

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKBİLİM ANABİLİM DALI

**BİNBİR GECE MASALLARINDA KAHRAMAN İZLEĞİ:
ŞEHİRİYAR'IN FARKINDALIK YOLCULUĞU**

Doktora Tezi

Seval KASIMOĞLU

Ankara-2017

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKBİLİM ANABİLİM DALI

**BİNBİR GECE MASALLARINDA KAHRAMAN İZLEĞİ:
ŞEHRİYAR'IN FARKINDALIK YOLCULUĞU**

Doktora Tezi

Seval KASIMOĞLU

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ

Ankara-2017

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKBİLİM ANABİLİM DALI

**BİNBİR GECE MASALLARINDA KAHRAMAN İZLEĞİ:
ŞEHRİYAR'IN FARKINDALIK YOLCULUĞU**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....	
.....	
.....	
.....	
.....	
.....	

Tez Sınavı Tarihi.....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.
(09/08/2016)

Seval KASIMOĞLU

ÖNSÖZ

Tez yazım sürecinde masalların benim de farkındalık sürecimi olumlu etkilediğini söylemeliyim. Tezin konusunu danışmanım Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ’le ilk belirlediğimiz gün, Binbir Gece Masalları’nın danışmanımın ileri sürdüğü gibi nasıl olup da benim ruhsal dünyama da katkıda bulunacağı konusunda aklımda çok sayıda soru işareti vardı. Ancak bu sürece kadar geldikten sonra ve tez konusuna karar verdikten sonra vazgeçmek olmazdı; danışmanımın desteğiyle ya bu tezi yapıp bitirecektim ya da hiç başlamayacaktım. Tezimin yazılış yolculuğu, tezin “sevgiliyi arama” başlıklı kısmını andırıyor: Bu kısımda kahramana, araması gereken bir kadın/erkek ya yaşlı bir bilge adam tarafından ya da rüya aracılığıyla haber verilir. Tıpkı bu tezin konusunun da danışmanım tarafından bana verilmesi gibi; çünkü bu tez konusu aslında danışmanımın (afla geri dönüş yaptığı, fakat bana danışman olarak atandığı sırada çalışmasını bıraktığı) ikinci doktora tezinin konusudur. Ben de rüyasında daha önce görmediği ve sözüne itibar edip kendisine saygı duyduğu yaşlı bilgenin söyledikleriyle yolunda ilerleyen kahraman gibi tez konumu araştırmaya ve BGM’yi okumaya koyuldum. Bu araştırma ve okuma çalışmalarını, monomitin balinanın karnı kısmıyla ilişkilendirilebilir. Bu kısımda hiç bilmediği bilinçdışının karanlık mağaralarında gezen bir kahraman gibi ben de daha

önce hiç bilmediğim bu masalların sonsuz labirentlerinin yer aldığı mağaralarında dolaşmaya başladım. Bu labirentin yollarında ilerlerken kâh şaşırıp kaldım kâh gülerek kitapta başka başka masalların sokaklarına daldım. Bu arada Şehrazat'ın ince fikirliliğine hayran olarak ve neredeyse okuduğum bütün masallarda Şehriyar'a benzeyen yeni yeni kişilerle tanışarak ilerledim. Bu arada çalışmamı nasıl biçimlendirebileceğimle ilgili pek çok korkum da vardı; ancak araştırmalarım sonucunda kahramanın kendi benliğiyle tam olarak bütünleşebilmesi için korkularıyla yüzleşebilmesi gerektiğini de öğrenmiştim. Benim de çalışmamı tamamlayabilmek için bu korkularımınla yüzleşmem gerekiyordu. Korkularım, tez çalışmamı engelleyen birincil engelleyiciydi. Daha çok okuma yapmam gerekiyordu ve daha çok okudukça da korkularımın gereksiz olduğunu gördüm. Tezimin asıl biçimlenmesi ve ilerleyişi, danışmanımın Bertrand Tavernier'nin *Ölümü Beklerken* isimli filmine ait okumasının kamera kaydını¹ izledikten sonra gerçekleşmiştir. Bu okuyuşu izledikten sonra tezimin biçiminin analitik olarak nasıl olması gerektiğinin bir anda farkına vardım. Bu farkına varışı, bir nevi tanrıçayla karşılaşma kısmıyla açıklamak mümkündür. Artık tezimin ilerleyişindeki aksaklıkları ya da bakış açımın eksikliğini daha iyi farketmeye başlamıştım. Sonuç olarak tezimi bitirerek savunmamı yaptım ve artık bir doktor olarak kahramanın ödülüne de ulaştım. Doktora tezimi bitirmiş olmamın yanında, danışmanım gibi gerçek akademik olgunluğa, ayrıca hem

¹ Serpil Aygün Cengiz'in "Bertrand Tavernier, Ölümü Beklerken, Death Watch" başlıklı

gündelik yaşamda hem de akademik hayatta estetik bir bakış açısına sahip bir akademisyenle tanışmak benim için asıl ödüdür; kendisine teşekkür ediyorum.

Doktora eğitimim boyunca desteklerini hep hissettiğim Prof. Dr. Tayfun Atay'a, Prof. Dr. Suavi Aydın'a, Prof. Dr. Muhtar Kutlu'ya; tez jürim Prof. Dr. Tülay Uğuzman'a, Doç. Dr. Nezih Temur'a, Doç. Dr. Melike Kaplan'a, Doç. Dr. Abdüsselam Arvas'a, Doç. Dr. Günseli Bayraktutan'a, Doç. Dr. Meryem Bulut'a ve Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel'e sonsuz teşekkür ederim.

Genel olarak hayat yolculuğunda özel olarak ise tez çalışmam sırasında her daim yanımda olan ailem ise teşekkür etmem gereken diğer kişilerdir. Annem Güldeniz Kasımoğlu, babam Serdal Kasımoğlu, kardeşlerim Serpil Kasımoğlu ve Serkan Kasımoğlu ve kızım Serra Nur Ünver bu süreçte bana sonsuz destek sağlamışlardır. Ayrıca bu zorlu süreçte gerek çevirileri yapmamda gerekse yazıklarımı okuma zahmetinde bulunan çalışma arkadaşlarıma da teşekkür etmeyi bir borç bilirim. BGM ile ilgili İngilizce çevirileri Türkçeye çevirmem konusunda her daim yanımda olan Ayşe İrem Kütük'e, Salih Potukoğlu'na, Ayşe Yönkul'a, Selahattin Evren'e ve yazdıklarımı okuyarak eksiklerimi gidermem konusunda bana oldukça fazla destek sağlayan Ebubekir Keklik'e, Asım Çağrı Şenol'a, Hüdaî Can'a, Dr. Kazım Çandır'a ve Prof. Dr. Ömer Çakır'a teşekkür ederim.

konuşmasının yer aldığı adres: <https://www.youtube.com/watch?v=qXtdVddx5n4>.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER.....	VIII
KISALTMALAR.....	XI
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: TANIMLAR VE ARAŞTIRMALAR	
1.1. Yeki Bud, Yeki Nabud: Masal Gerçekle Saklambaç Oynar.....	21
1.2. Binbir Gece Masallarının Adı, Yazarı ve Kaynağı	30
1.3. Avrupa Masal Tarihi İçinde Binbir Gece Masalları Çevirileri	45
1.4. Batı’da Masal Çalışmaları ve Kuramları Açısından Binbir Gecenin Yeri ve Önemi.....	52
1.5. Binbir Gece Masalları ve Türkiye’de Yapılan Çalışmalar Üzerine	76
BÖLÜM 2: YÖNTEM VE UYGULAMA	
2.1. Araştırmanın Yöntemi	94
2.1.1. Monomit ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.....	94

.1.2. Psikanalitik Çözümleme.....	99
2.2. Araştırmanın Konusu, Kapsamı	113

BÖLÜM 3: BİR KAHRAMAN OLARAK ŞEHRİYAR'IN SONSUZ YOLCULUĞU

3.1. Yola Çıkış.....	119
3.1.1. Maceraya Çağrı	128
3.1.1.1. Fakirlik.....	129
3.1.1.2. Sevgiliyi Arama	148
3.1.1.3. Bir Hayvanın İzlenmesiyle Çıkılan Yolculuklar...155	
3.1.2. Çağrının Reddedilişi/İlk Eşiğin Aşılması.....	161
3.1.3. Doğaüstü Yardım	172
3.1.4. Balinanın Karnı	199
3.2. Erginleme	
3.2.1. Sınavlar Yolu/Gölge ile Karşılaşma.....	218
3.2.1.1. Kıskanç Kardeşler.....	222
3.2.1.2. Kırkıncı Oda, Yasaklı Oda ya da Saklı Oda	233
3.2.1.3. Hilebaz Gölge: Zenciler, Cinler ve Maymunlar.....	250
3.2.2. Tanrıçayla Karşılaşma.....	265
3.2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın.....	282
3.2.4. Tanrılaşıma.....	304

3.2.5. Nihai Ödül.....	328
3.3. Dönüş.....	342
3.3.1. Dönüşün Reddedilmesi.....	345
3.3.2. Dönüş Eşiğindeki Kurtarıcı.....	361
3.3.3. İki Dünyanın Ustası/Yaşama Özgürlüğü.....	379
SONUÇ.....	387
KAYNAKÇA.....	404
ÖZET.....	427
ABSTRACT.....	430

KISALTMALAR

BGM: Binbir Gece Masalları





GİRİŞ

Farkındalık yolculuğu, kişinin karşılaştığı bir problemin kendi ruhsal dünyasındaki izlerini takip ederek kendini onarma, parçalarını bir araya getirip bütünleştirme çabasıdır. Masallar kolektif bilinçdışını serimleyen ürünler olarak kişinin, bu bütünlüğe ermesi adına oldukça işlevsel bir özelliğe sahiptir. Her ne kadar pek çok tanımda, masalların çocuklara anlatılan bir anlatı olduğunun altı çizilse bile bu tezin içeriğinden anlaşılacağı kadarıyla masallar büyüklere de anlatılan ve onların psikolojik serüvenlerine âdeta rehber olan anlatılardır. Bu anlatılardan biri olan BGM, yüzyıllardır hem büyüklerin hem de küçüklerin dimağını zenginleştiren, ruhsal açıdan onları destekleyen önemli masallardır. Yakın bir bakış açısıyla bir yetişkin anlatısı olarak kabul edilen BGM'nin, Şehriyar'ın olgunlaşma yolculuğu örneğinden hareketle, ortaya çıktığı dönemden itibaren okunduğu/dinlendiği bütün coğrafyalarda, kişilerin farkındalık yolculuğuna katkıda bulunan bir eser olduğu görülmektedir. Bu bağlamda tezde, masalların genel olarak okuyucunun/dinleyicinin, özel olarak ise Şehriyar'ın bilinçdışına seslenerek onun olgunlaşmasında, farkındalığa ermesinde temel bir işlev gördüğü konusuna değinilmektedir.

Karşılaştığı bir aldatılma olayının akabinde Şehriyar'ın bin bir gece boyunca geçirdiği farkındalık yolculuğunun bir değerlendirmesi tezin amacını

oluşturmaktadır. Tezde yolculuk önemli bir metafor olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra yolculuk kavramıyla tamlama oluşturan “kahraman” ifadesi önemlidir; çünkü kahramanın yolculuğu, bulunulan durumdan bir üst düzeyde yer alan farkındalık ve bilinç düzeyine çıkabilmek için geçirilen ruhsal dönüşümü ifade etmektedir. *Binbir Gece Masallarında Kahraman İzleği: Şehriyar’ın Farkındalık Yolculuğu* isimli bu tezin amacı masallar ve ruhsal farkındalık yolculuğu ilişkisini tartışarak BGM’nin başlıca kahramanı Şehriyar’ın bu yolculuk boyunca ilerleyişini serimlemektir.

Çalışma; temel olarak, “Giriş”, “Bölüm 1”, “Bölüm 2”, Bölüm 3” ve “Sonuç” bölümlerinden oluşmaktadır. **Tanımlar ve Araştırmalar** başlıklı birinci bölüm beş başlık altında incelenmiştir. **Yeki Bud, Yeki Nabud: Masal Gerçekle Saklambaç Oynar** başlıklı birinci kısımda, masalların bebeklikten itibaren insanlığın yaşam serüveninde önemine değinilerek onların görünür eğlendirme işlevinin dışında ruhsal ilerleyişteki yeri üzerinde durulmaktadır. Ayrıca bebeklikte anne-göğüs-bebek ilişkisinin kişinin ilerleyen safhalarında yerini masal-kulak-kışı diyalektiğinden oluşan bir yapıya bıraktığı konusu bu kısmın temel çerçevesini oluşturmaktadır.

Birinci bölümün diğer bir alt başlığı **Binbir Gece Masalları’nın Adı, Yazarı ve Kaynağı**’dır. Bu başlık altında BGM’nin adı, yazarı ve ilk kaynağına dair tartışmalara yer verilerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. BGM ile ilgili

en önemli tartışma onun kim tarafından, ne zaman yazıldığı ve kaynağı ile ilgilidir. BGM'nin kaynağı ile ilgili çalışmalar, tezde dört şekilde ele alınmıştır. Bunlar,

1. Hint kaynaklı
2. İran kaynaklı
3. Hem Hint hem İran kaynaklı
4. Memluk-Sasani kaynaklı

Masalların İran asıllı olduğunu iddia eden araştırmacılar, Ebu Hasan el-Mes'udî'ye ve Muhammed bin İshak-ün-Nedim'e dayanarak, bunların en eski parçaları 9. yüzyılda bulunan *Hezâr Efsane (Bin Masal)* isimli masal ile bir ilişkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Hint kaynaklı olduğunu iddia eden araştırmacılar ise masallarda sıklıkla yer alan hayvandan insana dönüşme motifiyle Hindu inanışında ve Budizm'deki reenkarnasyondaki benzerliğe işaret etmektedirler. Masalların hem İran hem de Hint kaynaklı olabileceğini söyleyen araştırmacılar, iddialarını, Arapların 7. ve 8. yüzyılda kendilerine yakın ülkeler olan İran ve Hindistan'la olan ilişkilerine dayandırmaktadırlar. Ayrıca, kısmen az olsa bile, bir kısım araştırmacılar da BGM'nin kaynağının masallardaki “kahve” ve “Bab-ı Ali” terimleriyle bağlantılı olarak Memluk-Sasaniler olduğunu iddia etmektedir. Bu fikirler doğrultusunda BGM'nin yazarı, kaynağı ve yazılış tarihi konusunda kesin bir karara varılamayacağı

bilgisiyle onun pek çok kültürün ürünü olduğu ve ele alındığı her kültürde ve yüzyılda yeniden şekillenen/şekillendirilebilen bir eser olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Avrupa Masal Tarihi İçinde Binbir Gece Masalları Çevirileri başlığı, birinci bölümün üçüncü kısmını oluşturmaktadır. Bu kısımda genel olarak BGM'nin Avrupa'daki ilk çevirilerine değinilerek onlar hakkında bilgi verilmektedir. BGM çevirilerinin Avrupa'da ortaya çıkışı romantik-milliyetçi bakış açısıyla gerçekleştirilen oryantalizmin bir sonucudur. Bu amaçla din adamları, sanatçılar, tacirler ve araştırmacılar gittikleri Doğu ülkelerinde buldukları çeşitli eserleri kendi dillerine çevirmişlerdir. Bu eserlerden biri de ilk defa Antonie Galland tarafından 1704-1716 arasında Fransızcaya çevrilen *Les Mille et une Nuits*'dir. Bu eserin BGM ile ilişkisi, *Kamerü'z Zaman Öyküsü* ile biten ve BGM'nin ilk üç cildini içeren bir çeviri olmasıdır.

Tez çalışmasının birinci bölümün dördüncü başlığı **Batı'da Masal Çalışmaları ve Kuramları Açısından Binbir Gecenin Yeri ve Önemi**'dir. Bu başlık altında Batı'daki masal çalışmaları arasında BGM'nin yeri ve önemi konusu üzerinde durularak pek çok araştırmacının çeşitli kuramlar eşliğinde BGM'yi okuyuşlarına yer verilmektedir. Bu çalışmaların iki koldan ilerlediği söylenilebilir. Bunlardan ilki metinlerin yapı yönünden incelenmesi, diğeri ise metinlerin içerik yönünden ele alınmasıdır. Metinlerin

yapısal olarak incelendiği çalışmalarda, temelde Vladimir Propp'un yapısal çözümleme yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Bu mihvalde André Miquel, David Pinault, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Peter Heath'ın yaptıkları çalışmalarda Propp yönteminin BGM'ye uygulandığı örneklerle rastlanmıştır. Metinlerin içerik yönünden incelenmesi örneği ise genellikle Sigmund Freud'un psikanaliz yöntemi perspektifinde şekillendirilmiştir. Bruno Bettelheim, Fethi Benslama, Joseph Campbell bu konuda BGM'ye değinen araştırmacıların başlıcalarıdır. Campbell, Freud'un yanı sıra büyük bir çoğunlukla Carl Gustav Jung'dan ve kısmen de Melanie Klein ve Géza Róheim'in kuramlarından da yararlanmıştır.

Birinci bölümün beşinci başlığı ise **Binbir Gece Masalları ve Türkiye'de Yapılan Çalışmalar Üzerine**'dir. Bu başlık altında Türkiye'de yayımlanan BGM çevirilerine ve bu konudaki akademik çalışmalara yer verilmiştir. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki Türkiye'de BGM konulu çalışmalar üç başlık altında incelenebilir. 19. yüzyıl öncesi, 19. yüzyıl sonrası ve 20. yüzyıl sonrasıdır. 19. yüzyıl öncesi ve sonrasında yapılan çalışmalar daha çok tercüme faaliyetlerine dayalıdır. Bu dönemler arasındaki fark, Şinasi Tekin'in de belirttiği üzere 19. yüzyıldan önceki çevirilerde Arapça kaynaklardan yararlanılması ve masalların içeriğine sadık kalınıp cinsel öğelerden arındırılmamasıdır (Tekin, 1993: 239-240). 19. yüzyıldan sonraki çevirilerde ise daha çok Batılı kaynaklara dayalı çevirilerin yayımlandığı görülmektedir.

Bu dönemdeki çevirilerin bir başka özelliği ise özellikle çocukların hedef kitle olarak seçilmesinden dolayı masal içeriğinin oldukça sadeleştirilip, cinsel öğelerden arındırılmasıdır. 20. yüzyıl ve sonrasında BGM çevirilerinin oldukça arttığı tespit edilmiştir. Bu çevirilerde genel olarak *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Sindbad* gibi popüler masallar ön planda yer almıştır. Bu dönemdeki BGM çevirilerinden en dikkat çekici olanı Alim Şerif Onaran'a aittir. Batılı, Arap ve Türk çevirilerden yararlanılması yönüyle bu çalışma hakkında denilebilir ki kendisinden önceki yüzyılların bir sentezi durumundadır. Türkiye'de 20. yüzyıl sonrası çalışmaların diğer çalışmalardan bir başka farklılığı da BGM konulu akademik çalışmaların bu yüzyıldan sonra görülmeye başlamasıdır. Türkiye'de ilk BGM çevirisinin ortaya çıkışı Batı'dan önceki bir tarihe rastlasa da bu konulu akademik çalışmaların, Batı'dakilere göre oldukça geride kaldığı yapılan araştırmalar neticesinde elde edilen verilerden biridir. Türkiye'de BGM'yi konu alan bilimsel bazda üç doktora, iki yüksek lisans çalışması vardır. Bunlar haricinde biri 1988, diğeri de 2008'de olmak üzere iki defa konferans düzenlenmiştir. Ancak bu noktada ulaşılan sonuç, bu çalışmaların BGM çalışmaları açısından önemli birer kaynak olmasının yanında, Türkiye'de bu konulu çalışmaların yetersizliğidir. Umulan odur ki, bu tez çalışması bu yetersizliğin azalmasına katkıda bulunur ve bir örnek olarak sonraki çalışmalara yol gösterir.

Çalışmanın ikinci bölümü **Araştırma Yöntemi** başlığını taşımaktadır. Araştırma yöntemi bölümü üç başlık hâlinde ele alınmıştır. Bu bölümün birinci başlığı **Psikanalitik Çözümlemeler**'dir. Bu kısımda genel olarak tezin üçüncü bölümünde ele alınacak arketipsel eleştiri kuramı tanıtılarak, tezde bu kuramın kullanılışı hakkında genel bir bilgi verilmektedir. Aynı bölümün ikinci kısmı **Monomit ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** ismini taşımaktadır. Bu kısımda monomit kavramı incelenerek Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli eserinde bu sistematığın okunuşu açıklanmıştır. Bu bölümün üçüncü başlığı ise **Konu ve Kapsam**'dır. Bu başlık altında tezde, daha önce bahsedilen psikolojik kaynaklar ve monomit sistematigi perspektifinde çerçeve masalın okunuşuyla ilgili bilgiler yer almaktadır.

Araştırma yöntemi açıklandıktan sonra masal çözümlemelerine geçilmiştir. Çözümlemelerde genel olarak Jung'un *arketipsel eleştiri kuramı* Campbell'ın yola çıkış, erginleme ve dönüş olarak üç kısımda incelediği monomit sistematigi çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak gerekli görülen yerlerde bu sistematik Freud, Klein, Donald W. Winnicott'ın kuramlarıyla da zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü **Bir Kahraman Olarak Şehriyar'ın Sonsuz Yolculuğu** başlığını taşımaktadır. Bu bölümün amacı temelde çerçeve

masalın serimlenerek Şehriyar'ın farkındalık yolculuğunun yola çıkış, erginleme ve dönüş başlıkları altında incelenmesidir.

Campbell sistematğinde yola çıkış bölümü, **Maceraya Çağrı, Çağrının Reddedilişi, İlk Eşiğin Aşılması, Doğaüstü Yardım, Balinanın Karnı** başlıklarından oluşmaktadır. Bu sınıflamadaki ilk başlık **Maceraya Çağrı**'dır. Farkındalık, Jungcu psikolojide bilinç ve bilinçdışının bir araya gelerek dengeli bir bütünlük oluşturmasıyla beliren bir süreçtir. Bunlardan birinin eksikliği farkındalık dengesinin bozulması kısaca *maceraya çağrıyı* ifade etmektedir. Psikanalitik anlamda ise bu süreç bütünlüğün kaybedilmesinin bir sembolünü oluşturmaktadır. Yola çıkış gerekçesi kimi zaman kahramanın iradesinin dışında, zorunlu bir sebepken kimi zaman da içsel bir durumdan (merak, şüphe, korku gibi) kaynaklanabilir. Ancak kahraman her zaman bu çağrıyı kabul etmeyebilir. Kimi zaman problemle yüzleşmektense onu görmemek ya da görmezden gelmek bu süreçte yapılabilecek en kolay şeydir. Ancak problem varlığını devam ettirdiği sürece yolculuktan vazgeçiş mümkün olmayabilir. Bu noktada kendisine yardım edecek doğaüstü yardımcı onun kendi ruhunun bir yansımasıdır ve kahramanın ona bakış açısı bu yardımcının iyi ya da kötü olarak adlandırılmasını sağlayacaktır. Yolculuğun bundan sonraki kısmı kahramanın bilinçdışına inerek problemle karşılaşmasıdır.

Tezde yola çıkış bölümü, Şehriyar ve kardeşinin babalarının ölümünden sonra Şehriyar'ın Şehrazat ile tanışmasına ve Şehrazat'ın masal anlatmaya başlaması kısmına kadarki süreci içermektedir. Bu bölüm Şehriyar'ın bilinçdışı içeriğini okuyucuya sunması açısından önemlidir. **Maceraya Çağrı** bölümü çerçeve masalla ilintili olarak dört kısımdan meydana gelmektedir. Bunlardan ilki **Fakirlik** başlığını taşımaktadır. Bu kısımda fakirlik hem maddi hem de ruhsal bir olgu olarak ele alınmıştır. Fakirliğin kahramanın iç dünyasının bir yansıması olduğu tezinden hareketle bu kısımda fakirlik olgusu ile kendiliğin yitirilmesi arasındaki paralellığe değinilmektedir. Bu bağlamda üzerinde durulan tem, çerçeve masalda hükümdar kardeşlerin babalarının ölümünün psikanalitik olarak onların ruhsal bütünlüğünü (kendiliğini) kaybetmesinin bir sembolü olduğudur.

Çalışmada, maceraya çağrı başlığı altında ele alınan ikinci kısım **Sevgiliyi Arama**'dır. Sevgilinin aranması konusunun yer ettiği masallarda genel sistematik, kahramanın araması gereken kızı rüyasında görmesi ya da yaşlı, bilge bir adam vasıtasıyla ondan haberdar olmasıyla başlamaktadır. Bu şekilde bilgi sahibi olunan kadın, Jung psikolojisinde animadır. Bu kısımda kahramanın animayı arayış yolculuğu, kendiliğin tamamlanması için gerekli bir metafor olarak ele alınmıştır. Tezin bu kısmında Şehrazat ile yaşlı, bilge adam arasında bir benzerlik kurulmuştur. Diğer bir benzerlik Şehriyar'ın rüyasında gördüğü kadını aramak için zorlu bir yolculuğa çıkan kahraman

gibi yaklaşık bin bir gece boyunca masallar vasıtasıyla ve yitirmiş olduğu kendiliği elde edebilmek için ruhsal bir yolculuğa çıkmasıdır. Bu kısım da diğer iki kısımda olduğu gibi yitirilmiş kendiliğin aranması yolculuğunun bir serimlenişini sunmaktadır.

Yola çıkış bölümünün üçüncü başlığı ise **Bir Hayvanın İzlenmesiyle Çıkılan Yolculuklar**'dır. Bu konu, büyüsel nitelikli bir hayvanın kahramanın karşısına aniden çıkışı ve kahramanın onu izleyerek daha önce hiç görmediği yerlere ulaşması şeklinde bir sistematige sahiptir. **Bir Hayvanın İzlenmesiyle Çıkılan Yolculuklar** teması maceraya çağrı başlığının en önemli örneklerinden biridir. Bu başlık altında Şahzaman'ın ilk kez Şehriyar'ın sarayına gelişindeki “yaralı” durumu ele alınarak, onun bu yaralardan kurtulmasının ağabeyinin yaralanmasıyla, av hâline gelmesiyle son bulduğundan bahsedilmektedir. Daha önceki başlıklarda da görülen bilinçdışının etkisiyle bütünlüğün yitirilmesi temi bu masalarda da ana izlek olarak ele alınmaktadır.

Yola çıkış bölümünün ikinci kısmı olan **Çağrının Reddedilişi ve İlk Eşiğin Aşılması** başlıkları kahramanın bir ara bölgede kalışının yansımasını sunmaktadır okuyucuya. Tezde bu iki başlık bir arada ele alınmaktadır. Kahramanın problemlerle yüzleşmeye hazır olmaması çağrının reddedilişi kısmının ana sebebini oluşturmaktadır. Bu kısım çerçeve masalda Şehriyar'ın her gece bir bakire ile birlikte olmasının ardından onları öldürmesi ile

sunulmaktadır. Bu bölümde Şehriyar'ın bakireleri öldürmesi sahnesi, Klein'in “‘kötü’ meme tarafından saldırıya uğrama fantazisinin ‘iyi’ memeye saldırarak kendi kendini yok etme duygusuna karşı bir koruma şekli’ (Kristeva, 2015: 181) olduğuna dair sözlerinin bir örneği olarak okunmuştur.

Doğaüstü Yardım, kolektif bilinçdışının bir yansımasını sunmaktadır. Çerçeve masalda Şehriyar ve kardeşinin kendilerinden daha kötü durumda birini aramak üzere çıktıkları yolculuk bu bölümün bir örneğini sunmaktadır. Bu kısımda Jung'un İsa-Merkür diyalektiğine dair sözlerine atıfta bulunularak, şeytan ve onun türevlerinin (ki masalın bu kısmında bu türev ifritle sembolize edilmektedir) kahramanın kaybettiği kendiliği tekrar elde edebilmesi için ona yardımda bulunan doğaüstü yardımcının zıt kutbuna işaret ettiği konusuna değinilmektedir. Kısaca, Şehriyar bu süreçte kendiliğini kaybetmiştir, bilinçdışı ile bilinci arasındaki köprüler yıkılmıştır ve bir “anomi” içinde bulunmaktadır. O bu süreçte yalnız biliçdışının çepeçevre sardığı bir bakış açısıyla olayları değerlendirmektedir. Bu noktada düğün gecesi kaçırılan kadının ifriti aldatması ve Şehriyar ve kardeşi Şahzaman'ın bu olayı bir ağaçtan izlemesi sahnesi Jung ve Freud'un “yansıtmalı özdeşim” kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Yansıtmalı özdeşim, kişinin üstesinden gelemediği problemleri, sanki başkasının başından geçmiş gibi dışarıya yansıtması durumudur. Böylece tezin bu kısmında ulaşılan başlıca sonuç, Şehriyar ile ifrit arasında bir özdeşim

kurulduğu ve bununla bağlantılı olarak ifritin kaçırdığı kadının “ifritten daha ifrit” (şeytandan daha şeytan) olarak görüldüğüdür.

Campbell sistematğinde **Yola Çıkış** bölümünün üçüncü başlığı olan **Balinanın Karnı**, problemin varlığını kabul ettikten sonra kişinin etrafını saran korku, kuşku, güvensizlik gibi duygularla karşılaşmasının ilk basamağıdır. Bu kısımda kahraman yitirdiği kendiliği tekrar elde edebilmek için bilinçdışıyla yüzleşmek durumundadır. Çerçeve masalda Şehriyar’ın Şehrazat ile önce birlikte olması sonra da masal dinlemesiyle sembolize edilmektedir. Bu süreçte Şehriyar, masal dinleyerek problemin ana kaynağına inmektedir. Freud’un düşlerin bilinçdışının bir sembolünü sunduğuna dair genel bakış açısı çerçevesinde bu kısımda vurgulanan başlıca tem, masalların da düşler gibi bilinçdışının sembolleri olduğudur. Bilinçdışı nasıl düşler aracılığıyla ortaya çıkıyorsa, masallar aracılığıyla da seslendirilebilir. Bu bağlamda tezin bu kısmında üzerinde durulan başlıca kavram, *gündüz düşleridir*. Gündüz düşleri, kısaca kişinin gerçek yaşamında rahatsızlığa sebep olacak öğelerin sanat eserlerinde hoşnutluk yaratmasıdır. Bu noktada Şehrazat’ın bin bir gece boyunca anlattığı masalların Şehriyar’ın yaşadığı olayların bir benzeri olduğu fikriyle bağlantılı olarak; masallar, gündüz düşlerinin bir örneği olarak ele alınmıştır. Yine aynı bağlamda üzerinde durulan bir başka kavram Winnicott’un *geçici nesne* kavramıdır. Geçici nesne ise bebeğin anne memesinden ayrılmasından sonra onun yerine

koyduğu ve ayrılığı bebek için katlanılabilir hale getiren nesnelerdir. Böylece, gündüz düşleri ve geçici nesne kavramları tezde ortak bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu süreçte var olan işleyiş anne memesinden ayrılmakta zorlanan çocuca biberon verilmesiyle benzer bir durumu çağrıştırmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünün ikinci ana başlığı olan **Erginleme**'de Şehriyar'ın Şehrazat ile karşılaşması kısmından başlayarak Şehrazat'a güven duymasını ifade etmesine kadarki süreç ele alınmıştır. Bu kısım Şehriyar'ın bilinçdışının içeriğini okuyucuya sunmaktadır. Campbell bu bölümü **Sınavlar Yolu, Tanrıçayla Karşılaşma, Baştan Çıkarıcı Kadın, Babanın Gönlünü Alma, Tanrılaşma ve Nihai Ödül** olmak üzere altı basamakta incelemektedir. Erginleme bölümü psikanalitik olarak kahramanın bilinçdışıyla karşılaşp onu bilinç düzeyine çıkarması sürecidir.

Campbell sistematüğinde **Erginleme** bölümünün ilk basamağı **Sınavlar Yolu**'dur. **Sınavlar Yolu** kahramanın bilinçdışında bulunan gölgesiyle yüzleşmesinin bir sembolünü sunmaktadır. Gölge, kişinin yüzleşmesi gereken kişisel ya da kolektif bilinçdışındaki komplekslerin bir bütünü olup, ancak onunla karşılaşılması ve bir anlaşmaya varılmasıyla bütünlüğe erişilebilmektedir.

Tezde Campbell sistematüğindeki bu başlık **Sınavlar Yolu/Gölge ile Karşılaşma** olarak ele alınmaktadır. **Sınavlar Yolu/Gölge ile Karşılaşma**

çerçeve masalla bağlantılı olarak üç alt başlığa ayrılmıştır. Bunlardan ilki **Kıskanç Kardeşler**'dir. Bu başlık altında Tan Tolga Demirci'nin "parça-bütün varyasyonları açısından değerlendirdiği" *Korku Sinemasında Kardeş'in Psikodinamikleri* isimli çalışması doğrultusunda, kardeş olgusu bilinç-bilinçdışı diyalektiği bağlamında ele alınmaktadır. Ayrıca Jung'un kişinin gölgesinin aynı zamanda onun kardeşi olduğu yönündeki bakış açısından hareketle, bu kısımda genel olarak kişinin yüzleşmesi gereken gölgesi bağlamında kardeş olgusu işlenmektedir. Bu noktada çerçeve masalda sembolik düzeyde Şahzaman ile Şehriyar arasında böyle bir ilişkinin olduğu görülmektedir. Çerçeve masalda eşinin kendisini aldattığını ilk öğrenen kardeş Şahzaman'dır. Şahzaman, ağabeyinin sarayına geldiği zaman âdeta yaralı bir haldedir. Onu bu yarasından kurtaracak şey, ağabeyinin eşinin onu aldattığını görmektir.

Sınavlar Yolunun ikinci kısmı **Kırkinci Oda, Yasaklı Oda ya da Saklı Oda** başlığını taşımaktadır. Yasaklı oda motifi BGM'de önemli bir yere sahiptir ve kahramanın bilinçdışında gölgesiyle yüzleşmesinin bir örneğini sunmaktadır. Bu motifte sistematik, belirtilen odayı açmaması tembihlenen ancak merakına yenilen kahramanın bu odayı açmasıyla başlamaktadır. Bu motifte dikkat çeken unsurlardan biri meraktır. Merak duygusuyla bağlantılı olarak çerçeve masalda da Şehriyar'ın âdeta kapının önünde bekleyen kahraman gibi masal dünyasına girişi ele alınmıştır.

Bu bölümün üçüncü başlığı **Hilebaz Gölge: Zenciler, Cinler, Devler ve Maymunlar**'dır. Bu başlık altında masal diyarında kahramanın yüzleşmesi gereken gölge figürlerden özellikle zenciler, cinler, devler ve maymunlar üzerinde durulmuştur. Çerçeve masalda hükümdar kardeşlerin eşlerinin onları aldattıkları kişiler kendi zenci köleleridir. Bununla tutarlı olarak Şehrazat'ın anlattığı diğer masallarda da özellikle hilebaz bir zenci figürünün önplanda yer aldığı dikkat çekmektedir. Tezin bu kısmında köle-efendi, beyaz-zenci, parça-bütün diyalektiği bağlamında bu motif, gölgenin bir sembolü olarak ele alınmıştır. Cin, dev ve maymun motifleri ise gölgenin birer sembolü olarak zenci figürünü destekleyici bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Erginleme bölümünün ikinci başlığı **Tanrıçayla Karşılaşma**'dır. **Tanrıçayla Karşılaşma** bölümü bilinçdışıyla yüzleşen kahramanın hem bilincin hem de bilinçdışının farkına varmasının ilk kıvılcımlarını sunmaktadır. Diğer bir ifadeyle kahraman bu süreçte artık bilinçdışını tanımıştır. Bu kısımda özellikle vurgulanan detay kahramanın ruhsal yolculuğunun sebebini oluşturan ve o zamana kadar ötekileştirdiği problemleri artık görmezden gelemeyecek olmasıdır. Çerçeve masalda bu bölüm *Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık Öyküsü*'nden sonra gerçekleşmektedir. Şehriyar bu süreçte Sultan Mahmut'un annesinin eşini aldatmasını hem harika bir maksat uğruna şeklinde yorumlarken hem de

kendisini aldatan eşini hatırlayarak onu kötölemektedir. Şehriyar'ı ise bu kadınlardan birincisiyle bir tutmaktadır.

Bölümün üçüncü alt başlığı olan **Baştan Çıkarıcı Kadın** kısmı bireyselleşmeye çalışan kahramanın karşılaşacağı bilinçdışının son saldırısının bir sembolüdür. Kahramanın bu saldırıyı engelleyebilmesi onun kendiliğe ermesinde oldukça önemli basamaktır. **Baştan çıkarıcı kadın** kısmı Freud'un *penis kıskançlığı* ve Jung'un *olumsuz anima* kavramlarıyla birlikte ele alınmıştır. Oumsuz anima çeşitli sembollerle ifade edilmektedir. Femme fatale kadın karakteri bu sembollerden biridir. Tezde çerçeve masalla ilgili olarak bu kısım Şehriyar'ın kendisini aldatan eşi ve Şehrazat arasındaki farklılıkları ifade etmesiyle sunulmuştur. Bu kısımda av-avcı parodisi bağlamında göz metaforu üzerinde bilhassa durulmaktadır.

Campbell sistematığının dördüncü ve beşinci basamağını oluşturan **Babanın Gönlünü Alma** ve **Tanrılaşma** kısımları tezde yalnızca **Tanrılaşma** başlığı altında ele alınmıştır. Kahraman bilinçdışının karanlık yönüyle karşılaştıktan sonra nihai ödüle biraz daha yaklaşır. Tanrılaşma arketipinin ortaya çıkışı kahramanın bilinçle bilinçdışı arasında bir noktada bulunduğu göstergesidir. Jung psikolojisinde bu noktaya *kendilik* adı verilmektedir. Simgesel olarak kahramanın artık bir madolyonun iki yüzünü oluşturan Merkür-İsa diyalektiğinde İsa ile, tanrı-şeytan ikiliğinde ise Tanrı ile karşılaşmasını ifade etmektedir. Tanrı arketipinin Jung psikolojisinde

kendilikle bir tutulduğu bilgisinden hareketle bu kısmı kahramanın kendiliğe erişinin bir sembolü olarak görmek mümkündür. Şehriyar'ın eski düşüncelerini terketmesine dair sözlerinin yanı sıra Şehrazat hakkındaki olumsuz düşüncelerinden vazgeçmeye başlaması onun masalların bitimindeki yorumlarıyla sunulmaktadır. O artık Şehrazat nazarında kadınları tanımaya başlayan biridir. Şehrazat'ı dilinin sözgenliğini, zekasının işleyişini, bilgisinin birikimini ve kadınlık güçlerini ancak eşinin hizmetinde onun yararına kullanan biri olarak tanıtır. Kadınları ise tanımaya başlamıştır. Dünyazad'ın ifadesiyle değerli taşlarla çakıl taşlarını birbirinden ayırt etmesini öğrenmiştir.

Jung psikolojisinde kişinin bilinçdışıyla karşılaşp onu benliğinin bir parçası olarak kabul etmesinden sonraki süreç *yeniden doğumdur*. Campbell bu süreci **Nihai Ödül** olarak başlıklandırmaktadır. Çerçeve masalda Şehriyar'ın minnetkarlıkla Şehrazat'a ilk sarıldığı sahne, tezde **Nihai Ödül** basamağını karşılamaktadır. Bu bölümde Şehriyar'ın masalları dinleyerek yeni bir ruh kazandığını belirtmesi yeniden doğuşunun bir sembolü olarak ele alınmaktadır.

Bilinç ve bilinçdışı arasındaki bağlantının tam olarak sağlanması kahramanın erginleşmesidir. Ancak kahramanın bilinçdışının fazlaca etkisinde kalması bu bağlantının kopmasına ve yolculuğa tamamen ket vurabilir. Bu süreçte

kahramandan beklenen görev; her iki unsuru da dengede tutarak eski bütünlüğüne ulaşması, yeniden doğuşunu tam anlamıyla gerçekleştirebilmesi için sıradan dünyaya dönmesidir. Campbell sistematğinde üçüncü bölüm **Dönüş**'tür. **Dönüş** bölümü **Dönüşün Reddi, Büyülü Kaçış, Dışarıdan Gelen Kurtuluş, Dönüş Eşiğinin Aşılması, İki Dünyanın Ustası ve Yaşama Özgürlüğü** olmak üzere altı alt başlıkla incelenmektedir. Bunlardan biri olan **Büyülü Kaçış**, Campbell tarafından kısaca bilinçdışı sakinleri tarafından dönüşüne izin verilmemesi durumunda kahramanın buradan kaçışı olarak ifade edilmektedir. Ancak çerçeve masalda bir kaçışın olmadığı bilakis Şehriyar'ın bu dönüşü ertelediği görüldüğünden bu başlığa yer verilmemiştir. Tezde bu bölüm kahramanın dönüşüyle ilgili kısa bir bilgiden sonra **Dönüşün Reddi** ile başlamaktadır. **Dönüşün Reddi** kahramanın bilinçdışından dönüşünde gösterdiği dirençle açıklanmaya çalışmıştır. Çerçeve masalda Şehriyar'ın dönüşü reddetmesinin sebebi, tezde geçici bir nesne olarak örneklendirilen masal dünyasına bağlı kalışıdır. Bir başka ifadeyle masal dünyasından ayrılmayı başaramamış olması, masallardan aldığı hazzı bırakmaması ile ilgilidir. Bu kısmın açıklanmasında ayrıca Klein'in *açgözlülük* ve Winnicott'un *geçici nesne* terimlerinden yararlanılmıştır.

Dönüş eşiğinin aşılması kahramanın sıradan dünyaya dönmesi ve kahraman olarak tanımlanabilmesi için oldukça önemli bir hamledir. Şayet kahraman

bunu kendisi başaramamışsa dışarıdan birinin yardımına ihtiyaç duyabilir. Campbell bu sistematığı **Dışarıdan Gelen Kurtuluş** ve **Dönüş Eşiğinin Aşılması** başlıkları altında incelemiştir. Tezde ise bu iki başlık **Dönüş Eşiğindeki Kurtarıcı** şeklinde birleştirilmiştir. Bu noktada çerçeve masalda, Şehriyar'ın bilinçdışı eşiğinden geçmesine yardımcı olan kişi Dünyazad'dır. Dünyazad, bin bir gece boyunca hem Şehriyar'ın masallar karşısında duyduğu merakı hem de Şehrazat'ın masal anlatma konusundaki ısrarını sürdüren kişidir. Bu son süreçte Şehriyar, onun artık farkındalığa erdiğine yönelik sözleri doğrultusunda bu süreci atlarmayı başarır. Ancak eşik kısmı Dünyazad'ın Şehrazad'ın doğurduğu çocukları babaları Şehriyar'la tanıştırma kısmında sunulmaktadır. Bu kısımda üzerinde durulan konu çocuk arketipidir. Jung psikolojisinde oğlan çocuğunun yaşlı bilge ile bir tutulmasından hareketle bu arketipin doğaüstü yardımcının bir sembolü olduğu görülmektedir. Böylece çerçeve masalın başlangıcında sunulan babanın ölümüyle parçalanan kendiliğin Şehriyar'ın baba olduğunu bilmesiyle tekrar kurulduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Tezde **İki Dünyanın Ustası** ve **Yaşama Özgürlüğü** başlıkları tek başlık hâlinde ele alınmıştır. Bu başlıkla vurgulanan detay, kahramanın bu ruhsal yolculuğunda getirdiği iksirdir. Bu iksir ruhsal yolculuğa çıkan kişinin kahraman olup olmaması ile ilgilidir. Çerçeve masalda Şehriyar'ın farkındalık yolculuğundan dönüşte getirdiği iksir, masallardır. Kahramandan

bu aşamada beklenen görev ustalıktır. O artık kendisini iyileştiren bu iksirle, çevresindeki diğer yaralı kişileri iyileştirmelidir. Masalların dinleyerek farkındalığa eren Şehriyar'ın kardeşiyle tekrar buluştuğu kısım Campbell'ın sınıflandırmasındaki **İki Dünyanın Ustası** başlığına tekabül etmektedir. Çerçeve masalın sonunda iki hükümdar kardeşin bir araya gelişi masalların erginleme yolculuğundaki döngüsellüğünün de bir işaretidir. Artık parça ile bütün, ben ve öteki ayrımı kalmaz. Bilinçdışının kendiliğe sızıntıları önlenmiş, Şehriyar'ın etrafına ördüğü duvarlar yıkılmıştır. Masal Şahzaman'ın başına gelen bir olayla başlar. Diğer bir ifade ile parça bütüne tesir etmiştir. Ancak bu sahne bütünün iyileşmesiyle parçanın da yaralarının sarıldığının açık bir göstergesidir.

Yaşama Özgürlüğü bölümü Şehriyar'ın kardeşi Şahzaman ile Dünyazad'ı evlendirmesi, kendisinin de Şehrazat ile evlenmesi kısmı ile sunulmaktadır. Yine aynı bölüm kızların babalarının sultan olarak atanması ile de sembolleştirilmektedir. Sonuç olarak babanın ölümüyle başlayan kendiliğin yitimi Şehrazat'ın babasının ülkenin başına geçmesi ile tekrar elde edilir.

Çalışmanın **Sonuç** bölümünde ise Şehriyar'ın farkındalık yolculuğunun kısa bir değerlendirmesi yapılmıştır. Böylece Şehriyar'ın farkındalık yolculuğunun, onun bilinçdışındaki anima ve gölge arketipleriyle yüzleşmesi olduğu sonucuna varılmıştır.

