlüğe ulaşması masallarda ortaya konan bir temadır.

Yeniden doğuş insanın ontolojik/ruhsal doğumudur. Doğum; yeni bir hayat ve öyküdür. Masal kahramanının ontolojik doğumu yeni bir öyküyü başlatır. Tabiat Ana/Anasır-ı Erba hayat sunan bir döngüyle tabiatın yeniden doğuştaki rolüdür. Tabiat ve mevsimlerin döngü ve aşamaları insan ruhuyla özdeşleşir. Kış dinlenme, ilkbahar uyanışa geçiş yaz bir tamamlanma, sonbahar sona yaklaşmadır; bu durum sürekliliği olan bir döngüdür. İnsanoğlu, bu döngüyü beden ve ruh imgesiyle kendi doğasında da yaşar. Su, başlangıçtaki ilk varoluştur ve hayatın kendisidir. Toprak, tohumu saklar, besler ve anne görevindedir. Bitki dünyasının yeniden doğuş alanında metafor olması anne imgesindeki dişilik rolüdür. Güneş, ateşin ısıtıcı ve hayat sunan gücüyle toprağa can verir. Uyku besleyici bir güçtür. Zor durumdaki kahramanın uyuması/geçici ölümü, onu koruyan bir metafor olarak Ashab-ı Kehf'in uyuma süreci ve ontolojik doğumları yeniden doğuş temasıyla ilişkilidir. Değişim/dönüşüm/post değiştirme Türk kültüründe ortak bir motiftir. Don değiştirme Şamanizm inancından itibaren görülen köklü bir motiftir. Duaların ve bedduaların dönüştürdüğü yeni yaşam, ontolojik doğumun başka bir boyutu olarak insanın arzularını yansıtır.

Gizli hazine büyük ödül, kendilik/benlik kazanımını imleyen bir semboldür. Gizli hazine ulaşılması çok zor bir yerde saklıdır; kişiliğin/benliğin saklı ve biricik olmasıyla benzer bir metafordur. Hayat/ölüm/hayat döngüsü yok olmayan ruhun gücünü anlatır. Yeninin başlaması için doğadaki gibi bir ölümün yaşanması ve yeni bir doğuşun gerçekleşmesidir. Kahramanın kendi iç doğasına ve ilksel tabiatına dönüşüdür. Ödül ve ceza toplumun koyduğu kuralların norma dönmesidir. Gizli hazinenin kendiliğin varoluş alanının somut göstergesi ödül ve cezadır. Asıl/ilksel doğasına dönen kahraman ödüllendirilir; gelişme gösteremeyen tercihini kötülükten yana kullanan karşıt güçler ise cezalandırılır.

Üçüncü bölümde masal kahramanlarının tip başlığında işlevlerine göre sembolik değerlendirmesiyle ulaşılan sonuçlar şu şekildedir: Masal tiplerinin sembolik anlamlarının köken bakımından temayla ortaklığı görülmüştür. Masal dünyasına özgü nitelikleri dikkate alınan masalın şahıs kadrosu oldukça geniştir. Kahramanlar, sıradan insanlar; çoban, bezirgan, kral padişah, olağanüstü varlıklar; canavarlar, devler, periler

tabiatın temsilcisi bitki ve hayvan âlemi gibi her kesim ve gruptan bir şahıs kadrosuyla animizm paralelliğinin anlatım zenginliğini taşır. Masalın şahıs kadrosu evrende var olan tüm varlıkların yer aldığı her birinin kendine özgü sembolik anlamlar taşıdığı tiplerden oluşmaktadır. Bu zenginlik masalların evrendeki her bir varlığı tipleştirerek tüm yaşamı içermesiyle ilgili bir özelliktir. Tipler değişmeyen özellikleriyle sembolik değerlere dönüşerek ait olduğu toplumun düşünüş, hayal ve arzularını somut kılma işlevini yerine getirmektedir. Masalda; soyut kavram, kişi ve nesneler somutlaştırılır. Tipler, ideal/idealist/idealize tipler, yardımcı/destekleyici tipler, engelleyici/karşıt tipler ve fon tipler ana başlıklarıyla bu genel çerçevenin alt başlıklarından oluşur.