BÖLÜM 1

TANIMLAR VE ARAŞTIRMALAR

1.1. Yeki Bud, Yeki Nabud²: Masal Gerçekle Saklambaç Oynar

Masalla çocuk arasındaki ilişki, insanın ilk ortaya çıktığı zamana kadar götürülebilir. Yeni doğan bir bebek karnını doyuracak ve ona yaşam şansı tanıyacak sütü annesinin göğüslerinden elde etmektedir. Anne, göğüs ve bebek arasındaki bu bağlantı bebeğin fiziksel olarak hayatta kalması için bir gerekliliktir. Ancak bebeğin içine doğduğu toplumun kültürel, sosyal ya da toplumsal verilerini öğrenmesi ve ruhsal açıdan beslenmesi için gerekli olan bağlantı anne, kulak ve bebek arasındaki ilişki ile sağlanmaktadır. Anne sütü ile masallar arasındaki bir başka ortak nokta ise sütün annenin beslendiği besinlerle oluşmasına benzer şekilde masalların da toplumun beslendiği maddi, manevi besinlerle (kültürel, sosyal, toplumsal, ekonomik gibi) oluştuğudur. İçeriğini bebeğin anlayış yaşı (farkındalığı) doğrultusunda hayvanların, çeşitli olağanüstü yaratıkların, perilerin ya da insanların oluşturduğu bu veriler bebek tarafından kulaklarıyla algılanmaktadır. Bebek bir nevi, kulaklarıyla gördüğü masallar aracılığıyla içinde yaşadığı dünyaya adapte olmaya çalışmakta, âdeta “dünyacılık” oynamaktadır.

Bebek, masal, anne arasındaki bu bütüncül bağlantı masal tanımlarını da oldukça etkilemiş gibidir. Anlatımının açıklığı ve basitliği hatta çoğu zaman olay örgüsünün fantastik öğelerle yüklü yapısı, onun yalnızca hoşça zaman geçirmek için anlatılan, boş zaman eğlencesi, “saçma sapan, yalan, uydurma söz, boş şey” (Kardaş, 1996: 1908) olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Bu inanış çerçevesinde yapılan tanımlarda çoğunlukla masalın “hayal mahsulü” olduğuna dair vurgu ön planda yer almaktadır. Örneğin Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* (1973) isimli eserinde masalı “Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatım türü” (Boratav, 2000: 95) olarak tanımlamaktadır. Saim Sakaoğlu ise *Gümüşhane Bayburt Masalları* (1999) isimli eserinde Boratav’ın söylediklerine paralel olarak şunları belirtmektedir:

“Masalın hakiki dinleyicisi olarak kabul edebileceğimiz medeni imkânlardan hemen hemen hiç istifade etmeyen, kültür ve tahsil yönünden zayıf olan insanlar masalların gerçek olduğuna inanıyorlar, haksızlığa uğrayan masal kahramanları adına üzüyorlardı. Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde

² Bu başlık Barry Sanders’in *Öküzün A’sı* (1999) isimli eserinden esinlenilerek oluşturulmuştur. “Bir varmış bir yokmuş, bir olmuş bir olmamış” anlamlarına gelmektedir.

dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür.” (Sakaoğlu, 1999:

2)

Aynı perpektifte Ali Berat Alptekin de *Taşeli Masalları* (2002) isimli çalışmasında masalı “nesirle söylenmiş ve dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmayan tamamı ile hayal mahsulü olan mensur bir tür” (Alptekin, 2002: XI) şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımlar masalları âdeta kristal bir vazunun içine hapsetmeye benzemekte ve onun süreğen yapısını gözardı etmeye neden olmaktadır. Oysa masallar ya da Campbell’ın ifadesiyle *mucize öyküleri*, “bilinçdışının simgeleriyle görünür yüzeyin altında girift labirentler kurarak, buradan tam da yalın amacına çıkmak üzere, olağanüstü kıvrak bir zekânın tüm maharetini göstererek, derin kökleri olan ikincil bir hikâye işletir.” (Sezer, 2004: 5). Tıpkı BGM’deki Kral Yunan hikâyesinde olduğu gibi. Hekim Rüyan’ın, kralı cüzzamdan kurtulmak için bulduğu formül, ilaçla bezenmiş bir toptur. Kral hem oyun oynayacak hem de bu hastalıktan kurtulacaktır. Bu noktada masalların, onu dinleyenler için Kral Rüyan’ın topu gibi hem eğlendirme hem de olgunlaştırma, erginleştirme işlevi gördüğü söylenebilir.

Öğrenme, bilme isteği insanın yaşamı boyunca devam etmektedir. Bebeklik ya da çocukluk evresinde genel hatlarıyla öğrendiği dünyayı insan, yetişkinlik yaşlarında daha spesifik öğeleriyle de öğrenmek ister. Bu noktada

ihtiyaç duyulan yegane kaynak anne ile bağlantısı kavranılan masallardır. Masal artık bir yetişkin için de kanatlarının altında güven duyulan, sütüyle beslenen, sözleriyle yaşamı öğreten bir annedir. Masallardaki sihirli dünya annenin güven veren, kötülüklerden koruyan varlığı ile yer değiştirmektedir. Kişisel bellekteki annenin koruyucu olduğu bilgisi masal dünyasını zararsızlaştırır. Böylece anne, masal, çocuk arasındaki ilişkiye ek olarak masalların bilinmeyenini öğretme, görünmeyenini görünür kılma, erginleştirme özelliğine sahip olduğu söylenmelidir. Masal, dinleyicisine ruhsal ilerleme, aşama katetme şansı sunmakta, onun için “örnek oluşturacak inisiyasyon senaryosu” (Eliade, 2001: 245-246) oluşturmaktadır.

Bu noktada masallar ile rüyalar arasında mesajını imgeler aracılığıyla sunması noktasında bir paralellik görmek mümkündür. İnsanlar rüyalarındaki olaya doğrudan müdahalede bulunamazlar. Rüyayı gören, kişinin kendisi olmasına rağmen bu esnada etken değil edilgendir. Olaydan etkilenir ancak ona hiçbir şekilde tesir edemez. Masallardaki durum da buna benzemektedir. Bir masalın anlatımı sırasında dinleyici masalın gidişatını az çok bilir ancak onu değiştiremez. Bu hâliyle masallar doğrudan dinleyiciye “sen bu masalı dinleyince şu şu derdinin dermanını bulacaksın” ya da “bak bu kahraman şu durumda bunu yaptı sen de böyle bir durumla karşılaşırsan bunu yap” demez. Masal bu özelliği ile doğrudan nasihat veren bir tür değildir. Ancak gerekli çözümü bireyin yer yer bilinçdışında kaoslar yaşadığı, içinden çıkamadığı zor

durumları yumuşatarak, bireyi şaşırtarak ya da güldürerek sunmaktadır. Böylece dinleyicinin doğru karar vermesi için dünyevî mekânın ve zamanın dışında uygun bir ortam ve zaman kurarak karar safhasını ise dinleyiciye bırakmaktadır. Muhatabını bu sihirli alana çekerek onun sorunlarıyla yüzleşmesini sağlamaktadır. Bu noktada masalların gündelik yaşayışın farklı zaman ve mekândaki bir uzantısı olduğunu söylemek mümkündür. O, günlük işlerinden uzaklaştırarak kendisi için problem hâline gelen durumlar hakkında kişiye bir harita çizmekte ya da meydana gelen/gelecek olan durumlara onu hazırlamaktadır. Böylece masalların kişinin karanlık içsel yolculuğun rotasını çizen, kolektif bilinçdışının ortaya konmasında son derece önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Campbell da *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2010) isimli eserinde bu noktaya şu şekilde temas etmektedir:

“Tragedyadan komedyaya uzanan karanlık iç yolun kendine has tehlike ve tekniklerini ortaya çıkarmak tam olarak mitolojinin ve peri masallarının görevidir. Bu yüzden olaylar fantastik ve ‘gerçekdışı’dır: fiziksel değil psikolojik zaferleri temsil ederler. Efsane gerçek bir tarihsel kişi üzerine olsa bile, zafer dolu eylemler yaşam benzeri değil, düş benzeri tasvirlerle aktarılır; çünkü konu dünyada şöyle ve şöyle yapılması değildir; konu, dünyada şunun bunun yapılmasından önce, hepimizin bildiği ve düşlerinde ziyaret ettiği labirentin içinde bu başka,

daha önemli, temel şeyin gerçekleşmesi gerektiğidir.” (Campbell, 2010: 41)

Bu bağlamda masalların onu dinleyenler için psikolojik bir işlevi bulunduğu söylenebilir. Antropolog Marie Louse von Franz’ın ilk kez 1970 yılında yayımlanan *Interpretation of Fairy Tales / An Introduction to the Psycology of Fairy Tales* adlı eserinde “masallar, kolektif bilinçdışı psişik süreçlerin en saf ve basit ifadesidir” (Franz, 1996: 1) şeklindeki tanımı da masalların psikolojik yönüne ışık tutmaktadır. Kolektif bilinçdışı, Jung psikolojisinde insanlığın hafızasında kayıtlı bulunan toplumsal veriler olarak tanımlanmaktadır. Böylece masalların içinden çıktığı toplumun “psikolojik, sosyolojik, ekonomik, etik göstergeleri, değerleri kısaca yaşam serüvenini” (Helimoğlu-Yavuz, 2002: 7) yansıtan ve bu serüveni sonraki nesillere ulaştırmak için önemli bir vasıta olarak görülebileceğini söylemek mümkündür. Bu noktada masalların dinleyiciye sembolik alegorilerle, bulunduğu ya da bulunması muhtemel durumları göstererek rehberlik ettiği söylenebilir. Böylece masallar çocuklara olduğu kadar büyüklere de hitap eden bir anlatı türüdür denilebilir.

Jared Lobdell’in, C.S. Lewis’in *Psikanaliz ve Yazın Eleştirisi* adlı yazısından alıntılacağı kadarıyla psikanaliz ile masal arasındaki paralellik şöyledir: "Dünyanın ucundaki bir bahçede ölümsüzlük elmasını koparan altın bir

ejderhanın öyküsü ile bir not yazarken kalemin kâğıdı delip geçtiğini gördüğünüz bir rüya, Freud açısından aynı öykülerdir." (akt. Lobdell, 2003: 17). Böylece anlaşılabilir ki, insanların gündelik hayatta bilinçdışına yaptıkları yolculuklar ile masallarda anlatılan döngüsel ve ortak kalıplar benzer temaları işlemektedirler. Bu nedenle anlatılarda ne kadar olağandışı olaylara, kişilere, zamanlara yer verilse de okuyucu ya da dinleyici bunu garipsemeden, sıkılmadan defalarca okuyabilir ya da dinleyebilir. Bu nedenle aslında masallarda rastlantıya çok da yer verildiği söylenemez. Anlatıcı, dinleyicinin beklentilerini karşılayacak şeyleri başka bir ifade ile dinleyicinin anlatılmasını umut ettiği şeyleri anlatmaktadır masallarda.

Masalların sembolik anlatımının özü, dinleyicinin unuttuğu ya da anımsayamadığı şeyleri ona yeniden hatırlatmaktır. Masal anlatıcısı ise tıpkı BGM'deki Şehrazat gibi dinleyicinin bilinçdışına seslenmekte ve ona unuttuğu şeyleri hatırlatmaya çalışmaktadır. Bu noktada "Bir varmış, bir yokmuş" metaforu anlatıcının dinleyicinin bilinçdışını açığa çıkarması için gerekli bir tılsımı sunmaktadır. Sander'in bahsettiğine göre bu başlangıç kalıbı İran'da eski ya da yeni bütün masallarda "yeki bud, yeki nabud" (Bir varmış bir yokmuş, bir olmuş bir olmamış) şeklindedir (Sanders, 1999: 119). Dinleyici bir masalı dinlemeye başladığında ilk karşılaştığı sözdür bu kalıp. Masalın bu sihirli sözcüklerini sunan anlatıcı, dinleyiciyi mistik, doğaüstü ya da olağanüstü, çocuksu bir diyara çağırdığının da sinyalini vermektedir.

Çünkü mistik, doğaüstü/olağanüstü “bilinçdışını dinlemek, arzu öznesinin kökensel boyutu olarak çocuksu dinlemedir” (Benslama, 2002: 239).

Lutz Röhrich, *Halk Anlatısı Araştırmasında Anlam Arayışı* isimli makalesinde efsanelerin korku dilini göstermeye yardımcı olduğunu, buna karşılık peri masallarının ise daha çok korkunun bastırıldığı ve arzuların karşılandığı bir dünyayla ilgili olduğunu söylemektedir (Röhrich, 2003: 138) ve sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Peri masalları, şekil olarak öylesine doğrusal ve basittir ki, bu basit yapı ve dilin gerçek üstü bir anlamı olacağını tasavvur etmek güçtür, peri masallarının simgelerden oluştuğuna inanmasını sağlayan, peri masallarının basitliği, doğrusallığı ve tek boyutluluğudur. ... Neden psikanaliz sürekli olarak efsaneler ve peri masalları gibi fantastik türlerle ilgilenir? Aralarında bir paralellik bulunduğu kesindir: Zihinsel bir hastanın hayalleri ve fantazileri peri masallarının dünyasındaki gibi mantıksız ve akıldışıdır. Eğer biri uçan bir fincan tabağındaki küçük yeşil adam takip edildiğine inanıyor ve çevresi tarafından psikoterapiste gönderiliyorsa, onun çevresi (terapist dâhil) kişinin sezgilerinin gerçekliğine inanmıyorlardır. Aynı şey peri masalları ve efsaneler için de geçerlidir. ...psikoloji ve halkbilimi çalışmaları, bir mesaj çıkarmaya çalışır. Psikoloji bunu birey üzerine denerken, etnoloji gruplar üzerine dener. Eğer bağlamda görünüyorsa, sadece gizlenmiş mesajlar anlaşılabilir. Psikolog bağlamı hastanın tarihi geçmişindeki oluşumda

arar. Halkbilimci ise bağlamı onun ait olduğu toplumda arar.” (Röhrich, 2003: 140)

Sonuç olarak masalcı, masallar vasıtasıyla dinleyiciye toplum içinde yalnız olmadığını hissettirir. Masalların anlatmak istediği yegane düşünce dinleyicinin içinde bulunduğu güvensizlik, korku, dışlanma ya da benzeri durumların daha önce de pek çok insan tarafından yaşandığıdır. Franz da bu sürecin amacının dinleyiciye yalnız olmadığının aşılması olduğunu söylemekte ve Sanders’in alıntıladığı kadarıyla şöyle devam etmektedir: “Öyküler ve masallar çocukların en karanlık korkularını ve kuşkularını açığa çıkararak bunların konuşulmasına yardımcı olur. Böylece çocuk, karanlıktan korkan tek kişinin kendisi olduğu duygusundan kurtulur.” (Sanders, 1994: 21). Bu bağlamda masalların olağanüstü bir zamana ve mekâna taşıdığı olaylarla doğrudan görünen eğlenme amacının yanısıra dinleyicinin (çocuk, yetişkin) erginlemesine de yardımcı olan bir tür olduğu görülmektedir.

1.2. Binbir Gece Masallarının Adı, Yazarı ve Kaynağı

Avrupa’da halk kültürüne ilgi Amerika kıtasının keşfiyle başlamıştır. Avrupa’dan çeşitli nedenlerle Amerika’ya giden din adamları, tüccarlar, maceracılar ve sanatçılar yeni dünyada gördükleri birikimleri yazıya geçirerek; romantik-milliyetçi bir yöntemle Avrupa kültürünün ilk hâlini öğrenmeye çalışırlar. Bütün bir Avrupa’yı saran ilkel soylu insana duyulan sevgi giderek Doğu’yu da içine almaya başlar. Doğu’nun gizemli dünyasını masallar aracılığıyla öğrenmeye çalışan Avrupalı, keşfettiği masalları tek tek derleyerek Avrupa’ya tanıtır. Avrupa’da bu ilk dönem çalışmaları, bilinen bütün birikimleri inceleyerek, masalların doğuş yerlerini ve ilk biçimlerini sorgulama amacını taşımaktadır. Bu özelliklerinden dolayı bu türden incelemeler “kaynakçı çalışmalar” (Karabaş 1981: 203) olarak adlandırılmaktadır. Doğu’ya yapılan ziyaretlerde elde edilen ve Avrupalı okurla buluşturulan kaynaklardan biri BGM’dir. İlk defa 18. yüzyılda Galland tarafından Fransızcaya çevrilmesinden sonra BGM üzerine yapılan ilk çalışmalar, “kaynakçı çalışmalar”dır.

BGM’nin adı, kaynağı, yazarı, yazılış tarihi konusunda çok fazla araştırma yapılmış olmasına rağmen, bunlar hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Örneğin kaynağı konusunda BGM’nin Hint, İran, Arap, Sasani-Memluk, Yunan, Mısır kökenli olabileceğine dair pek çok fikir ileri sürülmüştür.

Ancak onun asıl kaynağının ne olduğu hakkında bir kesinlik yoktur. Tezin bu kısmında BGM üzerine yapılan ilk dönem kaynakçı çalışmalar ve bu çerçevede tartışılan fikirler sunulmaya çalışılmaktadır.

Batı’da masallar üzerine ilk sistemli çalışmalar (kaynakçı çalışmalar) 19. yüzyılda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu noktada BGM ile ilgili yapılan ilk çalışmaların da bu yüzyılda başladığı söylenebilir. Jacop ve Wilhelm Grimm kardeşler, derledikleri masalları yayımlamanın yanında 19. yüzyıl başlarında halkbilimi üzerine ciddi çalışmalar yapmışlardır. 1812’de yayınladıkları *Kinder und Hausmarchen (Çocuklara ve Ev Halkına Masallar)* isimli sözlü gelenekten topladıkları halk masallarına dayanmaktadır. Jacob Grimm’in BGM’yi “Doğu’nun şiirsel coğrafyası” olarak nitelendirmesi de ayrıca dikkate değerdir (Irwin, 2010: 101). Grimm kardeşlerin öncüsü oldukları mitoloji okulu daha sonra Max Müller tarafından da geliştirilmiştir (Helimoğlu-Yavuz, 2002: 11-15). Avrupa dillerinin ve mitolojisinin Aryan kaynaklarına dayandığını söyleyen Müller’e göre, bir dil hastalığı olan mitolojinin ve onun bozulmuş hâli olan masalların yayılışı Hindistan üzerinden Avrupa’ya doğrudur. BGM’nin kaynağının aranması çalışmalarında da Müller’in bu fikirlerinin önemli bir etkisi vardır.

Pançatantra, BGM gibi masalların Hint kaynaklı olduğunu ileri sürenler, Hindoloji okulunun (Tarihi görüş/ Tarihi Nazariye) en önemli temsilcisi olan

Teodor Benfey ve onun önemli bir takipçisi olan Emmanuel Cosquin'dır. Irwin'in belirttiğine göre Müller'in fikirleri onların Hint kaynaklarını (dolayısıyla Aryan kaynaklarını) bulma çabalarını da etkilemiştir (Irwin, 2010: 214). Benfey, bazı Hint masal koleksiyonlarının Tibet üzerinden Çinlilere ve Moğollara ulaştığına, Moğollar ve Türkler aracılığıyla 13. ve 14. yüzyıllarda bu koleksiyonların Avrupa'ya taşındığına inanıyordu (akt. Irwin, 2010: 214). Cosquin ise, BGM'nin Hindistan kökenli olduğunu düşünmekte ancak masalların Avrupa'ya Moğollar aracılığıyla taşındığı fikrini eleştirmektedir (Irwin, 2010: 69). Cosquin'in BGM'nin Hindistan kökenli olduğuna dair tezini BGM'deki kadın ve erkeklerin hayvana dönüşmesi motifinin Hindu inanişında ve Budizm'deki reenkarnasyona benzetilmesiyle açıklamaktadır (akt. Irwin, 2010: 70).

Grimm kardeşlere ve masalların çekirdeğinin Aryanların göçünden önce oluştuğunu iddia eden Müller'e tepki olarak doğan Antropolojik görüş ise masalların mitsel öğelerin zaman içinde kalan bir kalıntısı değil, ilkel oluşumun bir kalıntısı saymaktadır. Bu görüşün önemli bir temsilcisi olan Andrew Lang, masalların kökeninin tek bir kaynağa bağlanmaması gerektiği üzerinde durarak, onların birbirinden habersiz coğrafyalarda bağımsız bir şekilde oluştuklarını iddia etmektedir. Homer destanı üzerine uzmanlaşan Lang, eski Mısır ve Yunan kültüründe folklorun kaynağını bulduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda Lang, her benzerliğin bir köken birliğine işaret

etmediğini söylemektedir (Oğuz, 2010: 40). Lang, 1898 yılında Galland’a dayanarak BGM’nin bir baskısını yapar ancak bu baskı Irwin’ın belirttiğine göre “oldukça acemicedir ve çocuklar için sansürlenmiştir.” (Irwin, 2010: 214). Lang için BGM, “Doğu’nun peri masalları”dır (Nazlı, 2011: 35).

Masal araştırmaları tarihi açısından diğer önemli bir kuram *Tarihi-Coğrafi Fin Yöntemidir*. Karşılaştırmalı kuram olarak da bilinen bu disiplinde masalların varyantlaşması “göç” yaklaşımıyla açıklanmaya çalışılmaktadır. Pek çok Finli bilimadamı, Lang’ın ve diğerlerinin her hikâyenin kökenini Hindistan’a vardırıran görüşlerini paylaşmaktadır. Finli bir araştırmacı olan Anti Aarne topladığı masalların büyük bir kısmını numaralandırarak üç başlık hâlinde sınıflamaktadır. Aarne’nin ölümünün ardından Stith Thompson, *The Types of the Folktale* adlı eserinde masalları beş başlık altında sınıflandırarak Aarne’nin tasnifini genişletmiştir. Bu masal kataloğunda Avrupa ve Hindistan üzerinden gelen tüm veriler, bazı başlıklar altında çapraz referanslar yapılarak Afrika, Kuzey Amerika yerlileri ve Arap folklorundan gelen örneklerle kıyaslanmıştır. Thompson masal tipini “gelenekte varlığını bağımsız bir şekilde sürdürebilen anlatılar” şeklinde tanımlamaktadır (Irwin, 2010: 217). Motif ise Thompson tarafından “masaldaki en küçük unsur olup, bu unsur gelenekte sürekli bir varoluş gücüne sahiptir” (Irwin, 2010: 217) şeklinde tanımlanmaktadır. Thompson daha sonra Fin okulunun çalışmalarını genişleterek 1932-1936’da *Motif*

İndeks'i yayımlamıştır (Irwin, 2010: 217). Bu katalogda *Ezop* masallarına, BGM'ye ve *Kahta Sarit Sagara*'ya çok sık olmasa da yer verilmektedir. Atiye Nazlı'nın alıntılardığı kadarıyla Thompson BGM'nin kökeni konusunda şöyle yazmaktadır: “Bu konuda araştırma yapan bilim adamları Binbir Gece Masalları için, “Arap Geceleri, Farsça ve Hintçe olmadığı gibi sadece Arapça da değildir, belki bu yüzden, onlar için en iyi isim, tek kelimeyle, dünyanın en büyük masal derlemeleridir.” (Nazlı, 2011: 25). Öcal Oğuz, bu katologda BGM'nin yer alışı ile ilgili şunları söylemektedir:

“Masalların kökenleri konusunda en bilimsel ve uygulanabilir soruları soran yöntem olan Fin kuramı, bir “tek konu” çalışması ve “sözlü” metinlerin yayılışı ile kendini sınırlaması nedeniyle, bu yöntemin kurucularının ve takipçilerinin Binbir Gece Masalları konusunda güçlü bir ses çıkaramadıklarını görüyoruz. Her ne kadar Stith Thompson'un Motif İndeks'i Binbir Gece Masalları'ndaki motiflerin yaygınlığı, başka masallarda da bulunurluğu ve yeryüzündeki dağılımı hakkında bir fikir veriyorsa da bu kuramı, kurgusu, anlatış tekniği ve tarzı örneğin “Kül Kedisi”, “Pamuk Prenses” veya “Kırmızı Başlıklı Kız” gibi sözlü olarak yayılımı varyantlar yoluyla görülebilen ve her şeyden önce “tek konu”yu içeren masallardan son derece farklı bir biçimde yazılı nüshalar yoluyla yayılan ve simgesel anlamda söyleyecek olursak “bin bir konu” içeren bir masal külliyyatına uygulamanın güçlüğü ortadadır. Diğer yandan Fin kuramının “ur-form”un bulunabileceğine yönelik savının çökmüş olması da dikkate alınırsa, Binbir Gece Masalları'nı

sözlü alanda takip ederek kökenine ulaşma fikrinin Sydow'un söylediği gibi “peri masalı” olduğu kabul edilmelidir.” (Oğuz, 2010: 43)

Irwin ise *Motif İndeks*'te BGM'ye yer verilmemesinin masalların daha çok semitik kültür alanlarından derlenmiş olmasına ve Thompson ile Aarne'nin bu alanlardan toplanan öğeleri incelemedikleriyle açıklamaktadır (Irwin, 2010: 218). Ayrıca Irwin, 19. yüzyıldaki bu çalışmalarda BGM'nin ortaya çıkışı konusunda bir fikir birliğine varıldığını ve BGM'nin ilk olarak Hindistan'da ortaya çıktığını İran'a ise çok erken bir dönemde geçtiğini söylemektedir (Irwin, 2010: 218). Irwin yazısının devamında bu konu hakkında şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Aynı zamanda muhtemelen 18. yüzyılda bu masallar “Alf Layla” veya ‘Binbir Gece Masalları’ olarak Arapçaya çevrilmiştir. 9. ve 10. yüzyılda da Irak'ta bu orijinal çekirdeğe Halife Harun Reşit zamanındaki masallar eklendi. Belki de 10. yüzyılın ilk dönemlerinde Ömer bin Numan ve Sindbadname gibi epik derlemeler eklenmiştir. Daha sonra 13. yüzyılda hikâyelere seks, büyü ve düşük yaşamla ilgili kısımlar Suriye ve Mısır'da eklenmiştir. ...Bu dönemde eski hikâyeye parçaları modernize edilmeye ve zamanında masallarda yer etmeyen tütün, kahvehane gibi unsurlar masallara bu dönemde eklenmiştir.” (Irwin, 2004: 48)

Bu yüzyıldaki Britanya halkbilim çalışmaları ise daha çok antikite ve klasik çalışmalar üzerine inşa edilmiştir. W. John Thoms, 1846 yılında *Athenaeum* dergisinde yazdığı bir yazıda kendisine kadar, ‘popüler antikite’ veya ‘popüler edebiyat’ gibi terimler altında çalışan disiplin için ‘folklor’u teklif ettiğini ve bu terimin isim babası olmaktan heyecan duyduğunu belirtmektedir (Eker, 2003a: 1-7). Bu çalışmalarda masalların ilk kaynağına ulaşma amacı güdülmektedir. Ulrichc Marzolph, BGM’nin asıl metninin tarihin gizli sayfaları arasında kaybolurken araştırmacıların bu masalların aslının Hint ya da İran kaynaklı olduğunu söylediklerini kaydetmektedir (Marzolph, 2010: 14). Masalların Hint kaynaklı olarak kabul edilmelerindeki temel sebebin çerçeve hikâyedeki tekil öğelerin Hint asıllı olmasından kaynaklandığını söyleyen Marzolph, masalların çerçeve hikâyesinde yer alan iki hikâyenin de Hint edebiyatındaki başka iki hikâyeye benzediğini ifade etmektedir. Bu hikâyelerden ilki düğün gecesinde kaçırılan kadının hikâyesi iken diğeri hayvanların dilini anlayan adamın hikâyesidir (Marzolph, 2010: 15).

BGM’nin İran kaynaklı olduğunu iddia eden araştırmacılar ise Arap tarihçi Mesudi’nin *Murucu’z Zeheb* isimli eserinde bahsettiği 9. yüzyılda görülen *Hezar Efsane* isimli bir kitabı kaynak olarak göstermektedirler. Mesudi’nin adı geçen kitabında BGM ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

“Bu haberler (hikâyeler), rivayetlerini meliklere anlatan kişilerin düzenledikleri uydurma hurafelere dayanmaktadır. Haberlerin (hikâyelerin) tarzı Farsça, Hintçe ve Rumca’dan bize aktarılan ve tercüme edilen kitapların tarzı gibi, yazım tarzı ise Hezar Efsane adlı kitap gibidir. Bunun Farsçadan Arapçaya yorumu Elf Hurafe olup, Farsçada hurafeye efsane denilir. İnsanlar bu kitabı Binbir Gece olarak adlandırmışlardır. Bu kitap melik, veziri, vezirin kızı Şîrzâd ve onun cariyesi Dînâzâd’ın hikâyesidir.” (akt. Ergül, 1999: 36-47)

Görüldüğü üzere Mesudi BGM’nin kaynağının *Hezar Efsane* olduğunu söylemektedir. *Bin Harika Hikâye* olarak çevrilen bu kitabın Arapça çevirisindeki başlığı *Elf Hurafe* olarak geçmektedir ve genellikle *Alf Layla* (*Bin Gece*) olarak da bilinmektedir. Marzolph hikâyelerin anlatımının bin gece sürmesinin ve “çerçeve hikâyenin İran bağlamını yansıtmasının masalların İran asıllı olduğunu” kanıtladığını söylemektedir (Marzolph, 2010: 15).

BGM’nin kökenine dikkat çekenlerden biri de Mesudi’dan sonra gelen Nedim’dir. *El-Fihrist* isimli eserinde BGM’nin kökeni hakkında şu bilgiler verilmektedir:

“Hurafeleri ilk olarak tasnif eden, onları kitap hâline getiren, onları hazinelere koyan ve onların bazılarını hayvanların diline aktaranlar eski Farslardır. Sonra Fars hükümdarlarının üçüncü sülalesi olan Eşkaniler

bu işle çok ilgilenmişler, sonra bu iş Sasani hükümdarlarının döneminde daha da genişlemiş, Araplar onu (hurafeler kitabını) Arapça'ya çevirmişler, fesahat ve belagatçiler onu incelemiş, düzeltmeler yapmış, güzel bir yazıyla yazmış ve onu eski tarzına benzer bir kitap hâline getirmişlerdir. Bu tarzda yapılan ilk kitap Hezâr Efsane olup manası Bin Hurafedir.” (akt. Ergül, 1999: 36-47)

Nedim de Mesudi gibi BGM'nin kökeninin Arap asıllı olmadığını söylemekte ve Fars soyluluğa vurgu yapmaktadır. Ancak Mesudi'den farklı olarak masalların Hint kökenine hiç değinmemektedir. Nedim, BGM'nin İran'ın eski efsanevi kralı olan Kral Behram'ın kızı Humai için toplanmış bir birikim olduğunu da söylemektedir. Mesudiye göre ise Şehrazat, Behram'ın annesidir (akt. Irwin, 2004: 75).

Daha önce verilen bilgiler ışığında Cosquin, çerçeve hikâyeden yola çıkarak BGM'nin İran kaynaklı olduğunu söylenemeyeceğini ifade ederek bu tezini ispatlamaya çalışmaktadır. Bunun için üç motif kullanılmaktadır: Birincisi kadınların sadakatli olmayacağını düşünen kral. İkincisi kadının sadık kalması için olağanüstü bir güç tarafından korunması ancak kadının bu koruyucunun elinden de kurtulması. 3. Bir kötülükten korunmak için hikâye anlatma. Cosquin ilk iki maddenin Çinli bir rahip tarafından yazılmış *Kieou Tsa P'iyu King* isimli eserde de bulunduğunu söylemektedir (akt. Irwin, 2010: 69). Cosquin'in bu eseri örnek vermesinin sebebi Irwin'in belirttiğine

göre, masalların kökeninin İran olduğunu düşünen B.E.Perry'in Çinlilerin bu masalı İranlılardan aldığı düşüncesidir (Irwin, 2010: 69).

Türk araştırmacılar arasında da masalların kaynağının *Hezar Efsane* olduğuna dair yaygın bir görüş bulunmaktadır. Onaran, Agah Sırrı Levent, Fuat Köprülü, Nihat Sami Banarlı, Ignace Goldziher gibi pek çok araştırmacı BGM'nin, en eski parçaları 9. yüzyıla kadar giden ve Arapça çevirisiyle ün yapmış *Hezâr Efsane (Bin Masal)* adlı Hint kökenli İran masallarıyla ilişkisi olduğunu söylemektedir. Örneğin Levend, *Türk Edebiyat Tarihi* adlı eserinde Arap edebiyatında “Gece toplantılarında söylenen masallara ‘esmar’, gerçekte hiç ilgisi olmayan uydurma masallara ‘hurafat’... denir” (Levend, 1998: 199) dedikten sonra BGM hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Binbir Gece Masalları’nın temeli olan *Hezâr Efsâne* İran edebiyatının hikâyeleridir. Bu eser içindeki hikâyelerin çoğu sonradan değiştirilmiştir, ya Arap hayatına uydurulmuş ya da yeniden kaleme alınmıştır. Araplar ise “*Hezâr Efsâne*”nin karşılığı olarak “*Elfü Hurâfe*” adını kullanmışlardır. *Elfü Leyle* adını taşıyan bu eser daha sonra *Elfü leyleti ve’l Leyle* olarak adlandırılmıştır.” (Levend 1973: 199)

Masalların kaynağına dair ön plana çıkan diğer bir önemli vurgu ise BGM'nin kaynağının tek bir kökene bağlı olmadığıdır. Araştırmacılarından bazıları masalların hem Hint hem de İran kökenli olduklarını söyleyerek orta

bir yol bulunmuşlardır. Nazlı'nın *Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma* (2011) isimli doktora tezinde belirttiğine göre Duncan Black MacDonald'ın görüşleri şu şekildedir:

“Genellikle Araplarla ilgili ilk akla gelen eser Binbir Gece Masalları'dır. Ancak Araplar, sözlü edebiyat ürünlerini kendilerine yakın ülkelerden, özellikle İran ve Hindistan'dan almışlardır. Arabistan ile İran arasında Emevi ve Abbasi Devletleri zamanında, VII. ve VIII. yüzyıllarda başlayan ilişkiler sadece siyasi alanda olmamış, aynı masallara konu olacak pek çok ürünün Arabistan'a girmesi için, geniş bir yayılma imkânı vermiştir.” (akt. Nazlı, 2011: 23)

Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (2001) isimli eserinde masalların aslının *Hezar Efsane* olduğu konusunda diğer araştırmacılarla hemfikir olup bu konuda şu bilgileri vermektedir:

“Gemici Sindbad'ın Seyahatleri, Ali Baba ve Kırk Haramiler, Alaaddin'in Sihirli Lambası, Hoca Hasan gibi hikâyeleri dünyaca tanınmış bu masalların yalnız İran kaynaklı olmadığı; mühim bir kısmının Hind İran masalları hâlinde teşekkül ettiği sanılmaktadır. Binbir Gece Hikâyeleri, hiç şüphesiz Arap hayali tarafından zenginleştirilmiştir. Hikâyelerin Halife Harun Reşid zamanında ve Bağdat çevresinde merkezileşmesi de yine Arap hayatının ve Arap muhayyilesinin Binbir Gece'deki akislerindendir.” (Banarlı, 2001: 131)

Masalları tek bir kaynağa dayandırma konusunda farklı bir görüş Yakup Civelek'e aittir. *Fantastik Edebiyat ve Binbir Gece Masalları* isimli makalesinde masallarda geçen 'kahve' ve 'Bab-ı Ali' terimlerinden dolayı bu masalların bir kısmının onuncu yüzyılın ikinci yarısında Memlûklular döneminde oluşturulduğunu söylemektedir (Civelek, 2008: 76).

Masalların ortaya çıkış tarihi konusunda da yaygın görüş dokuzuncu yüzyıldır. Ancak 1949 yılında *Yakın Doğu Araştırmaları Dergisi*'nde Nabia Abbott'un "*Kitâb fîhi Hadîs Elf Leyle*" (*Bin Geceyle İlgili Kitap*) isimli makalesinde BGM'nin ortaya çıkışının dokuzuncu yüzyılın öncesinde olduğu görüşü savunulmaktadır (akt. Karataş, 2008: 25). Benzer şekilde Marzolph da masalların kaynağı hakkında en eski belgenin 9. yüzyıldan öncesine işaret ettiğini söylemektedir (Marzolph, 2010: 21). Diğer araştırmacılardan farklı olarak *Elf Leyle ve'l Leyle* isminin 12. yüzyıldan sonra verildiğini, masalların 9. yüzyılda isminin *Kitâb Hadîs Alf Layla* adıyla bilindiğini ifade etmektedir. Ancak bu belgede çerçeve hikâyedeki Dünyazat'ın, Şehrazat'ın kardeşi değil hizmetçisi olarak yer almakta olduğunu belirtmektedir (Marzolph, 2010: 21).

Masalların yayılışı konusunda en detaylı çalışmalardan biri de 1984'te Muhsin Mehdi'nin Arapça yayımladığı *Elf Leyle ve Leyle*'dir. Mehdi 1959 yılında ortak bir arketip elde edebilmek için Suriye el yazmalarını karşılaştırmaya başlar. Daha sonra aynı çalışmayı Mısır el yazmaları için de

uygular. Elde ettiği bu çalışmaları karşılaştırarak ortak bir arketip bulmaya alışan Mehdi, “bu arketipin 13. yüzyılda ve 14. yüzyılın başlarında Suriye’de yazılmış bir kaynaktan kopya edildiğini, bu kaynağın da daha eski bir Irak versiyonundan kaynaklandığını iddia ediyordu.” (Onaran, 2012: XXII).

Masalların yazarı ya da yazılış sebebi konusunda da kesin bir kanıya varmak mümkün değildir. Ancak bu konuyla ilgili birkaç tahmin vardır. Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde, BGM’nin kaynağı konusunda şunları söylemektedir: “Eserin kimin tarafından çevrildiği belli değildir. Ancak bu masalları sonradan toplayan İranlı Eb ‘Ali Firuz-Abad adında birisidir” (Levend, 1973: 200).

Yusuf Karataş’ın masalları sylembilimsel metotla ele aldığı doktora tezinde bdu’l-an el-Mallh’ın *Rihlatun Hazriyye ve Lemaht Tersiyye ‘Abre Elf Leyle ve Leyle* (1977) isimli makalesinden alıntıladığına göre bu masallar, Ebu Abdullah Muhammed b. Abds el-Caşıyr tarafından, Arap, Acem ve Rum musamerelerinden (gece eğlence ve sohbet ortamlarından) derleme çalışmalarıyla yazıya geçirilir. Yazarın her geceyi, 50 sayfalık bir musamereden oluşturduğu toplam 480 geceden oluşan bir koleksiyon meydan getirdiği vurgulanmaktadır (akt. Karataş, 2008: 23).

Karataş'ın Mehdi'den alıntıladığına göre ise masalların ana nüshasının yazarının/râvisinin ya da derleyicisinin kim olduğu bilinmemektedir. BGM'nin Kalkuta'da 1814'te ilk baskısını gerçekleştiren Şirvanî, hazırladığı baskının önsözünde, masalların yazarının Şam bölgesinden bir Arap olduğunu ve bu hikâyeleri yazma amacının Arapça konuşmak isteyenlerin masalları okuyarak dillerine akıcılık kazandırmak olduğunu belirtmektedir (akt. Karataş, 2008: 23).

Süleyman Tülücü, *Binbir Gece Masalları Araştırmaları* (2011) isimli çalışmasında külliyyatın kaynağının İran olduğunu, ancak bu tür eserlerin Sasaniler zamanında arttığını söyleyerek BGM'nin Behmen'in kızı Humânî için telif edildiğini belirtmektedir (Tülücü, 2011: 307-313).

Husain Haddawy'nin Waller Hastings'in *Arap Geceleri* adlı makalesinden alıntıladığı kadarıyla BGM'nin ilk kaynağına 12. yüzyıldaki Kahireli birinin not defterinde ulaşılmaktadır. Bu ilk şekil üzerinden günümüze kadar gelen en eski el yazması 270 geceden oluşmaktadır. (akt. Haddawy, 1990: XII)

Yapılan araştırmalar gösteriyor ki, BGM'nin kaynağı, yazarı ya da yazılış tarihi konusunda ortak bir karara varılamamıştır. Bu devasa külliyyatın kaynağı Onaran'ın ifadesiyle “Çin'den Kuzey Afrika'ya uzanan bir haritada,

Çin Hindi, Hindistan, İran, Irak, Türkiye, Suriye ve Mısır'ı da içeren”
(Onaran, 2012: XXI) bir çizgiye sahiptir.



1.3. Avrupa Masal Tarihi İçinde Binbir Gece Masalları Çevirileri

Batıda BGM ilk defa Galland (1646-1715) tarafından *Les Mille et une Nuits* adıyla Fransızcaya çevrilmiştir. Paris'teki Fransa Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen bu çeviri 282. gece anlatılan *Kamerü'z Zaman Öyküsü*'nün ortasında biten üç cildi içermektedir. 1704-1716 yılları arasında düzensiz aralıklarla yaklaşık yirmi cilt olarak yayımlanmaya başlayan eseri Galland'ın Suriyeli bir hikâye anlatıcısı olan Hanna Diyab'dan derlediği Eva Sallis'ın *Sheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of The Thousand and One Nights* isimli eserinde verdiği bilgiler arasındadır (Sallis, 1999: 47). Bu dönemin halkbilim anlayışını yansıtmaması ve BGM'nin Avrupa'ya tanıtılmasından sonra ortaya çıkan şaşkınlığın sunulması açısından anlatılan bir öyküden Nazlı şu şekilde bahsetmektedir:

“Galland'ın Binbir Gece Masalları çevirisi bütün Fransa'da oldukça ilgi görmüş ve Galland'ın yayımcısı bu çevirinin geri kalan kısmının da olabileceği konusunda Galland'ı ikna etmiştir. İkinci Doğu gezisinde edindikleri bilgiler ve derlemeler ile ülkesine dönen Galland, Binbir Gece Masalları'nı seri hâlinde yayımlamıştır. Kitap o denli çok okunmuştur ki bir grup genç bir gece vakti Galland'ın penceresinin altında eserin son cildinin de yayımlanmasını istemişler, bu duruma çok

kızan Galland ise, Binbir Gece Masalları serisine son vermiştir. Kısa bir süre sonra da ölmüştür.” (Nazlı, 2011: 30)

Sallis, Galland’ın çevirisinde asıl metnin tarzı, sesi, içeriği ve rengini değiştirdiğini, çeviri içinde egzotik, büyülü unsurların atıldığını ve esere daha fazla sofistike unsurun katıldığını söylemektedir (Sallis, 1999: 47). Eser bu hâliyle çocuk masallarının önemli bir kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Onaran’ın, Galland çevirisiyle ilgili eleştirisi Sallis’inkiyle paralellik göstermektedir. Onaran bu konuda şunları söylemektedir:

“XIV. Louis zamanında bir aydın kafadan geçerek şaşılası bir biçimde değişimine uğramanın örneği olan bu Galland uyarlaması, saray için yapılmış, tam özgünlüğünden sistematik olarak arındırılmış ve ilk tuzu süzülmüştür. Hatta uyarlama olarak bile, masalların ancak dörtte birini verdiğiinden, noksandır; daha az ilginç olmayan, geri kalan dörtte üçü oluşturan masallar bile, kısaltılmış, biçim değiştirmiş, şiirler ve şairlerden alıntılardan oluşan tüm manzum bölümler ayıklamış; sultanlar, vezirler, Arap ve Hint kadınları, Versailles ve Marly’de oturanlar gibi konuşturulmuştur. Kısacası, bu yılanmış uyarlamanın Arap masallarının metniyle uzak yakın hiçbir ilgisi yoktur.” (Onaran, 2010: 9)

19.-20. yüzyıl arasındaki BGM ile ilgili çalışmalar çoğunlukla çeviriye dayanmaktadır. Bu çeviriler yazarlarının adlarıyla anılmaktadırlar. Bunların en ünlüleri Joseph Charles Mardrus çevirisi (1899-1903), John Payne'nin İngilizce çevirisi (1882-1884), Sir Richard Francis Burton'un çevirisi (1885-1886) ve Edward William Lane (1838-1841) çevirisidir. Bu ilk dönem çevirilerinde genel olarak Kalkuta I (1814), Breslâu (1824-1843), Bulak (1835), Kalkuta II (1839-1842) olmak üzere Arapça olan ilk dört baskıdan yararlanılmıştır.

Lane, bu baskılardan Breslâu, Kalkuta I, Bulak'tan yararlanmıştır (Haddawy, 1990: XIX). Irwin, bu çevirinin ailelerin çocuklarıyla beraber okunması için tekrar düzeltildiğini ve masalların içeriğindeki müstehcen sahnelerden arındırıldığını söylemektedir. Ancak Irwin'in bu çeviriyle ilgili olumlu eleştirilerinden biri, masalların aslına sadık kalınarak sonradan hiçbir masal eklenmediği yönündedir. Lane, masalların aslının ve en doğru hâlinin Bulak baskısından elde edilebileceğini söylemektedir.

Payne, Breslâu ve Kalkuta II'den yararlanmıştır. Onun çevirisinin bir özelliği masalların aslına sadık kalınarak müstehcen öğelerin ayıklanmadan doğrudan yayımlanmasıdır. Bu nedenle Lane'in çevirisinden daha hacimlidir. 9 cilt hâlinde yayımlanan bu çevirinin en önemli özelliklerinden biri kullanılan dildir. Irwin bu çeviride oldukça arkaik kelimelerin kullanıldığını söyledikten

sonra Payne'nin *Early English Text Society* yayınlarından ve *Oxford English Dictionary*'de Alexander Murray'ın çalışmalarından çok sık yararlanıldığına dikkat çekmektedir (Irwin, 2004: 28).

Burton ise BGM'nin Bresl u, Kalkuta II, Bulak baskılarından yararlanmıştır. Kendinden  nceki çevirmenlerden farklı olarak  zg n malzemeyi sans rlememiştir. Masalların aslında bulunan m stehcenliği olduğu gibi vermektedir. Ayrıca onun çevirisinin en önemli özelliklerinden biri masalları numaralandırmasıdır. Yaptığı bu tercüme özellikle İngiltere'de büyük ilgi görür. Burton (1850) *Review of Middle East and Islamic Studies (Orta Doğu ve İslam  alışmaları Derlemesi)* adlı dergide *Arap Geceleri Gösterisi (Alf Laylah Wa Laylah)* adlı yazısında kitabını tanıtmıştır (Nazlı, 2011: 32). Burada verdiği BGM ile ilgili tanımını şöyledir:

“Aslında, bizden öncekilerin yaptıkları ve ş yledikleri modern dünyamızın insanları için ders ve örnek olmuştur, yani insanlar, onlardan önce yaşamış insanların başlarına gelenleri öğüt olarak görür ve oradan ders çıkarır ve antik insanların tuttuğu kayıtlarda başına gelenleri, baskı altında tutuldukları ve h kmedildikleri olayları inceler. Öyleyse, eskilerin yaşayış tarzlarını geleceğimiz için tembih yapan Allah'a şükredin. İşte böyle hik yelere, çok meşhur efsaneler ve harikalarla beraber “Binbir Gece Masalları” denir.” (akt. Nazlı, 2011: 32).

Bu evirilerden başka Mardrus’un da bir çevirisi vardır. Onaran, bu çeviriyi mevcut çevirilerin en doğrusu ve en güzeli olarak değerlendirmektedir. Ancak Irwin, Mardrus’un bu eviride BGM’nin aslında var olmayan pek çok masalı sonradan eklediğini, eklenen bu masalların ise daha çok cinsellik içeren masallar olduğunu söylemektedir. Dahası Irwin’ın bu konuda verdiği bilgilerden biri de Mardrus’un çevirisinin temelde Arap unsurları kullandığı ancak bunları çok fazla abartması sonucu, bir süre sonra bu evirilerin Oscar Wilde, Stephane Mallarme’nin bir eseri gibi görüldüğünü söylemektedir (Irwin, 2004: 16). Mardrus, ilk olarak bu çevirinin orijinal Bulak baskısından yapıldığını iddia etmiştir. Ancak Arap tarihçilerin, Bulak baskısı ile bu eviri arasında bariz farkların olduğunu söylemesiyle o, iddiasını değiştirerek evirinin Kuzey Amerika nüshalarına dayandığını ifade etmiştir. Irwin’ın belirttiğine göre Mardrus bu tartişma sonrasında da yararlandığı kaynakları açık bir şekilde ortaya koymamıştır. Bu eviride o, metnin aslında yer almayan pek çok erotik ve anti-semitik parçalara yer vermiştir (Irwin, 204: 38).

Mardrus evirisi on altı cilt hlinde yayımlanmıştır. Çalışmanın her bir cildi kendisiyle “aynı yıllarda yaşan Stephane Mallarme, Anatole France, Jose-Maria Heredia, Andre Gide, Maurice de Maeternick, Pierre Louys, Remy de Gormond gibi edebiyatçılara” adanmıştır (Onaran, 2012: 6-7).

Chicago ve Harvard üniversitelerinde Arapça profesörü olan Mehdi tarafından bu ilk üç tercümeyle ilgili birtakım eleştiriler yöneltilir. Mehdi, *Elf Leyle* ve *Leyle* isimli çalışmasında Lane, Payne, Burton çevirilerini değerlendirerek bu çalışmaların yazarların kişisel amaçları doğrultusunda değiştirildiğini; masalların aslının bin bir tane olmadığını ancak çeşitli derleyici ve çevirmenlerin bu sayıya ulaşabilmek için “çekirdeğe” yeni parçalar eklediğini söylemektedir (Mehdi, 2006: 298-327). Adı geçen çalışmada Galland’ın çevirisini ve Mısır ve Suriye nüshalarını birbiriyle karşılaştıran yazar, BGM’nin arketipik bir nüshasını oluşturmaya çalışmıştır. 25 yıllık bir çalışmanın ürünü olan (başlangıç 1959- bitiş 1984) bu eserde Mehdi, Galland’ın yararlandığı üç ciltlik Suriye nüshasını ele alarak onu diğer Suriye nüshalarıyla karşılaştırmıştır (Irwin, 2004: 55). Sonra da bu karşılaştırmayı Suriye nüshalarıyla Mısır nüshası arasında yapmıştır. Sonuç olarak Mehdi, BGM’nin ana kaynağının 13-14. yüzyıla tarihlendirilebilecek Suriye nüshalarına dayalı olduğunu diğer nüshaların ise bu nüshalardan kopyalandığını iddia etmektedir (akt. Irwin, 2004: 55).

1990 yılında Haddawy, Mehdi’nin bu çalışmasını tekrar gözden geçirerek İngilizceye çevirmiştir. Bu çeviride yalnızca 271 geceye yer verilmiştir.

Bu kısımda elbette BGM’yi çeşitli dillere çeviren kişilerin isimleri anılabilir. Ancak hem tezin kapsamı hem de esas konusu açısından bu kısım oldukça sınırlı tutulmuştur. Bu sınırlılık BGM çevirilerinin en dikkat çekici olanlarıyla sınırlandırılmış olup Türkçede böyle bir kaynakçı çalışmaya ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.



1.4. Batıda Masal Çalışmaları ve Kuramları Açısından Binbir Gecenin Yeri ve Önemi

Irwin'ın belirttiğine göre halkbilimindeki ilk sistematik çalışmalar, Finlandiya'da halk edebiyatı ürünlerinin düzenli olarak sınıflandırılması ile başlamıştır. Finlandiya milli folklora adanan bir topluma sahip ilk ülkedir (Irwin, 2010: 216). Finlandiya'nın milli kimliği Elias Lönnrot'un derleyip sınıflandırarak 1835 yılında ortaya çıkardığı Kalevela ile kabul edilir. Lönnrot, henüz bir öğrenciyken "Kalevela adlı epik destan parçalarını derler ve onları Grimmelerin masallarda yaptığı gibi işleyip birleştirerek 1835 yılında bir bütün hâlinde yayımlar" (Çobanoğlu, 1999: 97). Finli halkbilimciler tarafından sistematize edilip yaygın halde kullanılması nedeniyle bu yönetime *Tarihi Coğrafi Fin Yöntemi* ismi verilmiştir. Bu yöntemin asıl kurucusu Julius Krohn'dur. Baba Krohn'un ölümünün ardından ise yarım kalan işleri oğul Kaarle Krohn tamamlamıştır.

Tarihi Coğrafi Fin Yönteminin ağırlıklı olarak çalıştığı masal çalışmalarında temel birim motiftir. Birleşik Devletler'de metodun iki uygulayıcısından biri olan (Dundes, 1996: 87) Thompson³, masal motiflerini 23 başlık altında toplamıştır. İlk kez 1932-36 yılları arasında ilk baskısı yapılan *Motif*

³ Alan Dundes'in (Dundes, 1996: 87) ifade ettiğine göre diğeri de Archer Taylor'dır.

İndeks'te (*Motif Index of Folk Literature/Halk Edebiyatı Motif İndeksi*) *Uçan Atlar* başlığı altında Burton çevirisinde yer alan *Abanoz At* masalına yer verilmiştir (Irwin, 2010: 218).

Motif İndeks'te BGM'ye çok az yer verilmesinin sebebini Irwin, bu çalışma için seçilen masalların semitik halkbilim çalışmaları için kullanılmasının amaçlanmamasına bağlamaktadır (Irwin, 2010: 218). Ancak Nikita Elissêeff 1949 yılında yayımlanan *Thèmes et motifs des Mille et une Nuits (Binbir Gece Masallarında Motifler ve Temalar)* isimli çalışmasında Thompson'un indeksini kullanarak BGM'nin bir indeksini hazırlamıştır. Marzolph, *Motif İndeks*'le karşılaştırıldığında Elissêeff'in çalışmasının daha detaylı olduğunu söylemektedir. Bu çalışmada Elissêeff, baskın anahtar kelimelere göre alfabetik olarak düzenlenmiş iki yüzün üzerinde sınıflandırma birimi belirler (akt. Marzolph, 2004: 651-652). Thompson'un çalışması göz önüne alınarak 1980'de Hasan El-Shamy tarafından *Folktales of Egypt* isimli çalışma yayımlanmıştır. El-Shamy, bu çalışma kapsamında Arap, Berberi ve özellikle Mısır masallarıyla sınırlandırılmış bir "tip indeksi" oluşturmuştur (Irwin, 2010: 218).

Motif İndeks'ten yararlanarak yeni çalışmalarda onu kullananlar kadar eleştirenler de olmuştur. Bunlardan biri Propp'tur. *The Morphology of the Folktale (Masalın Biçimbilimi 1928)* isimli eserinde Propp, *Motif Index*'deki

sınıflandırmanın sistematik olmadığını, böyle bir sınıflandırmanın bir ön araştırmanın ürünü olmadığını söylemektedir. Propp'un tespitlerine göre masalın bir başka versiyonunda bir başka canavar, bir ejderha, bir dev ya da bir ayı aynı eylemi yerine getirmektedir. Bu tespit ve tenkitten sonra, masalın bütün özelliklerinin yapısal incelemesini, tarihsel incelemesinin yapılması için zorunlu bir koşul olarak kabul etmektedir (Irwin, 2010: 210). Propp'un bu yönteme getirdiği eleştiriler kendi hazırladığı *yapısal anlatı çözümleme yöntemlerinin* de prensiplerini oluşturmaktadır. Propp, masalları yapı özelliklerine göre analiz ederek masallarda sabit ve değişken unsurları ortaya koymaktadır. Ona göre masalların sabit unsurları şahısların icra ettikleri hareketler ve aksiyonlardır. Bunları “fonksiyon” olarak tanımlayan Propp, yöntemini asli ve değişmeyen unsurlar üzerine kurmaktadır. Irwin bu noktada, “[p]ek çoğu folklorun bir parçası olsa da Propp[un] hayvan masallarını, romantik hikâyeleri, dini hikâyeleri, şakaları ve hayvan hikâyelerini incelemediğini bu yüzden Binbir Gece Masallarına da çok fazla yönelmediğini” (Irwin, 2010: 220) söylemektedir.

Irwin'in belirttiğine göre yapısal metodun uygulayıcılarından Algirdas Greimas, Bremond ve Todorov, Propp metodunu genişletmeye ve belirginleştirmeye (to refine) çalışır (Irwin, 2010: 224). Bunun için BGM'den de büyük ölçüde yararlanırlar.

Bremond, *Logiaque du récit* (1973) adlı eserinde BGM'ye Propp'un metodunu uygulamış ve bu metodu tekrardan sınıflandırmaya çalışmıştır. Irwin'in aktardığı kadarıyla çalışmada Propp'un 31 olarak belirlediği fonksiyonların çok fazla olduğu, bunların yalnızca çok önemli olanlarının değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durulmaktadır (akt. Irwin, 2010: 224).

Popüler Edebiyatta Anlatı Stratejileri: Binbir Gece ve Diğer Birikimlerde Etnik ve İdeoloji (Narrative Strategies in Popular Literature: Ideology and Ethics in Tales from the Arabian Nights and Other Collections) başlıklı makalesinde Marzolph, Bremond'un bu çalışmasında ünlü İranlı şair Nizami'nin bir masalının varyasyonlarını, *Sindbadname*'nin on beşinci masalı ve *Gülzar ve Gülenay Öyküsü* arasında paralelliğe dikkat çektiğini söylemektedir (Marzolph, 2005: 27-39). Bu masalların üçünün de aynı yapıyı takip ettiğini öne süren yazar, bu yapısal şemayı "peri bir eşin ele geçirilmesi, bir tabunun günahı ve peri eşin kaybedilmesi" olarak sınıflandırmaktadır (Marzolph, 2005: 27-39).

Todorov ise anlatıları dilbilgisi kurallarına göre çözümlemeye çalışmıştır. Giovanni Boccaccio'nun öykülerini ele aldığı *Grammaire du Décaméron (Dekameron'un Dilbilgisi, 1969)* ve *Fantastik* isimli çalışmalarını bu amaçla kaleme almıştır. Ancak Todorov, BGM'yi gramer-anlatı çatısı altında analiz etmemiştir. O; Odesey, BGM ve Dakameron gibi çalışmalarda belli fonksiyona sahip karakterlerin az olduğunu, bu çalışmaların psikolojik

yönünün zayıf olduğunu söylemektedir (akt. Irwin, 2010: 226). *Sindbad* masalındaki Sindbad'ın kişiliği ile ilgili betimlemelerin oldukça az olmasını buna örnek vermektedir. Todorov'a göre BGM “peri masalından çok olağanüstü masallara örnektir” (Todorov, 2012: 59). Todorov *Fantastik* isimli çalışmasında olağanüstüyü üç başlık altında ele almaktadır: Hiperbolik, egzotik, enstrümental. Hiperbolik başlığı altında Sindbad'ın çıktığı yolculukta karşılaştığı devasa balık, kuş ya da yılanları örnek olarak veren yazar, “Egzotik sihir” başlıklı bölüme de Sindbad'ın yolculuğunda gittiği uzak, bilinmeyen yerleri örnek olarak verir (Todorov, 2012: 80). Enstrümental sihir başlığı altında, örnek olarak Ali Baba'nın sihirli kelimeler yoluyla açtığı mağara kapısı, Prens Ahmet masalındaki şifalı elma ya da uçan halı verilmiştir (Todorov, 2012: 61).

Peter Heath, *Romance as Genre in The Thousand and One Nights* isimli makalesinde Todorov'un edebi analiz metodunu kullanmıştır. Bu makalesinde BGM'nin kişisel bir çalışma olduğu kadar Arap toplumunu ve İslami çevreyi de yansıtan bir çalışma olduğunun altını çizmektedir. BGM'yi semantik, sinetik ve sözlü olmak üzere üç düzeyde inceleyen Heath, semantik düzeyi tema ile sinetik düzeyi anlatının yapısı ile sözlü düzeyi ise retorik bakış açısına göre şekillendirmektedir. (Heath, 2006: 170-226).

Contes des Mille et une nuits (1981) adlı makalesinde Fransız, Arap Dili ve Edebiyatı uzmanı Miquel Tembel Muhammed masalını Propp'un öne sürdüğü yapısal metotla incelemiştir. *Denizdeki Abdullah ile Karadaki Abdullah Öyküsü* ile *Tembel Muhammed* masallarını ele aldığı bu çalışmanın sonuç bölümünde masalların Propp metoduna uyduğunu ancak metoda göre daha karışık olduğunun altını çizmektedir (akt. Irwin, 2010: 223). Bu şekilde Propp metoduna uygulanan tek tek masal seçiminin tatmin edici olmadığını söyleyen Irwin, Propp'un metodunun fonksiyon ve ona iştirak eden eylemler açısından da sınırlı olduğunu söylemektedir. (Irwin, 2010: 223) Dahası Irwin, Propp'un incelediği masalların sonlarının çoğunlukla aynı şekilde ve mutlu sonla bittiğini ancak BGM'de sonu mutlu bir şekilde bitmeyen masalların da olduğunu söyleyerek bu çalışmayı eleştirmektedir (Irwin, 2010: 224).

20. yüzyılda ortaya çıkan en önemli kuramlardan biri *sözlü kompozisyon teorisi*dir. Albert Lord ve Milman Parry tarafından ileri sürülen bu kuram, Homer'in *Odessa* ve *İlyada* metinlerinin sözlü kültür ürünü olup olmadığı sorunsalını çözümlenmeye çalışmaktadır. Parry'nin ölümünden sonra öğrencisi Lord, 1960'a kadar sürdürdüğü derleme çalışmalarını *Destanların Söyleyicisi* (1960) başlığıyla yayımlamıştır. Bu çalışmaya göre formül, "aynı vezin şartları altında anlatılmak istenen bir ana fikri anlatmak için düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük" olarak tanımlanmaktadır. Formül sözcüğü

yerine çoğu kez tekrarlar, stok tekrarlar, destan klişeleri stereotipik ibareler ifadeleri de kullanılmıştır.

Pinault, *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights* (1992) isimli eserinde BGM'yi, sözlü kompozisyon teorisi bağlamında ele almaktadır. Bu çalışmanın temel amacını yazar, BGM'de yer alan asıl hikâyeler ile ona sonradan eklenen hikâyelerin ayırt edilmesi için Zotenberg'in bulgularının tartışılması olduğunu söylemektedir. Bu amacı gerçekleştirmek üzere makalede öne çıkan soru, çerçeve hikâye ile Şehrazat tarafından sonradan anlatılan hikâyelerin tematik olarak birbirleriyle ilgili olup olmadığıdır (Pinault, 1992: 9). Pinault, bu soru ve amaç kapsamında Şehrazat tarafından anlatılan masalların edebi versiyonlarındaki sözlü özelliklerin tesbitini yapmıştır. Ayrıca bu çalışmada anlatıcının sıklıkla kullandığı epitetlere (formül) dikkat çekilmektedir. Masallar arasındaki ortak epitetlerden yola çıkan Pinault, BGM'nin araştırmacılar tarafından yazıya geçirilmeden önce mutlaka anlatıcıların sözlü performanslarından da yararlandığının altını çizmektedir (Pinault, 1992: 16).

Narrative Strategies in Popular Literature: Ideology and Ethics in Tales from the Arabian Nights and Other Collections isimli makalesinde ele aldığı *Tembel Muhammed*, *Üçüncü Kalenderin Öyküsü* ve *Gülzar ile Gülenay Öyküsü* isimli masalları sözlü kompozisyon teorisi bağlamında incelerken

Marzolph, 18. yüzyıla tarihlenen Mısır nüshası ile 14. yüzyılda elde edildiği düşünülen Tübingen nüshasını karşılaştırmaktadır. Masalların bu iki nüshasının birbirinden farklı olduğunu söyleyen araştırmacı, bunların kültürel arenanın ve tarihi zamanın farklılığının yanı sıra anlatıyla da ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir. Marzolph, sonuç olarak masalların her bir performasta farklı bir okunuşunun elde edilebileceğini belirtmektedir (Marzolph, 2005: 27-39).

BGM'nin incelendiği kuramlardan biri de *psikanalitik kuram*dır. Freud'un ortaya koyduğu bu kuram doğrultusunda BGM'de yer alan masallara yönelik incelemelerden birini Bettelheim yapar. Bettelheim, *In The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) isimli eserinde çocukların peri masallarının doğal dinleyicileri olduğunu, yetişkinlerin ise çocukları eğitmek üzere bu masallardan yararlandıklarını söylemektedir (akt. Irwin, 2010: 232). Freud'un rüya yorumları perspektifinde incelediği *Denizci Sindbad ile Hamal Sindbad masalının* ise birbirine zıt insan kişiliklerini (maceracı-hayalci, gerçeklik ilkesi-haz ilkesi) yansıttığını söylemektedir (Marzolph, 2004: 388). Bu yoruma göre Hamal Sindbad *egoyu* temsil ederken Denizci Sindbad *idi* temsil etmektedir. Bu bağlamda Sindbad'ın deniz yolculuğu egoya ulaşmakla ilintilidir. Eserde çerçeve hikâye ise aynı şekilde ele alınmaktadır. Şehriyar bir hastadır.

Şehrazat ise bir Ortaçağ psikanalistidir. Üç yıl boyunca Şehrazat, Şehriyar'ı hastalığından kurtarmaya çalışır (Irwin, 2010: 232).

Freud'u kaynak alarak BGM üzerine kısa ancak dikkat çekici bir çalışma ortaya koyanlardan biri de Benslama'dır. *İslam'ın Psikanalizi* (2002) isimli eserinde çerçeve masalı ve *Cevder'in Hikâyesi*'ni haz, söz ve ölüm perspektifinde ele almıştır. Benslama, bu çalışma kapsamında çerçeve masalın iki şekilde okunabileceğini söylemektedir: İlki BGM'nin “baştan sona kadının Öteki Haz'zının üstünün çizilmesinin dramı ve bu üst çizilmesini ortadan kaldırma teşebbüsü olarak” (Benslama, 2002: 227) okunmasıdır. İkincisi ise “Öteki haz sorunuyla ve bu hazzla bağlı kafa karışıklığının mantığı ile yüzleşen bir erkek ve bir kadın” biçiminde okunmasıdır (Benslama, 2002: 227). Bu okuyuşlar ışığında çalışma, BGM'nin dişi hazzı karşısında kalan erkeğin narsistik bir delilik yaşayabileceği varsayımı üzerine odaklanmıştır.

Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli çalışmasında da BGM'ye atıfta bulunmaktadır. Özellikle Jung ve Freud'un psikanalitik kuramlarıyla çeşitli mitolojik hikâyeleri ve masalları tahlil ettiği bu çalışmasında *Kamerü'z Zaman ile Prenses Bedrü'l Büdur Öyküsüne* üç yerde atıfta bulunmaktadır. Bunlar doğaüstü yardım, çağrının reddedilişi, dönüş eşiğinin aşılması bölümleridir.

Aynı şekilde Marzolph'un, *Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları* (2010) isimli makalesinde Şehrazat'ı bir psikanalist gibi ele aldığı görülmektedir. Bu araştırmanın amacını yazar şu şekilde ifade etmektedir:

“Psikolojik çalışmalar, Şehriyar'ın yaşadığı travmanın sebebi olarak algıladığı kadın cinsiyetinin bir temsilcisi olarak gördüğü her kadına karşı saldırgan tavırla yaklaşmak suretiyle karısının ihanetine tanık olmanın yarattığı travmayı telafi edebildiğini ileri sürmektedir. Her gece anlattığı hikâyeleri ile Şehrazat, Şehriyar'ın ilgisini çekerek sonları ertesi güne taşan hikâyeleri sayesinde onu his ve düşüncelerinden uzaklaştırdığında, onu nevrotik hastalığından çekip çıkarmayı başarmış ve böylece onun sosyal normlara uygun bir yaşam tarzına dönmesine olanak sağlamıştır. Bu yorumlar kabul edilse de edilmese de hikâyelerin anlatımının masallar için çok büyük bir etkisi vardır. Zaman ve tabii ki hikâyeler göstermiştir ki hikâyelerin anlatımı anlatıcının hayatını tanımlamış ve hatta kurtarmıştır.” (Marzolph, 2010: 21)

Çeşitli kuramlar perspektifinde BGM'nin incelenmesi yanında salt bu konuda yapılan çalışmalar da oldukça önemlidir. Bunların en önemli ve detaylılarından biri 1994 yılında Irwin tarafından hazırlanmış olan *The Arabian Nights: A Companion* adlı çalışmadır. Bu çalışmanın *Beautiful*

Infidels başlıklı ilk bölümünde Arap dilinin fonetik özelliklerine yer verilerek, bu dili çevirmenin zorluğu üzerinde durulmuştur. Yine aynı bölümde BGM'nin ilk dönem çevirileri (Başta Galland olmak üzere, Burton, Payne, Mardrus, Lane çevirilerinden) özellikle ilk baskıları olan Kalkuta I, Breslau, Bulak, Kalkuta II üzerinde detaylı bilgilere yer verilmiştir. *Oceans of Stories* başlıklı bölümde BGM üzerine çeşitli ülkelerde yapılan çalışmaları inceleyen Irwin, bu konu hakkında oldukça detaylı bilgi vermiştir. Çalışmanın sonraki kısmında BGM'deki cinsel sahneler üzerinde durulmuştur. Bu kısmın adı *Sexual Fictions*'tır. *The Universe of Marvel* başlıklı kısımda BGM'de yer alan sihir, büyü kavramları ele alınmıştır. *Formal Readings* başlıklı bölümde BGM'nin çeşitli araştırmacılar tarafından çeşitli kuramlarla okunuşlarına yer verilmiştir. Çalışmanın son kısmı *Children of the Nights* başlığını taşımaktadır. Bu kısımda BGM'nin çocuk edebiyatındaki yeri üzerinde durulmuştur.

Marzolph ve Richard Van Leeuwen tarafından 2004 yılında yayımlanan diğer bir önemli çalışma ise *Arabian Nights Encyclopedia* başlığını taşımaktadır. Bu çalışma üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda BGM ile ilgili on dört makaleye yer verilmiştir. Bu kısımda yer alan araştırmacılar, makale isimleri ve makalelerin konuları kısaca şu şekildedir:

- Daniel Beaumont, *Literary Style and Narrative Technique in the Arabian Nights* isimli makalesinde BGM'nin edebi stilini tartışmaktadır. Bu amaçla makalede Bulak, Kalkuta II ve Breslau baskılarının yanı sıra Galland'ın çevirisi de esas alınarak bir karşılaştırma yapılmıştır. Yazar sonuç olarak BGM'nin kendi içerisinde eşsiz bir uyum yakaladığını, bu hâliyle her çevirmenin ellerinde tekrar tekrar şekillenebilecek ikinci el (secondhand) bir başyapıt olduğunu söylemektedir (Beaumont, 2004: 1-4).

- Kitapta yer alan ikinci makale Aboubakr Chraïbi tarafından yazılmış olan *Situation, Motivation, and Action in the Arabian Nights*'dir. Makalesine “bir halife neden kendini bir tüccar kılığında saklamaya gerek duyar? Neden bir kraliçe kocasını aldatır? Bunların sebebi nedir?” (Chraïbi, 2004: 5) sorularıyla başlayan Chraïbi, bu soruların temelde üç unsurla ilgili olduğunu söylemektedir: Aksiyon, etken ve sonuç. Aksiyon, durum, motivasyon ve eylemlerin aynı çizgiyi takip ettiğini söyleyen yazar bunları 1. Bireyselleşme ve sosyal döngünün kırılması 2. Kaderin mistik bir manüpilasyonu olarak bir olayın kontrolünün kaybedilmesi 3. Tarihsel olaylardaki temel bilgilerle ilgili kimliklerin tanınması 4. Entelektüel mirasla ilgili temel zorunluluklar olarak sınıflandırmakta ve BGM'deki örneklerle bu sınıflandırmayı açıklamaya çalışmaktadır (Chraïbi, 2004: 5-9).

- El-Shamy, *The Oral Connections of the Arabian Nights* isimli makalesinde BGM'nin orijinalinin yerli bir bilim tarafından oluşturul[duğunu], ancak hem ahlaki hem de dini sebeplerden dolayı bunların bir araya getirilmediğini" söylemektedir. Shamy, Romantizmin uyanmasıyla Batılı kültür ve edebiyatı tarafından BGM ve benzeri anlatıların toplanmaya başlandığını ayrıca ifade etmektedir. Shamy, Arap ve İslam kültüründe anlatı geleneğinin geniş kategorisini 1. Resmi tarihi ve dini hikâyeler 2. Editörler ve redaktörler tarafından yeniden ele alınan yarı okur yazar halk hikâyesi örnekleri 3. Yerli elitler tarafından 20. yüzyılın son çeyreğine kadar göz ardı edilen sözlü gelenekteki gerçek halk hikâyeleri olarak üç kısımda ele almaktadır. BGM'yi ise ikinci gruba dâhil etmektedir. (El-Shamy, 2004: 9-13)

- Geert Jan van Gelder, *Poetry and the Arabian Nights* isimli makalesinde Arap edebiyatında nesir ve şiirin birlikte yer aldığı pek çok tür olduğuna dikkat çekerek, bunların her edisyonda ve her çeviride farklılaşabileceği üzerinde durmaktadır. Bu amaçla makalede BGM'nin farklı baskı ve çevirileri incelenerek bunlar içerisindeki şiir örnekleri üzerinde durulmaktadır (Gelder, 2004: 13-17).

- Heinz Grotzfeld'in, *The Manuscript Tradition of the Arabian Nights* isimli makalesi "en eski yazmaları BGM'nin varlığının çok eskilere dayandığını

göstermektedir” şeklinde başlamaktadır. Bu çalışmada Grotzfeld, BGM’nin Galland çevirisinden ve Mehdi edisyonundan bahsetmektedir (Grotzfeld, 2004: 17-21).

- Irwin, *The Arabian Nights in Film Adaptations* isimli makalesinde BGM’nin tarihinin neredeyse filmlerin tarihi kadar eski olduğunu söyleyerek BGM’den uyarlanan ilk filmin 1897’de Paris’te Antoine Lumiere tarafından gösterildiğini ifade etmektedir. Masalların çeşitli tarihlerdeki film gösterilerinden bahsedilen bu çalışmada bu tür görsel kayıtların çocukların izleyebilmesi için değiştirildiğinin de altı çizilmektedir (Irwin, 2004: 21-25).

- Rana Kabbani, *The Arabian Nights as an Orientalist* isimli makalesinde BGM’nin ilk ortaya çıkışının Arap harfleriyle olmadığı üzerinde durarak, Oryantalizm bağlamında BGM’nin ve onun Avrupa’ya ilk tanıtıldığı Galland çevirisinin önemine değinmektedir (Kabbani, 2004: 25-29).

- Kazue Kobayashi, *Illustrations to the Arabian Nights* başlıklı makalesinde BGM’nin Avrupa’daki yayınlarını el yazmaları, basılı kitaplar ve diğer görseller (animasyonlar, resimler gibi) olarak üçe ayırmaktadır. Daha sonra bu görsellerin tarihsel olarak bir tanıtımını yapan yazar onların teknik özellikleriyle ilgili bilgiler vermektedir (Kobayashi, 2004: 29-34).

- Remke Kruk, *The Arabian Nights and The Populer Epics* isimli makalesine başlarken Avrupalı araştırmacılar için Arap hikâye geleneğinin sadece BGM ile sınırlı kaldığına dikkat çekmektedir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde popüler destanlar ile BGM arasındaki benzerliklerden bahsedilmektedir. BGM’de hem nesir hem de nazım parçaları olması ayrıca Arap edebiyatındaki siyerlerin bir kısmının destani özellik gösterdiğine değinilerek genelde Arap hikâye geleneği daha özelde ise BGM’de yer alan siyer niteliğindeki masallar incelenmektedir (Kruk, 2004: 34-38).

- Fedwa Malti-Douglas, *Homosociality, Heterosexuality and Shahrazad* isimli makalesine 2BGM’nin dünya edebiyatındaki yeri ve önemine dikkat çekerek başlamaktadır. Ayrıca Şehriyar’ın “sorun yaratan erkek kardeşini görmek istemesi ve eşinin ihanetini görmek için bir erkeğe ihtiyaç duyması[nın] onun homososyal” olabileceğine dair izler taşıdığını söylemektedir (Malti-Douglas, 2004: 38-42).

- Joseph Sadan, *The Arabian Nights and The Jews* isimli makalesinde BGM’nin Yahudi edebiyatında önemli bir etkiye sahip olduğunu söylemektedir. Ayrıca bu çalışmada Musevilğin önemli bir kitabı olan *Tanah*’ın *Ketuvim* adlı kitabının hikâye kahramanlarından biri olan Ester ile BGM’nin başlıca kahramanlarından biri olan Şehrazat arasındaki paralelliğe dikkat çekilmektedir (Sadan, 2004: 42-45).

- Reinhard Schulze, *Images of Masculinity in the Arabian Nights* isimli makalesinde BGM'nin Batı'daki incelemelerinde kadın karakterlerin erkeklere göre daha az ele alındığını söylemektedir. BGM'deki bir kısım masalların çerçeve masalla paralellik taşıyarak aynı izleği takip ettiğini söyleyen yazar bunları şu şekilde açıklamaktadır: 1. Adamın eşini bir süreliğine yalnız bıraktığı iş gezisi 2. Adamın aniden eve dönmesi 3. Eşini aşığı ile yakalaması 4. Hepsini öldürmesi. Makalede bu sistematik üzerinden masalların bir açıklaması yapılmaktadır (Schulze, 2004: 46-50).

- Bir sonraki makale *Social Life and Populer Culture in the Arabian Nights* ismini taşımaktadır. Boaz Shoshan tarafından yazılan bu makaledeki ilk cümle genel olarak çalışmanın amacını da açıklamaktadır. Bu ilk cümle şu şekildedir: “Binbir Gece Masalları gibi kurguya dayalı anlatılara dayanarak tarihi öğrenmeye çalışmak problem yaratabilir.” (Shoshan, 2006: 50). Makalede genel olarak BGM'nin içinde bulunduğu kurguya dayalı anlatılardaki karakterlerin gerçekliği üzerinde durulmaktadır (Shoshan, 2006: 50-54). Ayrıca BGM'de önemli bir yeri bulunan büyü, sihir, olağanüstü varlıkların (ifrit, cin, meret, ruh gibi) toplum içindeki yeri de örnekler üzerinden tartışılmaktadır (Shoshan, 2006: 50-54).

- Wiebke Walther, *Modern Arabic Literature and Arabian Nights* isimli bu makale, BGM'nin ilk defa Arap tiyatrocularının performanslarıyla ortaya konulduğunu, ilk el yazmalarının ise Yakın ve Ortadoğu ülkelerinde basıldığından ancak onun tam anlamıyla bütün Avrupa'ya tanıtılmaya başlanmasının romantik çağ ile birlikte mümkün olduğundan bahsetmektedir. Çalışmada 19. ve 20. yüzyılda Arap dünyasındaki BGM üzerine çeşitli yazılı ve görsel dökümanlar tarihsel bir sıra ile verilmektedir (Walther, 2004: 54-61).

Arabian Nights Encyclopedia isimli bu önemli çalışmanın en detaylı bölümünü ikinci kısım oluşturmaktadır. Bu bölümde BGM'nin Arapça ve Avrupa basımlarında yer alan toplam 551 masalın listesi ve bunların özetleri yer almaktadır.

Üçüncü kısımda ise BGM'de en sık geçen kelimelere ve motiflere yer verilmiştir. Bu kısım bir nevi sözlük kısmıdır. Bu kısmın önemli bir başka özelliği de BGM ile ilgili çalışanların da tanıtılmasıdır.

Çalışmada yer alan en önemli kısımlardan biri de ekler kısmıdır. Ekler kısmında anlatılan metinlerin bir dizini, *Binbir Gece Masalları Ansiklopedisi*'nde zikredilen metinlerin dizini, Victor Chauvin'ın anlatılarının dizini, Thompson'un *Motif Index*'ine göre anlatı motifleri,

Arabian Ridens'den aktarılan anlatıların listesi olmak üzere beş eke yer verilmiştir.

2006 yılında BGM hakkında ortaya çıkan en detaylı çalışmalardan biri, editörlüğünü Marzolph'un yaptığı ve Wayne State Üniversitesi tarafından yayınlanan *The Arabian Nights Reader* başlıklı eserdir. On altı bilimsel makalenin yer aldığı bu çalışmanın giriş kısmında Marzolph, BGM ile ilgili detaylı bilgilere yer vermektedir.

- Kitaptaki ilk makale Muhsin Jassim Ali'nin *The Growth of Scholarly Interest in the Arabian Nights* başlıklı makalesidir. İlk kez 1980'de aynı başlıkla *The Muslim World*'de yayımlanan makalede BGM üzerine yapılan ilk dönem çalışmalar yanında BGM'nin 20. yüzyılda pek çok araştırmacı tarafından çeşitli kuramlarla ele alındığı araştırmalar sunulmaktadır. Çalışmanın yaklaşık altı sayfa süren notlar bölümü de en az esas metin kısmı kadar detaylı ve önemlidir (Ali, 2006: 1-21).

- *A Ninth-Century Fragment of the "Thousand Nights": A New Light on The Early History of the Arabian Nights* isimli ikinci makale Nabia Abbott'un 1949'da *Journal of Near Eastern Studies*'te yayımlanan *New Light on the Early History of the Arabian Nights* isimli makalesinin yeniden gözden geçirilmiş hâlidir. Bu makalede Abbott, 1947 yılında Chicago

Üniversitesinin Oriental Enstitüsünden elde ettiği *Thousand Nights* başlıklı 9. yüzyıldan kaldığı söylenen bir dökümanı tanıtmaktadır. Makalede ayrıca Arap paleografisi ve tarihinin yanı sıra, ilk dönem BGM el yazmaları arasında bu dökümanın yerine ve önemine işaret edilmektedir (Abbott, 2006: 21-83).

- Solomon D. Goitein'in makalesi *The Oldest Documentary Evidence for the Title Alf Laila wa-Laila* başlığını taşımaktadır. İlk kez 1958 yılında yayımlanan bu çalışmada günümüzde Oxford Üniversitesinin Bodleian kütüphanesinde korunan ve Kahire'den elde edilen BGM'nin bir baskısı hakkında bilgi verilmektedir. Bu baskı, aslında 20. yüzyılın ortalarında Kahire'de bir kitap satıcısından ödünç alınmış bir kitaptır (Goitein, 2006: 83-87).

- Çalışmadaki dördüncü makale *Neglected Conclusions of the Arabian Nights: Gleanings in Forgotten and Overlooked Recensions* başlığıyla ilk kez 1985 yılında yayımlanmıştır. Makalenin yazarı, Heinz Grotzfeld'tir. Bu makalede yazar, BGM'nin Zotenberg nüshası hakkında bilgi vermektedir (Grotzfeld, 2006: 87-105).

- Grotzfeld'in bu kitapta yer alan bir başka makalesi de *The Age of the Galland Manuscript of the Nights: Numismatic Evidence for Dating a*

Manuscript? başlığını taşımaktadır. Makalede ilk olarak Galland'ın BGM çevirisi hakkında bilgi verildikten sonra onun kullandığı el yazmasının 1450'den öncesine tarihlenemeyeceğine dair örnek ve ispatlar üzerinde durulmaktadır (Grotzfeld, 2006: 105-122).

- Mehdi'nin makalesi *The Sources of Galland's Nuits* başlığını taşımaktadır (Mehdi, 2006: 122-137). Bu makale ilk kez 1993'te *International Journal of Islamic and Arabic Studies*'te yayımlanmıştır. Bu makale, Galland'ın uzun yıllar boyunca BGM'nin orijinal bir metnini aradığı ve kendi çevirisinin de Batı'daki ve Ortadoğu'daki okuyucuları yanlış yönlendirdiği iddia edilerek başlamaktadır. Ayrıca Mehdi, bu makalenin amacının Galland'ın kullandığı kaynakları ve onlardan nasıl yararlandığını göstermeye çalışmak olduğunu söylemektedir (Mehdi, 2006: 122-137).

- Gustave Edmund von Grunebaum'un *Greek Form Elements in the Arabian Nights* başlıklı makalesi ilk kez 1942'de yayımlanmıştır. Bu makalenin girişinde Grunebaum, edebi analizini yapmak için BGM'de Arap, Yahudi, Mısır, Babil, Yahudi etkisinin incelendiği pek çok çalışma yapıldığını söyler. Yazının devamında ise BGM ile Yunan edebiyatı arasındaki ilişkiye hiç değinilmediği belirtilerek Yunan edebiyatında BGM'nin etkisini incelemiştir (Grunebaum, 2006: 137-170).

- Heath, daha önce de bahsedildiği gibi Todorov'un edebi analiz metodunu BGM'de yer alan çeşitli masallarda uygulamıştır. Onun bu çalışmada yer alan makalesi *Romance as Genre in The Thousand and One Nights* ismini taşımaktadır. Makale ilk kez 1987-88 arasında yayımlanmıştır (Heath, 2006: 170-226). Bu makalede daha çok romans (aşk hikâyeleri, aşk konulu masallar) türündeki masallar incelenmiştir. Heath, metodun daha önce Burton, Litmann gibi bilim adamları tarafından da uygulandığını belirterek bu çalışmanın geniş ölçekli panoramik bir sunuş ve sınıflandırma benimsediğini, masalların tek tek incelenebileceği gibi bütünün bir parçası gibi de incelenebileceğini söylemektedir (Heath, 2006: 170-226).

- Todorov'un 1977'de yayımlanan *Narrative-Men* isimli makalesine de bu çalışmada yer verilmiştir. Todorov bu makalede BGM'de yer alan karakterler üzerine çalışmıştır. Her karakterin kendi içinde bir anlatı olduğunu söylediği bu makalede çerçeve masalın yanı sıra *Sindbad*, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Hamal İle Genç Kızların Öyküsü* üzerinde durmaktadır (Todorov, 2006: 226-239). Makalede kısaca "Binbir Gece Masalları'nda karakter derinliği olmadığını söyleyenlere karşı farklı bir açıdan metni inceleyerek, karakterlerin ortaya çıktıklarında kurmacanın akışını iç içe geçmelerle nasıl belirlediğini anlatır." (Gülsoy, 2009: 17).

- Roger Allan ise ilk kez 1984 yayımlanan makalesinde BGM’de yer alan *Üç Elma Hikâyesi*’ndeki çerçeve tekniğinin fonksiyonunu analiz etmeye çalışmaktadır. Makale *An Analysis of the “Tale of the Three Apples” from The Thousand and One Nights* başlığını taşımaktadır (Allan, 2006: 239-249).
- *Historical and Mythical Baghdad in the Tale of Ali b.Bakkar and Shams al-Nahar, or the Resurgence of the Imaginary* isimli makale Jamel Eddine Bencheikh tarafından yazılmıştır. Bu makalede BGM’deki *Ali İbni Bekkar ve Güzel Şemsü’l Nehar Öyküsü*’nden hareketle Bağdat’ın mitik ve tarihsel unsurlarına dikkat çekilmiştir (Bencheikh, 2006: 249-265).
- Michael Cooperson’un *The Monstrous Births of “Aladdin”* başlıklı makalesinde Alexander Korda ve Douglas Fairbanks’ın *The Thief of Bagdad* adlı çizgi filmler eşliğinde BGM’deki Alaaddin’in olağanüstü doğumu sahnesi yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu makale ilk kez 1994’te yayımlanmıştır (Cooperson, 2007: 265-283).
- *An Allegory from the Arabian Nights: The City of Brass* başlıklı makale Andras Hamori tarafından yazılmıştır. 1974 yılına ait olan bu makalede Onaran’ın çevirisinde yer alan *Tunç Kenti’nin Olağanüstü Öyküsü* olarak yayımlanan masalı yorumlanmaya çalışılmaktadır (Hamori, 2006: 283-298). Makalede bu masalla ilgili çeşitli araştırmalardan bahsedilmesinin yanında

masaldaki çeşitli motifler hakkında karşılaştırmalı bir çalışma yapıldığı da görülebilir (Hamori, 2006: 283-298).

- Marzolph'un bu devasa çalışmasındaki en önemli makalelerden biri Mehdi'ye aittir. *From History to Fiction: The Tale Told by the King's Steward* isimli makalesinde BGM'de yer alan *Tatlıcının Anlattığı Öykü* masalında anlatıcının işlevine değinmiştir (Mehdi, 2006: 298-327). İlk kez 1984'te yayımlanan bu makalede, el-Muhsin el-Tanuki'nin *al-Faraj ba'd as-Sidda* isimli eserindeki tarihsel bir hikâyeye BGM içinde değişmiş olarak yer verildiği düşüncesinden hareketle, BGM'nin derleyicilerinin etkisi üzerinde durulmaktadır (Mehdi, 2006: 298-327).

- Peter D. Molon, *Sindbad the Sailor: A Commentary on the Ethics of Violence* (1984) başlıklı makalesinde ise yapısalcı bakış açısıyla *Gemici Sindbad'ın Öyküsü*'nü yorumlamaya çalışmaktadır (Molon, 2006: 327-347). Bu çalışmada Molan, kahramanların etik duruşu ile davranışları arasında ironik bir farklılığın olduğu fikri üzerinde durmaktadır (Molon, 2006: 327-347)

- Bu çalışmada ele alınması gereken son makale Malti-Douglas'ın *Shahrazad Feminist* isimli makalesidir. Bu makalede modern Arap edebiyatında Şehrazat'ın dönüşümü ele alınmaktadır. Malti-Douglas bu

makalede Şehrazat'ı modern dünyaya yeniden uyarlayan iki çalışma üzerinden tartışmasını yürütür: Bunlardan ilki, Ethel Johnston Phelps'in *The Fall of the Imam* ve diğeri de Nawal El Saadawi'nin *In Scheherazade Retold* adlı çalışmalarıdır. Phelps'in çalışmasında “pozitif kadın Şehrazat, negatif kural koyucunun zıttıdır” ve “kural koyucunun ölümü anlatıcının özgürleşmesini sağlar” demektedir (akt. Malti-Douglas, 2004: 347-365). Saadawi ise postmodern anlatılarda Şehriyar evrensel bir erkek modeli olarak tanımlanırken Şehrazat, olağanüstü gizemli bir gölge figür olarak dönüştürüldüğünü söylemektedir. Bu makalede Malti-Douglas'ın ulaştığı sonuç şu şekilde verilmektedir: “Politikalar değişebilir, yerler değişebilir ancak cinsel politikalar değişmez.” Sonuç olarak Malti-Douglas, yararlandığı her iki feminist çalışmanın birleştirilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır (Malti-Douglas, 2004: 347-365).

Sonuç olarak 19. yüzyılda sistematik bir şekilde ele alınmaya başlanan masal çalışmalarında BGM'nin örnek bir izlek olarak görülmesi mümkündür. Galland'ın Avrupa'ya tanıtmasından sonra hakkında yapılan çalışmalar göz önüne alındığında BGM'nin etkisinin Batı'da ne kadar fazla olduğu anlaşılmaktadır.

1.5. Binbir Gece Masalları Üzerine Türkiye’de Yapılan Çalışmalar

Tekin, *Binbir Gece’nin İlk Türkçe Tercümeleri ve Bu Hikâyelerdeki Gazeller Üzerine* başlıklı makalesinde Türkiye’de BGM üzerine yapılan çalışmaları 19. yüzyıl öncesi ve sonrası olmak üzere iki kısımda ele almaktadır. Birinci ve ikinci kısımda yer alan çalışmalar arasındaki farklılıkları ise yararlanılan kaynaklar ve eserin aslında var olan müstehcenliğin kullanılıp kullanılmamasına göre belirlemektedir. Tekin’in belirttiğine göre 19. yüzyıldan önceki BGM çevirilerinde genel olarak Arapça kaynaklardan yararlanılmıştır. Ancak 19. yüzyıldan sonraki çevirilerde Arapça kaynaklara ek olarak Batı kaynaklı tercümelerden de yararlanılmıştır. Yine bir önceki yüzyılda masallardaki müstehcen sahneler olduğu gibi verilmiş olmasına rağmen, 19. yüzyıldan sonraki çevirilerde masalların genel olarak bu müstehcenlikten arındırıldığı Tekin’in adı geçen makalesinde yer alan bilgilerden biridir. Dahası Tekin, 19. yüzyıldan önce metnin aslında yer almayan müstehcen sahnelerin de bu dönemde metne eklenebildiğini söylemektedir (Tekin, 1993: 239-240).