İdeal/idealist/idealize tip, olayın başkahramanıdır ve toplumun yücelttiği eylem ve davranışlarla özel bir kimliğe sahiptir. Başkahraman/başkişi içsel dünyasının değişimi yönüyle boyutlu bir karakterdir. Masalda başkahramanın karakter/kişilik özellikleri tasvirlerle değil sembollerle anlatılır. Bu özellik masalın sözlü dönem ürünü olması ve anlatıcıların anlatım özellikleriyle ilgilidir. Başkahraman/başkarakter, sembolik ifadelerle kişiliğini ortaya koyar. Masal kahramanının kişilik özellikleri açık bir şekilde ifade edilmez; sembolik olay ve ifadelerle sezgi ve hissettirme yoluyla verilir. Kahramanın içsel dünyasını semboller aracılığıyla keşfedilir.

İdeal tip olan genç kız/delikanlı, masalda Yaratıcı gücün yeryüzündeki temsilcisi olma işlevine sahiptir. Gençliği, tazelenmeyi ve yaşam enerjisini temsil eder. İdealist tiplerin toplumsal hafızada seçilmiş özel kişisidir. Tek olan eşsiz ve benzersiz olan olarak idealleştirilir. Toplumun/ailenin kurtarıcısı olur.

En küçük kardeşin, idealist tipler arasında evin koruyucusu ve ailenin/soyun devam ettiricisi olarak öne çıktığı görülür. Ocak ateşi ve ışık, aile hayatının kutsal sembolleridir. Işıklı yer ve ocak ateşi kutsal kabul edilir. En küçük kardeş; macerada kırk kardeşin ya da üç kardeşin en küçüğüdür. Üçüncü kardeş küçük olması sebebiyle maceralarda önemsenmez. Onun istenilen nesneyi getirmesi veya maceraya atılması beklenen bir durum değildir. Üç kardeş, arasında bilgi, güç, beceri sınavında büyüklerin zıtlığıyla küçük kardeş kendini ispatlar. Üç kardeşin en küçüğü tanrısal güçle üç katmanlı dünya tasavvurunda en üstte olarak diğer iki katmanın üstündedir. Küçük kardeş beklenilmeyen başarıyı gerçekleştirerek herkesi şaşırtır.

Türk dünyasında değişik isimlerle geniş bir coğrafyada tanınan Keloğlan, fiziksel özelliklerinin aksine davranışlar göstererek akıllı ve sivri bir zekâyı sembolize eden bir tiptir ve ideal tipi temsil eder. Halk muhayyilesinde karşıt güçlerle sivri zekâ ve akılla

toplumun sözcüsü işlevini kazanır. Keloğlan, değişen dünyanın oyunu ve düzeni karşısında yeni bir tavır takınır ve modern insanın silahını kullanır. Masal kahramanı olağanüstü güçler ya da kendi fiziksel kuvvetiyle başarı kazanırken; Keloğlan değişimi/dönüşümü akıl ve zekâyla gösterir. Keloğlan, Türk dünyasının ‘kel ata’ figürüyle dönüşen ‘modern bir öncü’ olarak yeni dünya düzeninin silahı olan hile ve oyunlara karşı akıl hazinesiyle başarı kazanır.

Kahramanı tamamlayan, olay örgüsündeki etkisiz durum ve hallerde yardımcı gücü temsil eden tipler, işlevlerine göre alt başlıklara ayrılır. Bilge tipler, kahramanın doğumu öncesinde onun geleceği çevreyi hazırlar, ve her aşamada etkili bir güç olur. Hz. Hızır, mistik bir görevle kahramana yol gösteren büyük bilgedir. Hızır, yoldaş imgesiyle görülür. Derviş/aksakallı tipi yaşın ve tecrübenin timsalidir. Alt tiplere anlatıcı tarafından işlevler yüklenir: kahramanın dinî değerler dünyasını etnik-kültürel evrenini güçlendiren bilge tiplerdir. Mitik bir alt tip; Hz. Hızır, aksaklı ihtiyar, derviş, kökendeki bilge/bilici vasfıyla kahramana kutsallık kazandırır. Çobanlar, bilici ve manevî kimlikleriyle kahramanın tamamlayıcı gücü olur. Periler, insanın doğanın büyü ve güzel gücüne duydukları fantaziyle yardımcı/tamamlayıcı tipler arasında yer alırlar. Periler, büyü ve olması imkânsız durumları değiştiren iyilik kültü olarak ihtiyaç duyulan mucizevî gücü kahramana sağlar. Yardımcı/tamamlayıcı tipin işlevsel özelliği kahraman zor durumda kaldığında yol gösterme ve çözümler üretme yetisidir.