19. yüzyıl öncesinde Türkiye’de ilk BGM çevirisi, 1429’da Musa Abdi isimli bir çevirmen tarafından II. Murat’a sunulmuştur (Sakaoğlu, 1999: 17). *Câmasbname* adı verilen bu eserde “Danyal peygamberin oğlu Câmasb’ın başından geçenleri ve Şahmaran’ın yanında geçirdiği günleri anlatan” (Erkan,

1993: 43-45) hikâyenin yanı sıra, “aruzun değişik kalıplarıyla yazılmış seksen sekiz beyit tutarında 14 gazel”, “mesnevi tarzında bir tevhid, bir na‘t, biri Sultan II. Murad, diğeri Sadrazam Hoca Mehmed Paşa için söylenmiş iki methiye ile gazel şeklinde bir de mersiye” (Erkan, 1993: 43-45) de yer almaktadır. Hande A. Birkalan-Gedik *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür Arasında: Türkçe Binbir Gece Geleneğinde Metinlerarası Söylemler* (2010) isimli makalesinde “bu çeviride yer alan Cemasb ya da Şahmaran hikâyesinin (TTV 57), Türkçe sözlü anlatı geleneğinde sıklıkla görülmekte” olduğunu söylemektedir (Birkalan-Gedik, 2010: 61).

Tülücü, *Binbir Gece Masalları Üzerine (Seçilmiş Bir Bibliyografya ile)*(2004) isimli makalesinde Kastamonulu Latîfî’nin Tezkire’sinde, Hevesî adlı bir şairin BGM’yi tercüme ettiğini söyleyerek “bugün elimizde olmayan bu nüsha[nın], masalların en eski tercümelerinden biri” olduğunu da söylemektedir (Tülücü, 2004: 12).

Tekin, 19. yüzyıl öncesinde Anadolu’da BGM’nin “açık seçik” hâliyle iki defa çevrildiğini söylemektedir. Ancak Abdi ve Hevesi çevirilerinden hiç bahsetmemektedir. Tekin’in bahsettiği çevirilerden ilki, Beyani tercümesi diğeri ise II. Tercüme’dir. Beyanî tercümesi, IV. Murat zamanında ve onun isteği üzerine Beyânî mahlaslı Mehmet oğlu Musalli (Musalli bin Mehmed) adlı biri tarafından çevrilmiştir (Tekin, 1993: 241). Tekin, bu

nüshanın doğrudan Arapçadan çevrilen iki BGM nüshasından biri olduğunu haber vermektedir. Yaklaşık 9 cilt ve 1000 varaktan oluşmaktadır. Uzun yıllar İstanbul'da elden ele dolaşmış ve zevkle okunmuş olan eser, 1667'de Galland tarafından Paris Kral Kütüphanesine (bugünkü Bibliothèque Nationale) teslim edilmiştir. Eser, 1682'den itibaren bu kütüphanenin resmi kayıtlarında görünmektedir. Tekin, bu nüshanın istinsahlarının yapılmadan yurtdışına gönderilmesinin de çok fazla müstehcen sahneyi içermesi sebebiyle olduğunu söylemektedir (Tekin, 1993: 241). Bu nüshadan ilk kez bahseden kişi Zotenberg'dır. Tekin'in belirttiğine göre tek nüshadan oluşan bu çeviri sondan eksiktir, 796. gecedan sonrası yoktur.

Tekin "açık seçik" yayımlanan ikinci çeviriyi ise *II. Tercüme* adıyla ifade etmektedir (Tekin, 1993: 244). Yine Tekin'in verdiği bilgiler ışığında bu eser hakkında bilinenler kısaca şu şekilde özetlenebilir: Bu tercümenin üç nüshası vardır. Bunlardan ikisi Paris nüshasıdır. Üçüncüsü ise Bursa nüshasıdır. Paris nüshalarından ilki yine Paris'te aynı kütüphanede olup külliyyatın ilk 55 gecesini ihtiva etmektedir. Bu nüsha 123 sayfadır. Yazısı işlek bir divanidir. Üzerinde herhangi bir tarih bulunmamaktadır. Tekin, Beyanî tercümesi gibi bu nüshanın da Galland tarafından Paris'e götürülmesine dayanarak bu nüshanın 17. asırda İstanbul'da olduğunu söylemektedir (Tekin, 1993: 244).

II. tercümenin ikinci nüshası *Kitab-i Elf-i Leyla* ünvanıyla başlamaktadır. 27 sayfadan oluşmaktadır. Yazısı harekeli kötü bir nesihtir. Üzerinde hiçbir tarih ve hiçbir okuyucu kaydı yoktur. Tekin bu nüshanın da ilk nüshada ve Beyanî nüshasında olduğu gibi Galland tarafından Paris'e götürüldüğünü (Tekin, 1993: 244) söylemektedir. Ancak Birkalan-Gedik, Zotenberg'e dayanarak 1668 yılında bu nüshaların Galland tarafından Paris'e götürülmesinin mümkün olmadığını çünkü Galland'ın İstanbul'a 1670'lerden önce hiç gelmediğini söylemektedir (Birkalan-Gedik, 2010: 61). Bu nüshalarla ilgili Birkalan-Gedik'in ikinci bir sorusu bu nüshaların Türkiye'den çıkışlarıyla ilgilidir. O, IV. Murat'ın emri ile yazılan Beyanî çevirisinin neden ve niçin sarayın dışına çıkarıldığı konusuyla, ayrıca bu dönemde Tekin'in belirttiği gibi, aslında yer almayan müstehcen sahnelerin nasıl olup da bu nüshaya sonradan sokulduğu konusuyla ilgili ayrıca itirazlara sahiptir (Birkalan-Gedik, 2010: 61).

II. tercümenin üçüncü nüshası Bursa nüshasıdır. *Bursa Yazma ve Eski Basma Eserler Kütüphanesi*'nde bulunmaktadır. Bu nüshanın üzerinde de herhangi bir tarih kaydı bulunmamaktadır. Gülseren Tor'un *Binbir Gece Hikâyeleri'nin 15. Yüzyılda Yapılmış Türkçe Çevirisinde (Bursa Nüshası) Üslup (Biçem)* başlıklı makalesinde bu nüsha hakkında verdiği bilgiler kısaca şu şekildedir: Kütüphanedeki tanıtım kartının üzerinde istinsah tarihi H.X. yüzyıl olarak belirtilmektedir. Çevirmeni ve yazıya geçireni de belli değildir.

188 sayfadan oluşan bu nüshanın her sayfasında 12 satır bulunmaktadır. Yazısı harekeli nesihthir. Eserin adı bu nüshada bulunmamaktadır. Yazmada 56 gece başlığı bulunmaktadır (Tor, 2010: 125-163).

Onaran, BGM'nin Türkiye'de, el yazmaları dışında derli toplu ilk kez 19. yüzyılda Sultan Abdülaziz zamanında dört cilt hâlinde yayımlandığını söylemektedir. Nazif tarafından çevrilen bu nüshanın girişinde masalların yazarı olarak Abbasiler döneminde yaşamış olan Esmâ isimli birinden bahsedilerek, *Elf Leyle ve Leyle* isminin de onun tarafından verildiğini (Onaran, 2010: 20) ifade edilmektedir. Ancak şunu da söylemekte yarar vardır: Nazif'in bu çevirisi Türkiye'de BGM konulu ilk sistematik çalışma olması sebebiyle oldukça önemlidir.

Sade bir dille kaleme alınan masalların eski harflerle, *Binbir Gece Hikâyeleri* adıyla ve üç kitap hâlinde 1922 yılında yayımlanmış bir başka çevirisi Vedat Örfi (Bengü) imzasını taşımaktadır. Örfi tercümesi 1943'te ve 1990'da Latin harfleriyle tekrar yayımlanır. İki kitaptan oluşan bu tercümede farklı başlıklar altında yalnızca tercümenin başlangıcında yer eden *Gülnehal Sultan* başlıklı hikâyenin devam ettirildiği görülmektedir. Birkalan-Gedik, Örfi'nin çevirilerinin BGM metinlerine uymadığını, bu çevirilerin ancak bir adaptasyon olduğunu belirtmekte (Birkalan-Gedik, 2010: 59) ve bu eserin nitelikleri hakkında şunları söylemektedir:

“Vedat Örfi Bengü’nün Binbir Gece Hikâyeleri çevirisi ise Türk folklor malzemelerinin değerlendirilmesini savunan görüşe tezat oluşturmaktadır. ...1943 edisyonunda Rus yönetmen Ivan Mujukin’in ona ‘Sen doğulusun, doğu kültürünü iyi biliyorsun, neden bir Binbir Gece senaryosu yazmıyorsun?’ dediğini belirtiyor. Bengü, Binbir Gece’nin yabancı dillerden Türkçe’ye yapılan çevirilerine güvenmediği için de ‘aksiyonu ve tasvirleri bol’ bir senaryo yazıyor. Bengü’nün bir başka isteği de vatandaşlarını korumak için kendini feda eden ‘saf ve temiz’ Şahrazad’ın rolünü vurgulamak. Bu arada şunu söylemekte fayda var: Bengü’nün yazdığı hiçbir metin Binbir Gece metnine uymamaktadır. En iyi yaklaşımla bu metnin Binbir Gece’nin yaratıcı bir adaptasyonu olduğu söylenebilir.” (Birkalan-Gedik, 2010: 59)

1927-1928 yılları arasında *Resimli Ay* dergisi küçük kitapçıklar şeklinde masalları yayımlamıştır. Bu yayında çevirmenin ismi yer almamaktadır. Bu çevirilerin 22 tanesi Osmanlıca harflerle, 15 tanesi de Latin harfleriyle yayımlanır. Bu çeviri, Latin harfleriyle Ahmet Özalp tarafından 2007 yılında *Binbir Gece Masalları: Resimli Ay Çevirisi* başlığıyla tekrar yayımlanır. Çeviride genel olarak Nazif çevirisinden yararlanılmakla birlikte bazı masalların çevirilerinin tutarlı olmamasından dolayı bu baskıya alınmadığı görülmektedir. Çevirinin *Sunuş* bölümünde, BGM ile ilgili kısa bir bilgiye yer verilmiştir. Aynı bölümde Onaran’ın çevirisi ile *Resimli Ay* çevirisinin bir karşılaştırmasını sunan yazar, “gerek olayın ayrıntıları, gerekse dil ve

anlatımındaki zenginlik ve renklilik açısından” (Özalp, 2007: XI) bu çeviriyi kaleme aldığını belirtmektedir. Özalp’ın çevirisinde dikkat çeken bir diğer husus, masalların başlıklandırılması ve özellikle imla konusunda oldukça dikkatli davranılmasıdır.

1940’ların sonu ile 1960’lar arasında on BGM çevirisi vardır. Bunlar, Rıfat Necip, Selami Münir Yurdatap, Rakım Çalapala, Muharrem Zeki Korgunal, Nihat Yalaza Taluy, Hüseyin Başaran, Halit Fahri Ozonsoy, Suat Taşer, Ferid Namık Hansoy ve Raif Karadağ çevirileridir. Rakıp Çalapala tarafından düzenlenen 1949-1954 tarihli Yurdatap çevirisi doğrudan Arapçadan yapılan bir çeviridir. Onaran’ın belirttiğine göre bu çeviriye ek olarak Necip’in 1946’da basılan *Binbir Gece Hikâyeleri*; Ak Kitabevi’nin 1959-1961’de yayımladığı dört ciltlik Karadağ çevirisi eksik basılan çevirilerdir (Onaran, 2010: 20). Taluy’un, Başaran’ın ve Ozonsoy’un çevirileri doğrudan çocuklar için hazırlanan çevirilerdir. Hansoy, Paul de Maurelly’nin Fransızca adaptasyonundan çeviri yapmıştır (Birkalan-Gedik, 2010: 58). Karadağ’ın çevirisinde ise masal başlıklarına yer verilmemiştir. Yazar, kısa bir girişten sonra müstehcen sahnelerden ayıklanmış bir şekilde doğrudan masallara yer vermektedir.

1950 sonrası çeviriler, çocuklar için hazırlanmış seçmeler şeklindedir. Bu dönemde çocuklar için daha çok *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Sindbad*,

Alaaddin'in Sihirli Lambası masallarının çevrildiği görülmektedir. Ozonsoy'un 1957'de hazırladığı *Seçme Binbir Gece Masalları* da bunlar arasındadır. Bu masallar çocuklar için hazırlandığı için cinsel göndermelerden de arındırılmıştır.

BGM çevirilerinin en önemlilerinden biri Taşer'in çalışmasıdır. Dönemin Kıbrıs ve Ankara radyolarında okunduktan sonra masalların bir kısmının 'Vatan' gazetesinde yayınlandığı görülmektedir. Bu noktada çalışmayı ne tam olarak sözlü ne de yazılı belki ikisi arasında bir mecrada ele almak uygun görünmektedir (Birkalan-Gedik, 2010: 59).

1980'den sonra BGM çevirilerinin sayısında bir artışa paralel olarak masal çevirilerinin dönemin siyasi yaşantısının gereklerine uygun olarak biçimlendirildiği görülmektedir. Askeri darbenin bir etkisi olarak masalların cinsel temalardan arındırılarak dağıtımının yaygınlaştırılması bu dönemde masalların "askeri hükümet tarafından kitlelere sunulabilecek, onları pasifize ve de-politize edebilecek "afyon"lar olarak" görülmelerinin (Birkalan-Gedik, 2010: 60) bir sonucudur. Cinsel metaforlardan tamamen sıyrılmış ve genel bir dinleyici kitlesinin dikkatini çekmek üzere hazırlanmış çeviriler konusunda Birkalan-Gedik şunları söylemektedir:

“1980’lerden sonra sayıları artan çevirilere bakıldığında bir ‘yabancılaşma’ etkisi görülmektedir. Bu çevirilerin hem çocukların ilgilerini çekmek hem de genel bir dinleyici kitlesine hitap etme istekleri göz önüne alındığında çevirilerin ucuz baskılarının yapıldığı ve dağıtımın geniş bir ağ oluşturduğu görülmektedir. Bu çevirilerin ortak noktalarının ‘saflık’, bir tür ‘Püritanist’ kaygılar taşıdığı, dile müdahale edildiği ve hem önceki editörlerin hem de önceki yazarların ve yayıncıların ahlak kodlarıyla çatışabildikleri görülmektedir. Akademik yayın ve araştırmalarda bile metinleri ‘açık saçık’ öğelerden arındırmak adına birçok hikâyenin stili, içeriği ve anlamı değiştirilmiştir. Bu ‘temizlik’ ile ilgili konular cinsellik hakkında daha baskıcı ve görünür iken Binbir Gece Masalları’nın kalbine de bıçak saplamıştır. Çünkü Arapça metinlerde cinsellik bir arzu belirteci –anlatmaya yönelik bir arzunun belirteci- iken çevirilerde bu boyut tamamen yok edilmiştir.” (Birkalan-Gedik, 2010: 61)

1980 sonrasında BGM ile ilgili çevirilerin yanı sıra daha kuramsal çalışmaların da dikkati çekmeye başladığı görülmektedir. Ziyad Akkoyunlu, Prof. Dr. Umay Günay danışmanlığında hazırladığı ve 1982 yılında sunduğu *Binbir Gece Masalları’nın Türk Masallarına Tesiri* adlı doktora tezinde Beyrut’ta derlediği BGM’yi Türkçeye çevirerek Kahire baskısı ile karşılaştırmakta, BGM’nin Türk masallarına tesirini incelemektedir. Daha sonra Yargı Yayınevi tarafından yayımlanan bu çalışmada Akkoyunlu, 1969’da Dar’ş Şa’ab Yayınevi tarafından Kahire’de yayımlanan ve 1979’da

El-Mektebetu's Sakafıyye tarafından Beyrut'ta yayımlanan baskıları kullanmaktadır. Masalların adlandırılmasında ise Kahire nüshası dikkate alınmıştır. Akkoyunlu'nun çalışmasında diğer BGM tercümelerinde olmayan ve *Hamal ve Üç Kız Hikâyesi*'ne (Akkoyunlu, [t.y.]: 19) bağlı olarak anlatılan bir masala rastlanmaktadır. Tezin hazırlanmasında yararlanılan Onaran çevirisinde ise bu *İkinci Kalenderin Öyküsü* (BGM, 2012: 103-123) masalına tekabül etmektedir. Ancak Onaran'ın çevirisinde böyle bir masala rastlanamamıştır. *Kıskanç Adamla Kıskanılan Adam'ın Hikâyesi* (Akkoyunlu, [t.y.]: 26-28) adını taşıyan bu masalda iyi niyetli bir adamla komşusu olan kötü niyetli bir başka adamın mücadelesi anlatılmaktadır. Masalın diğer kısımlarında kötü niyetli adam iyi niyetli komşusunu bir kuyuya atar. Ancak iyi niyetli adama kuyudaki ecinniler yardım eder. İyi niyetli adam, ecinnilerin yardımıyla sultanın hasta kızını iyileştirir. Sonra o kızla evlenip, ülkenin sultanı olur (Akkoyunlu, [t.y.]: 26-28).

Akkoyunlu'nun çalışması önsöz, iki bölüm, bibliyografya olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Önsöz kısmında yazar, çalışma ile ilgili teknik bilgilere yer vermektedir. Birinci bölümde, Kahire ve Beyrut baskılarından yararlanarak BGM'nin yeni bir çevirisinin yapıldığı görülmektedir. İkinci bölümde ise BGM ile Anadolu masalları arasındaki ortak motiflerden bahsedilmektedir. Sonuç olarak yazar, "Türk masallarının BGM'den büyük

ölçüde ayrıldığını ve Türk milletine has, orijinal ve edebi mahsuller olduğunu” (Akkoyunlu, [t.y.]: 552) ortaya koymaktadır.

- Tor’un 1994 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında tamamladığı doktora tezi başlığı *Elf Leyletin ve Leyle Hikâyelerinde Cümle Metin-İnceleme* başlığını taşımaktadır. Eserde Lami Çelebi’nin aynı adlı isimli eserinin dilbilgisi bakımından bir incelemesi sunulmuştur.

- Meriç Güven 1995 yılında Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Halk Edebiyatı Dalında, *Binbir Gece Masalları Üzerinde Motif Araştırması -Metin, İnceleme* adlı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

- Ferda Pepesöyler 2001 yılında Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Halk Edebiyatı Dalında, *Binbir Gece Masalları Esat Efendi Nüshası (Dilbilgisi Özellikleri-Metin-Dizin)*, adlı yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

- Karataş tarafından 2008 yılında, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Yabancı Diller Eğitimi Ana Bilim Dalı Arapça Öğretmenliği Bilim Dalında, *Metin İncelemesinde Söylembilim Yöntemi -Binbir Gece Masalları*

Üzerinde Bir Uygulama adlı doktora tezi hazırlanmıştır. Karataş'ın çalışmasında BGM, Algirdas Julien Greimas'ın anlatı çözümlemesi metoduyla söylembilim açısından ele alınmıştır.

- Nazlı 2011 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalında, *Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma* başlıklı doktora tezini hazırlamıştır.

Türkiye’de BGM konulu çevirilerin 2000 yılından sonra çok fazla arttığı görülmektedir. 2000-2016 arasında hem tek tek hem de bütün olarak çeşitli yayınevleri tarafından yaklaşık üç yüz BGM çevirisinin yayımlandığı saptanmıştır. Bunlar arasında özellikle *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Alaaddin’in Sihirli Lambası* gibi popüler masalların daha fazla yayımlandığı da dikkat çekmektedir. Bunlar haricinde BGM külliyyatının bütün olarak çevrildiği çalışmaların da var olduğu görülmektedir. Ancak bunlar içerisinde en kapsamlı tercüme Onaran’a (2004) aittir. Bu çevirinin ilk baskısı (2004) 8 cilt 4 kitap olarak yayımlanmıştır. Çalışmada büyük oranda Mardrus’un Arapçadan Fransızcaya çevirdiği tercümeden yararlanılır. Ancak çalışmada Yurdatap, Karadağ, Galland ve Nazif çevirilerinin karşılaştırılarak sunulduğu da görülmektedir. Bu konu ile ilgili Onaran şunları söylemektedir:

“Biz çevirimizde Mardrus’ü esas almakla birlikte, bu çeviriyi, zaman zaman Mardrus’ü İngilizceye uyarlayan Powys Mathers’in, Galland’ın, Khawam’ın, Ahmet Nazif’in, Yurdatap’ın ve Karadağ’ın çevirileriyle de karşılaştırarak daha sağlıklı sonuçlar almaya çalıştık.” (Onaran 2007: 29).

2012 yılında Yapı Kredi Yayınları arasından yeniden çıkan çeviri üç bölüm hâlinde yayımlanmıştır. Onaran, yapılan pek çok tercümenin aksine masallardaki cinselliği olduğu gibi vermektedir. Onaran, çevirisinde *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap*, *Üçüncü Kitap*, *Dördüncü Kitap* gibi bölüm başlıklarına yer vermiştir. Onaran’ın tercümesinde 75’i ana masal, 125’i ana masal içinde yer alan ikinci düzeydeki masallar, 13 tanesi ikinci düzeyde masalların içinde yer alan üçüncü düzeydeki masallar, 12 tane üçüncü düzeydeki masalların içinde yer alan masallar olmak üzere, bir başlığa sahip olan toplam 225 masal vardır. Bu toplam sayı, bir başlığa sahip olan masalları içermektedir. Ancak bu dört düzeyde başlıkları olmayan kısa masallara da yer verilmiştir. Bazı masalların ise başlıklarına yer verilmesine rağmen yeni bir masal anlatmadığı, üst düzeydeki masalın devamı olduğu ya da sadece bir başlığa sahip olduğu görülmektedir.

Türkiye’de BGM temalı ilk konferansın 10-11 Mayıs 1988 tarihinde Marmara Üniversitesi ile Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü ortaklığında gerçekleştirilmiştir. *Binbir Gece Masalları: Kaynaklar, Dağılım, Etkiler*

adıyla hazırlanan etkinlikte Türker Acaroğlu *Türkiye’de Binbir Gece Masalları’nın Kaynakları (1851-1985)* adlı bildirisini sunmuştur.

Onaran’ın sunduğu *Binbir Gece Masalları’nda Tema ve Sistemantik* başlıklı bildiri daha sonra Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan *Binbir Gece Masalları adlı* kitabın birinci cildinin giriş kısmına eklenmiştir.

20 Eylül 2008 tarihinde Bilkent Üniversitesi konferans salonunda yapılan sempozyumun bildirileri, 2010 yılında Mehmet Kalpaklı ve Neslihan Demirkol Sönmez’in hazırladıkları *Binbir Gece’ye Bakışlar* adlı eserde yayımlanmıştır. Bu sempozyumda sunulan bildiriler ve içerikleri kısaca şu şekilde özetlenebilir:

- *Doğu ile Batı Arasında Kültürel Bir Koridor Olarak Binbir Gece Masalları* başlıklı bildirisinde Kalpaklı, BGM’nin ortaya çıkışı, yayılışı ve dünya kültür mirası olması ile ilgili önemli bilgiler vermektedir (Kalpaklı, 2010: 9-13).

- *Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları* adlı bildirisinde Marzolph, BGM’nin, tarihî, siyasî ve dilbilim açısından bir değerlendirmesini yapmaktadır. BGM konusunda, “yüzyıllar boyunca destan, büyü hikâyeleri, dini efsaneler, hayvan hikâyeleri ve komik hikâyeler ile

fıkralar dâhil olmak üzere hemen her türden çok geniş bir yelpazede hikâye türlerini kaynaştırmıştır” ifadesine yer vermektedir (Marzolph, 2010: 13-33).

- *Binbir Gece ve Benzeri Metinlerin İşlevi* adlı bildirisinde Semih Tezcan, BGM’nin Türkçeye ilk kez çevrilmesi konusu yanında dünya edebiyatına katkısından da söz etmektedir. Ayrıca Tezcan, BGM’nin çocuk edebiyatına kazandırılmasını da doğru bulmadığını ifade etmektedir (Tezcan, 2010: 33-39).

- *Sözlü ve Yazılı Yayılma Kuramları ve Binbir Gece Masalları* başlıklı bildirisinde Oğuz, BGM’nin doğuşu ve yayılışı ile kuramlardan söz ederek, BGM ile ilgili bir urform arayışının mümkün olmadığı tezi üzerinde durmaktadır (Oğuz, 2010: 39-45).

- Birkalan-Gedik, *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür Arasında: Türkçe 1001 Gece Geleneğinde Metinlerarası Söylemler* adlı bildirisinde daha önce *Fabula* dergisinde yer alan makalesini destekleyici bilgilerin yanı sıra, çok ilgi çekici bilgiler de sunmaktadır (Birkalan-Gedik, 2010: 45-67).

- *Galland’ın Binbir Gecesi’nde Tercüme Sorunları* adlı bildirisinde Hakan Karateke, Galland’ın BGM tercümelerine 1704’te başlamış olmasına rağmen sekizinci cilde geldiğinde elinde tercüme edecek malzeme kalmadığını,

bunun üzerine François Pétis de la Croix'nın 1710'da ilk cildi yayınlanacak olan ve Türkçe *Ferec*'den tercüme *Binbir Gün*'ünden iki hikâyeyi BGM'nin sekizinci cildinin sonuna eklediğini söylemektedir (Karateke, 2010: 67-79). Karateke bu iki hikâyenin Fransızca tercümelerini Türkçe *Ferec*'deki orjinalleriyle karşılaştırarak bazı farklılıklar ortaya koymaya çalışmıştır (Karateke, 2010: 67-79).

- Akif Kireççi *Binbir Gece Masalları'nı Mistik Bir Okuma Denemesi* adlı bildirisinde, *Bakırcılar Şehri* isimli masalı hayat-ölüm düzlemiyle ele almaktadır. *Bakırcılar Şehri* masalı Onaran'da *Tunç Şehri* olarak bilinen masalıdır. Kireççi, bu masalın temel amacının “Mistik öğeleri kullanarak bu dünyanın şatafatına değil de öte dünya fikrine dikkat çekmek” (Kireççi, 2010: 83) olduğunu söylemektedir.

- Sabri Koz'un bildiri başlığı, *Fransızca'dan Türkçe'ye Ermeni Harfleriyle Binbir Gece Masalları*'dır. Koz, bu bildirisinde İlk cildi Hovannes Tolayan (1891) sonraki üç cildi ise Mihran Bidar Arabacıyan (1892) tarafından Fransızcadan Ermeniceye çevrilen, dört cilt ve 1248 sayfadan oluşan bir BGM çevirisinden bahsetmektedir. Bu çevirilerde M. Le Baron Sylvestre De Sacy çevirisi esas alınmıştır. Koz, bu çevirinin ayrıca Türkçe bir baskısı olduğunu da söylemektedir (Koz, 2010: 85-113).

- Yüksek *Masalsız Zamanlar* adlı bildirisini sunmuştur. Şehriyar ile Şahzaman'ın aslında aynı kişi olduklarını söyleyen Yüksek sözlerine şöyle devam etmektedir: “Kanıtlamak zor da olsa Şahzaman ve Şehriyar'ın aynı kişiler olduğunu düşünüyorum. Bir olgunlaşma sürecini ifade etmektedir öykü. Şahzaman zamanın hakimi olduktan sonra mekânın hâkimi olur, yani Şehriyar olur.” (Yüksek, 2010: 121).

- Tor'un, *Binbir Gece Hikâyeleri'nin 15. Yüzyılda Yapılmış Türkçe Çevirisinde (Bursa Nüshası) Üslup (Biçem)* adlı bildirisi BGM ile ilgili hazırladığı doktora tezine paralellik göstermektedir. Bu makalede *Elf Leyletin* ve *Leyle Hikâyetlerinin* üslup (biçem) özellikleri, söz varlığı ve sözdiziminden örnekler gösterilerek belirlemeye çalışılmıştır (Tor, 2010: 125-165).

BGM'nin biyografisi üzerine en kapsamlı çalışmayı yapanlardan biri Tülücü'dür. *Binbir Gece Masalları Araştırmaları* (2011) isimli eserinde BGM'nin yazma ve baskılarından, masalların Doğu ve Batı edebiyatına etkilerinden bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra BGM üzerine Fransızca, İngilizce, Almanca ve Batı dillerine, Farsça, Urduca, Hintçe ve Türkçe gibi Doğu dillerine çevirilerinden söz edilerek bu dillerde verilmiş eserlerin bibliyografik künyeleri verilmiştir.

Bu kısımda zikredilmesi gereken bir başka isim de Özcan Yüksek'tir. Atlas Dergisi yayın yönetmeni olan Yüksek, BGM'ye oldukça gönül vermiş biri olarak BGM anlatılarını yer yer gezi notlarına da uyarlayarak yorumlamaya çalışmaktadır. Yüksek'in *Hakikatçi*, *Cinistan*, *Kayıp Atlas* isimli kitapları bu tarz yorumlarla ele alınmıştır.

Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, Türkiye'de BGM konulu çalışmalar üç alt başlık hâlinde incelenebilir. Bunlardan ilki Tekin'in de ifade ettiği gibi 19. yüzyıl öncesi BGM çevirileridir. Bu kısımda incelenen çevirilerde BGM'nin asıl kaynağı olan Arapça kaynaklar esas alınmıştır. 19. yüzyıldan sonraki çalışmalar ise ikinci kısmı oluşturmaktadır. 19. yüzyıldaki çalışmalarda ise daha çok Batılı kaynaklara yönelindiği görülmektedir. Üçüncü başlık ise 20. yüzyıldan sonraki BGM çalışmalarıdır. Bu yüzyıldan sonra BGM üzerine yapılan akademik çalışmaların da artmasından dolayı ayrıca bir başlık altında değerlendirilmesi gerekmektedir. 20. yüzyılda yayımlanan Onaran'ın çevirisi hem Batılı kaynakları Türkçe yayımlanmış çevirilerle karşılaştırarak sunması hem de masalların aslında yer alan müstehcen sahneleri ayıklamadan sunulması bağlamında oldukça değerli bir çeviridir. Bu kısımda özellikle vurgulanması gereken nokta, BGM çevirilerinin birlikte ele alınıp karşılaştırıldığı çevirilerin yanı sıra bu konuda kuramsal çalışmaların sayısının artmasıdır.

BÖLÜM 2: YÖNTEM VE UYGULAMA

2.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

2.1.1. Monomit ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Monomit, Campbell'ın “arketip fikrinin mitlerin ardında yatan ortak izleklerin bir haritasını çıkarmakta” kullandığı (Demirkol, 2008: 78) bir sistemdir. İlk kez 1949 yılında yayınlanan *Binbir Suratlı Kahraman* (*The Hero With a Thousand Faces*) isimli eserinde monomit terimini açıklamaktadır. Bu terim, James Joyce'nin *Finnegans Wake* (1939) isimli eserinden alınmıştır. Türkçeye *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ismiyle çevrilen eserde çeşitli toplumlardaki mitik anlatıları tahlil eden Campbell, bu verilerdeki “asıl tür kalıplarını” evrensel yapılar olarak belirlemiş ve bunda da psikolojik etkinin nasıl ortaya çıktığını göstererek şu sonuca ulaşmıştır:

“En küçük peri masalında dahi bulunan o derin yaratıcı merkezlere dokunma ve uyandırma gücü özelliği, tıpkı okyanusun sırrının bir damlada ya da yaşamın bütün gizeminin bir pire yumurtasında saklı olması gibi bir mucizedir. Çünkü mitolojinin simgeleri üretilmez; talep edilemez, uydurulamaz ya da kalıcı bir şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden ürünleridir ve her biri kaynağının tohumunu gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır.” (Campbell, 2010: 13)

Campbell ayrılış, erginleme ve dönüş olarak formüle edilen geçiş ayinlerinin genişletilmiş bir hâlini monomit olarak ifade etmektedir. Yolculuk, arayış, ölüm ve yeniden doğum arketiplerini bu kavramla birlikte ele almaktadır. Yolculuk, sembolik olarak başlangıçta tek başına kalması gereken kahramanın, evinden ayrıldıktan sonra bilmediği bir yerde bir dizi sınavdan geçerek tekrar evine dönmesi sürecini içermektedir. Ancak görünen bu fiziksel yolculuğun temelinde yatan gerçek, kahramanın bilinç katmanını terk ederek bilinçdışı ile yüzleşmesidir. Bilinçdışı ile yüzleşip tekrar evine dönen kahraman ise artık aynı kişi değildir. O geçirdiği bu yolculuğun ve başardığı sınavların sonucu değişmiş, erginlemiş ve kendi benliği ile yüzleşip onu kabul etmiş bir kişidir.

Kahramanın yolculuğu bir bakıma yaşamda tüm insanların bilinçdışında verdiği mücadelelerin bir yansımasıdır. Evrensel bir doğaya sahip olan masallarda yer alan bu tarz mücadelelerin anlatıldığı ortak kısımlar bireyselleşme sürecinin bir ürünüdür. Böylece masallarda yer alan bu örtük veriler insanlara kendi mücadelelerini hatırlatarak insanların bu masallara yakınlık duymalarına sebep olmuştur.

Jungcu psikolojide kahramanın yolculuğu yalnızca fiziksel bir yolculuk değildir. Kahramanın erginleme yolculuğunda önemli olan onun psikolojik olarak ilerleyişidir. Bu yüzden hiçbir fiziksel eylem gerçekleştirmese de

bilinç katmanları arasındaki geçişler dahi kahramanın yolculuğu için gereklidir. Campbell ise kahramanın yolculuğunun içe doğru olduğunu söylemekte ve şunları eklemektedir:

“Mitolojik kahramanın geçişi şans eseri yer üstünde olabilir; aslında içe doğrudur, belirsiz engellerin aşıldığı ve çoktandır unutulmuş, kayıp güçlerin dünyanın şekilde değişimi için hazır kılındığı, canlandırıldığı derinliklere doğrudur. Bu görev başarıldıktan sonra, yaşamın, zaman içinde iyice parçalara ayrılan, boşluğa yayılmış, o sıkça görülen iğrenç felaketin korkunç yıkımları altında umutsuzca acı çekmesi son bulur; fakat korkusu hala gözle görünür, acı çılgınlıkları şiddetlidir, her şeyi kaplayan, her şeyi destekleyen bir aşkla ve kendi fethedilmemiş gücünün bilgisiyle anlaşılır olur.” (Campbell, 2010: 41)

Yolculuğun basamaklarını Campbell, *yola çıkış*, *erginleme* ve *dönüş* olarak ifade ederken *yola çıkış* bölümünü kendi içinde aşağıda belirtilen beş kısma ayırmaktadır:

1. Maceraya Çağrı,
2. Çağrının Reddedilişi,
3. Doğaüstü Yardım,
4. İlk Eşiğin Aşılması,
5. Balinanın Karnı.

Erginleme bölümü ise kendi içinde altı kısma ayrılmıştır. Bunlar şu şekildedir:

1. Sınavlar Yolu
2. Tanrıçayla Karşılaşma
3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın
4. Babanın Gönlünü Alma
5. Tanrılaşma
6. Nihai Ödül

Kahramanın macerası başlığının son bölümünü ise *dönüş* oluşturmaktadır.

Dönüş bölümü ise kendi içerisinde altı kısma ayrılmaktadır:

1. Dönüşün Reddedilişi
2. Büyülü Kaçış
3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş
4. Dönüş Eşiğinin Aşılması
5. İki Dünyanın Ustası
6. Yaşama Özgürlüğü

Bu bakış açısıyla tezde Şehriyar'ın eşinin ihanetiyle başlayan ve yaklaşık bin bir gece devam eden bireyselleşme yolculuğu Jung'un geliştirdiği ve

Campbell’ın çeşitli mit ve masal örnekleriyle *kahramanın sonsuz yolculuğu* ismiyle sistemleştirdiği arketipsel eleştiri kuramı doğrultusunda incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın çerçevesini Campbell’ın yola çıkış, erginleme ve dönüş olarak üç bölüme ayırdığı ve bunları da kendi içinde alt başlıklara ayırdığı sistemiği oluşturmaktadır.



2.1.2. Psikanalitik Çözümleme

Bu çalışmada, temel olarak Campbell'ın geçiş ritüellerinin genişletilmiş bir örneği olarak tanımladığı ve monomit adını verdiği sistematikten yararlanılmıştır. Campbell bu sistemi oluştururken temelde Freud ve Jung'un psikanalitik kuramlarından birkaç yerde de Klein ve Róheim'in kuramlarından yararlanmıştır. Tezde de bu perspektifte ve temelde Jung'un *arketipsel eleştiri kuramından* ve uygun yerlerde de Freud'un düş çözümlemelerinden, Klein *Nesne İlişkileri* ve Winnicott'un *Geçiş Nesneleri* isimli çalışmalarında yer eden psikanalitik kuramlardan yararlanılmıştır.

19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı gibi ortaya çıkan önemli kuramlardan biri *arketipsel eleştiri kuramıdır*. Jung'un isim babası olduğu bu kuram kolektif (ortak) bilinçdışı kavramının varlığının kabul edilmesine dayanmaktadır. Freud'un bilinçdışı kavramını bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak sınıflandıran Jung'a göre bireysel bilinçdışı, kişinin yaşam tecrübesinin bir ürünü olarak ifade edilebilecekken kolektif bilinçdışı evrensel unsurlara sahiptir. Bu noktada kuramın gelişmesinde önemli bir yeri olan Freud'dan farklılaşmaktadır. Jung, bu farklılığı şu şekilde ifade etmektedir:

“İlk başta, bilinçaltı kavramı bastırılmış veya unutulmuş içeriklere işaret eden sınırlı bir kavramdı. Çok eski ve mitolojik düşünce

biçimlerinin farkında olmasına rağmen Freud’a göre, bilinçaltı sadece kişisel bir doğaya sahipti. Neredeyse yüzeyde bulunan bu bilinçaltı katmanı, kuşkusuz kişiseldir. Ben bunu kişisel bilinçaltı diye adlandırıyorum. Ancak bu kişisel bilinçaltı, kişisel deneyimlerden türemeyen ve kişisel bir kazanım değil doğuştan olan daha derindeki bir katmana dayanmaktadır. Bu daha derindeki katmanı ortak bilinçaltı diye adlandırıyorum. ‘Ortak’ terimini kullanmayı tercih ettim çünkü bilinçaltının bu kısmı bireysel değil evrenseldir; kişisel bilinçaltının tersine, aşağı yukarı her yerde ve tüm bireylerde aynı olan davranış biçimi ve içeriklerine sahiptir. Diğer bir deyişle, tüm insanlarda ortaktır.” (akt. Demirkol, 2008: 62-63)

Kolektif bilinçdışının içeriği arketip adı verilen sembollerden oluşmaktadır. Arketip, Platon tarafından kullanılan idea ile eşanlamlı olup *ilk şekil*, *biçim* anlamına gelen *arche* ve *typos* sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Jung, arketip terimini ilk kullananın kendisi olmadığını söylerken, psikolojide bu terimi kullananın Adolf Bastian olduğunu sonra da Friedrich Nietzsche’nin eserlerinde görüldüğünün altını çizmektedir (Jung, 2006: 276).

Arketipler, bilinçdışının ürünü olmalarından dolayı doğrudan görünmezler ancak arketipsel semboller yardımıyla ortaya çıkabilirler. Bu arketipsel sembollerin ise ortaya çıktığı alanlar genel olarak düşler, mitler, efsaneler ve masallardır.

1930’larda ortaya çıkıp 1940’lı ve 1950’li yıllarda büyük gelişme göstermiş olan bu kuramın uygulayıcıları içinde Maud Bodkin, Robert Graves, Campbell, Northrop Frye, Richard Chase, Francis Fergusson, Philip Wheelwright, Leslie Fiedler, James Frazer, Claude Lévi-Strauss, Ernst Cassirer, Jessie Weston, James Hillman, Henri Corbin, Gilbert Durand, Rafael Lopez-Pedraza ve Evangelos Christou gibi tanınmış psikologlar, edebiyatçılar ve eleştirmenler de yer almaktadır (Korucu, 2006: 7).

Bu kuramın ortaya çıkışından itibaren iki koldan ilerlediği görülmektedir: Aralarında Northrop Frye’in de bulunduğu bir kısım araştırmacılar arketiplerin yalnızca edebiyatın yapısal unsurları olduğunu söylerken Jung’un başını çektiği diğer bir kısım araştırmacılar ise “arketiplerin gerçek yaşamda var olduğu ve edebiyata bu varoluşun bir parçası olarak dâhil edildikleri fikrini savunurlar.” (Korucu, 2006: 7). Birinci grup arketiplerin çözümlemeleri üzerinde dururken Jung’un başını çektiği ikinci grubun daha çok bunların köken araştırmaları üzerinde durduğu görülmektedir. Bülent Somay, 2007 yılında yayımlanan Pasaj Dergisi’nde *Psikanalizi Edebiyatla Anlamak* adlı makalesinde Frye ve onu izleyen araştırmacıların “edebiyat eserini içinde kamuflajlı bir dizi arketip saklayan bir nevi bulmaca olarak gördükleri ve eleştirinin amacının da bu bulmacanın çözme”ye ya da “Fryeci anlayışın egemen olduğu akademik çevreler, elinde kelebek kepçesiyle

arketip avına çıkmış eleştirmenlerin koşuşturduğu çayırlara” benzetmektedir (Soday, 2007: 14).

Kuramın edebi cephesini kuran Frye, “arayış yolculuğu”nu “Bir kahraman bir şeyi başarmak, bir ejderhayı öldürmek, bir devin elinden kadın kahramanı kurtarmak, düşmana ait bir şehri yıkmak için yola çıkar”, “[a]rayışın kahramanı her şeyden önce ‘uzaklara’ gider: yani, yolculuğunun belirli bir yönü olmalıdır”, “[e]đer arayış başarılı olursa, eve döner” ifadeleriyle açıklamaktadır (Frye, 2006: 213). Arayış yolculuğunun edebi esere göre biçim değiştirebileceğini söyleyen Frye, dört gruba ayırdığı edebiyat çeşidinin her birini farklı bir mevsimle ilişkilendirmektedir. Bunlar komedi/bahar, romans/yaz, trajedi/sonbahar ve ironi-hiciv/kıştır. Komedi, baharla ilişkilendirilir ve “genellikle mutlu sonla” biter (Frye, 20006: 167), komedide, kışın, karanlığın ve ölümün yeri yoktur. Frye, genel olarak komedinin konusunu “genç bir erkek, genç bir kadını ister; bu isteğe karşı çıkanlar olur, ki bu karşı çıkış genelde babadan gelir; sonuna doğru olay örgüsünde olan ani bir değişimle kahraman isteğine kavuşur” (Frye, 2006: 163) şeklinde anlatmaktadır. Yaz, büyüme ve olgunlaşmayı temsil etmektedir. Yaz mevsimi ile bağlantısı kurulan romans türüne bakıldığında Frye: “Romansın tam biçimi, başarılı bir arayıştır ve bu arayışın üç aşaması vardır: tehlikeli bir yolculuk ve başlangıçtaki küçük maceralar; genelde kahramanın ya da düşmanın ya da her ikisinin de öldüğu önemli bir

mücadele; kahramanın yüceltilmesi” (Frye, 2006: 187). Trajedi, ise sonbaharla ilintilendirilmektedir. Komediyle karşılaştırılırsa “komedi karakterleri toplumsal bir grup içinde ele alırken, trajedi daha çok tek bir birey üzerine odaklanır” (Frye, 2006: 207) ve trajedide de kahramanın çöküşü veya ölümü anlatılmaktadır. Frye, hiciv ve ironiyi kışla ilişkilendirir çünkü hiciv ‘karanlık’ bir türdür. Eleştirir, taklit eder, dalga geçer veya saldırır. Böylece Frye’in sistematüğinde edebiyatın ilkbahar (doğum/yeniden doğum), yaz (olgunlaşma/ büyüme), sonbahar (çöküş) ve kış (ölüm) olarak sunulduğu görölmektedir. Bu dairesel döngü doğumdan ölüme kahramanın arayış yolculuğunun doğal bir ifadesidir.

Arketipsel eleştiri kuramının psikolojik boyutunu ele alan Jung, arketiplerle ilgili olarak özellikle ‘çocuk, anne, baba, yaşlı, bilge adam, düzenbaz’ gibi arketipsel karakterler ve ‘gölge, anima, animus, persona’ gibi arketipler üzerinde durmaktadır. Bu unsurların bireyin bireyselleşme sürecinde oldukça önemli bir rol oynadığını ileri sürmektedir. Jung arketiplerin antropolog Levy Bruhl’ün *primitiv* toplumlardaki psikolojik anlama tarzını ifade eden “kolektif temsiller” kavramıyla aynı anlamda olduğunu söylemektedir (Sambur, 2005: 85).

Mitsel eleştiri olarak da bilinen bu kuramın gelişmesinde antropolog Sir James George Frazer’in *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*

(*Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir İnceleme*) adlı mit ve ayinlerle ilgili incelemesinin de büyük katkısı olur (Demirkol, 2008: 60). Bu çalışmada Frazer, mitlerin ve ritüellerin arketipsel modellerinin farklı kültürlerdeki masal ve törenlerde temellendiğini göstermektedir. Frazer, bu çalışmasında ölüm ve yeniden doğum arketiplerini kutsal kralın öldürülmesi motifiyle birlikte ele almaktadır. Bu konu hakkında ise şunları söylemektedir Frazer:

“Eski ve modern zamanlardaki bazı araştırmacılara uyararak, Batılı halkların, Doğunun daha eski uygarlığından Ölen ve Yeniden Doğan Tanrı inancını, bu inancın tapınakların gözleri önünde gerçekleştiği kutsal törenle birlikte ödünç aldığını varsaymamız gerekmez. Doğunun ve Batının dinleri arasında bu yönden izlenebilecek benzerlikler büyük bir olasılıkla, çoğuna göre, yanlış biçimde de olsa, farklı kültürlerde ve farklı gökler altında insan aklının benzer yapıları üzerinde işleyen benzer nedenlerin etkisi olan, kaza eseri olan rastlantılar dediğimiz şeylerdir.” (akt. Campbell, 2010: 29)

Jung’un üzerinde durduğu konular kolektif bilinçdışı, arketipler ve bireyselleşme sürecidir. Jung, bireyselleşme sürecini tanımlarken “gece deniz yolculuğu” ifadesini kullanmaktadır. Bu sürecin bilinçdışının karanlık bölgesine geri dönmeyi ve kişiliği oluşturan çeşitli arketipsel unsurlarla yüzleşip onları kabullenerek benliğe entegre etmeyi gerektirdiğini

savunmaktadır. Bu süreci edebiyatta en çok tekrarlanan yaygın mitlerden biri olan kahramanın yolculuğu motifiyle özdeşleştirmektedir.

Farkındalık yolculuğu, Jungcu bakış açısıyla sembolik olarak bir madalyonun iki yüzü olan Merkür'den İsa'ya, Freudcu bakış açısıyla ise haz ilkesinden (birincil süreç) gerçeklik ilkesine (ikincil süreç) doğru bir ilerleyiş olarak görülebilir. Bununla birlikte, Jung'un psikanalitik çözümlemesinde kahramanın takip etmesi gereken farkındalık yolculuğu kesin başlıklar hâlinde ele alınmamaktadır. Ancak *Dört Arketip* isimli çalışmasının *Yeniden Doğuş Psikolojisi* isimli bölümünde dönüşümün toplumun katılımıyla düzenlenen ritüeller aracılığıyla gerçekleşmesinin yanında ruhsal açıdan gerçekleştiğinin de altını çizmektedir. *Öznel dönüşüm* başlıklı yazısında kişinin psikolojik olarak yeniden doğuşunu yedi başlık altında incelemektedir. Bu başlıklar şu şekildedir: Kişiliğin azalması, çoğalma anlamında dönüşüm, içsel yapının değişimi, bir grupla özdeşleşme, büyülu işlemler, teknik dönüşüm, doğal dönüşüm (Jung, 2012: 52-66).

Erick Neumann ise Jung'un bu sınıflandırmasını tekrar ele alarak yeniden isimlendirmiştir (akt. Snowden, 2012: 99-100). Bu isimlendirmenin ilk basamağını *Urobos* oluşturmaktadır. Urobos, kuyruğunu tutan yılan demektir ve Jung psikolojisinde bütünlüğün sembolüdür. Diğer bölümleri ise *Jung Kilit Fikirler* (2012) isimli çalışmasında Ruth Snowden şu başlıklar hâlinde

ele almaktadır. “Dünyanın yaratılışı, tabiat ana, dünyayı yaratan anne ve babanın ayrılması, kahramanın, yani bireysel ego bilincinin doğuşu-Jung bu olayı erginliğe yerleştirmiştir, ejderhanın öldürülmesi, tutsağın kurtarılması, kahramanın dönüşümü ve tanrısallaşması” (Snowden, 2012: 100) Yukarıda arketipsel eleştiri kuramı hakkında verilen kısa bilgilerden sonra tez sistematigi açısından da kuram açıklanmaya çalışılmıştır. Kuramın örnek bir okuyuşu aşağıdaki gibidir:

Jung psikolojisinin ilk basamağını *kişiliğin azalması* ya da *ruh kaybı* (Jung, 2005: 52) oluşturmaktadır. Ruh kaybı, kişiliği oluşturan bütün parçaların bütünden ayrılarak kendi başına hareket etmesi, bilincin kontrolünden çıkmasıdır. Bu noktada farkındalık yolculuğuna başlayabilmek için bir şeylerin kontrollerinden çıkması gerekmektedir. Ruh kaybının yaşanması kişi için içinden çıkılmaz bir keyifsizliğe ve iradesizliğe neden olabilir. Jung, bundan sonraki süreci şu şekilde anlatmaktadır: “Keyifsizlik ve iradesizlik o kadar büyük boyutlara varabilir ki, kişilik parçalanabilir ve bilinç bütünselliğini yitirebilir; kişilik unsurları kendi kendilerine bağımsız hareket etmeye başlayarak bilincin kontrolünün dışına çıkarlar.” (Jung, 2012: 52).

Jungcu bakış açısıyla bilinçdışı ile bilincin bir araya gelerek bir bağ oluşturma süreci bireyselleşme yolculuğudur. Bu ikisinin bir araya gelebilmesi için ilk yapılması gereken ise kendiliğin kayıp parçasını,

bilinçdışının büyüleyici atmosferinde bulmak ve buradaki çatlakları onarmaktır. Böylece bu süreçte ilk görev, kişinin bilinçdışı ile yüzleşmesi; diğer bir görev ise başlangıçta yanlış anlaşılan gölge ve anima/animus arketipleriyle uzlaşılmasıdır.

Kişi ister kendi isteğiyle isterse zorla olsun farkındalık yolculuğuna başladığında, benliğin kayıp parçasını aramak üzere Jung'un ifadesiyle "parlak üst dünyayı terkedince tekrar kendi derinliklerine, çıktığı asıl kaynağa batar ve bedene ilk girdiği yarık noktasına, göbeğe geri döner. Bu yarık noktasına anne denir çünkü yaşam dalgası bize ondan ulaşır." (Jung, 2015: 27). Campbell'ın bu süreç için kullandığı başlık ise *balinanın karnı*dır. Bu sembol Yunus peygamberin bir balina tarafından yutulduğu ve oradan kurtularak kıssayı imlemektedir. Bu kıssada balinanın karnı anne rahminin bir sembolüdür. Campbell bu imgeyi şu şekilde açıklamaktadır: "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir." (Campbell, 2010: 107). Balinanın karnı simgesi, "libidonun asıl kaynağa geri çekil[mesidir]" (Jung, 2015: 27). Bu asıl kaynak bilinçdışıdır. Bilinçdışının sonsuz "nimetlerinden" yararlanmayı bilen kişi ya da gölgesiyle gerçek anlamda yüzleşen kişi ancak yeniden yaşama kavuşabilir. Jung da bu sembolü oldukça belif ifadelerle şu şekilde açıklar: "Canavarın içine girdi mi bir kez, canavar karnında onunla birlikte doğan güneşe doğru yüzerken, kahraman canavarla

kendi yöntemi ile hesaplar.” (Jung, 2006: 173). Ancak bu noktada, bilinçdışının kişinin var olan problemlerini çözmesi için bir nevi kurtarıcı bir oyuk olduğunun da altının çizilmesi gerekir. Jung, bilinçdışının bu özelliği ile ilgili şunları söylemektedir: “Gelişen kişilik, doğal olarak böyle çocuksu bir bağdan uzaklaşmak ister...bu nedenle içgüdü ilk fırsatta anne yerine bir başka obje koyar. Bu obje gerçek annenin yerine geçecekse, bir bakıma ona benzemesi gerekir.” (Jung, 2006: 178). Bu noktada Winnicott’ın *Oyun ve Gerçeklik* kuramı hatırlanabilir: O bu döneme geçici dönem, bebeğin (kişinin) bu ara dönemde sahip olduğu nesneye de geçici nesne adını vermektedir. Geçiş nesnesi bebeğin anne memesinden ayrılmasından itibaren memenin yerine koyabildiği herhangi bir nesneyi (oyuncak, battanyenin bir ucu, biberon gibi) ifade etmektedir. Winnicott geçici nesnenin en önemli işlevinin “içe atılmış olan şeylerin dışa yansıtılması” (Winnicott, 2013: 20) olduğu söylemektedir.

Jung psikolojisinde bilinçdışına ulaşmak için kullanılan yöntemler de ayrıca dikkate değerdir. Bu yöntemlerden birini *etkin imgelem* (Jung, 2006: 64) oluşturmaktadır. Etkin imgelem kişiyi bilinçdışına çeken çağrışımlardır. Bu çağrışımlar düşler, gündüz düşleri, sanat eserleri, mitoslar, peri masalları, çeşitli sanatsal çalışmalar yoluyla da örneklendirilebilir. Bu noktada Freud’un “gündüz düşleri” yöntemiyle paralellik arz etmektedir. Şöyle ki, Freud’da haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi arasındaki geçiş doğrudan sağlanamaz. Bu iki ilke

arasında bir ara dönem bulunur. Freud bu kısmı *gündüz düşleri* olarak tanımlamaktadır. Freud bilinçdışı düşünceyi araştırırken halk edebiyatı ürünlerine sıklıkla başvurmuştur. *Rüyaların Yorumu* (1900) adlı eserinde bilinçdışını ve işleyiş yöntemini açıklamaktadır. Freud'a göre, rüyalarda ortaya çıkan çeşitli sembol ve olgular, olaylar ve yaşanılması olanaksız pek çok şey, aslında çocukluk döneminde arzu edilip gerçekleştirilemeyen bastırılmış ve bilinçdışına itilmiş cinsel arzu ve korkuların rüyalarda bazı semboller ve imgeler hâlinde ortaya çıkmasıdır. Freud, gündüz düşleri terimini açıklarken oyun ve gerçeklik kavramları üzerinden konuya değinmektedir. O, *Yaratıcı Yazarlık ve Gündüz Düşleri* (1999) isimli makalesinde çocukların küçükken oyun oynamalarıyla yetişkinlikte düş kurmalarının aynı haz ilkesine hizmet ettiğini söylemektedir. İnsanlar çocukken oyun oynarlar. Ancak yetişkin olduklarında oyun oynamaktan utanacakları için bu ihtiyaçlarını sanat alanında giderirler (Freud, 1999: 121-135).

Ruh kaybı, kişide yanlış özdeşleşmelere de neden olmaktadır. Bu kısmı Jung şu şekilde ifade etmektedir: “Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki figürü, "gölge" ve "anima", bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak Ben-bilincini ele geçirirler.” (Jung, 2012: 52). Bu noktada Jung, bireyselleşme yolculuğunun iki farklı görevinin var olduğunu söyleyerek bunlardan ilkinin

dış gerçekliğe alışma; ikincisinin ise *iç gerçekliğe alışma* olduğunu ifade etmektedir (Jung, 2006: 71). Dış gerçekliğe alışma evresi ile bilinçdışının karanlık bölümünü karşılayan *gölge arketipi* ifade edilmektedir. Jungcu psikolojiye göre kahramanın bireyselleşme yolculuğunda ilk karşılaşacağı arketip, gölgedir. Kahramanın gölgeyle yüzleşmesi ise bu süreç içindeki ilk görevidir. Gölge, kahramanın kabul etmeye yanaşmadığı komplekslerini ifade etmektedir. Gölgenin ortaya çıkışı, kişinin kendisine ait olan gölge nitelikleri diğer insanlara ya da nesnelere yansıtmasıyla mümkündür. Yansıtma ise kişiye ait bir özelliğin dışarıdaki başka bir insanla ya da nesneyle özdeşleştirilmesidir. Kişiliğinin gölge yanlarıyla karşılaşmak istemeyen kişiler, onu dışarıdaki insanlara yansıtarak problemlerinden kurtulmaya, rahatlamaya çalışırlar. Ancak bu savunma mekanizması kişiye ancak geçici bir rahatlama sağlamaktadır. Gölgeyle yüzleşilmedikçe problem baki kalır. Ondan kaçmak ya da onun yansıtılabileceği bir “şamar oğlanı” (Sambur, 2005: 96) bulmak yerine yapılması gereken “gölgeyle yüzleşebilme cesaretini gösterebilmektir.” (Sambur, 2005: 97).

Jungcu psikolojide gölge, kişisel ve kolektif bilinçdışına ait olmak üzere iki kısımda incelenmektedir. Kolektif bilinçdışı gölgenin en bilinen sembolü ise *yaşlı bilge arketipidir*. Yaşlı bilge arketipi, bilgi, zeka, güç, yaratıcılık sembolü olma noktasında olumlu bir arketiptir. Ancak benliğin parçalanması bu arketipin de olduğundan daha farklı bir zıt karakterde ortaya çıkmasına

sebepe olabilir. Bu noktada anima/animus arketiplerinde olduğu gibi yaşı bilge arketipinin de nasıl görüldüğü kişinin iç dünyasına bağlıdır.

İç gerçekliğe alışma süreci ise “ruh imgesi” (Jung, 2006: 72) ile karşılaşma sürecini ifade etmektedir. Ruh imgesi erkekte ve kadında ayrı ayrı tezahür etmektedir. Jung psikolojisinde kadınlardaki bu imgeye “anima; erkeklerdeki ruh imgesine ise “animus” adı verilmektedir. Bu arketipler kişinin “tamamlayıcı karşı cinsiyetini” (Jung, 2006: 72) ifade etmektedir. Tıpkı gölge arketipi gibi anima ya da animus da başkalarına yansıtılarak yaşanır. Anima ve animusun hem olumlu hem de olumsuz yanları vardır. Animanın olumsuz nitelikleri “oynak, ölçüsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal, bazen demonca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakar ve mistik” (Jung, 2015a: 56) olarak ifade edilebilirken animusun nitelikleri “inatçı, ilkeci, yasa koyucu, öğretici, dünyayı düzeltme meraklısı, kuramsal, sözcüklerin tutsağı, kavgacı ve iktidar düşkünü” (Jung, 2015a: 72) olarak ifade edilebilir.

Jung psikolojisinde “bilinçdışı tanındıktan ve bilince çıktıktan sonra ortaya bir dengesizlik çıkar.” (Jung, 2006: 75). Bu süreci Jung şu şekilde ifade etmektedir: “Bu dengenin yitirilmesi, bilinçdışının özerk ve içgüdüsel etkinliğiyle yeni bir dengenin yaratılmasına yol açar, ancak bunun için, bilincin, bilinçdışından yükselen içeriği sindirmesi ve onu işleyebilmesi gerekir.” (Jung, 2006: 75). Bu süreçte kişinin anne ile simgeleştirilen

bilinçdışından ayrılması gerekir. Ancak bilinçdışının büyüleyici yapısı “genel yaşam korkusuyla açığa vuran psişik bir dirence sebep olarak bunu engeller.” (Jung, 2006: 32). Şayet kişi bu engelleme ile başa çıkamazsa diğer bir ifade ile “libido bu içsel dünyanın harikalar diyarında sıkışıp kalırsa”, (Jung, 2015a: 27) eski hâline tekrar dönüp aynı problemlerin girdapları arasında boğulabilir. Bu noktada bilinçdışının bilinçle bağlantıya geçmesi ne kadar önemliyse bu bağlantının kaybedilmemesi, dengenin sağlanması da o kadar önemlidir.

Sonuç olarak arketipsel eleştiri kuramının yukarıda olduğu gibi aşama aşama değerlendirilmesi mümkündür. Jung, sistematik başlıklar hâlinde ele almamasına rağmen, özellikle arketiplerin içeriğine olan vurgusu ve bu vurguyla çeşitli hikâye çözümlemeleri bu kurama açıklık kazandırmaktadır.

2.1. Araştırmanın Konu ve Kapsamı

Bu çalışmanın konusu, BGM'nin çerçeve masalı olan *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü*'nün çözümlenerek, kurgusal bir anlatı üzerinden kahramanın yalnızca dinlediği bir masalla fiziksel bir eylem gerçekleştirmeksizin olgunlaşabileceğini ve monomit sistematığının daha fazla nasıl derinleştirilebileceğini göstermektir. Bu bağlamda çalışmanın inceleme alanının temel çerçevesini, Şehriyar'ın babasının ölümü ve eşinin onu aldatması ile beliren anksitesinden Şehrazat'ın yaklaşık üç yıl boyunca anlattığı masallarla kurtuluşunu serimleyen anlatı oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu çerçeve masal dışında da BGM'de pek çok masal vardır. Ancak Şehrazat'ın anlattığı bu masallar yakın bir incelemeyle bakıldığında bu çerçeve masalın bir nevi numuneleridir. Diğer bir deyişle bu masallar Şehriyar'ın başından geçenlerin anlatıldığı çekirdek birimin tekrarlayıcılarıdır. Bu noktada bu tez çalışmasında konular çerçeve masalla örneklendirilip Şehrazat'ın anlattığı masallarla açımlandığında BGM içindeki bütün masalların kullanılması söz konusu olmadığından yalnızca konunun gidişatına uygun açımama sağlayacak masallara yer verilmiş, BGM içindeki bütün masallar kullanılmamıştır. Ancak BGM'deki her bir masal ayrıca ele alınarak farklı kahramanlar açısından da böyle bir farkındalık yolculuğu çalışması yapılabilir. Bu noktada çalışmanın yalnızca çerçeve masalı ve

çerçeve masalda da yalnızca Şehriyar'ı ele alıyor olması tezin birinci sınırlı kapsamını oluşturmaktadır.

Tezle ilgili bir başka sınırlılık da monomit sistematığının okunuşunda ortaya çıkmaktadır. Campbell kahramanın sonsuz yolculuğunu sistemleştirdiği monomitiyi üçü temel olmak üzere on yedi başlığa ayırmıştır. Ancak tezin ana çerçevesi yalnızca *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü*'ne dayandığı için bu on yedi başlığın hepsine masalda rastlamak mümkün olmamıştır. Örneğin monomitin dönüş bölümünde yer alan *büyülü kaçış* başlığına çerçeve masalda rastlanmamıştır. Bu yüzden bu başlığa çalışmada yer verilmemiştir. İlaveten monomitin bazı başlıklarının çerçeve masal için birlikte okunmasının gerekliliğinden bu başlıklar birlikte ve tek bir başlık hâlinde ele alınmıştır. *İlk Eşiğin Aşılması/Çağrının Reddi* başlıkları bunlardan biri iken *Dışarıdan Gelen Kurtuluş* ile *Dönüş Eşiğinin Aşılması* kısımlarının tek bir başlık hâlinde sunulduğu *Dönüş Eşiğindeki Kurtarıcı* ikincisidir.

Çalışmanın kapsamını, yararlanılacak psikanalitik kuramlar ve onların uygulanacağı masallar ve monomitin masallara uygulanışı noktasında belirlenmiştir. Böylece önceki bölümde belirtilen araştırma yöntemi ve yukarıda belirtildiği üzere monomitin uygulanışı ile birlikte tezde Şehriyar'ın farkındalık yolculuğu şu şekilde okunmuştur:

Şehriyar'ın bireyselleşme yolculuğuna çıkış amacı kadınları tanımamaktan kaynaklanan bir güven eksikliğidir. Bu güven eksikliği onun kardeşi Şahzaman'la kendilerinden daha kötü durumda birini bulmak amacıyla çıktığı yolculukla belirginlik kazanmaktadır. Bu yolculukta bir erkek ifrit tarafından kaçırılmış ve kudurgan okyanusların çarpıştığı yerde zincirlerle bağlanmış bir sandık içinde saklanan kadının durumunu anlamaz. Çünkü eşinin ihanetiyle sembolleştirilen kendi zihnindeki kadının (animanın) etkisi altındadır. Benlik kenti, ilişkinin ardından yüzüğünü kaptırmasının bir sembolü olarak yıkılmıştır. Mutlu bir yaşam sürmekteyken mutluluğu yarım kalmış âdeta hadım edilmiştir. Bu hadım edilmişlik duygusu yine yaklaşık üç sene süren bir bakire kıyımını da beraberinde getirir. Tıpkı kendisinin duygu eksenli hadım edilmesi gibi o da bakire kızlara önce mutluluğu yaşatır, geceyi onlarla birlikte geçirir. Sonra da bu mutluluğu yarıda keserek bu defa onları kendisi yine dinlemeksizin ve anlamaya çalışmaksızın hadım eder. Bu durum Şehriyar için, benlik arayışında olan bir kahramanın kendi güçlülüğünü ortaya koymaya çalıştığı bir ara dönemdir. Anneyle temsil edilen güven verici, sıcak mutlu ortamın terk edilişinin sembolüdür âdeta. Bir başka deyişle eski eşten kaynaklanan hayal kırıklığıyla gerçekleştirdiği ilk teşebbüstür bu olay. Ancak Şehrazat'la beraber olduğu zamana kadar bu aşamadan çıkamamıştır. Bu noktada cinselliğin Şehriyar için önemli bir yeri olduğu hissedilir. Ancak öfkesini dindirecek ya da bilinçdışındaki gölgeyle

karşılaşıp onu bertaraf edebilecek kadar değil. Onun bilinçdışındaki gölge yanlarıyla (kadınlara karşı öfkesi ya da onlara karşı olan kokularıyla) yüzleşmesi ancak Şehriyar'ın anlattığı masallara gösterdiği tepkilerle, yorumlarla ortaya çıkar.

Jung rüyaların “ruhun bilinçaltı etkenliğinin doğal ürünleri olduğunu” (Jung, 2012: 60) söylemektedir. Saydam'ın ise masalların, mitlerin ve rüyaların aynı kumaştan biçilmiş, bilinçdışının ürünleri (Saydam, 2011: 46) söyleminden yola çıkılarak Jung'un rüyalar üzerine olan yorumlarını masallar açısından okunması bu noktada önemlidir.

Jung, “surların ardına yerleşmiş” bir hastaya tam karşıdan saldırmanın boşuna bir eylem olduğunun altını çizerek, bu durumda yapılabilecek tek yararlı şeyin “onu ruhunun bir köşesine, karanlık, tuhaf, önemsiz, tüm değerlerden yoksun bir köşesine yöneltmek; uzun süredir unutulmuş bir yoldan geçirip, uzun zamandır bilinen bir yanılsamaya ulaştırmak” (Jung, 2012: 54) olduğunu söylemektedir. Bahsedilen yerin adı “düş”tür. İzlenecek yolun adı da “düş yorumu”dur (Jung, 2012: 54). Bu noktada Şehrazat, zalim bir hükümdar koca karşısında asla onun düşüncelerinin zıttını iddia etmez. Tam tersine onun iddialarını masallarla destekler. Bir bakıma akıntıya karşı kürek sallar. Anıları tekrar yaşatarak, geçmişi tüketir. Bu zalim hükümdara kadınların hislerini, duygu ve düşüncelerini anlatmaya, seslerini duyurmaya

çalır. Şehriyar ise hem uykusuzluğun hem de öteki cinsten olan bu varlığın cılız sesin duymaya tahammülsüzdür. Ancak masalların sihirli sesi, kırkinci kapıyı açmak konusunda merak içindeki kahraman gibi onu da kuşatmıştır. Tam bu noktada Şehriyar'ın pek çok kadın kahraman için onları takdir edici şeyler söylediğine de tanık oluruz. Bu sözler Şehriyar'ın balinanın karnından çıkışını ve *Tanrılaşıma* kısmını (benliği ile bütünleşme safhasını) sembolize eder.

Masal dinleyerek erginleme yolculuğuna çıkan Şehriyar için bu dünyadan dönüş oldukça zordur. Şehrazat'ı tanımış onun anlattığı masallarla kadınları dinlemiş, çoğu zaman onlara hak vermiş bir hükümdar için artık gerçek dünyaya dönme zamanı gelmiştir. Ancak onun buna çok fazla istekli olduğu da söylenemez. Yolculuğun başlangıcında katlanmakta zorlandığı masallar artık onun için annenin şefkatini, güvenini, korumasını sembolize eder. Ta ki, Dünyazad bu konuda kendine yardıma gelene ve ona üç çocuğunu getirene kadar.

Sonuç olarak çerçeve masalın başlangıcında kadınlara karşı olumsuz bir yargı geliştirmiş olan Şehriyar'ın, BGM boyunca “kadının ana, eş, kız kardeş ve kız çocuk olarak varlığını yücelten” (BGM, 2010: XXII) bir antitez geliştiren Şehrazat tarafından bir farkındalık yolculuğuna çıkarıldığı görülmektedir. Eski eşinin kendisini aldattığını gördükten sonra kadınlara karşı büyük bir

güvensizlik yaşar. Ancak Şehrazat'ın anlattığı masallara kulak vererek bu güvensizlikten kurtulur yeniden yaşama sevinci duyar. Bu noktada Şehriyar'ın farkındalık yolculuğu kadınlara güvensizlikten kaynaklanan içsel bir yolculuktur ve masallar fiziksel bir eylem olmaksızın onun olgunlaşmasında önemli kurgusal izleklerlerdir.



BÖLÜM 3

BİR KAHRAMAN OLARAK ŞEHİRİYAR'IN SONSUZ YOLCULUĞU

3.1. Yola Çıkış

Yaşam insan için inişli çıkışlı bir özelliğe sahiptir. İnişlere geldiğinde kişi genellikle kendini sorgulamaya, yaşadığı hayatı algılamaya ve geleceği hakkında birtakım sorular sormaya başlamaktadır. Bu süreci genellikle bulunduğu çevreden, örneğin evin bir başka odası ya da başka bir ev gibi, uzaklaşarak gerçekleştirmektedir. Masallar dünyasında bu durum, oldukça farklılaşabilir. Örneğin, evin farklı bir odası bilinmeyen, kimsenin gidip görmediği sihirli bir belde olabilirken, kahramanın karşılaştığı problemler ejderhalarla, devlerle ifade edilebilmektedir. Ya da örneğin günlük hayatta karşılaşılan küçük bir anlaşmazlık masallarda devlere, ejderhalara karşı girişilen büyük mücadelelere dönüşebilir. Kişinin karşılaştığı problemlerle ilgili bu düşünme sürecine yolculuk, bu yolculuğu gerçekleştirip dönüşte farkındalığı gelişmiş olan kişiye kahraman denilmektedir. Sonsuz sıfatı ise bu sürecin insanoğlunun hayatında sürekli tekrarlanan bir olgu olduğuna işaret etmektedir.

Kahraman bulunduğu kısır duygulardan kurtulup sonsuzluğa namzet olan kişidir. Onun için önemli olan içinde bulunulan zaman değıl gelecek zamandır. Gelecek zaman içerisinde barındırdığı umut ile kahramana içinde bulunduğu durumdan çok daha fazlasını vaat etmektedir. Carol S. Pearson, “İnsanları bir yolculuğa çıkaran şey, çoğunlukla sevgiye ve zenginliğe (ya da her ikisine birden) ulaşmanın mümkün olabileceğı umududur” (Pearson, 2003: 79) demektedir. Bu noktada kahraman için yolculuk, bir problemin var olduğuna ve çözölmesi gerektiğine inandığı, bu problemin getirdiğı sorumluluğu üstlendiğı ve kararını verdiğı yerde başlamaktadır. Artık hem psikolojik hem de fiziksel olarak bu sürece hazırdır.

Kahramanın yolculuğa çıkışı bir çağrıyı gerektirmektedir. Bu çağrı doğrudan yapılabileceğı gibi kişinin isteminin dışında zorunlu da olabilmektedir. Kahraman için yolculuğa çıkma bölümü en az diğler bölümler kadar zordur, bunun için gerekli bir zamanın ve şartların olması gerekmektedir. Yola çıkışın gerekli olduğu durumda kahramanın bulunduğu yerden ayrılışı ondaki değışim sürecinin de ilk basamağını oluşturmaktadır. Kahramana bu sürecin başında iki seçenek sunulmaktadır: ya bulunduğu yeri terk edecek ve mücadele edecek ya da çağrıya kulaklarını tıkayacak. Kahraman yolculuğa çıkana kadar güvendiğı bir ortamda bulunuyorsa yolculuk elbette ki bu rahat ve güvenli ortamın son bulması demektir. Yola çıkış için gerekli neden zorunlu ve sıkıntılı bir durum olabileceğı durumlarda ise kahramanın

istemeyerek de olsa bu yolculuğu gerçekleştirdiği görülmektedir. Bulunduğu durumda hoşnutsuzluk yaşayan, mutlu olmayan ya da ilgilenilen işlerle ilgili tıkanıklık yaşanan durumlarda ortaya çıkan sıkıntı ya da yalnızlık gibi duygular kahramana yola çıkma zamanının gelişini hatırlatmaktadır. Bu durumlarda gözünü budaktan sakınmayan gerçek kahraman bütün riskleri göze alarak yolculuğa çıkmaktadır.

Kahramanın yolculuğa çıkışı kendisinde eksikliğini hissettiği bir şeyi, bir bilgiyi bulmak ve ona erişmek için de olabilir. Bu şeye ya da bilgiye erişen kişi artık eski kişi değildir. Özellikle ruhsal açıdan bir eksiklik yaşıyorsa onu elde ettikten sonra kahramanın psikolojik bir değişim yaşadığı görülmektedir. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2010) isimli eserinde kahramanın yolculuğa çıkışındaki bu gerekçeyi şu şekilde özetlemektedir:

“Monomitin karmaşık kahramanı sıra dışı yetenekleri olan bir kişidir. Sıkça toplumu tarafından ödüllendirilir, sık sık tanınmaz ya da reddedilir. O ve/veya kendi içinde bulunduğu dünya simgesel bir eksiklik duymaktadır. Peri masallarında bu belli bir altın yüzüğün yokluğu kadar hafif olabilirken, kıyamet tasavvurunda bütün dünya fiziksel ve ruhsal yaşamı yıkıma uğramış ya da uğrama noktasına gelmiş olarak gösterilebilir.” (Campbell, 2010: 49)

BGM’de kahramanın yolculuğa başlaması ile bilinçsizlik durumu arasında bir paralellik vardır. Kahraman ancak yolculuktan sonra bir bilince (benlik) erişmektedir. Bu bilinçsizlik durumu masallar boyunca genel olarak cahillik, uykusuzluk, unutkanlık, fakirlik, tembellik, çocukluk, ölüm gibi olgularla verilmektedir. Bu örneklerin her biri bilinçsizlik durumunu çağrıştırdığı gibi bunların karşıtları da bilinçlilik durumunu örneklendirmektedir. Ancak bilinçsizlikle ifade edilen durumdan kurtulan kahraman için yolculuk bir özgürlüktür. Yola çıkışa karar verildiği durumda kahraman artık etrafını bir ağ gibi saran problemlerini çözmeye, onları denetimi altına almaya başlamaktadır.

Yola çıkış kavramı bilinenden bilinmeyene, merkezden çevreye yapılan bir yolculuğu çağrıştırmaktadır. Aynı şekilde dönüş de yine merkeze doğru gerçekleştirilmektedir. Merkeze dönüş kahraman için erginleşmenin, olgunlaşmanın ifadesidir. Mircea Eliade, “Merkez, her şeyin öncesinde kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir” (Eliade, 1994: 32) demektedir ve şöyle devam etmektedir:

“Benzer şekilde öteki tüm mutlak gerçeklik simgeleri de (yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, gençlik çeşmesi) merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol zorlu bir yoldur. Bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır: tapınanın zorluklarla çıkılan katları (sözelimi Borobudur), kutsal mekânlara (Mekke, Hardvar, Yerusâlim) hac

seferleri; Altın Post Altın Elmalar, Hayat Otu'nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlike dolu 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 [inisiasyon] hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır.” (Eliade, 1994: 31)

Yola çıkış için gerekli olan kahramanın rüya alemini terk ederek ya da farklı bir ifadeyle bilinçdışı bir dünyayı terk ederek bilincin açık olduğu bir dünyaya uyanmasıdır. Northrop Frye bilinçle kastedilen şeyin yaklaşık olarak “sabahleyin uyandığımızda sahip olduğumuzu düşündüğümüz şey” (Frye, 2008: 273) olduğunu söylemektedir. Yeni bir dünyaya uyanma fikri ise Heraklit tarafından “herkesin kendi logosuna sahip olduğu bir dünyadan ortak bir logosun olduğu bir dünyaya geçiş” (akt. Frye, 2006: 174) şeklinde ifade edilmektedir. Böylece kahramanın farkındalığa ulaşmasının ya da bilinçlenmesinin içinde uyanılan dünyada kişi ben anlayışından vazgeçerek toplumsal ben dünyasına açılması olarak tanımlanması mümkündür. Bu, Campbell’ın Evelyn Underhill’in *A Study of the Nature and Development of Man’s Spiritual Consciousness* isimli kitabından alıntılanmış şekliyle “benliğin uyanması”dır (akt. Campbell, 2010: 65). Benliğin uyanması için

gerekli olan uyaranların ortaya çıkışı ise maceraya çağrı olarak nitelendirilmektedir.

Yola çıkış kişinin içinde bulunduğu dünyadan uzaklaşmasını gerektirmektedir. Bu dünya bir konformizm olarak görülebileceği gibi kahraman açısından uzaklaşılması gereken bir yeri de ifade edebilir. Ancak kahraman için eski alışkanlıklarının yer ettiği ve konformizm duygusu barındıran bir dünyanın terk edilmesi daha zor olabilir.

İlhan Başgöz *Türkölü Aşk Hikâyeleri* isimli kitabında Jung'un yola çıkış olarak belirttiği kısmı anlatının başlangıç birimi olarak ifade etmektedir (Başgöz, 2012: 74). Bu kısımda kahramanın ailesi ve kendisi hakkında bilgi verilmektedir. BGM'de başlangıç kısmının birkaç masalda çocuksuzluk motifiyle başladığı görülmektedir. Bu masallarda kahraman ile babası üzerinde durulduktan sonra kahramanın yolculuğa çıkışının nedenleri izah edilmektedir. Kahramanın annesi ya da kız kardeşleri üzerinde masalın ilerleyen kısmında durulacak bile olsa başlangıç kısmında onlarla ilgili çok az bilgi verilmektedir. Kahramanın uzaklaşması gereken yer bir konformizm teşkil ediyorsa bu aile ile özellikle de anne ile sembolleştirilmektedir. Clarissa Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar* (2013) isimli eserinde bu bölümü *Fazla İyi Annenin Ölmesine İzin Vermek* başlığı altında ele almaktadır. Bir kadının (Estés'in yalnızca kadın erginliğini ele aldığı bölümde ben bunu

erkek ve kadın kahraman olarak ele alacağım) bu bölümdeki ödevlerinin şunlar olduğunu söylemektedir:

“Her zaman gözeten, yanında olan, koruyucu annenin, kişinin gelecekteki içgüdüsel hayatında en önemli rehberlik görevini üstlenmeye uygun olmadığını kabul etmek (fazla iyi anne ölür). Tek başına olma görevini üstlenmek; tehlike, entrika, politika konusunda kendi bilincini geliştirmek. Kendi kendine, kendisi için uyanık olmak. Ölmesi gerekenin ölmesine izin vermek. Fazla iyi anne ölürken, yeni kadın (kahraman) doğar.” (Estés, 2013: 94)

Yolculuk, kahramanın tek başına kalmasıyla anlam kazanmaktadır. Başlangıçtaki korkularına karşın mutlu bir sona ulaşmak için tehlikeli bir yolculuğu göze alan kahraman, önceki benliğinin öldüğünü ve yeni bir kişi olarak doğacağını bilmelidir. Kahramanın yeni bir kişi olarak doğması, geçmişle olan tüm bağlarını koparması demektir. Özellikle de annesi ile. Frye, “ebeveynlerimizden anne, doğmak için kendisini terk etmemiz gerektir.” (Frye, 2006: 173) diyerek farkındalık yolculuğuna çıkmak için annenin terkedilmesi gereken kişi olduğunu söylemektedir. Kahraman ancak annesiyle özdeşleşen güven veren rahatlığı kaybederse sorumluluk alacak ve yola çıkarak ulaşmayı göze aldığı hedeflerini gerçekleştirecektir. Ancak kahramanın her zaman için böyle bir sorumluluk almaya gönüllü olduğu

söylenemez. Saydam, kahramanın bu durumunu *anomi* olarak ifade etmektedir ve bu terimi şu şekilde açıklamaktadır:

“Anneden (doğadan) ayrılma- ayrışma, o ana dek geçerli olan normatif profillerin de çözülmesi demektir. Bildik düzenin kaybında (normatif vakum) belirsizlik ve güvensizlik baskın olan yaşıttır (anomi). ‘Anomi’ terimi, bireylerin dış gerçekliğin normlarına uygun davranış modelleri bulamama durumunu tanımlar. Alışılmadık, henüz tanımlanmamış, yabancı ortamda kişiler, konumlarının gerektirdiği davranış modeli ve kurallarını özümseyip uygulamaya koyamadıkları ve dolayısıyla davranışlarının ‘doğru’ olduğu konusunda kuşkuda kaldıkları sürece ‘anomik’ durumdadırlar.” (Saydam, 2011: 166-167)

Yolculuğa çıkış kahramanın iradesinin dışında gerçekleştiğinde olağanüstü bir sebeple karşılaşılmaktadır. Bu durumda kahraman yolculuğun içine itilir, artık onun için geri dönüş mümkün değildir. Çıktığı yolu tamamlamalıdır. Kahraman yolculuğa her zaman bilinçli olarak çıkmayabilir. Artık eski hâline dönemeyen kahraman için yeni hâl bir zorunluluktur ve yolculuğu devam etmesini gerektirmektedir. Bu noktada çerçeve masalda Şehriyar’ın yolculuğunun zorunlu olduğunu söylemek mümkündür. *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman’ın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 19-25) hükümdar Şahzaman eşinin kendisini aldattığını görür görmez hem eşini hem de eşiyle birlikte olan zenci adamı öldürür. Şehriyar’ın ise eşinin kendisini

aldattığını görünce onu öldürmektense kendisinden daha kötü durumda olan birini bulmak için kardeşini ikna etmeye çalıştığı görülür. Kardeşiyle çıktığı yolculuğun sonunda bir ecinninin bile kadınların ihanetinden kendisini kurtaramayacak durumda oluşundan yola çıkarak, problemi genelleyip bütün kadınlara mâl eder. Sorunla yüzleşmektense sadakatsiz olduğuna inandığı bütün kadınlarla önce bir gece geçirmek ve ardından onları öldürmek Şehriyar için kolay bir yoldur.

3.1.1.Maceraya Çağrı

Yolculuğun “ayrılış evresi” simgesel bir çağrı ile başlamaktadır. Kahramanın gerçeklerle yüzleşmesi için gerekli ortamı görünür kılan maceraya çağrı, “her zaman bir dönüşümün-tamamlandığında bir ölüme ve doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır”, “beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır” (Campbell, 2010: 65).

Yaşam enerjisi değişen kahraman için yer ettiği dünyanın kısır bir döngü sergilemesi onu yeni bir başlangıç için ister istemez hazır hale getirmektedir. Böyle bir durumda önemsiz gibi görünen herhangi bir şey bile kahramanın yeni bir başlangıç yapmasını olanaklı kılabilir.

Campbell, eserinde maceraya çağrıyı üç başlık altında toplamaktadır: 1. Kahraman bir gereksinim ile zorlanıp kendiliğinden yola düşebilir. 2. Yetkili bir kişi tarafından yolculuğa çıkarılabilir. 3. Raslantı ya da yanlışlık sonucu kendini serüvene atılmış da bulabilir (Gökeri, 1979: 64). Tezde çerçeve masalda kullanılan başlangıç formelleri dikkate alınarak maceraya çağrı bölümü şekillendirilmiştir. Bu formellerin altında yatan başlıca izlek kendiliğin kaybıdır.

3.1.1.1. Fakirlik

Kahramanın zorunlu olarak çıktığı yolculukların anlatıldığı masalların bir kısmının başlangıç aşamasını fakirlik konusu oluşturmaktadır. Bu başlangıca sahip masallarda kahramanı fakirliğe düşüren sebep daha çok babasının ölümüdür. Zengin bir mal varlığına sahip babanın ölümünün ardından o zamana kadar sefahat içinde yaşayan oğlu için hayatta varolma mücadelesi başlamaktadır. Christopher Vogler’in ifadesi ile masallar “tamamlanmışlık arayışı, bütünlük mücadelesi hakkındadır ve genellikle aile üyelerinden birinin eksilmesi öyküyü harekete geçirir. Eksik parçayı tamamlama gereksinimi, öyküyü ‘onlar ermiş muradına...’ noktasına doğru sürükler.” (Vogler, 2014: 147). Yolculuk babanın kaybedilmesi, oğlunun yeterli farkındalık düzeyine sahip olmadığı için mirasına sahip çıkamaması ve fakir düşmesi şeklinde devam etmektedir. Bu süreçte çevresindekilerin nasihatlerine kulak asmaması da kahramanın içine düştüğü yalnızlığı pekiştirmekte, yolculuk için uygun ortam oluşturmaktadır.

Masallar, dinleyicisine kısa zamanda bilinçdışının verilerini sunan anlatılardır. Bu özelliği sebebiyle bir masalın değindiği bütün olayların bir anlamının olduğu sonucuna varılabilir. Bu noktada çerçeve masalda ilk olarak hükümdar bir babanın şanlı tarihinden bahsedilmesi önemlidir. Çerçeve masalda Şehriyar ve Şahzaman’ın babası zamanında büyük bir rahat

ve lüks içinde yaşayan halkın, oğulları döneminde bakire kıyımı örneğinden de hareketle büyük bir sefahate düştüğü görülmektedir. Bu şanlı geçmişi, bütünselliğin bir örneği olarak okumak mümkündür. Masalda verilen bu sahneler babanın yaşadığı dönemdeki bütünselliğe işaret ederken bu bütünselliğin onun ölümünün ardından oğulların başa geçtiği dönemde parçalandığı görülmektedir. Son sahnede ise başlangıçtaki bütünselliğe tekrar ulaşılmaktadır (bu sefer hükümdar baba Şehrazat'ın babasıdır). Diğer bir deyişle çerçeve masalda baba ve onunla geçirilen zaman kendiliğin bir ifadesidir. Bu sahnede dikkat edilmesi gereken şey, sahnenin gelişme bölümünün ya da bütünselliğin bozulmasının babanın ölümü ile verilmiş olmasıdır. Babanın kaybı, psikolojik olarak kendiliğin kaybının bir işaretidir. Bu başlangıca sahip masalların ilerleyen sahnelerinde somut olarak babanın yok oluşu “simgesel konumdan imgesel konuma geriletilerek - ruhanileştirilerek- tanrı ile yer değiştirildiği” (Demirci, 2006: 55) görülmektedir. Böylece bu sahnelerde yitirilmiş kendiliği tekrar ele geçirmek için takip edilen izleklerin kahramanın babasıyla ilgili olması bu imgesel konumun sınırlarının çizilmesinde ayrıca önemlidir.

Fakirlikle başlayan masallarda baba hem maddi hem de ruhsal olarak önemli bir noktada yer almaktadır. Bu noktada masallarda fakirliğin kahramanın maddi ve ruhsal durumunu derinden etkileyen önemli bir figür olduğu görülmektedir. Erkek için babanın ölümü yeni sorumlulukların da bir

habercisidir. Babası hayatta iken çocuk olan (farkındalık açısından) kahraman için babanın ölümü yeni sorumluluklarla onun erkek (sorumluluk alan bir birey) olarak yeniden doğumunu sağlamaktadır. Bu tür masalarda babası ölen kahraman, bir müddet eski hayatına devam etse de babasının bıraktığı bütün mirası tüketmesinin ardından, çoğunlukla arkadaşlarının kendisine sırtlarını dönmesiyle zorunlu bir yolculuğa çıkmaktadır. Artık babasının ölümü ve arkadaşlarının onu terk etmesiyle tek başına kalan kahraman bu yolculukta gerçeklerle yüz yüze gelmiş, kendi gücünün farkına varmaya başlamıştır.

Fakirlik, kişinin ihtiyaç duyduğu maddi-manevi bütün unsurlardan mahrum olması demektir. Kişinin fakirliğe düşmesi onun maddi olduğu kadar ruhsal düzeninde de bir eksikliğe yol açacağı için ayrıca incelemesi gereken bir husustur. Bu sebeple çalışmanın bu kısmında fakirlik yalnızca maddi açıdan bir eksiklik değil ruhsal bir eksiklik şeklinde de ele alınmıştır. Örnekler ise bununla tutarlı olarak güvensizlik, cahillik, tembellik, cesaretsizlik gibi olgularla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Ruhsal fakirliği Estés, “ruhun niteliklerinin (yaratıcılık, duygusal farkındalık ve diğer içgüdüsel yeteneklerin) açlığı” (Estés, 2013: 259) olarak ifade etmektedir. Bir masal kahramanı için ruhsal eksikliği cesaret eksikliği, güven eksikliği, sevgi eksikliği ve benzeri örneklerle okumak mümkün olabilir. Bu

durumda kahraman maceraya başlamak için ya gerekli olan cesareti gösterememekte ya da içinde bulunduğu anlık durumla aslında olan kişiliğinden daha farklı bir davranış sergileyebilmektedir. Estés ikinci durumdaki kişi için “hiçbir zaman pastörize süt dışında bir şey içilmesine izin verilmeyen” bir kadını örnek vermekte ve şöyle devam etmektedir: “özgür bırakıldığında dikkatli olun! Birdenbire ne kadar çok içerse içsin erik cini ona yetmeyebilir, sarhoş bir gemici gibi sere serpe yatabilir...” (Estés, 2013: 259). Çerçeve masalda ruhsal fakirliğin (bu olguyu Estés ruhsal kıtlık şeklinde ifadelendirilir) babanın ölümünün ardından beliren kaygı ansiyetisinin bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Şehriyar’ın babasını kaybetmesi ile başlayan bu ansiyeteyi eşinin kendisini aldatmasıyla beliren sahnede içe yansıttığı görülür. Jung, içe yansıtmanın kişide iki sonuca neden olduğunu söylemektedir:

“İçe yansıtma gülünç bir şekilde, kendi kendini tanrısalılaştırma ya da manevi bakımdan işkence çekirme söz konusudur. Her iki durumda da yapılan hata, ortak bilinçdışının içeriklerini bir kişiye atfetmektir. Bu şekilde kendini ya da eşini ya tanrı ya da şeytan durumuna koymaktadır.” (Jung, 2006: 149)

Bu noktada Şehriyar için babanın kaybedilmesinin akabinde beliren durumu iç-dış, parça-bütün diyalektiği bağlamında kendiliğin kaybı ya da Demirci’nin ifadesi ile “bilinçdışı deviniminin kontrolden çıkması”yla

(Demirci, 2006: 118) beliren ruhsal fakirlik olarak okumak mümkündür. Şehriyar babasının kaybettikten sonra beliren kaygıyı, önce eşi ve daha sonra bütün kadınları “şeytanlaştırdığı” sahnede ortaya koymaktadır. Daha açık bir ifadeyle onun kaygısının asıl sebebi kendi denetimi altında bulunan, kendi şekillendirdiği, yönettiği “hayatını ve tutkulu yaşam gücünü kaybetmesi”dir (Estés, 2013: 248).