Fedakâr tipini açımlayan özellik sevginin besleyiciliğidir. Karşılıksız sevgi ve özveri Fedakâr tipin yüceltilmiş işlevidir. Sevgi; kutsallık yönüyle manevî gücü sağlar. Anne, eş/sevgili fedakâr tipler olarak masalda kültürel bellek imgeleriyle tasvir edilir. Kahramanın zor anlarında onu destekleyen ve tamamlayan güç olurlar.

Totem, kutsallık inancıyla yüceltilen ve saygı duyulan ruh arketipinin somutlaşan gücüdür. Her toplumun kutsal saydığı ongun hayvanları vardır ve bu ongunlar, mitolojik motiflerle yeni işlevler kazanır. Totem tipler, kutsal hayvan ruhuyla ilgili inanışların tezahürüdür. Türk kültüründe insanın koruyucusu ve ruhun temsilcisi olduğuna inanılan at, yılan, balık, köpek, karınca vb. hayvanlar, kahramanı tamamlama/destekleme göreviyle işlev kazanırlar. Bu inanışta mitoloji ve inanışlar yaşam tecrübesiyle ortak bir motife dönüşür.

Karşıt güçlerin sözcüsü olan engelleyici tipler, kahramanın eylem gücünü azaltarak engelleyici güçler haline gelirler. Bu başlıkta engelleyici ve korkunç tipler yer alır. Gölge arketipi kişiliğin bilinmeyen karanlık yönüdür ve kötü kişilerin

bastıramadıkları içsel süreçlerinin içeriğidir. Engelleyici tipler arasında rakip olarak kahramanın karşısında bulunan güç ‘arzu nesnesini’ almaya çalışır. Baba ve oğul arasındaki paradigmada kahramanın sevdiği kıza göz koyan babalar tiranlaşan hilebaz tiplerdir. Arap hizmetli/çingene tipi, hasetlik eden bir mizaç ile hanımına veya beyine ihanet eder. Masallarda özellikle evin kızının/hanımının güzelliğini kıskanarak onun yerini almaya çalışır. İyiliğin karşılığındaki davranışları ihanet olur. Köse, kötülüğün ve hilenin çirkinleştirdiği fiziksel özellikleriyle öne çıkar. Köse diğer insanların da rakibidir ama masallarda özellikle Keloğlan ile aralarında kurulan bir bağla Köse ona rakip olur. Masalın sonunda ise bin bir düzen kuran Köse’ye karşı zafer Keloğlan’ın olur.

Arabozucu/yıkıcı tipler ailenin huzurunu bozan yıkıma neden olan karşıt güçlerdir. Üvey anne, büyük/üvey kardeşler ve hoca/imam tipi masalda ailevi ve ahlâki değerleri yıkıcı eylemler sergiler. Yutucu/korkunç tipler, insanın kaçtığı yüzleşmek istemediği sorunların somutlaştırılan düşman figürüdür. Günlük hayatta yaşanan problem, masal dünyasına dev, cin, canavar, cadı/cazı vb. figürler olarak yansır. Öteki diyarda korkuyu oluşturan güçlerle yüzleşen kahraman erginlenme ritüelini tamamlar.

Karakteristik tiplerin, kişilerin/varlıkların belli davranışlarıyla somutlaşan ahlâkî niteliklerin temsilcisi olduğu görülmüştür. Kişiliğin davranış tarzına yönelik gözlemlerle karakteristik tipler, olumlu veya olumsuz bir kişilik özelliğini vurgulamak amacıyla seçilir. Ayna metaforuyla insana, kendi duygu ve düşünce dünyasını gösteren tiplerdir. Karakteristik tipler arasında alegorik anlatımlarla hayvanlar âleminin üyeleri de seçilir. Tabiatı keşfederek, medeniyete ulaşan insanın öyküsünü hayvanlar âlemi sembolize eder.

Fon tiplerin, anlatının inandırıcılık kazanması bağlamıyla dekor/sahne göreviyle kullanıldığı görülmüştür. Dekor veya sahne rolüyle seçilen kişiler/varlıklar, olağanüstü özellikleriyle birlikte masalın olay örgüsüne yaşanmışlık/yaşanabilirlik anlamı katar. Fon tipler, hayatı anlatan masallarda da kurgunun gerçekçiliğini ve sosyal yaşamı canlandırma rolünü üstlenir.

Sonuç olarak, masal metinleri insana kendi varoluş gerçeğini anlatan kültürel ve evrensel motifleriyle derin anlamlar taşır. Masal dünyası içinde sembolik dil ve bağlamlar aracılığıyla ait olduğu toplumun duygu ve düşünüşe ait arzuları kodlanır. Bu metinlerin kodları, toplumun ve evrensel boyutta da insanlığın hayal-gerçek zıtlığında kendini sanatsal bir faaliyetle ifade etmesiyle vücûda gelmiştir. Türk kültürünün insan merkezli düşünüş, inanış ve ütöpik arzuları masallarda yapı unsurları, tematik göndergeler ve işlevlevsel tipler ile işlenerek sembollerle ifade edilmiştir.

KAYNAKÇA

- ABDULLA, Kamal (2012), **Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut Kitabı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- AÇA, Mehmet (2004), “Yaratılış Mitleri, Şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet ve Hapis”, **Millî Folklor**, C. 8, Y. 16, S. 62, s. 8-18.
- AKALIN, L. Sami (1993), **Türk Folklorunda Kuşlar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AKTULUM, Kubilay (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara.
- ALANGU, Tahir (1990), **Billur Köşk Masalları**, Afa Yayınları, İstanbul.
- ALANGU, Tahir (2014), **Keloğlan Masalları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ankara.
- ALPTEKİN, Ali Berat (2002), **Taşeli Masalları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ASSMANN, Jan (2001), **Kültürel Bellek** (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ATEŞ, Mehmet (2001), **Mitolojiler ve Semboller/Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**, Aksiseda Matbaası, İstanbul.
- BACHELARD, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası** (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- BACHELARD, Gaston (2007), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- BAKIRCI, Nedim (2013), **Keloğlan Masalları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BANARLI, Nihad Sami (1987), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 1-2**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli (1998), “Masallarda Öteki Dünya Anlayışının Dinî-Mitolojik Kökleri”, **Bilig**, Güz, Sayı 7, s. 155-159.
- BAYAT, Fuzuli (2006), “İrg Bitig Metninin Poetik Yapısı”, **Türkiyat Araştırmaları**, Bahar, Sayı 4, s. 39-65.
- BAYAT, Fuzuli (2007), **Türk Mitolojik Sistemi/Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi I-II**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli (2009), “Mitolojik Zıtlık Paradigmasında Baba-Oğul Mücadelesi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 2/6, Kış, s. 63-70.
- BAYAT, Fuzuli (2009), **Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

- BELGE, Murat (1998), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BERGSON, Le Rire (1989), **Gülme** (çev. Mustafa Şekip Tunç), MEB Yayınları, İstanbul.
- BİLKAN, Ali Fuat (2001), **Masal Estetiği**, Timaş Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (2009), **Az Gittik Uz Gittik**, İmge Kitapevi, Ankara
- BORATAV, Pertev Naili (2009), **Zaman Zaman İçinde**, İmge Kitapevi, Ankara
- BORATAV, Pertev Naili (2001), **Masallar -1 Uçar Leyli**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- BURCKHARDT, Titus (1997), **Aklın Aynası** (çev. Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph (1994), **Yaratıcı Mitoloji/Tanrı'nın Maskeleri** (çev. Kudret Emiroğlu), İmge Yayınları, İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** (çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- CEBECİ, Oğuz (2004), **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- CHARRIER, J. P. (2000), **Bilinçdışı ve İnsan** (çev. Hüseyin Portakal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- COELHO, Paulo (2017), **Işığın Savaşçısının Elkitabı** (çev. İlknur Özdemir), Can Yayınları, İstanbul.
- ÇETİNDAG SÜME, Gülda (2014), “Tuz Kadar Sevgi’ Masalı Bağlamında Tuzun Sembolik Çağrışımları”, **Prof. Dr. Ali Çelik Armağanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 465-477
- ÇETİNDAG SÜME, Gülda (2015), “Halk Anlatılarında ‘Olağanüstü Biçimde Hamile Kalma’ Motifi Üzerine Bir Değerlendirme”, **IJOESS, (International Journal Of Eurasia Social Sciences)**, Year: 6, Vol: 6, Issue: 20, September s. 79-104.
- ÇETİNDAG SÜME, Gülda (2016), “Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül”, **III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri**, C. II, 25-27 Mayıs, Bakü/Azerbaycan, s. 129-136.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (2000), “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, **Yedi İklim**, C. XXIII, s. 42-52, İstanbul.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999), **Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabala Yayınevi, İstanbul.