Çerçeve masalda, yolculuğun başlamasına neden olan güven eksikliği, *Uyanık Uykucu Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1970-2022) maddi anlamda fakirliğin getirdiği bir unsurdur. Masalın başlangıcında Ebu’l Hasan babası öldükten sonra arkadaşlarıyla birlikte kendine kalan mirası bitirir. Fakir kalınca arkadaşlarından yardım ister. Ancak hiçbir arkadaşı ona yardım etmez. Bunun üzerine Hasan bir daha hiçbir tanıdığını evine almayacağına, onlarla arkadaşlık yapmayacağına kendi kendine söz verir. Bu sözünü de gelen misafirlerine şöyle açıklamaktadır:

“Ey konuğum, bil ki bu kentte, Allah’tan başka kimsenin tanımadığı seni evime çağırmışsam, beni bu tarzda davranmaya iten nedenler olduğu içindir. Ama ademoğulları içinde en hoşu ve en tatlısı da olsa, aynı yabancıyla üst üste iki gün düşüp kalkmamaya yemin etmişimdir. Bundan dolayı şimdi senden ayrılmak zorundayım; hatta eğer Bağdat Caddelerinde bana yeniden rastlarsan, senden başımı çevirmeye beni

zorlamaman için, beni tanımaz gibi görünmeni rica ediyorum!” (BGM, 2012: 1970)

Konusu bu şekilde başlayan masalın Şehriyar’ın hikâyesiyle ortak olan noktaları vardır. Şehriyar, eşi tarafından ihanete uğramıştır. Ebu’l Hasan ise arkadaşları tarafından. Şehriyar, ihanetin ardından asla kadınlara güvenemez ve tanımadığı kadınlarla ancak bir gece birlikte olduktan sonra onları öldürür. Ebu’l Hasan ise her gece Bağdat köprüsü üzerinde bekleyerek şehre gelmiş yabancıları evine misafir eder. Ertesi gün ise onları evinden uğurlar ve bir daha da onlarla bir araya gelmez.

Masaldaki köprü motifi kahramanın içinde bulunduğu anomiyi ifade etmektedir. Hayal kırıklığının beraberinde getirdiği bu geçiş dönemi, kahramanın bir karar safhasında olduğunun da işaretlerini taşımaktadır. Saydam, köprünün geçiş dönemi ile ilişkisine şu şekilde değinmektedir:

“‘Köprü’ yaşam içindeki her türlü geçiş dönemi ve yolunu da sembolize eder. Bu geçiş zorunlu bir geçiş olabilir, ya da bir karar vermeyi ve inisiyatif kullanımını gerektirebilir. Köprünün iki (beri ve öte) yanı birbirinden farklı ve ayrıdır. Geçiş genel yaşam tarzının ve koşullarının değişimi ile birlikte olacaktır; bir dönüm noktasıdır. ...Köprü, ‘beri’ ile ‘öte’ arasında bir geçiş yoludur. Bu geçiş, ana rahminden çıkma, yani doğum, ya da ana rahmine (öte dünyaya) dönüş, yani ölüm gibi ilksel anlamlar taşıyabilir. Burada ‘doğum’ ve ‘ölümle’

kastedilen, biyolojik olaylardan, yani beden'in doğumu/ ölümünden çok, bilincin doğumu/tomurcuklanması ve bilincin ölümü/ dağılmasıdır.” (Saydam, 2011: 167)

Bu masallarda dikkat çeken önemli noktalardan biri masalların cinsiyet temelli okunmasını gerekli kılmaktadır. Bu başlangıca sahip masallarda yolculuk fikri babanın ölümünün ardından neslin devam ettiricisi erkek temelli anlatılmaktadır. BGM’de ana kahramanı erkek olan masalların hiçbirinde babasının ölümünden sonra yoklukla mücadele eden bir kadın kahramana rastlanmamıştır. Ancak fakirliğin temel konuyu oluşturduğu masallarda erkek kahramanı destekleyen kadınlar yer almaktadır. Diğer bir ifade ile bu masallarda kadınlar asla özne değildir, ancak nesne olabilir. Fakir düşen erkeğin yolculuğunda yanında olan kadınlar ise erkeğin annesi ya da kızkardeşi değil, daha çok sevdiği kadındır. Bu kadınlar erkeğe karşı oldukça sadık, bağlı; hatta zor durumlarda sahip olduğu becerilerle erkeği destekleyecek kadar fedakardır.

Enisü’l Celis ve Ali Nur’un Öyküsü’nde (BGM, 2012: 357-442) babasının ölümünden sonra Ali Nur’un büyük bir savurganlık içinde olduğu görülür. Masalda kâhyası, Ali Nur’u savurgan olmaması konusunda uyarır: “Ey efendim, aşırı cömertliğin zarar vereceğini ve gereğinden fazla hediye vermenin zenginliği eritip bitireceğini bilmez misin? Vermekten hiç endişe

duymayanın fakirleşmeye mahkûm olduğunu hiç düşünmez misin?” (BGM, 2012: 374). Ancak bu uyarıları dikkate almayan Ali Nur, savurganlığa devam eder. Bu durum Ali Nur’un dostları için ziyafet verdiği bir güne kadar devam eder. O gün kâhyası Ali Nur’a iflas ettiğini haber verir. Bunu duyan arkadaşları ise Ali Nur’un kendilerinden para isteme ihtimaline karşı ziyafeti terk ederler. Sonraki günlerde Ali Nur, tek tek arkadaşlarının kapısına giderek yardım ister ancak karşılaştığı durum olumsuzdur. Bunun üzerine kendi kendine şu dizeyi okur: “Daha henüz kapının önündeydim ki, boşluğun sesini duydum; içinde oturanların hepsi kaçmıştı, cömertlikleri benim yüzümden sınıyor diye!” (BGM, 2012: 378). Bir başka gün ise karşılaştığı olumsuzluk yüzünden şu dizeleri okumaktadır:

“Rahata kavuşmuş insan, ağaç gibidir; meyveli iken herkes onu çevreler, ama meyveleri düşünce, daha iyi bir ağaç aramak üzere herkes dağılır. Çağımızın tüm çocukları aynı derde uğramıştır; çünkü bulaşmaktan korunmuş bir tekine bile rastlamadım.” (BGM, 2012: 378)

Fakirliğin sınırındaki Ali Nur, Enisü’l Celis’in isteği üzerine onu esir pazarına götürüp satmaya karar verir. Ancak babasının eski hasımlarından olan vezirin oyunuyla esireye çok az bir para verilir. Bunu hazmedemeyen Ali Nur, veziri orada döverek eve gelir. Ancak vezir durumu sultana bildirince sultanın askerleri onun evini yıkmak, kendisini de cezalandırmak

üzere yola çıkarlar. Eski arkadaşlarından biri Ali Nur’a durumu bildirip yolculuk için onu teşvik eder:

“Özgür ruhun için, bağlanıp zulüm göreceğine ve sert köleliğin acısını çekeceğine inanıyorsan, onu kökünden sök ve kaç! Uzaklara uç, bırak kentlerde binalar onları inşa ettirenlerin üzerlerine çöksün! Hey dostum, Allah’ın geniş ve sonsuz toprakları üzerinde kendi ülkenden başka ülkeler bulursun! Ama başka can bulamazsın!” (BGM, 2012: 387)

Enisü’l Celis ile birlikte Bağdat’a Harun Reşit’in sarayına gelen Ali Nur, onu balıkçı kılığına bürünmüş olarak bulur. Harun Reşit’i tanımadan ona yolculuğa çıkış hikâyesini şu dizelerle anlatır:

“Dostum, rahat yatağımdan kaçtım! Ve doğduğum yerden öylesine uzaklaştım ki, ruhumu keder doldurdu! Bilesin ki, bir babam vardı çok sevdiğim, bence babaların en tatlısı! Artık yanımda değil o! Ve sadece mezar ona sığınak olmuş! O zamandan beri, dertler ve felaketler beni öylesine ezdi ki, bundan içim parçalandı ve yüreğim unufak oldu. Sağlığında babam bana, güzeller içinden bir güzel seçti; dal gibi narin, hafif bir rüzgârın eğip büktüğü, dalgalandırdığı dal gibi usul boylu! Onu sevdim, tutkuyla sevdim ve onun uğrunda babamın bana bıraktığı serveti yiyip tükettim; onu, hızlı koşan atlarımdan en sevdiğime yeğlercesine sevdim. Ama herşeyimi tükettiğim günün birinde, esir pazarının yolunu tuttum. Ben ki ayrılık acısını tüm kederlerden üstün tutardım. Tellallar pazarda onu övdüler, ona değer biçtiler! Ama birden

yaşlı bir sefih, ona sahip olmak için fiyat arttırmak isteyenleri engelledi. Bu nefret uyandıran ihtiyarı görünce, hiddet beni pençesine aldı ve esiremi elinden tutup pazardan uzaklaştırmak istedim. Ama ihtiyar sefih hırsını doyumak için yüreği cehennem ateşiyle dolu karşı çıkınca kendimi tutamayıp sağ elimle suratına bir yumruk indirdim, sol elimle de tekrarladım. Beni yiyip bitiren hiddeti onda yatıştırdım. Sonra da yakalanmak korkusuyla, düşmanımın belasından kurtulmak için acele evime sığındım. Kentin hükümdarı, tutuklanıp hapse konulmam için emir verdi. İşte tam o sırada değerbilir genç ve yakışıklı bir mabeynci koşup geldi; ve bana, beni kıskananların düzeninden kurtulmak için, hemen uzağa kaçmamı bildirdi. Ben de dostumu yanıma alarak gecenin kanatlarına sığındım; birlikte kentimizden kaçtık ve Bağdat'a doğru yol aldık. Ve şimdi ey balıkçı! Bu güzel dostumdan başka hiçbir hazinem yok! ...” (BGM, 2012: 409)

BGM’de yer alan pek çok masalda baba, kahramanın bağlı olduğu ya da doğduğu andan itibaren içinde yaşadığı yeri de ifade etmektedir. Bu yüzden masallarda kahramanın yolculuğuna, babası haricinde kardeşleri ya da annesiyle olan olumsuz münasebeti de sebep olabilmektedir. Böyle bir durumda kahramanın yola çıkış gerekçesi güven eksikliği şeklinde okunabilir. *Vezir Nurettin, Kardeşi Vezir Şemsettin ve Hasan Bedrettin’in Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 172-234) Vezir Nurettin kardeşiyle aralarında geçen tartışmadan dolayı gece uyuyamaz. Erkenden kalkar, abdest alıp sabah namazını kıldıktan sonra dolabına yönelip oradan kendisi hakkında

kardeşinin aşağılayıcı sözlerini ve maruz kaldığı hakareti aklından hiç çıkarmayarak, altın dolu bir heybe alır; aklına gelen şu dizeleri okumaya başlar:

“Yola çık, dostum! Her şeyi bırak ve yola çık! Terk ettiğin dostlar yerine pekâlâ başkalarını bulursun! Git! Evden çık ve çadırı kur! Çadırda yat, kalk! Yaşamın zevkleri orada sadece oradadır! Uygar ve dayanıklı meskenlerde, sıcaklık yoktur asla! İnan bana! Yurdundan kaç! Yurdunun toprağından köklerini sök! Ve yabancı ülkelere yerleş! Dinle! Durgun su çürüyüp kokar! Yine de akıntıya dönüşürse, kokuşmuşluğundan kurtulabilir! Yoksa başka türlü iyileşemez! Dolunayken ayı gözledim; ışıktan gözlerinin sayısını öğrendim! Ama boşluktaki donanım turlarını izlemek zahmetine katlanmasaydım, her semtinin gözleri, bana yönelen o gözleri tanıyabilir miydim? Ya arslan? Tıkız ormandan çıkmasaydım, arslanı sürüp avlayabilir miydim? Ya ok? Yaya bağlı olsa, yaralayıcı olabilir miydi? Ya altın ya da gümüş? Maden damarlarından çıkmasaydılar, değersiz bir koz olmayacaklar mıydı? Ve uyumlu uda gelince! Onu bilirsin! Ona şekil vermek üzere, işçisi, ağacını, topraktan kökleyip çıkarmasaydı, oduncuya odun olurdu! Terk et ülkeni sen de! Tepelere çıkarsın! Ama toprağına bağlı kalırsan yükseklerle asla ulaşamazsın!” (BGM, 2012: 175)

BGM’de bir kısım masalların başlangıcını ölümünden önce babasının oğluna verdiği nasihatler içermektedir. Bu nasihatleri kendiliğın yeniden ele

geçirilmesi için uyulması gereken yapı taşları olarak okumak mümkündür. Oğlun ilk olarak bu nasihatlere uymamasıyla ortaya çıkan dengesizliği “toplumla bütünleşen daha gelişkin bir süperegodan yoksun” (Demirci, 2006: 55) kalmasıyla açıklamak mümkündür. Örneğin *Güzel Zümrüt İle Şöhret’in Oğlu Alişar’ın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1202-1263) Şöhret yaşı ilerlemiş ve ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Oğlunu yanına çağırarak “Oğlum bahtımın çizdiği yolun bitmesine pek bir şey kalmadı; dolayısıyla sana bir tavsiyede bulunmak istiyorum!” (BGM, 2012: 1203) der. Şöhret’in, oğlu Alişar’a tavsiyesi ise şöyledir:

“Sana asla kimseyle ilişki kurmamayı ve herkesle düşüp kalkmamayı öneririm; çünkü bu dünya bir demirci dükkânına benzer; şayet ocağın ateşiyle bir yerini yakmış ya da sıçrayan kıvılcımla bir ya da iki gözünü yitirmişsen seni kuşkusuz dumanıyla boğar!” (BGM, 2012: 1203)

İkinci tavsiyesi “Kimi vakit yapabileceğin bir şey olursa, onu iyi yap! Karşılığında minnetin getireceği bir armağan ya da benzeri bir iyilik bekleme, oğlum! Ne yazık ki, her gün bir iyilik yapma fırsatı çıkmaz!” (BGM, 2012: 1203). Üçüncü nasihat ise kahramanın yola çıkışını oluşturan fakirlik sebebiyledir. Babası, Alişar’a BGM’de pek çok örneği görüleceği üzere servetine sahip çıkmasına vasiyet eder ve şunları ekler:

“Fakirlik zamanımda hiçbir dost tanımamıştım; şimdiyse kapımda kum gibi kaynıyorlar ve iştahımı kesiyorlar! Oh! Ne çok yırtıcı düşman kazanmıştım servetimi yaparken... Bugün servetim azalırken, daha da çok düşman kazanacağım!” (BGM, 2012: 1203)

Şöhretin, oğluna dördüncü nasihati “Tecrübeli kişilerin nasihatlerini almayı ihmal etme! Ve sana nasihat edebileceklerden bunu istemenin, nafile olduğuna asla inanma!” (BGM, 2012: 1203) şeklindedir. Son nasihati ise “[K]endini şaraptan sakın! Şarap tüm kötülüklerin nedenidir. Aklını başından alma tehlikesini taşır ve seni gülünç ve hor görülen bir nesneye dönüştürür.” (BGM, 2012: 1203). Bir süre babasının nasihatlerine son derece titiz bir şekilde riayet eden Alişar’ın “babam bana bütün bu serveti bıraktığına göre, benden sonra başkasının eline geçmemesi için onu kullanmalı, yitip giden zamandan ve geçip giden zevkten yararlanmalıyım!” (BGM, 2012: 1203) düşüncesi ile fikrini değiştirdiği görülür. Kısa bir süre sonra miras tükenir. Şehrazat masalın bu kısmını şu şekilde anlatır:

“Ve ancak bu duruma gelince tüm ayrıntılarıyla hatalarını açıkça görebilmiş ve babası Şöhret’in nasihatlerinin yüceliğini anlayabilmiş; cömertlikle para yedirdiği dostları, kendilerine sıra gelip Alişar kapılarına uğrayınca, onu baştan savmak için her biri bir bahane bulmuşlar” (BGM, 2012: 1203).

Yolculuğun en önemli özelliği kahramanın tek başına kalması ile ilgilidir. Bu tek başına kalış kahramanın kararlarına başkalarının karışmasını önlemekte; ona gerekli cesareti sunmaktadır. Kahraman bu zor süreçte çok büyük zorluklarla bir düşteymişçesine tek başına karşılaşır; ancak yanında kendisine yardım edecek birini bulamaz. Bu noktada tek güveneceği kişi yine kendisidir.

Masalda babanın oğluna verdiği nasihatlerin hepsi bilinçli olmakla ilgili ifadelerdir. Bu masalda nasihatlerin tersi düşünüldüğünde karşımıza çıkan tembellik, fakirlik, sapkın cinsel ilişki ve şarap bilinçsizliğin (farkındalık eksikliği) bir göstergesidir. Babası oğluna çıkacağı yaşam yolculuğunda bilinçli, sorumlu davranmasını nasihat ederken Alishar'ın geçip giden “zevk”ten yararlanmak amacıyla davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Farkındalığın artması ancak fakirliğe düştükten sonra en önemlisi de yalnız kaldıktan sonra ortaya çıkmaktadır. Alishar, artık fakirliğin son sınırındayken ve arkadaşları da ondan yüz çevirmişken bir esir pazarına uğrar. Orada satılan Zümrüt, Alishar'dan kendisini satın almasını ister. Tacirin de rızasıyla bu durum Alishar'a bildirilir. Ancak Alishar'ın Zümrüt'ü alacak parası yoktur. Zümrüt, kendisini ve yiyecek bir şeyler satın alması için Alishar'a para verir. Alishar'ın yolculuğa çıkışı bu şekilde doğrudan kendi isteğinin dışında gerçekleşmiş olur.

Bahtın Anahtarları (BGM, 2012: 2345-2373) isimli masalda fakirlik doğrudan zenginliğin karşılığı olarak ele alınmıştır. Masalda yer alan yaşlı şeyh, Kahire'nin en zengin ve en saygın tacirlerinden birinin oğludur. Babasının ölümünün ardından evi yanar, gemileri batar ve kendi deyimi ile “fakir ve anasından yeni doğmuş bir çocuk kadar çıplak, tüm kaynak olarak, sadece Tanrı'nın merhameti ve inanç sahiplerinin acılarına muhtaç olarak” (BGM, 202: 2349) kalır. Bir gün bir Bedevi ile karşılaşan ve adı Hasan olan yaşlı şeyh, kendini bu adama satar. Bedevi, Hasan'a bu satışın amacını şöyle açıklamaktadır:

“Pekâlâ, kardeşim, şimdi satılmış olduğuna göre, korkun kalmasın; çünkü yaşamın ve tüm özgürlüğün dokunulmaz kalacaktır. Seni satın almakla, ben sadece, girişmek istediğim uzun yolculuklar için hoş ve sadık bir yoldaşa sahip olmak istedim. Çünkü bilirsin ki, Tanrı'nın lütfunu kendisinden esirgemeyesi Peygamber “Bir arkadaş, yol için en iyi azıktır” buyurmuştur.” (BGM, 2012: 2353)

Bu sözlerden sonra ailesinin gözyaşlarına rağmen Hasan, efendisi ile birlikte yolculuğa çıkar. Masalın ilerleyen bölümlerinde Hasan, Bedevi'nin yolculuk için neden kendisini seçtiğini anlar: “Bedevi'nin beni satın alıp götürmesinin nedeninin, kötü niteliklerini üzerime çekerek altın ve gümüş anahtarların kederli sahibi kılmak için olduğunu anladım” (BGM, 2012: 2370). Kahramanın iç dünyası ile zengin ya da fakir oluşu arasında bir paralellik

vardır. Bu noktada “annesinden yeni doğmuş gibi çıplak kalmak” ifadesini kahramanın iç dünyasının bir yansıması olarak görmek mümkündür. Böylece masalların kahramanın içsel bütünlüğünü özetler şekilde sonlandığını da söylemek mümkündür. Sözelimi “Eğer kahramanın bilinç devinimi kontrol altına alınmışsa ve özne baskın konuma getirilmişse” (Demirci, 2006: 118) masalların sonuç kısmında kahramanın fakirlikten kurtularak zenginleştiği görülmektedir. Şayet “kahramanın bilinçdışı devinimi kontrolden çıkarsa” (Demirci, 2006: 118), masalların sonuç kısımlarında kahramanın çeşitli şekillerde cezalandırıldığı görülmektedir. O halde bu masal için ikinci maddenin geçerli olduğu pekala söylenilebilir.

Fakirliğin doğrudan ekonomik kaynakların eksikliği şeklinde ele alındığı *Karadaki Abdullah İle Denizdeki Abdullah’ın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1703-1726) Karada Yaşar Abdullah onuncu çocuğu için rızık arayışındayken eşinin isteği üzerine balık avlamaya gider. Avlanmaya gittiğinde oltasını en fazla dört kez denize atan Abdullah o gün yine oltasını suya atar. Ancak bu sefer oltasına önce çamur sonra bir eşek leşi gelir. Dördüncü kez oltasını suya attığında ise karşısına üst tarafı insan alt tarafı balık olan Denizdeki Abdullah çıkar. BGM’de aynı masal içinde sıklıkla aynı isme sahip kahramanlar görülmektedir. Bunlardan biri olan *Karadaki Abdullah ile Denizdeki Abdullah’ın Öyküsü*’nde Karadaki Abdullah’ın aynı isimli bir deniz canlısı bulması önemlidir. Denizdeki Abdullah, Karadaki Abdullah’ın bilinçdışını

ifade etmektedir. Böylece masalı kendi bilinçdışını tanımaya başlayan kahramanın yolculuğu olarak okumak mümkündür. Bilinçdışıyla uyuşmuş bir kahramanın ödülü, bu masalda da örneği görüldüğü üzere hazineler ya da değerli madenlerle sembolleştirilirken; uyumu yakalayamayanlar için süreç bilinçdışındaki korkunç yaratıklarla çatışmalarla uzatılmaktadır.

Fakirliğin ele alındığı masalarda iyilik-kötülük, asilik-uysallık, alçakgönüllülük-dişbaşlılık gibi etik değerlerin sorgulanması da ayrıca önemlidir. Bu tür masalarda fakir ancak iyi niyetli kahraman ödüllendirilirken fakir ancak kötü niyetli kişiler cezalandırılmaktadır. Fakirliğin bu soyut kavramlarla birlikte ele alındığı en iyi örneklerden biri *Ebu Kir İle Ebu Sir'in Öyküsü*'dür (BGM, 2012: 1659-1694). İskenderiye kentinde yaşayan ve mesleği berber olan Ebu Sir, fakir olduğundan kimse ona tıraş olmaz. Ebu Kir ise mesleği boyacılık olan ancak dolandırıcılıkla nam salmış biridir. Günün birinde Ebu Kir artık dolandıracak birini bulamayınca, bu ününden dolayı mesleğini de yapamayınca, ticaret hayatı sona erer. Ebu Kir bu şekilde sefaletle düşünce gidip komşusu berber Ebu Sir'in dükkânının önüne oturur. Ona işinin kötü durumundan söz eder. Ebu Sir, kendisi de fakir olmasına karşın, yoksul düşen birinin sefaletine dayanamadığından, onu "Komşunun komşuda hakkı vardır! Daha iyi günler gelene kadar burada kal, ye ve iç; Tanrının verilerinden yararlan!" (BGM, 2012: 1661) diye teselli eder. Onu evine alarak uzun bir süre tüm ihtiyaçlarını

karşılar. Bir gün berber Ebu Sir, yaşamın zorluğundan Ebu Kir’e şöyle dert yanar:

“Kardeşim! Ben beceriksiz bir berber değilim, mesleğimi iyi bilirim ve elim müşterilerimin başı üzerinde yeğnidir. Ama dükkânım fakir kendim de yoksul olduğum için kimse gelip bende tıraş olmak istemiyor! Ancak sabahları, hamamda, kimi hamallar ya da ateşçiler koltuk altlarını kazıtmak ya da kazık tüylerini ağdayla aldırmaq için beni çağırıyor! Ve bu fakirlerin verdikleri bakır paracıklarla kendimi ve seni beslemenin ve boynuma asılı bulunan ailemin ihtiyaçlarını sağlamanın üstesinden geliyorum! Ama Allah büyük ve kerimdir!” (BGM, 2012: 1661)

Ebu Sir, arkadaşı olan ve dolandırıcı olarak tanınan bu yüzden de fakir düşen arkadaşı Ebu Kir’in teklifiyle mesleğini başka bir ülkede yapmaya karar verir. Ebu Kir, Sir’i yolculuğa ikna etmek için şairin şu sözlerini söyler:

“Ülkede, oturduğun yerleri terk et, büyük umutlar besliyorsan, ruhunu geziye çağır! Yeni ülkelerin eşğinde seni zevkler, zenginlikler, güzel davranışlar, bilgi ve seçkin dostluklar beklemektedir! Ve de sana ‘Uzak ülkelerde ne kadar dertler çekecek, kaygılara ve tehlikelere düşeceksin, biliyor musun dostum?’ derlerse; onlara ‘Her zaman aynı yerde kalıp homurdayan bir böcek gibi, kıskançlar ve casuslar arasında yaşayacaksan, canlı olmaktansa ölmek yeğdir!’ yanıtını ver!” (BGM, 2012: 1661)

Böylece, Ebu Sir ve Ebu Kir “daha iyi bahtlar bulmaktan başka yapabilecek bir şeyimiz yoktur!” (BGM, 2012: 1661) diyerek farklı bir ülkeye yol alırlar.

Sonuç olarak, kahramanın karşılaştığı problemler onun bilinçdışının bir yansımasını sunmaktadır. Bu noktada maddi fakirlik ve bunun sebebini oluşturan babanın ölümü kahramanın bilinçdışındaki yetersizliğinin bir temsidir. Masallarda babanın ölümü özellikle erkek olan kahraman için yeni sorumlulukları da beraberinde getirmektedir. Parça-bütün ilişkisi açısından ise baba bütünü, oğul ise parçayı temsil etmektedir. Babanın ölümü kendiliğin yitirilmesinin bir ürünü olup, kendiliğin tekrar ele geçirilmesi oğulun sorumlulukların üstesinden gelmesiyle sunulmaktadır. Bu noktada çerçeve masalın başlangıcında hükümdar kardeşlerin babalarıyla olan mutlu ve şaşalı günlerinden bahsedilmesi oldukça önemlidir. Çerçeve masalda kardeşlerin karşılaştıkları problemler de babalarının ölümünden sonrasına rastlamaktadır. Bu sahneyi yitirilmiş benliğin bir örneği olarak okumak mümkündür. Bu tür başlangıca sahip masalların sonuç kısımları da tıpkı başlangıçtaki gibi kahramanın içsel dünyasıyla ilgili saptamalara vurgu yapması açısından son derece önemlidir. Son söz olarak okuyucuya bu masallarla verilen belki en genel mesaj şu olmalıdır: Fakirlik senin dışında değil içindedir.

3.1.1.2. Sevgilinin Aranması

BGM’de sıklıkla rastlanan maceraya çağrı niteliğindeki bir diğer motif ise sevgilinin aranmasıdır. Masallarda bazen yaşlı bir adam aracılığıyla bazen de görülen bir rüya aracılığıyla kahramana daha önce tanımadığı bir kadından bahsedilmektedir. Rüyasında gördüğü ya da yaşlı adamın bahsettiği kadından etkilenen kahraman onu bulmak için bir dizi sınav içeren bir yolculuğa çıkmaktadır. Bu tür masallarda kahramanın sevdiği kadını bulmak için yola çıkışı merkezden çevreye ya da kentten kıra doğru bir seyir izlemektedir. Kahraman, kadını elde edebilmek için bulunduğu yerden ayrılarak daha önce bilmediği yerlere doğru bir maceraya çıkmaktadır. Kendi ferdiyetinden geçerek toplumla bütünleşmeye, iletişime geçmeye başlamaktadır. Bu bağlamda Frye’nin sembolik olarak ferdin erkek, toplumun ise dişi olduğu, yine sembolik olarak merkezin erkek ve çevrenin de dişi olduğu (Frye, 2008: 247) ile ilgili sözleri doğrultusunda kahramanın yolculuğunun eril bir düzlemde dişil bir düzleme doğru olduğu söylenebilir. Şunu da söylemekte yarar var: Frye eserinde kadının üç düzlemde ele alınabileceğini söylemektedir: 1. İki insan cinsiyetinden birisi olarak kadın 2. İnsan topluluğunun temsilcisi olarak kadın 3. İnsanlığın tabiattan soyutlanması yoluyla kurtarılamayacağı gerçeğinin sembolü olarak kadın (Frye, 2008: 242). Bu noktada kahramanın özellikle uzak ve bilinmeyen bir yerdeki kadını

ele geçirmek için giriştiği mücadeleyi psikanalitik olarak yitirilmiş benliği tekrar kazanma yolculuğu olarak ele almak mümkündür.

Bu tür başlangıca sahip masallarda, kahramanın yolculuğu kendisine araması gereken kadını haber verecek bir habercinin ortaya çıkışı ile başlamaktadır. BGM’de haberci niteliğindeki kişi pek çok defa yaşlı bir dervıştır. Dervişin ortaya çıkışı yolculuğun başlangıcının belirtisidir. Derviş bir yandan kahramana arayacağı kızı haber verirken, diğer yandan da ona kız hakkında bilgi vermektedir. Bu şekilde bahsedilen kızın nitelikleri kahramanda merak uyandırarak onun yolculuk için gerekli sorumluluğu almasını sağlamaktadır. Tıpkı çerçeve masalda Şehrazat’ın her masal sonrasında yeni masal hakkında Şehriyar’ı meraklandırması gibi yaşlı derviş de kahramana arayacağı/ araması gereken kız hakkında ilgi çekici sözler söylemektedir. Bu sözler kahramanın karşılaşacağı engelleri ortadan kaldırmakta, ona yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda Jung, “yaşlı adamın bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlakî özellikleri temsil ettiğini” söylemektedir (Jung, 2012: 91). Öte yandan sevgilinin aranması motifini işleyen masallarda ortaya çıkan haberci niteliğindeki yaşlı dervişle Şehrazat arasında bir bağlantı olduğu çok açıktır. Şehrazat da birkaç masalın sonunda masalın anafikrini Şehriyar’a açık açık söylemesinin yanında pek çok masalda açıkça olmasa da

çerçeve masalın amacına katkıda bulunarak kadınların sadakati konusunu desteklemektedir.

*Şehzade Elmas'ın Harika Öyküsü'*nde (BGM, 2012: 2881-2931) Şehzade Elmas'ın yolculuğu hissettiği bir sıkıntı üzerine başlamaktadır. Babasının yanına gelen Elmas, ona “Babacığım bugün ruhum kent yaşamından hüznün duymakta; oyalanmak için gidip avlanmak ve dolaşmak arzusundayım. Yoksa, bu sıkıntı ile giysilerimi baştan aşağıya yırtacağım” (BGM, 2012: 2882) der. Babası oğlunun sözlerini işitince hemen gerekli buyrukları verir. Yola çıkan Elmas, çölün ortasında, önünde arkasında derelerin aktığı ve renk renk çiçeklerle donanmış bir vahaya gelir. Burada yaşlı bir ağacın gölgesinde bir tahtın üzerinde tek başına oturmuş yaşlı bir şah görür. Şah daha önce Babil topraklarında hüküm süren ve yedi oğlu olan biridir. Günün birinde büyük oğlu, bir kervancıdan Çin Maçın'de, Şah Kamus ibni Temmuz'un Mühre adlı bir kızı bulunduğunu ve bu kızın eşi emsalinin yeryüzünde görülmediğini; güzelliğinin erişilmesinin yeni doğan ayın yüzünü kararttığını ve onun yanında Yusuf ve Züleyha'nın kölelik küpesi takmak için kulakları delinmiş kişilere dönüştüğünü işitir. Bu kızla evlenmek üzere ülkede bir ilan verilir. Bu kız kendisiyle evlenmek isteyen adaylarına “Çam kozalağı ile servi kozalağı arasında nasıl bir ilişki var?” (BGM, 2012: 2884) diye sorar. Adamın yedi oğlu bu kıza talip olur ancak soruyu cevaplayamadıkları için ölürler. Elmas, bu anlatılanlardan sonra Mühre'yi bulmak üzere meşakkatli

bir yolculuğa çıkar. Masalda yer alan şeyhin anlattığı öykü ile Elmas'ta, Mühre'yi görme arzusu uyanır. Bu hâliyle yaşlı şahın kendisi ve anlattığı olayın Elmas için bir çağrı olarak nitelendirilmesi mümkündür. Gökeri de *Düşten Öyküye* isimli çalışmasında öykünün bir çağrı niteliği taşıdığının altını şöyle çizmektedir:

“Olağanüstü bir olay izlemek, öykü dinlemek isteğini göstermekle gizemcil beldenin kapısını kendi eliyle aralar ve çağrı olgusuna neden olur. ... Bir başka deyişle, bilinç ve bilinçdışı arasındaki iletişim simgesel anlatım buluyor. Böylece öykünün daha girişinde bilinçli bir istek, bilinçdışının olağanüstü gücünü öykünün ortamına çeker ve öykü yapısı giderek yoğunlaşan simgesel bir anlatımda can bularak yapının kökbiçimsel katmanını örür.” (Gökeri, 1990: 79).

Şehzade Yasemin İle Badem Sultan'ın Öyküsü'nde (BGM, 2012: 3242-3263) ise yaşlı bir derviş hayvanlarını otlatan Şehzade Yasemin'in yanına yaklaşarak kendisinden süt ister. Ancak Yasemin, inekleri sabah sağdığı için ona süt veremez. Derviş, “Zamanlamaya aldırma! Yine de Allah'ın adını anarak yeniden ineği sağ! Tanrı'nın kutsaması üzerinde olacaktır!” (BGM, 2012: 3243) der. Dervişin sözleri üzerine Badem ineği sağmaya başlar. Derviş o zaman genç şehzadeye doğru dönerek ona:

“Ey ince ruhlu çocuk, verimsiz bir toprağa boşuna ekin ekmedin, sana bu olup bitenden daha çok yarar sağlayacak şey yoktur. Gerçekten, bil ki, ben sana, şairin sözlerine uygun şekilde verilerin ilki ve sonuncusu olan aşkın habercisi olarak geliyorum. Evet oğlum, ben senin yüreğin doğrultusunda bir aşk habercisi olarak geliyorum. Ama beni, kendimden başkası buraya yollamadı. Ovalar, çöller geçtim; böylece bir gün bir bahçeden geçerken, şöylece görebildiğim pericelik bir genç kıza yaklaşmaya layık olabilecek yeterince mükemmel birisini arıyordum. Bil ki, ey meltemden de yeğini olan, baban Nücum Şah’ın ülkesinin sınırdaşı olan bir ülkede rüyalarının delikanlısını, yani seni, ey Yasemin, beklemekte olan, soylu bir kandan, yüzü peri gibi, ayı utandıracak kadar güzel, yetkinlik mahfazasındaki yekta bir inci tazeliğinde bir varlık, bir güzellik yuvası olan bir huri yaşamakta! Gümüş renkli narin bedeni bir şimşir gibi düzgün ve saç teli inceliğinde bir varlık, bir güzellik yuvası olan bir huri yaşamakta!... Ekber Şah’ın kızıdır, bu kız; ve Badem Sultan diye anılır; böylesi yaratıkları tanımlayan isimler ne kadar kutludurlar!” (BGM, 2012: 3243)

Aranılan kız çoğunlukla gördüğü bir rüyadan etkilenir. Bu rüya dolayısıyla erkeklerin güvenilmez olduklarını düşünerek evlenmeyi istemez. Haberci, erkek kahramana ulaşacağı sevgilinin bu durumu hakkında baştan bilgi verir. Tıpkı Şehzade Yasemin’e yaşlı dervişin verdiği bilgi gibi. Şöyle der yaşlı adam Yasemin’e:

“Ama şunu da söyleyeyim ki, ey sevginin pınarı aşktan yoksun, ciğeri kederle yanık bu genç kız, yüreğinde bir dert yükü taşımakta. Bunun nedeni de bir gece, uyurken gördüğü bir rüya imiş. Ben de onu bir sümbül gibi üzgün ve dertli bıraktım. Ve şimdi benim sözlerim yüreğin için bir tohum oluştursun. Tanrı seni korusun ve bahtında olan kıza doğru yöneltsin, vesselam!” (BGM, 2012: 3244)

Yolculuk için ulaşılacak sevgili, erkek/ kadın kahramana bazen rüya ya da olağanüstü güçler yoluyla iletilmektedir. Rüyasında arayacağı kadını/erkeği gören erkek/kadın özellikle kadın, masalların genelinde çılgınca davranışlarda bulunur. Bu durum ailesini telaşlandırır. Ailesi kadın/erkek kahramanın düzelmesi için arayışa girerler. Ancak bu durum kahramanın ya doğrudan ya da bir yardımcı vasıtasıyla aradığı kişiyi bulmasına kadar devam eder. Bir gece uyurken rüyasında Şehzade Yasemin’i gören Badem Sultan, uyandığında büyük bir şaşkınlık içindedir. Sürekli ağlar. Kederi o dereceye gelir ki, hizmetçiler onun etrafında koşuştururlarken “Ya Allah! Hanımımız Badem Sultan’a gözyaşları döktüren bu felaket de nedir? Uyurken, yüreğinden ne geçti, acaba? Ne yazık ki, zekâsının kuşu uçmuş gibi görünüyor!” (BGM, 2012: 3245) diye haykırırlar.

Sonuç olarak, bir rüya vasıtasıyla ya da yaşlı bir adam aracılığıyla uzak bir yerde yaşayan birinin masal kahramanına haber verilmesi motifi BGM’de önemli bir yere sahiptir. Bu başlangıca sahip masallarda temel izleğin

yitirilmiş benliğin tekrar kazanılması olduğu düşünöldüğünde kahramanın zor bir mücadeleyle bu kadınla evlenmesinin bu izleğin gerçekleştirildiğinin kanıtı olduğunu söylemek mümkündür.



3.1.1.3. Bir Hayvanın İzlenmesiyle Başlayan Yolculuklar

Kahramanın yolculuğu, BGM'deki birkaç masalda aniden ortaya çıkan bir hayvanın takibiyle başlamaktadır. Bu tür masallarda kahraman bilinmeyen bir ülkeyi keşfeder ya da yeraltına iner. Eliade, *Zalmoksis'ten Cengiz Han'a* (2006) isimli eserinde “takip edilen geyik, bir peri, bir cadı, bir cin veya ölümler diyarının bir kralıdır ve acıyı öte dünyaya veya masalsı, sihirli bir dünyaya çeker” (Eliade, 2006: 211) demektedir.

Kahraman takip ettiği bu hayvan aracılığıyla kendini birdenbire farklı bir dünyanın içinde bulur. Takip edilen hayvanlar kahramanın kendi ruhunun (kendiliğin) bir yansımasıdır. Kahramanın ruhunu tekrar ele geçirmesi psikanalitik olarak iç bütünlüğün sağlanması, yitirilen kendiliğin yeniden kurulmaya çalışılması demektir. Bu noktada “Tanrı mesajını taşıyan bir elçi” (Campbell, Mayers, 2015: 105) olarak takip edilen hayvan motifinin kendiliğin bir sembolü olduğu görülmektedir. Ruhunu ele geçiren kahraman artık eski kişi değildir, değişime uğramıştır. Bu değişimi Eliade “düzey kopması” olarak nitelendirmekte ve açıklamaya şu şekilde devam etmektedir:

“Hayattan ölüme, kutsal olmayandan kutsala, olağan varoluştan egemenliğe geçilir, insanüstü varlıklarla (periler, büyücüler, cadılar) veya ölümlerle, tanrılarla, cinlerle karşılaşılır; bozkırdan verimli ovaya, kurtçuk hâlindeki varoluştan, kozadan çıkıp tam gelişmiş ve şanlı bir varoluşa, isimsizlikten tarihe veya bağımlılıktan bağımsızlığa geçilir. Bu örneklerin hepsinde düzey kopması yeni bir varoluş hâlinin temelini oluşturur.” (Eliade, 2006: 211)

Çerçeve masalda özellikle üzerinde durulması gereken bir sahne vardır. Şahzaman eşinin kendisini aldattığını öğrenir ve hemen hem eşini hem de yanındaki zenciye öldürür. Bu olaydan sonra ağabeyinin sarayına ulaşan hükümdar âdeta hasta gibidir. Yüzü sararmıştır, çok fazla konuşmaz ve yemek yiyemez. Dahası ağabeyi onu açılması için ava çıkmaya davet ettiğinde de kabul etmez. Ağabeyinin saraydan çıkışının ardından sarayın pencerelerinden birine yaklaşan Şahzaman yanındaki diğer kadınlarla birlikte ağabeyinin eşini bahçede görür. Kadın soyunduktan sonra “ya mesut, ya mesut” diye bağırdığında ortaya çıkan bir zenci ile birlikte olur. Metaforik düzeyde bu sahneyi ava giden ağabeyin kardeşi tarafından yaralı halde bulunmasının bir sembolü olarak okumak mümkündür. Bu noktada Şehriyar’ı bir av, onu aldatan kadını bir avcı olarak ele almak masaldan doğrudan çıkarılabilecek bir temdir. Ancak olaya daha bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında kendisinden daha kötü durumda birini araması kapsamında Şahzaman’ı bir avcı, ağabeyinin aldatılmasıyla beliren sahneyi de bir av

olarak okumak mümkündür. Şehriyar bin bir gece boyunca masallar vasıtasıyla başkalarının başından geçen olayları izleyerek eşinden kaynaklanan bir “yarayı” onarmaya çalışmaktadır. Diğer bir ifade ile ölüm-yaşam çizgisinde kalan Şehriyar için Şehrazat ve masalların onun izlemesi gereken izlekler olduğu görülmektedir. Aynı senaryonun Şahzaman için Şehriyar vasıtasıyla gerçekleştiği görülmektedir. Ancak bu örnek senaryonun onun içindeki yaranın iyileşmesinden ziyade yeniden kanamasına hizmet ettiği anlaşılmaktadır.

Masalda dikkat çeken bir başka olay da kardeşinin Şehriyar’a eşinin kendisini aldattığını söylemesine rağmen Şehriyar’ın ona inanmak istememesidir. Diğer bir ifade ile o kulağıyla duyduklarına inanmaz, gözleriyle gördüklerine inanmayı seçer. Masalın sonraki sahnesinde her iki kardeşin tekrar ava çıkacaklarını duyurarak sarayın penceresinden bahçeye birlikte baktıkları ve Şehriyar’ın eşinin onu aldattığını izledikleri görülür. Bu durumu Demirci’nin ifadesiyle “Bilincin işlevi sayılan görmenin bu işleyişi sağlayan gözün... özelde düş benliği gözünün ‘nesnel gerçek’ gözü ele geçirmesi, genelde ise bilinçdışının bilince bir sızıntısı” (Demirci, 2006: 38) ya da bilinçdışının bilinci “avlamasının” bir sembolü olarak okumak mümkündür. Bu perspektifle masalda düş benliği gözünün (bilinçdışının) Şahzaman tarafından, nesnel gerçek gözün (bilincin) ise Şehriyar tarafından temsil edildiği görülür. Aynı çıkarımı bu kez çerçeve masalın ikinci

sahnesinde de görmek mümkündür. Hükümdar kardeşlerin bir ağaç üzerinde bir ifriti ve onun kaçırdığı kadını seyrettikleri sahnede, kardeşlerin ifritin kaçırdığı kadın tarafından görülmelerini de “bilinçdışının bilince bir sızıntısı” (Demirci, 2006:) olarak okumak mümkündür.

Bir hayvanın takibiyle karşılaşılın yeni dünyada ya da psikanalitik ifadeyle bilinçdışında karşılaşılın canlılar da kaybolan benliğin bir başka argümanıdır. Bu canlıların en dikkat çekenlerinden biri devasa hayvanlardır. Demirci, örümcek motifinden yola çıkarak devasa hayvanların kullanımındaki stratejinin “insanoğlunu çaresiz ve korumasız o ilk çocukluk imgesiyle buluşturmak” (Demirci, 2006: 105) üzere kurulu olduğunu söylemektedir. Bu noktada bilinçdışında kahramanın karşılaştığı hayvanların büyüklük derecesinin kahramanın kaygılarının derecesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Örneğin *Kederli Yakışıklı Delikanlının Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1338-1363) izlek olarak yer alan hayvan bir ceylandır. Şahın oğlu tarafından takip edilen ceylan onu zahmetli bir yolculuktan sonra yanındakilerle daha önce hiç görmediği bir adaya çıkarır. Adada karga gibi öten, yarı belinden bölünebilen ve yamyam bir adamın saldırısına uğrarlar. Bunun üzerine Şah’ın oğlu ve yanındakiler kaçmaya başlarlar. Sala atlayıp başka bir adaya giderler. Bu adada maymunlarla dolu bir saray vardır. Maymunların en büyükleri şahın oğluna saygıda kusur etmez. Kısa bir süre sonra gulyabanilerle savaşlarının olduğunu ve onların da maymunlara katılmalarını isterler. Bir süre sonra

savaş olur. Savaşı maymunlar kazanır. Bu ortamdan şahın oğlu kaçmaya karar verir. Karşılarına iki yol çıkar. Karıncalar Vadisi'ne girdiklerinde dev karıncaları görürler. Bu sırada yanlarına maymunlar da gelir. Karıncalar maymunları ve şahın memluklarını öldürür.

Masalda kahramanın yola çıkışı avlanmaya gittiği bir zaman bir ceylanı takip etmesiyle başlamaktadır. Ceylan, kahramanın yolculuğa başlaması için bir rehber işlevi görmektedir. Eliade, mitsel bir izlek olarak nitelendirdiği bu tür başlangıçların hem köken mitleri biçiminde (halkların, devletlerin, hanedanların kökeni gibi) hem de bir hayvanın peşine düşürülmesinin beklenmedik sonuçlarını öne çıkarak folklorik efsaneler biçiminde çok yaygın olduğunu söylemektedir (Eliade, 2006: 179). Kaderin kahramanın izlemesi gereken yolu açık bir şekilde somutlaştırdığı bu tür kurgularda, izlenen hayvan büyüseldir. Hayvanın ve bilinçdışının büyüselliği masallarda daha çok izlenilen hayvanın gözleriyle sunulmaktadır. Bu noktada yukarıdaki masalda izlenilen hayvanın ceylan olması oldukça yerinde bir motiftir.

Bilinçdışının bilinç üzerinde baskısı, kendiliğin yitirilmesi demektir. Bu baskınlığın masallarda parlayan göz motifiyle verildiği de görülebilir. Bu durum gözün “bilinçdışıyla bütünleşen içe bakış işlevinin doğrudan bir göstergesidir” (Demirci, 2006: 48). Örneğin *Kamerü’z Zaman İle Prenses Bedrü’l Büdur Öyküsü* (BGM, 2012: 887-980) masalında Kamerü’z

Zaman'ın yolculuğu eşi Bûdur'un iç donundan aldığı yüzüğü bir kuşa kaptırmasıyla başlar. Masalda kuşun nitelikleri olağanüstü bir şekilde tasvir edilir. Kamerü'z Zaman'ın on gün boyunca takip ettiği kuşun bir özelliği karanlıkta gözlerinin ateş gibi yanmasıdır. Kuş, Kamerü'z Zaman ne zaman kendisine yaklaşırsa başka bir dala konarak onu beklemeye başlar. Masal şu şekilde devam eder: “O anda, koca kuş durmuş; tılsımlı akiği önüne koymuş, ‘Kamerü'z Zaman’ demek istermişçesine üç kez ötmüş; akiği yeniden gagasına almış, göklere kanat açmış ve gittikçe daha fazla yükselerek, deniz üzerinden kaybolmuş” (BGM, 2012: 943). Kuşun kayboluşunun ardından Kamerü'z Zaman da kendini bilinmeyen bir kentin kapısında bulur.

Özetlemek gerekirse, yolculuğa çıkış psikanalitik olarak kahramanın bilinçdışı ile yüzleşmesinin bir sembolüdür. Kendilik bilincinin yitirilmesi ise masallarda yer alan yolculuk fikrinin psikanalitik düzeydeki temel sebebidir. Masallarda kendiliğin yitirilmesinde “bir hayvanın izlenmesi” başlığı bilinçdışının bilince egemen olmasının ya da başlıkla uygun bir ifade ile bilinçdışının bilinci avlanmasının önemli bir yeri vardır. Bilinçdışının bilinci avlanmasının çerçeve masalda yer ettiği en önemli sahne, Şehriyar'ın eşinin kendisini aldattığını görmesiyle sunulmaktadır. Masalın bu noktasında okuyucuya sunulan en önemli mesaj avlanmaya giden kardeşlerin eşleri tarafından avlandıklarıdır.

3.1.2. Çağrının Reddedilişi/İlk Eşiğin Aşılması

Eşik, bilinçle bilinçdışı arasında bir kapıdır. İlk eşiğin aşılması ise kahramanın bir çağrı ile karşılaşmasından hemen sonra maceraya başlaması için yaptığı ilk hamledir. Bu durum kahramanın iki durum arasında kaldığı, eşik dönemini (anomi, araf) ifade etmektedir. Kahraman bu süreçte karşılaştığı bilinçdışı örüntüler karşısında iki farklı tepki sunabilir: ya bilinçdışının uçsuz bucaksız dünyası içinde varolmayı sürdürür ya da geri çekilir. Kahramanın eşik döneminde maceraya başlaması konusunda olumsuz bir karar vermesi ise farklı nedenlerden kaynaklanabilir. Çağrıyla karşılaşan kişi bu yolculukta sadece açlık, yorgunluk gibi fiziksel engeller değil psikolojik açıdan da karşısına çıkacak tehlikelere karşı savunmasızdır.

Kahraman, kaderinin çizdiği yolda yardımcıları ve ona rehber olan kişilerle birlikte eşik kısmına gelinceye kadar ilerler. Eşik bölgesinde kahramanın karşılaşacağı çeşitli zorluklar ve karanlık, bilinmeyen tehlikeler vardır. Bu durumun bilincinde olan kahraman tehlikeli yolu tercih ederek içsel bir yolculuğa çıkmaktansa problemlerin girdapları arasında kalmayı tercih edebilir. İkinci olarak çağrının reddedilmesi bazen, kişinin karşılaştığı durumla ilgili yetersizliğinin, hayal kırıklığının, kurtarılmayı beklemenin ancak bu durumda kimsenin kendisine yardım etmeyeceğini ya da

edemeyeceğinin keşfetmesiyle ilintilidir. Ancak “Gidişini göze alamayan kimse askıda kalır, donar. Olgunluk çağındaki çoğu kimsenin katılaşması bundan ileri gelir; arkaya bakarlar ve kalplerinde gizli bir ölüm kaygısı, geçmişe takılı kalırlar” (Jung, 2006: 215) demektedir Jung. Bu kaygı, yetersizlik ya da hayal kırıklığı çoğu kez kahramanı yolculuk fikrinden vazgeçirmektedir.

Eşik kısmı yolculuğun belkemiğini oluşturmaktadır. Çağrıyla karşılaşan kahraman için ilk eşiğin aşılması yolculuk fikrinin zorunluluğunu da ortaya koymaktadır. Bu süreçte kahraman şayet maceraya olumlu bakmamışsa büyük bir mücadele içinde görünebilir. Saydam bu dönemin önemli olduğunu söyleyerek şöyle devam etmektedir:

“Hükümdarlığını, tümgüçlülüğünü ilan etme ve bunu herkese kabul ettirme çabası, henüz filizlenmekte olan kendilik bilincinin oturması ve onaylanması için – aşırıya kaçmış gibi görünse de- gerekli bir ara dönemdir (öz-erk-lik). Annenin (‘doğa’nın) mutlak gücüne karşı ayaklanması ve bu ayaklanmanın başarılı olması için, cılız kendilik gücünün abartılması, mutlaklaştırılması, tek referans noktası olarak gösterilmesi ve herkese kabul ettirilmeye çalışılması gereklidir; aynı zamanda kişinin kendi içinde bir kanıtlama çabasını da içerir. Bu tutum, çıktığı yerin, yani anneye ait alanın değersizleştirilmesi ve merkezi büyükenmeci/tümgüçlü kendilik tasarımına karşı çıkan, mutlak öz-erk’i tanımayan diğer kısmi tasarımların zorlanması, yarılıp

yansıtılması ve yansıtılanın kontrolü ile birliktedir.” (Saydam, 2011: 166)

Pearson ise Campbell’ın bu başlığını *Cennetten Kovulmayı Reddetme*, çağrışı reddeden kişiyi ise *sahte kahraman* olarak ifade etmektedir. Pearson, cennetten kovulmayı reddeden masumun, savaşçının gölge yanını sergileyerek mağdur edici olabileceğini (Pearson, 2003: 74) bu şekilde sahte bir kahraman kimliğine bürüneceğini söyleyerek sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Onlar yağmalar, tecavüz eder, döver, sömürür, kirletir, başkalarını kullanırlar. Bu klasik “Ben istediğim şeyi alırım, çünkü ben güçlüyüm ve bunu yapabilirim” görüşüdür. Ya da bunlar işkolik olup, işlerini yüzleşmeye korktukları kırılganlıklarından (incinmeye açık oluşlarından) bir kaçış yolu olarak kullanabilirler. Jung psikolojisinde, gölgeyi yaratan şey bir arketipi bastırmaktır. Eğer bir arketipin olumlu yanını ifade etmezsek, o bize olumsuz yanıyla hükmedebilir.” (Pearson, 2003: 74)

Çerçeve masalda Şehriyar’ın eşiyle ilgili gerçeği öğrendikten sonra her gece bir bakire ile birlikte olup ertesi gün onları öldürmesi de Saydam’ın yukarıda belirttiği ara döneme işaret etmektedir. Savaşçı kimliğinin gölge yanını sergileyen Şehriyar, eski eşinden kaynaklanan hayal kırıklığının üstesinden sahte kahraman kimliğiyle gelmeye çalışmaktadır. Kentteki neredeyse bütün

bakire kızlar onun azabına uğramıştır. Bu durum Saydam'ın yukarıda bahsettiği “Anne'nin mutlak gücüne karşı ayaklanmanın” bir simgesi olarak okunabilir. “Kendilik gücünü” abartması ve aldatılmasıyla ortaya çıkan hadım edilmişlik duygusunu diğer kadınlarda zorla yeniden yaşaması Şehriyar için hem güçsüzlük deneyimini hafifletmenin hem de “kendi animasıyla savaşıarak ‘erkekliğini’ yeniden kazanmasının” (Demirci, 2006: 125) bir yoludur. O, bu süreçte kendisiyle yüzleşmek yerine bu durumdan kaçmayı yeğlemektedir. Bakirelerle birlikte olduğu sahne onun problemden kaçışının bir yansıması olarak okunabilir. Bakire motifini burada “kahramanın en büyük düşmanı olan” anneye bir yöneliş olarak okumak mümkündür. “Şeytandan bile daha şeytan” olarak görülen kadınlardan kaynaklanan içsel kaygılarının kendisine daha az zararı olabilecek ancak bir öncekinin de yerini alabilecek olan bakirelere yansıtılmasını Klein'in imge-nesne kuramı doğrultusunda “‘kötü’ meme tarafından saldırıya uğrama fantazisinin ‘iyi’ memeye saldırarak kendi kendini yok etme duygusuna karşı bir koruma şekli’ (Kristeva, 2015: 181) olarak okumak mümkündür. Diğer bir ifade ile Şehriyar için kendisini aldatan eski eşi “kendiliğin istenmeyen bir parçası” (kötü meme) olarak kabul ettiğimizde yaklaşık üç yıl boyunca kaygı nesnesinin (sadakatsiz kadın) bakirelerle özdeşleştirildiğini söyleyebiliriz.

Geçmişe saplanıp kalmış, alışkanlıklarından kurtulamayan kahraman için yeni bir hayat korkutucudur. Böyle bir durumda kahramanın kendi içinde aşılması güç bir duvar ördüğü görülmektedir. Bu duvarın aşılması ve kahramana ulaşılması zorlaşabilir. Dahası kahraman, içindeki bu duvarı dışarı taşıyarak ruhuna her türlü geçişi kapatmış olabilir. Böyle bir durumda ona ulaşmak için gerekli olan yollardan biri merak duygusuyla kahramanın bu duvarlardan uzaklaşmasını sağlamaktır. Çerçeve masalda yolculuğun çağrısı olarak değerlendirilen aldatılma olayı Şehriyar'ın, bu problemi genelleyerek (özdeşleştirerek) bütün kadınların sadakatsiz olduğunu düşünmesine, kadınlardan öç almak amacıyla önce kadınlarla bir gece geçirmesi sonra onları öldürmesine yol açmıştır. Bu durumda Şehriyar'ın bakireleri öldürmesini aldatılma olayının etkisindeki kadın korkusunun ya da Benslama'nın tespitiyle “öteki erkekle hayali ilişkinin” (Benslama, 2002: 251) bir neticesi olarak ele almak mümkündür. Benslama her gece bir bakire ile birlikte olup, ertesi gün onların öldürülmesinin “arzu nesnesinden ötekinin (öteki sultanın ya da öteki kölenin) izini silmek isteğinin” (Benslama, 2002: 251) bir sembolü olduğunu söylemektedir. O, kadınları öldürür çünkü tekrar aynı şeyleri yaşayabileceğini düşünmektedir. Bu kadınları öldürerek ise tekrar bir aldatılmanın önüne geçmiş olmaktadır. Kısaca Şehriyar, karşılaştığı problemi çözmek yerine genelleyerek yaklaşık üç sene boyunca kendisiyle yüzleşmekten kaçınmış, problemi görmezden gelmiştir.

Bilinçlilik, anneden ayrılmanın (konformizm) ancak yine de ayakta kalabilme ihtimalinin bilincinde olmak demektir. Desteksiz var olmak ise geçmişin iptalini gerektirir. Geçmişle olan ilişkinin koparılması, yeniden doğuşun önkabulüdür. Kahraman bu noktada kararsızdır. Bu bölümde yolculuğa çıkmak için gerekli çağrıyı reddeden kahraman, kurtarılmayı bekleyen bir kurban rolündedir. Alıştığı konformizimden kopmak istemez, içgüdülerine kulak asmadan, geleceği iteler. Kahramanın bu evrede en büyük problemi kendisine acıması, yeni bir başlangıç için gerekli cesareti gösterememesidir. Bu kendine acıma içgüdüğü ile yolculuk için çağrıyı görmezlikten gelerek kendisine yardım edecek birini beklemektedir. Campbell'ın ifadesiyle “Temsil ettikleri şey, çocukluk egosunun, duygusal ilişkiler ve idealler alanıyla birlikte bir kenara bırakılmasında yaşanan bir yetersizliktir” (Campbell, 2010: 76).

Kahramanın bu süreçte kendisini yeni bir yolculuğa çıkış için yetersiz hissetmesinin sebebi kolektif bilinçdışının baskın inanışları da olabilmektedir. Toplumun ya da atalarının inanışları, çağrıyla örtüşmediği durumda ya da kahraman tarafından bu şekilde anlaşıldığında çağrı reddedilebilir. Bu durum Demirci'nin ifadesi ile “bilincin yutulduğu ya da yutulmak üzere olduğunun” (Demirci, 2006: 53) bir sembolünü sunmaktadır. Örneğin *Prens Kamerü'z Zaman ve Prenses Büdur* masalında (BGM, 2012: 887-980) Kamerü'z Zaman'ın babasının evlenmesi yönündeki ısrarını

reddetmesinin nedeni kitaplarda okuduğu ya da çevresindeki deneyimli kişilerden duyduğu kadınların güvenilmez olduğuna dair sözleridir. Örneğin babası ona evlenmesi konusunda ısrar ettiği bir zaman Kamerü’z Zaman şu şekilde cevap verir:

“Bil ki, baba, evlilik için içimde hiçbir eğilim duymuyorum ve ruhum kadınlara hiçbir yakınlık hissetmiyor. Çünkü onlara karşı içimden gelen bir nefretin ötesinde, bilgelerin kitaplarında kadınların kötülüklerinden ve hainliklerinden söz eden öyle şeyler okudum ki, şimdi, onlara yaklaşılmaktansa ölmeyi yeğlerim!” (BGM, 2012: 890)

Şah Şehrimah, oğlunun bu sözlerini işitince son derece üzülür. Sonunda tüm emirlerini, vezirlerini ve devletin ileri gelenlerini topladığı bir zaman oğluna bu isteğini tekrarlar. Oğlundan aynı şekilde olumsuz cevap alan Şah, onu sarayın bitişiğindeki eski kuleye kapatmalarını buyurur. Diğer yandan Çin’in uç sınırlarında hüküm süren Şah Gayyur’un kızı olan Büdur da Kamerü’z Zaman gibi babasının evlenmesi yönündeki isteklerini şu sözlerle reddeder: “Ben kendimin sultanı ve tek sahibiyim! İpekli kumaşların dokunuşuna bile güç katlanan bedenime bir erkek bedeninin sürtünmesini görmeye nasıl katlanırım?” (BGM, 2012: 899).

Kahraman kimi zaman elinde olmayan sebeplerle yolculuğa başlayabilir ya da âdeta “yolculuğu kabullenmekten başka seçenek sunulmadan kenara

itilebilir.” (Vogler, 2014: 192). Masalda Kamerü’z Zaman ve Bûdur’un eşikten geçirilmeleri kendi istekleriyle değil, bir nevi zorla olmuştur. Eşik görevlileri olan ecinniler tarafından aynı yatakta birleştirilen kahramanlar sırasıyla uyandırılarak birbirlerinden etkilenmeleri yoluyla maceranın akışı sağlanmıştır.

Rüyalar, bilinçdışı içeriğin ortaya konulmasında önemli argümanlardır. Bu yüzden kahramanın macerayı reddetmesinin sebebi bazen gördüğü bir rüya olabilmektedir. *Dünya Hatun İle Emir Tacü’l Mülûk Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 717) babasının evlenmesi için ısrarı üzerine Dünya Hatun şöyle demektedir: “Babam, her şeye karşın beni zorla evlendirmek istiyorsa, bilsin ki, evleneceğim kişi, yüzümü asla açık olarak göremeyecektir; onu kendi ellerimle öldürür; sonra da kendi yaşamıma son veririm!” (BGM, 2012: 721). Tacü’l Mülûk’un bütün çabalarına rağmen Dünya Hatun evlenme konusunda oldukça olumsuzdur. Bu olumsuzluğun nedenini Dünya Hatun’un dadısı şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir gece, Dünya Hatun uyurken, düşünde, bir ormanın açıklık yerinde ağlarını germiş olan bir kuşbaz görmüş; yöresindeki toprağa buğday taneleri serptikten sonra, uzaklaşıp gizlenerek kısmetini beklemeye koyulmuş. Biraz sonra ormanın her yanından kuşlar gelip ağa konmuş. Tohum gagalayan bütün bu kuşların arasında, biri erkek, öteki dişi iki de güvercin varmış. Erkeğin gagalayıp dururken, zaman zaman da

dişisinin yöresinde, kurulan tuzağın farkına varmadan, dönüp duruyormuş. Böylece, bir hareketi sırasında, ayağı tuzağa tutulmuş; tuzak onu kendine çekip tutsak etmiş; tüm kuşlar, onun kanat çırpışını görüp korkup, gürültü kopararak çekip gitmişler. Ama eşi, tohum gagalamayı bırakarak yürekli bir çırpınıyla eşini kurtarmaktan başka bir şey düşünmez olmuş. Ve gagasıyla ve başıyla, tüm gayretini harcayarak dikkatsiz eşini avcı gelip yakalamadan ağdan kurtarma başarısını göstermiş. Ve onunla birlikte uçarak havada bir gezinti yapmış, sonra yeniden gelip ağın yöresindeki tohumları gagalamaya başlamış. Yeniden erkek güvercin, dişisinin yöresinde dolaşmaya başlamış; durup dinlenmeden üzerine binmek isteyen erkeğinden sakınmak isterken dişi, farkına varmadan tuzağa epeyce yaklaşmış ve sonunda o da tuzağa kapılmış. Bunu gören erkek güvercin dişisinin durumuyla ilgilenmekten uzak, öteki kuşlarla birlikte kanat açıp uçmuş; ve dişisini öylece bırakıp kuşbazın gelip onu yakalayarak boynunu koparmasına neden olmuş.” (BGM, 2012: 739)

Masalda Dünya Hatun’un, erkekler hakkındaki olumsuz düşüncesinin Şehriyar’ın kadınlar hakkındaki düşüncesine paralel olduğu şu sözlerle açığa çıkmaktadır:

“Tüm erkekler birbirine benzer; ve insanlar hayvanlardan da beterdir; bir kadının onların bencilliklerinden bekleyebileceği hiçbir şey yoktur! Böyle olunca, ben de Tanrı önünde, asla, evet asla, onların bana

yaklaşmalarının dehşetini duymayacağıma yemin ettim.” (BGM, 2012: 737-757)

Estés, düşlerde ortaya çıkan karanlık adamın, bir erginleme -belli bir bilme ve davranış düzeyinden daha olgun veya daha enerjik başka bir bilme ve eylem düzeyine doğru psişik bir değişim- beklendiğinde ortaya çıktığını (Estés, 2013: 80) söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

“Düşler, bilinçteki bir sonraki adım için, bireyleşme sürecindeki ‘bir sonraki gün’ için portale’lerdir; yani girişler, hazırlıklar ve uygulamalardır. Bu yüzden, psişik koşulları çok sakın ya da rahat olduğunda dahi, kadın, yok ediciyle ilgili bir düş görebilir. Bu düşün enerjik bir çalışmanın yapılabilmesi için psişede bir fırtına doğurmak amacıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Ama böyle bir düş, kadının hayatının değişmesi gerektiğini, düş gören kadının zor bir seçim konusunda sıkıntıya düşmüş olduğunu, sonraki adımı atmaya, sonraki mesafeyi katetmeye gönülsüz olduğunu, kendi gücünü yok ediciden zorla söküp almaktan çekindiğini, var gücüyle tam kapasitede olmaya/hareket etmeye/gayret göstermeye alışkın olmadığını da gösterir.” (Estés, 2013: 80)

Jung, “avcı ile cadı çifti, sihirli dünyanın karanlık yeraltı kısmındaki tanrısal bir anne baba çiftinin yansıması” (Jung, 2012: 117) olduğunu söylemektedir. Bu noktada bu düşün henüz karşı cinsi tanımayan bir kadın için dikkat işareti

olarak okunması da mümkün görünüyor. “Dikkat et!”, “Tehlikede olabilirsin!”. Ancak daha bilinçli kadınlar için - tıpkı Dünya Hatun gibi - bu rüyalar “neyle karşı karşıya olduklarını hatırlatan, böylece onları güçlü ve uyanık olmaları, kapılarına dayanan bu sorunu halletmeleri için yüreklendiren bir kuvvet ilacından neredeyse farksız[dır]” demektedir Estés.

Özetlemek gerekirse, Campbell’ın kahramanın yolculuğu olarak sistemleştirdiği düzeneğin önemli bir parçasını “eşik” kısmı oluşturmaktadır. Eşik, bilinçdışı ile bilinç arasında kalan tampon bir bölgedir. Kahramanın bilinçdışı ile karşılaşmasıyla verdiği ilk tepki ise “eşiğin aşılması”nı ifade etmektedir. Çerçeve masalda Şehriyar için eşiğin aşılması bakirelerle önce birlikte olup sonra onları öldürmesiyle sunulmaktadır. Bu durum eski eşten kaynaklanan kaygıların, bakirelerle özdeşleştirilmesinin de bir örneğini oluşturmaktadır.

3.1.3. Doğaüstü Yardım

Doğaüstü yardım, çağrışı kabul eden ya da etmeyen kahramanların her biri için aynı amacı taşımaktadır: Yolculuğun gerekliliğinin vurgulanması. Doğaüstü yardımcının görevi, kahramana içinde bulunduğu durum hakkında bilgi vermesi, yolculuk hakkında cesaretlendirip ona yardım etmesidir. Masallarda genellikle yaşlı bilge adam şeklinde ortaya çıkan bu arketip tecrübenin bir ifadesidir. Tecrübesiz biri olarak yola çıkan ya da çağrışı reddeden kahramana içinde bulunduğu durumun bir alegorisini sunmak, yaşanmış tecrübelerin bir özetini göstermek bu arketipin sağlayacağı başlıca görevlerden biridir. Ancak yaşlı bilge adam hakkında dikkat edilmesi gereken bir husus, kendiliğin kolektif bilinçdışındaki karanlık yönünü de yine bu arketipte gözlemlemenin olası olduğudur. Bu durumda yaşlı bilge adam arketipinin kahramanın gölge yanını oluşturduğu görülmektedir. Kahramanın onu doğru anlayabilmesi “bilinçli tutumuna bağlıdır” (Kısa, 2005: 108). Cihad Kısa, kahramanın kendi gölgesiyle karşılaşmasıyla ortaya çıkacak durumu şu şekilde özetlemektedir:

“Birey, kendi gölgesine bakma girişiminde bulunsa, bilinçaltında bastırılmış olduğu içerikleri fark edecek, daha sonra bu içeriklerin kendi kişiliğine ait oldukları gerçeğini yadsıyarak planlı bir şekilde diğer

insanlara yansıtacaktır. Fakat daha önceleri bu küçük günahlar nedeniyle kendi kendisini ‘sorun değil; hiç kimse bunların farkına varmayacak. Ne de olsa diğer insanlar da aynı şeyleri yapmaktadır’ diyerek rahatlatmıştır.” (Kısa, 2005: 107)

Freud ve Jung’un “yansıtma özdeşim” adını verdiği bu imgelem, “aklın bir süre için egosundan adım adım uzaklaşıp başka bir gerçeklikle kaynaşma yeteneğini, yani başka bir kavram yolunu, farklı bir anlama tarzını” ifade (Estés, 2013: 433) etmektedir. Başka bir ifade ile yansıtma, kişiye ait niteliklerin kendisine yabancılaşarak “dışarıdan bir obje olarak özdeşleşmesidir.” (Jung’tan akt. Sambur, 2005: 96). Jung yansıtılan içeriğin olumsuz imgelediği sahnelerde kolektif bilinçdışının, “kavgaları, bağnazlıkları ve her türlü çılgınlığı kışkırtan anormal derecede çevredekileri göklere çıkaran ya da yerin dibine batıran” (Jung, 2006: 170) bir şekilde görüneceğini söylemektedir. Bu durumda yansıtılan içerik kendiliğin kolektif bilinçdışındaki karanlığını, gölge yanını ortaya koyacaktır.

Jung, “Yaşlı adamın hem ulvi hem de yardımsever olması onun Tanrı ile arasında bir paralellik kurar” (Jung, 2006: 170) derken aynı zamanda bu arketipin sergilediği “büyü yeteneği ve ruhsal üstünlüğü hem iyi hem de kötü anlamda insanın dışında, üstünde ve altında olan şeylere işaret ettiğini” (Jung, 2006: 170) de söylemektedir. Böylece yaşlı adam arketipinin kahramanın bilinçdışı içeriğine uygun olarak -iyi ya da kötü- pek çok türeve

sahip olduğu gör÷lmektedir. Şeytan da “Tanrı kavramının en aşağı düzeydeki, en eski aşamalarından biri” (Jung, 2006: 170) olarak bilinçdışının olumsuz yansımasını ortaya koyan arketiplerden biridir. Başka bir ifade ile kendilik kavramının olumsuz bir içeriğe yansıtılması masallarda şeytan ve muadilleri tarafından sembolize edilmektedir. BGM’de bu arketipin yansımalarını çoğunlukla cinler, zenciler ve olumsuz animayı yansıtan kadınlar oluşturmaktadır. Bu durumda bile doğaüstü yardım yola çıkış için gerekli problemin tekrar edilerek pekiştirilmesi amacına hizmet edebilmekte, problemin kahraman için ne kadar önemli olduğunun vurgusu yapılarak kahramana yola çıkışın gerekliliği hatırlatılabilmektedir.

Çerçeve masalda doğaüstü yardım kısmı Şehriyar’ın ve Şahzaman’ın kendilerinden daha kötü durumda olan birini bulmak üzere çıktıkları yolculukla sunulmaktadır. Şahzaman eşinin kendisini aldattığını öğrendikten sonra ihanetin verdiği sarsıntı ile eşini ve eşinin birlikte olduğu zenciye hemen öldürür. Ancak Şehriyar, eşinin kendisini aldattığını öğrendikten sonra kendisinden daha kötü durumda olan birini bulmak üzere yola çıkmak ister. Bir deniz kenarına geldiklerinde birdenbire denizin içinden kara bir duman göğe doğru yükselerek onların yanına doğru yaklaşır. Bu durumu gören hükümdar kardeşler hemen yanlarında bulunan ağaca tırmanırlar. Kara duman, uzun boylu, geniş omuzlu başında bir sandık taşıyan bir ecinniye dönüşür. Ecinni ağacın altına gelir ve sandığın içinden bir kutu çıkarır.

Kutunun içinden göz kamaştırıcı güzellikte bir kız çıkar. Ecinni bir süre sonra kızın dizinde uyumaya başlar. O sırada kız ağacın tepesindeki hükümdar kardeşleri görür. Ecinninin başını dizinden kaldırarak yere bıraktıktan sonra kardeşlere “İnin aşağı, bu ifritten korkmayın!” (BGM, 2012: 23) der. Kardeşlerin ecinniden korktukları için ağaçtan inmek istememelerine karşın kız, ecinniye uyandırıp onları öldürmekle tehdit etmektedir. Kardeşler ağaçtan iner. Ancak kız bu sefer de onlarla ilişkiye girmek ister. Sonrasında diğer ilişkiye girdiği erkeklere yaptığı gibi onların yüzüklerini alır ve boynundaki gerdanlığa takar. Bu olaydan sonra hükümdar kardeşlerin kadınlar hakkındaki güvensizliğinin, ecinni tarafından kaçırılan kadının şu sözleriyle pekiştiği görülmektedir:

“Bilin ki, bu ifrit beni düğün gecemde kaçırdı. Beni bir kutuya koydu; kutuyu da bir sandığa yerleştirdi. Sandığa yedi kat zincir vurdu ve dalgaların çarpışıp vuruştığı kudurgan bir denizin dibine koydu. Ama biz kadınlar bir şeyi isteyince, hiçbir şeyin bizi engelleyemeyeceğini bilmiyorduk.” (BGM, 2012: 22)

Kardeşlerin çıktığı bu yolculuğun nereye yapılacağı ve yolculukta nelerle karşılaşılacağı konusunda bir belirsizlik vardır. Dahası masalda yolculuğun hükümdar kardeşler için fiziksel olduğu kadar psikolojik bir zorluğunun da olduğu görülmektedir. Bu zorluklar fiziksel anlamda bir ifritle karşılaşmalarıyla verilirken, psikolojik yönüyle de düğün gecesinde kaçırılan

kızla birlikte olmaları için zorlanmalarıyla göze çarpmaktadır. Bu noktada söylenmesi gereken bir diğer nokta da bin bir gece boyunca anlatılan masallarda kişilerin ya da yerlerin isimleri pek çok kere net bir şekilde zikredilirken kardeşlerin gittikleri denizin tam bir isminin geçmemesidir. Bu masaldaki bilinmeyen deniz dinleyiciye Şehriyar'ın ve kardeşi Şahzaman'ın bilindiğini göstermesi açısından önemlidir.

Kardeşler ecinniye gördüklerinde ağaca tırmanırlar. Kardeşlerin ağaca tırmanması, ne olduğunu anlamadıkları denizden çıkan şeye karşı kendilerini korumak içindir. Böylece ağaca tırmanmanın masalda koruyan, kollayan, güven duyulan ya da ilahi olana teslim olmanın bir sembolü olarak okunması mümkündür. Bu noktada tırmanılan ağaç, hükümdar kardeşler için kendiliğinden bir sembolü olan yaşamağacına dönüşür. Sonraki kısımdaki kadının tehdidiyle ağaçtan iniş ise ağacın üzerindeki huzurun yerini “tıpkı tanrıyla yer değiştiren şeytan gibi, kahramanın duyduğu kaygının bir uzantısı haline getirmiştir” (Demirci, 2008: 56). Bir kadın tarafından zorla ağaçtan indirilmek ise kaygının kaynağının kadın olduğu bilgisini sunmaktadır.

Jung, *Maskülen* isimli eserinde doğaüstü yardım fikrini incelerken, *Şişedeki Cin* (Jung, 2015b:185) masalını örnek vermektedir. Bu noktada çerçeve masalın bu sahnesinin Jung'un çözümlemesi ile birlikte okunması oldukça önemlidir. *Şişedeki Cin* masalında şişeye hapsedilmiş cin şişenin sırrını ifade

etmektedir. Bu şişenin saklandığı yer ormandaki bir meşenin dibidir. Orman tıpkı çerçeve masaldaki deniz örneğinde olduğu gibi bilinçdışının bir sembolüdür. Çocuk şişeyi bulup tıpasını açtığında içinden çıkan cin onu ölümle tehdit eder. Çocuk ise cinin, o şişeye nasıl girebileceğiyle ilgili sorular sorar ve cin şişenin içine girdiğinde şişenin ağzını tekrardan kapatır. Jung, bu masalı tahlil ederken cinin bir “Alman masalında Alman milli tanrısı Wotan’la bir tutulan pagan tanrısı Merkür’ün adıyla çağrıldığını” (Jung, 2015b: 185) söylemektedir. Çözümlemesini Merkür üzerinden sürdüren Jung, Merkür’ün çift yüzlü bir tanrı olarak bilindiğinden bahsetmektedir. Merkür’ün onun ışığına dikkat etmeyenlerce “luman naturae tehlikeli bir ignis fatuus’a (aldatıcı umuda), ruhun rehberi de şeytani bir baştan çıkarıcıya dönüşür” (Jung, 2015: 185) demektedir. Bu noktada ele alınan masaldaki cin motifinin Merkür’ün şeytanla simgelenen olumsuz yanını ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu çözümlemeye dayanarak Şehriyar ve kardeşi için sandıktan çıkan kadının iki kutuplu bir özellik gösterdiği söylenebilir. Bir taraftan ifritin kendisini düğün gecesi kaçırdığını ve hapsettiğini söylerken (mazlum) diğer yandan kardeşlerle birlikte olmak için onları zorlamaktadır (zalim).

Cinin şeytanla olan münasebeti noktasında sandıktaki kadın, hükümdar kardeşler için “şeytani bir baştan çıkarıcıya dönüşür”. El-Shamy, şeytanın arketipsel açıdan kahramanın gölge yanını ortaya koyduğunu söylemektedir.

Gölgeyi ise “insanlığın kolektif bilinçdışında onunla aynı cinsten sembolize edilen korku ve kaygıları” olarak ifade etmektedir (El-Shamy, 2004: 474). Bu noktada şeytanı bile aldattığı düşünüldüğünde çerçeve masalda kadının hile yönünden şeytandan daha tehlikeli bir varlık olarak görüldüğü aşikârdır. Benslama ise, *İslam’ın Psikanalizi* (2002) isimli eserinde bu konuyla ilgili şu ilgi çekici ve yerinde cümleyi kullanır: “Korkutulmuş ve kızgın kadın, erkeğe iblisten daha iblis görünecektir.” (Benslama, 2002: 237). Böylece bu sahnede kadının hilesi ile bir şeytanı bile baştan çıkarıp sonra da onu aldatabilecek bir karaktere sahip olduğu bilgisiyle neticelenmektedir. Bu perspektifte ifrit ve kaçırılan kadının “bilinçdışının kişileştirmesi” (Jung, 2012: 107), Şehriyar’ın olumsuz animadan kaynaklanan yolculuğunu ise Jung’un ifadesi ile “kör ve henüz uykudan uyanmamış insanın ruhani yolculuğu” (Jung, 2015: 185) olarak ifade etmek mümkün olabilir.

Masalın bu sahnesinde dikkat çeken bir başka husus, Şehriyar’ın eşinin kendisini aldattığını kardeşiyle birlikte sarayın penceresinden izlemesidir. Bu sahneyi takip eden bir diğer sahnede, ifrit ve onun kaçırdığı kız, yine hükümdar kardeşler tarafından ağaç üzerinden izlenir. Bu sahnelerde bakış metaforunun ve göz imgesinin önemli bir yer tuttuğu ortadadır. Freud’un bakış açısıyla göz, “erkeğin belleğini, bakış açısını ve cinsel ideolojisini taşıyan, dolayısıyla hadım edilmeye uygun bir nesne” (akt. Demirci, 2008: 43) olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla bakan durumda olan erkek

kardeşler ve bu “bakışın nesnesi olan” (Tseelon, 2002: 106) kadın “ayırdımında, bakanın özü gereği, diğerlerinden daha güçlü bir konumda bulunduğu” (Tseelon, 2002: 106) görülmektedir. Demirci’nin göz imgesiyle ilgili üzerinde durduğu bir başka özellik ise gözün “tıpkı söz gibi, kültürel olanın (bireysel/kolektif bellek) dolaylı bir yansımasını sunmasıdır.” (Demirci, 2008). Bu bakış açısıyla çerçeve masaldaki ilk olarak hükümdar kardeşlerin Şehriyar’ın eşini sarayın penceresinden izlemesi, ikinci olarak ifrit ve onun kaçırdığı kızın ağaçtan izlenmesi sahneleri masaldaki kişisel ve kolektif bilinçdışının eril bakış açısını göstermektedir. İkinci sahnedeki eril bakış açısının gücü, kızın hükümdar kardeşleri ağacın üzerinde fark etmesine kadar sürmektedir. Sonraki sahnede kızın ifriti uyandıracağını söyleyip kendilerini öldürmekle tehdit etmesi, sahnenin eril özelliğini sona erdirmektedir.

Bu sahnede âdeta, bir metne ayna tutarak yazıların ters yazılışlarının gösterilmesi gibi, Şehriyar’ın bilinçdışı görünüşü sunulmaktadır. Düğün gecesi kaçırılan kadın, arzusuna ulaşamamış kadındır. Arzusuna ulaşamamasının sebebi ise ifrittir. Bu yüzden arzusunu engelleyene karşı korku ve intikam duymaktadır. Ancak yansıtmanın özü gereği bu sahne tersine dönmüş bir dünyayı seyrettirmektedir âdeta okuyucuya. Artık arzulananabilir bir nesne hüviyetinden çıkan kadın, arzu duyan bir özne pozisyonundadır. Arzunun sahibi olarak görülen üç erkek ise nesne

durumuna düşürülmüştür. Belki işin bir diğer kötü tarafı çerçeve masalın girişiyle ilgilidir. Şehriyar ve Şahzaman'ın eşlerinin kendilerini aldattıkları kişiler, kendi zenci köleleridir. Diğer bir ifade ile hükümdar beyaz bir erkeğin arzusuyla, kendi arzusunu kullanma yetisi kısıtlanmış zenci köleleri. Bu noktada Benslama, efendi ile köle diyalektiği açısından bu durumu şu şekilde okumaktadır:

“...Sultan aniden kendi yerinde köleyi keşfeder ve birdenbire, hanım sultanın arzusunda kendisinin yer almayabileceğini saptar. Genel anlamda sultanın olduğu yerde kölenin olmaması gerekir; oysa, bu özel yerden ayağının kaydırılmasıyla sultan ve sultan için bir azil sınavı açılmış olur.” (Benslama, 2002: 250)

Arzunun yaşanırılığı noktasında hükümdar olan Şehriyar ve Şahzaman için bu sahne, tersine işletilerek hükümdar kardeşleri sıranın sonuna atmaktadır. Böylece bu sahneyi Klein'ın “arzulanan bir şeyin [kadının] başka birine [zenci köleye] ait olduğu ve bize [Şehriyar'a] değil ona haz verdiği inancı” (Klein, 2014: 23) olarak açıkladığı haset (Freudcu bakış açısıyla hoşnutsuzluk) kuramıyla da açıklamak mümkündür.

Şişedeki Cin masalının benzer bir örneği BGM'de *Balıkçı ile İfrit Öyküsü* (BGM, 2012: 40-45) adıyla yer etmektedir. Masalın başlangıcını BGM'de sıklıkla örneği görüldüğü üzere fakirlik oluşturmaktadır. Fakir balıkçı bir gün

nasibini aramak üzere denize gelir ve alışkanlığı olduğu üzere oltasını yalnız dört kere denize atar. İlk atışında denizden bir eşek leşi çıkaran balıkçı oldukça üzülür. Bahtı konusunda oldukça karamsarlık içindedir. Şöyle demektedir kendi kendine:

“Ey kötü talih, artık yeter! Tanrım kullarına acı! Ne hazin ki, yeryüzünde hiçbir ödül yeteneğe eşit değildir. Çoğu kez evimden çıkar bahtımı ararım. Epeyce oldu; öğrendim artık, baht ölmüştür. Bu ne yoksulluk! Ey talih, gölgene sığınırılar ama sen, bilgeleri sürgün eder, dünyayı budalalara yöneltirsin!” (BGM, 2012: 41)

Son atışında sarı bakırdan olan ağzı Süleyman mührü ile kapatılmış bir küp bulur. Küpü görünce sevinen balıkçı küpü açınca kocaman bir ifritle karşılaşır. Bu ifrit, zamanında ona karşı geldiği için Süleyman tarafından cezalandırılarak bu küpün içine hapsedilmiştir. Balıkçı küpün kapağını açtığı zaman ifrit dışarı çıkar ve balıkçıyı öldüreceğini söyler. Ancak balıkçı, ifritin bu küpe girmesinin mümkün olmadığını söylediğinde ifrit tekrar küpün içine girer. Balıkçı ise kapağını tekrar kapatarak bu sefer küpü tekrar denize atacağına dair ifriti tehdit eder. Masalın sonunda ifritle anlaşarak ölümden kurtulur.

Görüldüğü üzere her iki masalda da bulunduğu yerden (*Şişedeki Cin* masalında şişeden, *Balıkçı ve İfrit* masalında küpten) çıkarılan cin motifi

ortaktır. Diğer ortak olan unsur ise şişeyi ya da küpü bulan kişilerin, etkisinden kurtulmak için sorular sorarak cini/ifriti tekrar eski yerine göndermesidir. *Balıkçı ve İfrit* masalında da küpten çıkan ifritin tıpkı *Şişedeki Cin* masalında olduğu gibi hilebaz, kahramanı kandırmaya çalışan bir niteliği olduğu görülmektedir. Bu hilebaz özellik, Hz. Süleyman zamanında ona karşı gelenlerden biri olan ifritin, balıkçının küpün kapağını açmasıyla “Allah’tan gayrı tanrı yoktur, Süleyman da Allah’ın peygamberidir” (BGM, 2012: 42) diye seslenmesiyle ortaya çıkmaktadır. İfrit aslında dört yüz yıldan fazla bir süre bu küpün içinde kalmıştır. Bu süre zarfında kendisini kurtaracak olan kişiyi ödüllendirmeyi düşünmüştür. Ancak son asırda yani dört yılın sonunda onu bulamayınca hiddetlenip kendisini kurtaracak kişiyi öldürmek ister. Bu noktada balıkçıya nasıl öldürülmek istediğini sorar. Balıkçı ise kendisini öldürmek isteyen ifrite, kurnazlıkla şöyle demektedir: “Nasıl oluyor da, ancak elini ya da ayağını sokabileceğin küpe tam olarak sığabiliyorsun?” (BGM, 2012: 44). Bu soru üzerine ifrit tekrar küpün içine girer. Balıkçı ise üzerinde Hz. Süleyman’ın mührü bulunan tıpayı alarak küpün ağzını kapatır. İfrit çok uğraşmasına rağmen tekrar küpten çıkamaz.

Masalda “kötücül bir ruh” (Jung, 2015b: 185) (*Balıkçı ile İfrit* masalında küpün içindeki cin, çerçeve masalda sandığın içinde taşınan ve düğün gecesi kaçırılan kız) Jung’un ifadesiyle “hilebaz” Merkür’ün bir sembolüdür. Ancak

Merkür'ün iyi ya da kötü olarak anlaşılması ancak kahramanın ona bakış açısına bağlıdır. Jung'un ifadesiyle,

“[ı]şığa ulaşmaya çalışanlara ve yalnızca cognito vespertina'ya güvenmeyenlere lumen naturae (doğal ışık), Servator (hizmetkar) ve Salvator (Kurtarıcı) olarak gelir. Bu ışığa dikkat etmeyenler içinse lumen naturae tehlikeli bir ignis fatuus'a (aldatıcı umuda), ruhun rehberi de şeytani bir baştan çıkarıcıya dönüşür.” (Jung, 2015: 196)

Şeytan arketipi “kurtarıcı bir ruh rehberi, ele avuca sığmaz bir hilebaz ve Tanrının fiziksel doğaya yansımasıdır” (Jung, 2015b: 182). Bu bakış açısıyla arketip “bir yandan kendiliği, diğer yandan bireyleşme sürecini ve isimlerinin sayısından ötürü aynı zamanda kolektif bilinçdışını” (Jung, 2015b: 182) temsil etmektedir. *Balıkçı ve İfrit* masalında küpün içindeki cinle, çerçeve masalda hükümdar kardeşlerin çıktıkları yolculukta ifrit ve onun kaçırdığı kızla karşılaşmaları, “kendini bilinçdışında hazırlayıp yavaş yavaş bilince giren bireyselleşme sürecidir.” (Jung, 2015b: 185). Bu noktada balıkçı motifinin “bilmeye çalışan kendini içgüdüsel doğayla kaynaştırarak beslemeye uğraşan insanların psikolojik öğelerini temsil ettiği” (Estés, 2013: 158) gözardı edilmemelidir.