- DEMİREL, Şener (2012), “Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevî’nin İlk 18 Beytindeki Sembolik Unsurlar”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/3, Summer, s. 915-947, Ankara-TURKEY.
- DİLÇİN, Cem (2008), “Stilistik Açıdan ‘Öncelemeler’ ve Fuzulî’nin Şiirlerinde ‘Yüklem Öncelemesi’”, **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi** 1, İstanbul, s. 41-94.
- DÖKMEN, Üstün (1983), “Pinokyo’nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi”, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, C.16, S. 2, 381-395.
- EDUARD, Spranger (2001), **İnsan Tipleri** (çev. Mehmet Ahmet Aydoğan), İz Yayıncılık, İstanbul.
- EKİCİ, Metin (2004), **Türk Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri**, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (1981), **Halk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (1988), **Halk Edebiyatı Araştırmaları II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (1991), **Kutsal ve Din Dışı** (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (1992), **İmgeler, Simgeler** (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (1994), **Ebedi Dönüş Mitosu**, İmge Kitapevi, İstanbul.
- ELIADE, Mircea (2001), **Mitlerin Özellikleri** (çev. Sema Rıfat), Om Yayınevi, İstanbul.
- ELIADE, Mircea (2006), **Şamanizm** (çev. İsmet Birkan), İmge Kitapevi, Ankara.
- ERGİN, Muharrem (1992), **Orhun Âbideleri**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- ERGUN, Pervin (2004), **Türk Kültüründe Ağaç Kültü**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Pervin (2005), “Altay Destanlarında ve Anadolu Türk Masallarında Tastarakay Keloğlan”, **Milli Folklor**, S. 68, s. 78-84.
- ERSOY, Ayla (2010), **Sanat Eleştirisi**, Artes Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Necmettin (2007), **Semboller ve Yorumları**, Dönence Yayınları, İstanbul.
- ERSOYLU, Halil (2015), **Türk Kültüründe Kuşlar**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- ESTES, Clarissa Pinkola (2010), **Kurtlarla Koşan Kadınlar/Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler** (çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- EVİS, Ahmet (2012), “Hüseyin Nihal Atsız’ın Ruh Adam Romanında Yer Alan Tip ve Karakterlerin İncelenmesi”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 32, s. 234-261.
- FROMM, Erich (1995), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- FROMM, Erich (1997), **Sevme Sanatı** (çev. Işıtan Gündüz), İlya Yayınları, İstanbul.
- FRYE, Northrop (2007), **Büyük Şifre** (çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul.
- FRYE, Northrop (2008), **Kudretli Kelimeler** (çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul.
- FRYE, Northrop (2015), **Eleştirinin Anatomisi** (çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GEÇTAN, Engin (1995), **Psikanaliz ve Sonrası**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- GEZGİN, Deniz (2007), **Hayvan Mitosları**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- GÖKERİ, A. İ. (1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatı’nda Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- GÜL, Meltem (2013), “Usûlî’nin Dilinde Ahengi Sağlayan Unsurlar Üzerine Bir Deneme”, **İdil Dergisi**, C. 2, S. 6, s. 122-157.
- GÜNAY, Umay (1992), “Masal”, **Türk Dünyası El Kitabı**, C. 3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- GÜNAY, Umay (2011), **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÜNGÖR, Erol (1999), **Kelami Sahada Estetik Yapı Organizasyonu**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- HARMANCI, Meriç (2012), “Keloğlan’ın Mitik Aynadaki Görüntüsü”, **Milli Folklor**, S. 94, s. 72-80.
- HELİMOĞLU, Muhsine Yavuz (2002), **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- IŞIK, Aydın (2006), **Bir Felsefi Problem Olarak Vahiy ve Mucize**, Elis yayınları, Ankara.
- IŞIK, Neşe (2009), **Türk Masallarının Sembolik Açıdan Çözümlemesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ.
- JACOBI, Jolande (2002), **C. G Jung Psikolojisi ile G. Jung’un Önsözüyle** (çev. Mehmet Arap), İlhan Yayınevi, İstanbul.

- JUNG, Carl Gustav (1992), **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri-Konferanslar** (çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul.
- JUNG, Carl Gustav (2003), **İnsan Ruhuna Yöneliş Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı** (çev. Engin Büyükinall), İstanbul, Say Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2009), **Dört Arketip** (çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul.
- JUNG, Carl Gustav (2009), **İnsan ve Sembolleri** (çev. Ali Nahit Babaoğlu), Okyanus Yayınları, İstanbul.
- KALAFAT, Yaşar (2008), **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları/Teori ve Metod**, Berikan Yayınları, Ankara.
- KANTER Beyhan (2013), **Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara, İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı**, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.
- KARAKÖSE, Saadet (2005), “Eski Türk Edebiyatı’nda Felsefi Açından İnsan Tipleri”, **İlmî Araştırmalar**, S. 20, s. 121-138.
- KAYA, Doğan (2010), **Halk Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2002), **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen’e Armağan)**, Ankara, s. 399-415.
- KORUCU, Ayşe Arzu (2006), **Rider Haggard’ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return Of She, Wisdom’s Daughter ve She and Allan**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.
- NASKALİ, Emine Gürsoy (2011), **Çoban Kitabı**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1990), **İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- ONG, Walter J. (1995), **Sözlü ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi**, (çev: Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul.
- ÖNAL, M. Naci (2009), “Kutsalın Türk Kültüründeki İzleri: Tanrısal Simgencilik”, **Milli Folklor**, Yıl: 21, S. 84. s. 57-72.
- ÖNAL, Mehmet Naci (2011), **Muğla Masalları**, Muğla Üniversitesi Yayınları, Muğla.
- ÖZCAN, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, S. 2, s. 99-110.

- ÖZCAN, Tarık (2013), “Modern Bir Öncü: Keloğlan”, **Bilig**, S. 65, s.247-258.
- ÖZÇELİK, Mehmet (2004), **Afyonkarahisar Masalları Arastırma - İnceleme -Metin**, Fakülte Kitapevi, Isparta.
- ÖZDEMİR, Serdar Deniz (2014), **Anadolu Masallarında Su ve Ateş**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.
- ÖZKAYNAK, M. Eda (2013), **Masal Formellerinin Sembolik Çözümlemesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.
- PEARSON, Carol S. (2003), **İçimizdeki Kahraman**, Akasa Yayınları, İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim (1983), **Kıbrıs Türk Masalları**, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (1999), **Masal Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (2002), **Gümüşhane ve Bayburt Masalları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (2014), **Eflatun Cem Güney**, Kömen Yayınları, Konya.
- SARIÇİÇEK, Mümtaz (2013), **Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu**, Tezmer Yayıncılık, Kayseri.
- SCHIMMEL, Annemarie (1982), **Tasavvufun Boyutları** (çev. Ender Gürol), Adam Yayıncılık, İstanbul.
- SCHIMMEL, Annemarie (2000), **Sayıların Gizemi** (çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SCHIMMEL, Annemarie (2001), **İslamın Mistik Boyutları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SERT, Özlem (2009), **Yedi Uyurlar Efsanesi**, Phoenix Yayınevi, İstanbul.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1975), **Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- STEVENS, Anthony (1999), **Jung** (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- ŞENOCAK, Ebru (2002), “Mazgirtli Bir Masal Anlatıcısı: Süleyman Gül”, **Millî Folklor**, C. 7, Bahar, S. 53, s. 94-101.
- ŞENOCAK, Ebru (2005), **İbn Sînâ Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ.
- ŞENOCAK, Ebru (2013), “Göç ve Ergenekon Destanlarında Mitostan Ütopyaya Yolculuk”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages**,

- Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 8/1, Winter, p. 2525-2537, Ankara.
- ŞENOCAK, Ebru (2013), **Billur Köşk Masalları/Düşler Diyarından Çocuklarımıza Masallar**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ŞENOCAK, Ebru (2014), “Metinler Arası İlişki Açısından Defne Ağacı Efsanesi”, **Prof. Dr. Ali Çelik Armağanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 479-492.
- ŞENOCAK, Ebru (2016), “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”, **Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi**, C. 4, Ocak, S. 8, s. 228-251.
- ŞİMŞEK Esmâ (1997), “Halk Anlatımlarında ‘Sandığa Koyarak Denize Atma’ Motifi Üzerine”, **Millî Folklor**, 5 (36) s. 34-41.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2001), **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I-II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2002), “Malatyalı Bir Masal Anası: Suzan Geniş”, **Millî Folklor**, C. 7, Kış, S. 56, s. 109-120.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2002), “Azerbaycan Kültüründe ‘İlahır Çerşenbeler’ ve Eski Türk Dini ile Paralellikleri”, **Türk Kültüründe Nevruz V. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, Diyarbakır.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2006), “Türk Halk Anlatılarında Yılan ve Bu Bağlamda ‘Yılan Kale’ye’ Dair Anlatıların Değerlendirilmesi”, **1. Ceyhan Sempozyumu, Ceyhan’dan Ceyhan’a Bildiriler**, Ceyhan Belediyesi Kültür Yayınları, Adana.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2007), “Masalların Sembolik Dili Bağlamında ‘Keloğlan Tipi’ Üzerine Bir Değerlendirme”, **İtâki**, Yıl. 1, S. 2, s. 61-73.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2012), “Kahramanın Erginleşme Sürecinde Balığın Rolü ve Bu Bağlamda ‘Balıklı’ Efsanesi”, **Tarihi ve Kültürü ile II. Zile Sempozyumu 6-9 Ekim 2011 Bildirileri**, Zile Belediyesi Kültür Yayınları, s. 381-387, Zile/Tokat.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2014), “Göç Yollarında Büyüyen Masal Kahramanının Erginleşen Dünyası” **Prof. Dr. Ali Çelik Armağanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 493-501.
- TEMUR, Nezir, (2012), **Manas Destanındaki Tipler Üzerine Bir İnceleme**, Kurgan Yayıncılık, Ankara.
- TOLKIEN, J.R.R. (1999), **Peri Masalları Üzerine** (çev. Serap Erincin), Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul.
- UĞUR, Veli (1998), “Bir Düşün Gecesi’nde Tip ve Karakter Ayırımı Üzerine”, **Varlık Dergisi**, Ekim, s. 28-31.

- ULUÇ, Tahir (2011), **İbn Arabî’de Sembolizm**, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- VELİYEV, Kâmil N. (1989), **Destan Poetikası** (çev. Halil Açıkgöz), Türkiyat Matbaacılık, İstanbul.
- WERNER, Charles (2000), **Kötülük Problemi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- YAVUZ, Ömer Faruk (2006), “Kur’an’da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya”, **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, X/2, s. 391-410.
- YETKİN, Suut Kemal (1979), **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul.
- ZAMBAK, Ferda (2007), **Türk Romanında Mekân**, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla.

İnternet Kaynakları

- www.bilgikafesi.com
- www.cocukgelisimihaber.blogspot.com/2011/12/cocuklarda-inatcilik
- <http://www.ruzad.org/masallar>
- <http://mushaf.diyanet.gov.tr>
- <https://eksisozluk.com>
- <http://www.ilimdunyasi.com/kuran-oykuleri/ademin-iki-oglundun-oykusu/?imode>

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Fevziye ALSAÇ
Öğrenci Numarası	112213204
Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Doktora
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK
Tez Başlığı (Türkçe)	Türk Masallarında Yapı, İzlek ve Kahramanlarının Tıp Tahlili

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 415 sayfalık kısmına ilişkin, 18/04/2017 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZ GEÇMİŞ

Fevziye ALSAÇ, Bingöl'ün Genç ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Elazığ'da tamamladı. 2001 yılında Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebîyatı bölümünü kazandı. 2005 yılında bu bölümden mezun oldu. 2011 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Edebiyatı Anabilim dalında “Alpamış Destanı Üzerine Bir İnceleme” isimli teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2009-2011 yılları arasında Türk Dili ve Edebîyatı öğretmeni olarak Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde görev yaptı. Halen Elazığ Toki Yazıkonak Ç.P.A. Lisesi'nde, görev yapmaktadır. Yabancı dili İngilizcedir.