İfritin ikinci kez küpten çıkışı, “yaratılmış bütün şeylerin canlandırıcı ilkesi, *hiranyagarbha* (altın tohum), *filius macrocosmi* (makrokozmozun oğlu)

tarafından temsil edilen kişilerüstü kendilik, bilgelerin tek taşı hâline” (Jung, 2015b: 184) geldiğinin bir sembolüdür. Küpten çıktıktan sonra ifrit ve balıkçı bir dağa tırmanmaya başlarlar. Oradan da ortasında bir göl bulunan bir vadiye inerler. Bu sahne Jung’un çözümlemesinde kendilik bilgisinin elde edildiğinin bir sembolüdür. Çünkü bu sahnedeki dağ motifi, “yükselişin amacını verir ve çoğu zaman kendiliğin psikolojik anlamını taşır.” (Jung, 2015b: 166). Ancak çerçeve masalda hükümdar kardeşlerin bu kendilik bilgisine ulaşamadığı görülmektedir. İfritin/cinin şişeden ya da küpten çıkması gibi düğün günü kaçırılan kız da sandıktan çıkmaktadır. Sonraki aşamada ifritin/ cinin camın/küpün tıpasını açan kahramanları tehdit etmesi örneğinde olduğu gibi o da ağacın üzerinde gördüğü hükümdar kardeşleri tehdit etmektedir. Ancak şeytanın ya da çerçeve masalda kadının tekrar sandığa kapatılmamasıyla (*Şişedeki Cin* masalında cinin tekrar şişeye hapsedilmesi örneğinde olduğu gibi) kötü ruhun özgürleşmesine izin verilmektedir. Kızın, yüzüğü alması ve boynundaki kolyeye takması, kardeşlerin kendilik bilincine ulaşamadığını temsil etmektedir. Diğer bir ifade ile durum şöyle açıklanabilir: *Şişedeki Cin* ve *Balıkçı ile İfrit* masallarında kahramanlar, camdan ya da küpten kötü ruhu (Merkür’ü ya da masallardaki örnekleriyle cin ve ifritin) ilk kez ve bilinçsizce çıkardıkları zaman onların hilebaz yanılla tanışmışlardır. Ancak masalların her ikisinde birden söylendiği gibi “kurnazlıkla” cini/ifriti tekrar camın/küpün içine hapsederler. İkinci kez hapsedilme Merkür’ün “kibarla[şmasını],

[kahramanlara] faydalı fidyeler vermesini ve böylece özgür[leşmesini]” (Jung, 2015b: 180) sağlamaktadır. Faydalı fidiye olarak ifade edilen hediyeler *Şişedeki Cin* masalında küçük bir halı parçası, *Balıkçı ile İfrit* masalında rengarenk dört balıktır. Jung, Merkür’ün (cinin) ikinci kere şişenin içine hapsedilmesinin amacının “iki psikolojik dünyayı ayıran uçuruma İsa imgesine incelikli bir ödünleyici karşıt nokta sun[mak]” (Jung, 2015b: 190) olduğunu söylemektedir. Bu durumda “İsa bilincin, Merkür ise bilinçdışının arketipi olarak ortaya çıkar.” (Jung, 2015b: 192). Ancak çerçeve masal dikkatlice incelendiğinde onların tabiri caizse bu “kurnazlığı” gösterememiş oldukları, İsa figürüyle karşılaşmamış oldukları görülür. Bu yüzden çerçeve masalın bu kısmını kahramanın karanlıkta kaldığının, erginleşememiş olduğunun bir sembolü olarak okunması mümkündür. Bu noktada ilk eşiğin aşılması kısmına tekabül eden her gece bir bakireyle önce geceyi geçirip ertesi sabah onların öldürülmesi bu karanlığın devam ettiğinin göstergesidir. Fakat bu süreç Şehriyar’ın Şehrazat ile birlikte olduğu zamana kadar devam eder. Birlikte yatak odasında önce ilişkiye girilip sonra masal anlatımının gerçekleşmesi edimini, şeytanın/cinin ya da ifritin tekrar küpe/şişeye hapsedilmesinin bir sembolü olarak okumak mümkündür. Ancak bu sahnede bakirenin hapsedildiği yer yatak odasıdır. Daha soyut bir benzetme şişeye/küpe hapsedilen cin/ıfrit ile yatak odasına hapsedilen (bu kelimenin kullanılması, masalda Şehrazat’ın eylemlerinden sınırlı bahsedilmesinden kaynaklanmaktadır) Şehrazat’ın sözlerinde açık bir şekilde ortaya

çıkmaktadır. Örneğin *Şişedeki Cin* masalında cin, çocuğa kendisini serbest bırakırsa onu cömertçe ödüllendireceğini söylemektedir. *Balıkçı İle İfrit Öyküsü*'nde ise İfrit balıkçıya “Bana küpü aç! Seni iyiliklere boğayım!” (BGM, 2012: 45) demektedir. Bu noktada Şehrazat'ın anlattığı her masalın altında aynı subliminal mesajın yer alması şaşırtıcı olmasa gerek. Böylece masalarda sıklıkla geçen “Sen beni öldürmezsen Allah da seni bağışlar” leitmotifi oldukça önemli bir argümandır. Bu argüman Merkür ile İsa arasındaki geçiş için sihirli bir metafor olarak yer alır masallar boyunca. Tıpkı *Balıkçı ile İfrit Öyküsü*'nün devamında yer eden *Kral Yunan'ın Veziri İle Hekim Rüyan Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 45-50) olduğu gibi. Kahramanın bu süreçte karşısına çıkan kişilerin kötü/iyi yanlarının da olabileceğini unutmaması bu bölümün dikkat edilmesi gereken en önemli görevidir. Jung'un verdiği örnekle de söylenebileceği gibi “nitekim ilkel büyücü hekim de bir yandan şifa veren kişi, öte yandan da ürkütücü bir zehir ustasıdır.” (Jung, 2012: 96). Bu durumda yaşlı bilge adamın hangi yönünün ağırlıkta olduğunu anlaması gereken bizatihi kahramanın kendisidir. Yanlış bir anlaşılma bile kahramanın bunu hayatıyla ödemesine neden olabilir. *Kral Yunan'ın Veziri İle Hekim Rüyan Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 45-50) yaşlı bilge adam arketipinin bir türevi olan hekim motifine yer verilmiştir. Masal şu şekildedir: Rum ilinde kudretli bir kral vardır. Ancak bu kral kimsenin çare olamadığı bir hastalığa yakalanır: Cüzzam. Günün birinde bu kente Rüyan adında ihtiyar bir hekim gelir. Kralın derdini öğrenir ve ertesi gün

kralın karşısına çıkıp, bu dertten kralı ilaçsız ve merhemsiz bir şekilde kurtarabileceğini söyler. Kral eğer kendisini bu dertten kurtarırsa her istediğini vereceğini ve kendisini arkadaşı olarak kabul edeceğini söyler. Ertesi gün ilaç ve merhemlerle bir top hazırlar. Kralı meydanda atın üzerinde elinde bu topla oyun oynamaya davet eder. Kral oyunu oynayarak terleyecek sonra yıkanacak ve hastalığı geçecektir. Söylediği gibi olur. Kral hastalığından kurtulur ve hekimi ödüllendirir. Yanına oturtacak kadar onunla ahbap olur. Ancak bu durum kralın vezirini kıskandırır. Vezirin sözlerine kanan kral, hekim Rüyanı öldürmek ister. Ancak hekim ondan izin ister:

“Efendimiz, eğer ölümüm gerçekten zorunlu ise, bana bir süre tanı ki, evime gideyim! Bütün işlerimi yoluna koyayım! Ana babama, komşularıma, cenazemi kaldırmaları için talimat vereyim! Ve özellikle tıpla ilgili kitaplarımı birilerine armağan edeyim! Bir de özellikle bir kitabım var ki, gerçekten özlerin özü ve ender-i nadirattandır, onu size armağan olarak vermek istiyorum; kitaplığınızda itina ile saklayın diye!” (BGM, 2012: 55)

Bu masaldan yola çıkarak ve *Tacir ile İfrit* hikâyesiyle de karşılaştırarak ifrit ile kral ve hekim ile tacir arasında bir paralellik kurulabilir. Aynı paralelliğin çerçeve hikâyedeki Şehriyar, ifrit, kral Yunan ve hekim, tacir ve Şehrazat arasında da olduğu görülmektedir. Masalda yer alan kral cüzzamdan tıpkı Şehriyar’ın kadınlara karşı önyargısından bin bir gece boyunca masal

dinleyerek, eğlenerek kurtulmasına benzer bir şekilde top oynayarak, eğlenerek kurtulur. Ancak hırslarına ve korkularına yenik düşen kral, kendisini kurtaran hekimi öldürmeyi kafasına koymuştur. Bunun bir göstergesi olarak hekime şöyle demektedir: “Seni öldürmeden güven bulamayacağım, rahata kavuşamayacağım. Çünkü senin, elime aldığım bir şeyle beni kurtardığın gibi, koklatacağın bir şeyle ya da başka bir yolla, beni öldüreceğine kuvvetle inanıyorum.” (BGM, 2010: 55). Burada doğrudan bir mesaj verilmişken bu mesajın *Şah Sindbad’ın Şahini* (BGM, 2012: 50) masalında da şahin motifi ile devam ettirildiği görülmektedir. Bir zamanlar Fars şahlarının içinde eğlenceye düşkün bir şah ve onun kendi yetiştirdiği, sürekli bileğinde tuttuğu bir de şahini vardır. Bir gün şah ceylan avına çıkar. Bir ceylan yakalar ancak ceylan bir anda kaçır. Şah da ardına düşer ve ceylanı yakalar. Atının arkasına atıp getirirken çok susar. Birden bir ağacın kavuğundan su aktığını görür. Önce bir tasa suyu doldurup şahine verir. Şahin tası devirerek suyu döker, ikinci kez de aynı şeyi yapınca şah sinirlenir ve şahinin kanatlarını keser. Üçüncü kez tasta suyu doldurup şahine uzattığında şahin gagasıyla ağacın tepesini işaret eder. Şah ağacın tepesine bakar ve ağacın tepesinde bir yılan görür. Su zannettikleri ise yılanın zehridir. Şah bunu görünce boş yere şahinin kanatlarını kestiğini anlar. Saraya gelirler. Ceylanı aşçıya verip yemek yapmasını söyler. Şahini alıp makamına geçer ama şahin hıçkırır ve ölür. Şah bunun üzerine çok üzülür. Bu masalda subliminal mesaj, eğer masaldaki şahın kuşuna güvenmemesi gibi Şehriyar

da ona güvenmezse ve kendini öldürtürse, şah gibi Şehriyar'ın da pişman olabileceğidir. Şehrazad bu masalda kendisi ile kuş arasında bir paralellik kurmaktadır. O da tıpkı masaldaki kuş gibi savunmasızdır, sahibinin iradesine bağlıdır. Bu masal, ikinci anlatılan masaldır. Şehrazad henüz Şehriyar'ın kontrolsüz davranışlarına karşı savunmasızdır. Bu noktada Şehrazad, gerçek dünyanın olaylarını masal sembollerinin yer ettiği hayal dünyasına taşıyarak Şehriyar'ın olayları görmesini sağlamaktadır. Kendisinin savunmasızlığını ise bu masalda kuş sembolüyle ifade etmektedir.

Kahramanın erginleme sürecinde karşısına çıkan ve erginlemesi için yol gösterici olan yardımcı yanlış anlaşılabilir. Bu durum erginleme sürecine ket vuracağı gibi kahramanın cesaretini de zedeleyebilir. Böyle bir durumda “kişilik ve bilincimizin yabancı bir gücün egemenliğine girmesi bizi bağımsız ve olgun bireyler olma yerine pasif takipçiler hâline getirecektir.” (Sambur, 2005: 107). Masallarda kahramana yol gösteren yardımcının, olağanüstülüğü yalnızca onun insandışında bir varlık oluşu ile ilgili değildir. Bu kısımdaki olağanüstülük kahramanın daha önce hiç karşılaşmadığı bir mizacı da ortaya koyabilir. Bu noktada kahramanın nitelikleri ile yardımcının niteliklerinin birbirine zıt olması, yardımcının yanlış anlaşılma sebebidir. Nitekim bu durumda yansıtılan içerik yalnızca Merkür'ün özelliklerini taşımaktadır. Örneğin *Topal Gencin Öyküsü*'nde (BGM, 2010: 289-308) yardımcının doğaüstülüğü çok fazla geveze olmasıyla ilintilidir. Masalda, kahramanın

kadınlara karşı olumsuz düşüncelerinden dönemin kadısının kızına olan aşkıyla vazgeçer. Ancak kahramanın araf hâli yaşadığı böyle bir durumda yanında olan kişi geveze bir berberdir. Kahraman bu berberden kurtulmak için çeşitli yollara başvurmasına rağmen berber onun peşini bırakmaz. Adam, kadı'nın kızıyla buluşmaya gittiğinde berberin onu takip ettiğini fark eder ve kızın evine saklanır. O gün cariyelerden birinin cezalandırıldığı gündür. Ancak, berber topal gencin dövüldüğünü zannedince kadı'nın evini basarak genci arar, ortalığı birbirine katar. Onu bulduğunda ise genç utançtan ve berberden kurtulmak için kaçmaya başlar. Hikâyenin sonunda topal kalır.

Masalda berber geveze, kahraman ise babasının ölümünün ardından kendi halinde yaşayan biridir. Neredeyse nitelikçe birbirlerine zıt profiller çizmektedirler. Fiziksel görünüş açısından ise berber, sakalı ve yüzü kapkara, sakalı ve kaşları bembeyaz, kulakları delik ve sarkık, burnu şaşırtıcı uzunlukta, kasıntı ve mağrur tavırlı, en az doksan yaşında biri olarak betimlenmektedir. O yalnızca görünürde geveze ve durmadan kendi hakkında yalan söyleyen bir berber olarak görünse de tıp, nebatat ve eczacılığın ötesinde yıldızbilimi, dilbilgisi, nahiv, şiir bilgisi ve kuramı, hitabet ve riya ziye, hendese, cebir, tarih, felsefe ve yeryüzündeki bütün halkların gelecekleri hakkında bilgi sahibi olduğunu iddia etmektedir. Ancak masalın sonunda öldü sanılan kamburu da iyileştiren o olur. Berber yaşlı adam arketipinin neredeyse bütün özelliklerine sahiptir. Bu özellikleri şu şekilde

sıralamak mümkündür: 1. Kahramanı geleceği konusunda uyarır. Topal gencin bir kızla buluşacağını bilir ve bu buluşmanın olumlu ve olumsuz yanları konusunda genci uyarır. Şöyle der örneğin berber, gence:

“Bu buluşma yedi derece ve yedi dakika sürer. Bunun anlamı, bugün tıraş olmanın yalnız uğurlu değil, yıldızlarla da haklılığı kanıtlanmış bir olay olduğudur. Bu, bana açıkça senin bugün bir kadın ile buluşman olduğunu ve bunun mutlu sonuçlanacağını gösteriyor.” (BGM, 2012: 293)

3. Kahramanın babasının ölmeden önce akıl danıştığı kişi de bu berberdir. Babası ölünce oğluna da danışmanlık yapmak ister. Bu durumu şöyle açıklar berber:

“İşte karşında iki ayağım üzerinde durmakta, emirlerini beklemekte ve kendimi tüm olarak senin hizmetine vermeye hazır bulunmaktayım. Ama, ben sana karşı bu denli sabırlı, sen de bana karşı bu denli canı sıkılmış ve kızgın oldukça, bunun nasıl mümkün olabileceğini bilmiyorum. Şurası gerçek ki, karşında bu denli sabırlı olabiliyorsam, bu sırf babanın anısına duyduğum saygıdan, onun iyiliklerine karşı borçlu bulunduğumdan dolayıdır.” (BGM, 2012: 296)

4. Kahramana içinde bulunduğu durum hakkında bilgi verir ve onu uyarır.

“Gerçekten, şimdi açıkça görüyorum ki, sana başedilmez bir can sıkıntısı verdim. Ama böylesine önemsiz bir şey için alınacak değilim; çünkü pekala görüyorum ki, sen zekadan yana zayıfsın ve de daha çok gençsin; seni omuzlarıma alıp at gibi koşturarak, bir türlü gitmek istemediğin okula götürdüğüm günler de daha dün gibi.” (BGM, 2012: 296)

Ancak topal gencin bu adama bakışı, yalnızca gevezeliği üzerinedir. Bundan dolayı yaşlı adamın ikazlarını anlamaz ve ondan sürekli kaçır. Genç adam bu kaçışın sonucunu topal kalmakla öder.

Beaumont, *Slave of Desire* (2002) isimli kitabında berberin ölümle simgelendirilebileceğini söylemektedir (Beaumont, 2002: 123). Berber kendisini özellikle kardeşleriyle karşılaştırdıklarında etrafındakiler tarafından es-samit “suskun” olarak adlandırılır. Beaumont, Es-Samit isminin ölüm için kullanılan bir sembol olduğunu söylemektedir (Beaumont, 2002: 123). *Balıkçı Halife* masalının egonun bir komedisi olduğunu söyleyen yazar, berberin karşılığının ise süper egonun bir komedisi olduğunu ifade etmektedir (Beaumont, 2002: 123).

“Süper egonun karşılığında olduğu gibi, berber de kaçılamayan, kendisine itaate zorlayan sestir. Kamburun masalında olduğu gibi, ölüm kişiyi sürekli takip eder. Hem berberin hikâyesinde hem de kambur

hikâyesindeki ortak olan metaforlar dil ve ölümdür. Kambur ölümün sessizliğidir”. (Beaumont, 2002: 123)

Tıpkı sezgilerini kaybeden biri gibi. Sezgilerini, aklının ışığını kaybeden kişinin ölüden farksız olduğu söylenebilir. Berberi ise burada, onun sezgileri (yaşlı bilge arketipinde olduğu gibi) olarak okumak mümkündür. Burada Şehriyar’a Şehrazat tarafından şu bilgi verilmektedir: Aklına güven, sezgilerinle hareket et!

BGM’de kahramanın yolculuğunda bir engel olarak ortaya çıkan yol gösterici motifi çoğu kez hileci maymun kılığında karşımıza çıkmaktadır. Hileci motifinin en bariz görüldüğü masal, *Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık Öyküsü*’dür (BGM, 2012: 2527-2549). Bu masalda tahtını derviş kılığına girerek terk eden bir sultanla, çıktığı yolculuk esnasında tanıştığı Mısır sultanın öyküsü anlatılmaktadır. Derviş olan Mahmut, aslında bir aşçının oğludur. Ancak annesi bunu, ona söylememiştir. Bir gün sultan Mahmut üç haşhaş yutucunun sarayın önünde kavga ettiklerini görür. Bu kişiler sultan Mahmut ile görüşmek üzere saraya gelirler. Birinci haşhaş yutucu bir taşın kökeni ve cinsini anlama konusunda uzmandır. İkinci haşhaş yutucu, atların soy kütüğü bilimcisidir. Üçüncü haşhaş yutucu ise bir insana bakarak onun soyu ve şeceresi hakkında bilgi sahibi olabilir. Bu arkadaşlar saraya yerleştirilirler. Sultan Mahmut günün birinde kendisine hediye edilen bir

taşın gerçekten değerli olup olmadığını anlamak üzere yanına taş bilimcisini çağırır. Taş bilimcisi, bu taşın içinde bir kurt olduğunu söyler. Taş kırılır. Gerçekten bir kurt bulunur. Başka bir zaman başka bir sultan tarafından gönderilen at konusunda at bilimcisi de doğru kehanette bulunur. Bir zaman ise sultan kendisi hakkında bilgi almak üzere insan bilimcisini çağırır. İnsan bilimcisi, sultana kendisinin bir zina çocuğu olduğunu söyler. Şaşırان sultan bunu annesine sorar. O da kabul eder. Sultan tahtını insan bilimcisine terk eder. Derviş kılığına girerek Mısır'a gider. İsmi Mahmut olan Mısır sultanıyla karşılaşır. Önceki Sultan Mahmut'un tersine Mısır'daki Sultan Mahmut fakir bir aileden gelmektedir. Bir gün babası ölür. Babasının mesleğı olan sokak sulayıcılık işini yapar. Kalacak bir yeri olmadığından caminin yanında yatar. Bir gün cömert biri ona beş dirhem verir. O da bu parayla bir maymun satın alır. Gece maymun genç bir adama dönüşür. Ona sultanın kızıyla evlenip evlenmek istemediğini sorar. O da kabul eder. Maymun adam Mahmut'a önce bir saray yapar. Ona güzel yemekler verir. Sonra da değerli taşlar vererek onu kızını istetmek üzere Sultan'ın yanına gönderir. Sultan kızını verir. Gerdekte maymunun isteğı üzerine kızın kolundaki bilekliği alan Mahmut bir anda kendini eski hâlinde bulur. Sokaklarda dolaşmaya başlar. Bir süre sonra bir Magripli ile karşılaşır. Magripli ona maymunun bir ecinni olduğunu, sultanın kızına âşık olduğunu ve kendisini kullandığını söyler. Bir kâğıda bazı işaretler yazarak onu bir ormana yönlendirir. Sultan buraya gittiğinde orada kendisini bekleyen bir kalabalık görür. Kalabalık içinde öne

ıkan bir adam Magripli'nin mektubunu alınca asıl adı Atraş olan maymunu çağırır. Atraş gelir. Elinden bilekliği alırlar. Bilekliği alınca Mahmut kendini tekrar gerdek odasında bulur. Kız ile evlenen Mahmut'un çocukları olur. Kızın babasının ölmesiyle de Mahmut sultan olur.

Kahraman yolculuğu boyunca kime güneceğini bilmelidir. Bazen hilebaz bir figür kahramanın karşıısına yol gösterici olarak çıkararak onu kandırabilir. Ancak bu noktada kahramanın yardımına kader yetişir ve onu bu figürden kurtarır. Maymun, bu masalda hilebaz bir figürdür. Mahmut'u kandırarak, kendi isteklerini gerçekleştirir. Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (2012) isimli eserinde İşlam tasavvurunda maymunun olumsuz nitelikleriyle ön plana çıktığını; hilekr, kurnaz ve edepsiz insanların alegorisi olarak kullanıldığını (Çoruhlu, 2012: 180) söylemektedir. Jung ise hilebaz figürün kahramanın "ayrımılaşmamış insan bilincinin bir yansıması" olduğunu söyleyerek bu figür hakkında şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

"Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şıfa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlak biçimlerde, tüm zaman ve meknların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir 'psikologem', yani çok eski bir arketipik psişik yapıdır." (Jung, 2012: 128)

Bu masalda da hilebaz maymunun amacı sultanın kızını ele geçirmektir. Ancak maymun, kızı ele geçirmek için pek çok sihire sahip olmasına rağmen yine de bir insana ihtiyaç duyar. Maymun'un kızı ele geçirmesinin tek yolu kızın bilekliği almaktır. Bu da ancak güvenle mümkündür. Maymun kızın ve ailesinin güvenini sağlama noktasında Mahmut'tan yararlanır ve bilekliği ele geçirir.

El ya da ayağa takılan zincir, halhal ya da bileklik, yüzük bekâretin bir sembolü olarak okunabilir. Bileklik, yüzük ya da halhalın elde edilmesi motifi, bakirenin elde edilmesi ile paralellik arz etmektedir. Bakire ise anne arketipinin bir türevidir ve tam bir benliğe ulaşıldığının sembolünü sunar. Mahmut, sezgileriyle ve cesaretiyle bakireyi elde etmenin yolunu Magripli'nin yardımıyla bulur. Birinci Mahmut'un tersine o, gerekli cesarete, liyakate ve sezgiye sahiptir. Birinci Mahmut, kaderin yardımıyla ve annesinin onun sultan soyundan gelmediğini saklaması ile bir yalanın sonucu tahta çıkmış olmasına rağmen, ikinci Mahmut, sezgileri ve cesaretiyle tahta geçer. Bu noktada ona verilecek ödül, sultanlıktır. O, kahramanlık için seçilmiş biridir. Otto Hunt, *Masal ve Megalitik Taş İnancı* isimli makalesinde, “masal ancak seçilmiş kahramanla öte âlem yolculuğunu başarıya ulaştırır” (Hunt, 2013: 217) demektedir ve şöyle devam etmektedir: “Mesela alnı kral mührü ile işaretlenecek bir nişana, bir ize sahip olmalıdır.” (Hunt, 2013: 217). Böylece her iki sultan arasındaki fark masalda daha açık bir şekilde ortaya

çıkılmaktadır. Gerçek sultan olmayan Mahmut, hükümdarlık için gerekli sezgiye sahip olmadığı için tahtından feragat eder ve tahtını iç sezgisi kuvvetli insan bilimcisine bırakır. İkinci Mahmut ise hükümdarlık için yeterli sezgilere sahip olduğu için sultanlıkla ödüllendirir. Bu masal Şehriyar'daki farkındalığın ortaya çıktığının açık bir göstergesidir. Bin bir gece sona yaklaşmaktadır. Masalın sonunda Şehriyar, Şehrazat'ın diğer kadınlara benzemediğini fark etmiştir.

Masalda yer alan taş, hayvan ve insanın özünde, temelinde ne olduğu problemi oldukça önemlidir. Değerli taşın içinden çıkan kurt motifi oldukça önemli bir motiftir. Mitolojide özellikle değerli taşların pek çok anlamı vardır. Bunlardan özellikle çok fazla kullanılanı saflık, masumiyet anlamında olanıdır. Kurtçuk ise mitoloji dilinde sembolik anlamda ölüm ile yenilenme arasında bir işaret taşır. Sultan Mahmut taşbilimcisinin taşın içerisinde kurdun olduğunu nasıl bildiğini sorduğunda taşbilimcisi ona şöyle der: “Küçük parmağımın ucunda bulunan gözün görüşünün duyarlılığı ve bu parmağın taştaki soğuk ve sıcaklığı hissetmesinin keskinliği sayesinde.” (BGM, 2012: 2533). Bu cevaptaki taşın soğuk ya da sıcak olması taşın değerli ya da değersiz oluşuyla bir tutulmuştur. Bir maden ancak üzerinden belli bir süre geçtikten sonra değerli hale gelebilir. Bu masalda yer eden taşın içersindeki kurt ise taşın değersizliğiyle bir tutulmakta ve ölümü simgelemektedir. Tıpkı insanın içerisinde yer alan şüphe gibi.

Masala genel olarak bakıldığında her iki masalın da birbiriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Birinci masalda hükümdar önce kendisini sonra kendisine hediye olarak sunulan taşı ve atı mükemmel, kusursuz görmektedir. Ancak her üçünün de kusurlu olduğuna üç haşhaş yutucunun (hilebaz figürü) bilgisiyle ulaşır. İkinci masaldaki Sultan Mahmut ise kendisine mükemmel bir hayat sunan maymunla karşılaşır. Masalın sonunda o da işin içyüzünü anlayarak, güvenilir olduğunu düşündüğü maymunun güvenilmeyecek bir ifrit olduğu bilgisine ulaşır.

Sonuç olarak çerçeve masalda ifrit ve onun düğün gecesini kaçırdığı kızın yer ettiği sahne Campbell'ın “doğaüstü yardım” sistemi içinde ele alınmıştır. Bu kısımda üzerinde durulan asıl konu kahramanın sahip olduğu olumsuz kendilik bilincinin dışarıdan bir nesneye yansıtılmasıdır. Bu amaçla ve Jung ile Freud'un “yansıtılmalı özdeşim” kuramları doğrultusunda bu sahnenin Şehriyar'ın “fobik iç dünyasının bir semptomu” (Demirci, 2006: 103) olduğu sonucuna varılabilir.

3.1.4. Balinanın Karnı

Kişinin karşılaştığı problemin varlığını kabul ettikten sonra, bir süre kendi içine kapanması kahramanlık yolunda oldukça gereklidir. Bu süreçte geleceğin korkusu, geçmişin kaygıları arasında kalan kahraman dışardan gelen bütün uyarıcılara karşı duyarsızlaşır. Psikolojik perspektifte “yaşam gücünü temsil” (Campbell, 2015:190) eden bilinçdışına inmektedir. Jung, kişinin bilinçdışı ile yüzleşmesini Yunus peygamberin balina tarafından yutulduğu metaforuyla açıklamaktadır (Jung, 2006: 173). Bu bağlamda Campbell sistematğinde de bu psikolojik evreye *balinanın karnı* adı verilmiştir.

Bilinçdışını ifade eden balinanın karnı, kahramanın kendi ruhsal varlığını algılayabilmesinin bir özetidir. Kahraman bu sihirli mekânlarda kendi benliği ile bilinçdışı arasında ilişki kurmaktadır. Şayet onları kendi benliğinin parçaları olarak kabul edip özümseyebilirse erginleşme öyküsünü tamamlayabilmekte ve yeni bir kişi olarak yeniden doğabilmektedir. Bu noktada Gökeri, *balinanın karnı* alt başlığı altında incelediği bu bölümü kahramanın ana rahmine dönüşünün bir simgesi olarak ele almakta ve şunları söylemektedir: “[b]aşlangıç anına (ana rahmine) dönüşü simgeler ki bu da yeniden doğmak için ölmek anlamına gelir. ...bu yerler bilinçdışının

genelinde yansıtan Yüce Ana kökbiçiminin simgesel anlatımıdır.” (Gökeri, 1990: 113). Campbell’ın *balinanın karnı* olarak tanımladığı bu bölüm, Freud’da mağara/anne karnı olarak Jung’da ise geriye dönüş ve yeniden doğuş arketipi olarak ifade edilmektedir. Campbell, bu yaygın motifin, eşikten geçişte kendini yok etme biçimi olduğunu vurgulamaktadır (Campbell, 2010: 108). BGM’de pek çok masalda yolculuk sürecinde kahramanın uğraması gereken mağara, kuyu, mahzen, bilinmeyen bir ülke, ada, orman, labirent, denizaltı hatta bir ev ya da evin bahçesi gibi yerler bilinçdışının bir sembolü olarak yer almaktadır. Bilinçdışının zengin örneğini oluşturan bu çeşitli yerlere girişi kahramanın yeniden doğum için ölmesinin bir sembolüdür. Kahraman, yeniden doğumunu da simgeleyen bu yerlerde “eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” (Campbell, 2010: 107).

Çerçeve masalda bu bölüm Şehriyar’ın Şehrazat’la başbaşa kaldığı kısmı karşılamaktadır. Gün içinde devlet işleriyle uğraşan Şehriyar gece olunca Şehrazat’la önce cinsel bir birliktelik yaşamaktadır. Daha sonra Dünyazad’ın odaya gelmesiyle masallar anlatılmaya başlanmaktadır. Bir başka deyişle zifaf odasındaki eylemler cinsellikten işitmeye doğru ritüelistik bir gelişim çizgisinde sürdürülmektedir. Bu noktada her bölümün başında Dünyazad’dan işitilen “Ablacığım bize bildiğin hikâyeleri anlat sözü” bu ritüelin ilerlemesi için gerekli düzeneği ve ölümün ertelenmesini sağlamaktadır. Benslama,

Dünyazad vasıtasıyla sağlanan bu dinleme eylemine “çocuksu dinleme” adını verirken burada kastettiği şey, “bilinçdışını dinlemenin kökensel boyutu[dur].” (Benslama, 2002: 239). Böylece bin bir gece boyunca devam eden bilinçdışını dinleme eylemi cinselliğin gölgesinde gerçekleşen süreç olmaktan çıkarak “kızlık zarı ile kulak zarı arasında işlemeye başlar.” (Benslama, 2002: 239). Şehrazat ve Dünyazad arasındaki cinsellik ve işitme kaynaklı haz konusunda şunları söylemektedir Benslama:

“Kız kardeşi bir ikiz ya da yardımcı figür olarak kabul edersek, Şehrazad, deli sultanla doğrudan doğruya yüzleşmek yerine, kadında cinsel olarak sahip olunamaz şeyi simgelemek için, kendinin nüfuz edilemez öteki’sine çağrı yapmıştır ve bunu da cinsel ilişkinin cereyan ettiği yerde yapmıştır. Böylece Şehrazad, kendinin nüfuz edilemez yanını her gece sürdürerek, kadına Öteki haz’zını geri verir. Dolayısıyla, öteki konuştuğu anda aslında kendi kendisiyle söyleşmektedir; ta ki kulaktaki çocuğun (Dünyazad) yerini çiftin gerçek çocuğu alana dek...” (Benslama, 2002: 239)

Şehriyar masallar vasıtasıyla, öteki konumundaki kadınları tanımaya başlamaktadır. Çerçeve masalda ritüelin Şehriyar’ın Şehrazat ile birlikte olmasından önce de kısmen tekrar ettiği görülmektedir. Ancak balinanın karnı olarak ifadelendirilebilecek bu ilişkiler süresince Şehriyar, bir türlü bu süreçten çıkışı başaramamıştır. Kısaca eski eşinin kendisini aldatmasından

Şehrazat ile tanışmasına kadar geçen süre içinde Şehriyar için hep aynı döngü tekrarlanmıştır. Şehriyar için bu döngü balinanın karnında yutululuğunun ya da tekrar doğmamak üzere ölüşünün bir tekrarıdır. Her gece ablası ile Şehriyar'ın ilişkisinin ardından Dünyazad'ın ablasının yanına gelerek masal anlatmasını istemesi ve hükümdarın ancak rızasını aldıktan sonra Şehrazat'ın masal anlatmaya başlaması alegorik düzeyde onun balinanın karnından yavaş yavaş çıkışına tekabül etmektedir. Bu durumda Şehrazat, Şehriyar için emri altındaki kölelerden farksızdır. Bu durum Şehrazat'ın her gece masal anlatmak için izin almasıyla sunulabilir. Şehriyar bu süre içinde kendi kimliğinin tek olmadığını farkına varır. Şehriyar için masalların anlatıldığı gece ölümün, yokluğun bir şeklidir. Masallar anlatılırken âdeta bir ölü gibi hiçbir itirazda bulunmaz. Benslama'nın ifadesiyle “hayali bir mezarın içinde ölmüş gibidir.” (Benslama, 2002: 261).

Çerçeve masalda balinanın karnı olarak ifade edilen alanın Şehrazat'ın bin bir gece boyunca anlattığı masallara karşılık gelmekte olduğu açıkça görülmektedir. Freud *Gündüz Düşleri* isimli makalesinde “gerçek olmaları hâlinde hiçbir hoşnutluk vermeyecek olan pek çok şey[in] düşlem oyununda ver[ilebileceğini] ve kendi içlerinde gerçekten sıkıcı olan pek çok heyecan[in] bir yazarın eserinin gösteriminde hazır bulunan dinleyici ve izleyici için hoşnutluk kaynağı hâline gel[ebileceğini]” (Freud, 1999: 133) söylemektedir. Bu noktada Şehrazat'ın anlattığı masalların da bir dinleyici

olarak Şehriyar’a aynı şeyleri sunduğunu pekala söyleyebiliriz. Böylece tezin bu kısmında söylenebilir ki, kadınlarla birlikte olarak ve onları öldürerek elde edilen haz yerini masal dinleyerek elde edilen hazzı bırakmıştır. Böylece masalların da Freud’un söylediği “kendisini kışkırtan oluşumdan ve anıdan gelen kökenin izlerini taşıyan bir gündüz düşü ya da düşlemi”nin (Freud, 1999: 133) türevi olduğu sonucuna varılabilir. Keza Freud da aynı makalede “mitlerin de genç insanlığın dünyasal düşleri olduğu”nun (Freud, 1999: 133) altını özellikle çizmektedir. Kısaca masalları Freud’un gündüz düşlerinin çocuk oyunlarının bir devamı ve yerine geçeni olduğuna dair sözlerinin ışığında masalları asıl hazzın yerine geçen ve yüceltmenin bir ürünü olan gündüz düşleri ile Winnicott’un nesne ilişkileri kuramı bağlamında ise “kişinin kaygı, korku gibi kendisini rahatsız edecek şeylerle karşılaştıktan sonra ilgisini dağıttığı bir süreçte bağlandığı cansız bir nesne” (Winnicott, 2013: 12) olarak geçici nesne kavramı ile açıklamak mümkündür.

Jungcu psikolojide bilinçdışı, kolektif bilinçdışı ve kişisel bilinçdışı olmak üzere ikiye ayrılırken bu örneklerin kolektif bilinçdışına mı yoksa kişisel bilinçdışına mı ait olduğunu Demirci “mekânsal eksende ‘yerin üstünde’ ve ‘yerin altında’ olan kaba bir coğrafileştirmeye” (Demirci, 2006: 90) dayanarak açıklamaktadır. Bu noktada masal anlatma ediminin yatak odasından sonra gerçekleşmesi önemlidir. Sarayın bir parçası olan yatak odasındaki hükümdarın mutluluğu ya da mutsuzluğunun doğrudan ülke

yönetimine etki etmesi bu odanın “‘bilinç eşiği’ görevini vurgularken, kolektif bilinçdışı görüngülerden farklı olarak doğaüstü hiçbir güç taşımayan” (Demirci, 2006: 93) özelliğiyle de “genital öncesi süreçlere dair bastırılmış olan arzuların ve ... [isteklerin] ‘merkezi mekânı olarak’” (Demirci, 2006: 93) okunmasını mümkün kılmaktadır. Şehriyar’ın yatak odasının ‘bilinç eşiği’ hüviyeti, onun hem arzusunun gerçekleşeceği (hem öznenin arzusunun mekânı, hem de öznenin intikamının alınacağı mekân) yer olması hem de nesnenin arzusunun görüldüğü mekân (Şahzaman’ın eşini kendi yatağında eşini ve zenci bir kölesini birlikte yakalaması) olması yönüyle de ilgilidir. Kısaca Şehriyar’ı balinanın karnı olarak değerlendirdiğimiz masallara çekebilecek unsur cinsellikten geçmektedir. Sonrasında ise o, bilinçdışının sembolünü oluşturan masallarla tanışır. Bu noktada onun bilinçdışı ile tanışacağı güzargah masal dünyasıdır. Bir başka deyişle bu sahne cinsellikle başlayan sahnede cinselliğe dayanan hazzın yerini masalları dinlemekten kaynaklanan hazza bırakmasının bir temsilidir. Şehrazat bu noktada her gece çocuğunu emziren bir anne gibi masal anlatmaktadır. Bir başka ve yine Demirci’nin ifadesiyle “‘Bastırılmış bir dürtüsel içeriğin başka bir içerikle yer değiştirerek bastırma duvarını aşma stratejisidir” (<http://surrealismus.blogspot.com/2015/09/erken-donem-surrealist-sinema-uzerine.html>, 17.09.2015) bu sahnede okunabilecek durum.

Masallar tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinçdışının topoğrafisinin yansıtılması açısından oldukça önemli ürünlerdir. Winnicott’un, ilk kötü nesneden kaynaklanan hayal kırıklığından sonra çocuğun uykudan önce annenin yerine geçen nesneye geçiş nesnesi adını verdiği bilgisinden (Winnicott, 2013: 12) hareketle çerçeve masalda Şehriyar için geçici nesnenin masal dünyasıyla belirtilen bilinçdışı olduğu görülmektedir. Masallar yalnızca Şehriyar’ın değil, BGM içinde inceden inceye Şehriyar’la benzerliğinin altı çizilen Harun Reşit’in de uyuyamadığı zamanlarda âdeta rüyalarının yerine geçen önemli anlatılardır. Harun Reşit’in başkahramanı canlandırdığı bu masalların girişleri pek çok kere “[b]ir gece Harun Reşit’i uyku tutmaz” şeklinde verilmektedir. Harun Reşit uykusunun gelmediği bu gecelerde çoğunlukla bir yolculuğa çıkmakta ve dikkatini çeken olağanüstü öykülerle dönmektedir. Hatta bazı masallarda sultan, yönetimindekileri yeni bir masal öğrenmeleri için uzun yolculuklara göndermektedir. Bu şekilde başlayan masallarda sultanın kendisinin macerayı davet etmiş olduğu söylenebilir. Harun Reşit için yeni bir öyküyü ya da masalı dinlemek en az yemek içmek kadar önemlidir. Hatta onun için yeni bir öykü ya da masalın dinlenilmesi sıkıntılı anlarında onu yatıştıran neredeyse tek şeydir, mutluluk zamanlarında ise bunlarla ruhunu daha da yüceltmektedir. Böylece Harun Reşit için tıpkı Şehriyar’da olduğu gibi masal dinlemenin ruhsal bir besin gibi hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bunun en açık örneği *Sihirli Kitabın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 2835-2876) verilmektedir. Harun Reşit bir gece sıkıntıyla

uyanır ve celladı Mesrur'u yanına çağırarak ona şöyle der: "Ey Mesrur, bu gece göğsümde bir ağırlık ve sıkıntı var, senin huzursuzluğumu dağıtmanı istiyorum!" (BGM, 2012: 2835). Bu istek karşısında Mesrur ona yıldızları izlemek ve suların çağlayan sesini dinlemek üzere taraçaya çıkmayı tavsiye eder. Bu öneriye karşı olumsuz cevap veren Harun Reşit'e Mesrur'un sunduğu ikinci öneri Şehriyar'ın durumunu yansıtmaktadır. Şöyle demektedir Mesrur Harun Reşit'e:

"Emirü'l Müminin, senin sarayında, her renkten, aylara marallara benzer, çiçekler gibi güzel, giysilere bürünmüş yüz altmış genç kız var. Ayağa kalk ve kendileri bizleri görmeksizin, hepsini sırayla kendi dairelerinde birer birer görelim! Onların şarkılarını işitir, oyunlarını seyreder ve onları birbiriyle oynasırken görürsün. Belki de o sırada ruhun, onlardan birinin çekimine kapıldığını hisseder. Ve onu meclisine alırsın bu gece; o da oyunlarını seninle paylaşır. Bakalım sıkıntıdan bir şey kalır mı?" (BGM, 2012: 2836)

Harun Reşit için sıkıntısını atmasının yolu sahip olduğu onca kadın değildir. Mesrur'un bütün tavsiyelerine rağmen o bunların hiçbirinin sıkıntısının geçmesi için yeterli olduğunu düşünmez. Bu yüzden Cafer'i evinden alıp getirmeleri için yardımcılarını gönderir. Sultanın yanına gelen Cafer ona şöyle demektedir:

“Ey Emirü’l Müminin! Ruhumuz ne göğün güzelliğiyle, ne bahçelerle, ne meltemin tatlı esintisiyle, ne çiçekleri seyrederek neşelenmiyorsa, bir çare kalıyor demektir, o da kitaplardır. Zira ey Emirü’l Müminin, bahçelerin en güzeli hala da kitap dolu bir dolaptır. Onun rafları boyunca gözlerle bir gezinti yapmak gezintilerin en hoş olanıdır! Bu durumda kalk kitap dolabındaki raflardan rastgele bir kitap çekelim!” (BGM, 2012: 2836)

İbnü’l Mansur İle İki Genç Kızın Öyküsü (BGM, 2012: 1292-1311) ise aynı şekilde başlamaktadır. Harun Reşit uyuyamaz ve El- Mesrur’dan kendisine bir “eğlence aracı bulmasını” (BGM, 2012: 1292) ister. Halife’nin bu isteğine Mesrur önce şöyle bir teklifte bulunur:

“Efendim, ruhu yatıştırmak ve duyguları uyutmak bakımından gece gezmelerine denk hiçbir şey yoktur! Dışarıda bahçe de güzeldir! Ağaçların, çiçeklerin arasına inelim; yıldızları ve üzerlerindeki şahane süslemeleri seyredelim; ayın güzelliğine ve yıldızlar arasında ağır ağır ilerleyişine ve yıkanmak üzere suya düşmesine hayran olalım!” (BGM, 2012: 1292)

Halife tarafından bu teklifin kabul edilmemesi üzerine Mesrur’un diğer teklifi kadınlarla ilgilidir. Şöyle demektedir Mesrur:

“Efendim, sarayında üç yüz cariyen ve her bir cariyenin kendi başına bir odası var. Gidip onlara hazır olmalarını haber vereyim; sonra gider, her bir odayı perde arkasından gözetir ve varlığını sezdirmeden her bir cariyeni tüm sade çıplaklığı içinde hayranlıkla seyredersin!” (BGM, 2012: 1292)

Önceki masalda olduğu gibi Halife bunu da istemez. “Efendim, emir buyur, önünde Bağdat’ın bilgelerini, bilginlerini ve şairlerini toplayayım. Bilgeler sana güzel sözler söyler; bilginler yıllıklarda rastladıkları bilgileri aktarırlar; şairler de koşuklu dizeler okuyarak ruhunu büyüler!” (BGM, 2012: 1293) şeklindeki üçüncü teklifi de kabul edilmeyince Mesrur bu kez ona kendisine arkadaşlık yapmaları için oğlanlar getirmeyi teklif eder. Ancak sonuç aynıdır. Sonuçta Halife Mesrur’dan “görülüp dinlenmesi hoş birilerini” bulmasını ister. Mesrur, cellat Mansur’u bulur ve getirir. Mansur ise Halife’ye “gözünün gördüğü” (BGM, 2012: 1293) bir masalı anlatarak onu eğlendirir.

Her iki masalda da açık bir şekilde Harun Reşit ile Şehriyar arasında bir paralellik bulunmaktadır. Harun Reşit, birinci masalda içindeki sıkıntıyı atmak için kitap okur ve bu kitapta ağladığı ve güldüğü şeyi keşfetmesi, bulması için Cafer’i görevlendirir. Birinci masalda Cafer, Halife’yi sıkıntısından kurtaran ve ona yeni bir öyküyle dönen kişi olarak Şehrazat ile paralellik arz ederken; ikinci masalda Mensur’un Halife’yi eğlendirerek ona öykü anlatan kişi olması yönüyle Şehrazat’a benzediği görülmektedir. İkinci

masalda ise uyuyamadığı için bir eğlence aracı ister. Bu eğlence aracı onca öneriye karşı ancak “gözünün gördüğünü” anlatan Mansur’un bir öyküsüdür. Aynı şekilde Şehriyar da kadınlarla olan sıkıntısını Şehrazat’ın anlattığı masallarla üzerinden atmaya çalışır. Başka bir ifade ile eski eşinden kaynaklanan güvensizlik sorununa bin bir gece boyunca cinsellikle çözüm aramaya çalışan Şehriyar, bu çözümü ancak Şehrazat’ın anlattığı masallarla bulmaktadır. Her gece birlikte olunan bakire sayısının üç yıl üzerinden hesaplanacak olursa epeyce bir miktarda olduğu görülmektedir. Bunların her biriyle bir gece birlikte olan Şehriyar’a bu anlamda cinselliğin gerekli güveni vermediği ortadadır. Ona gerekli olan güven ancak Şehrazat’ın anlattığı masallar aracılığıyla verilmektedir. Bir diğer ifadeyle her iki kahraman da göz ile değil “bilinçdışının kapanması mümkün olmayan tek deliği” (Lacan, 2013: 206) olan kulakla yolculuğa çıkmayı istemiştir.

Balınanın karnına giriş, kahramanın yalnız kalması demektir, oradan çıkış ise yine kendi imkanlarıyla olacaktır. Fyodor Mihailoviç Dostoyevski’nin deyişiyle insanın psikolojik bir değişim geçirmesi için uzun bir soyutlamaya girmesi gerekmektedir (akt. May, 2010: 23). Eliade, bu metaforun, kahramanın erginlemesiyle doğrudan ilgili olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Çok sayıda mitte şunlar ön plana çıkar: 1. Bir kahramanın, bir deniz canavarı tarafından yutulması ve kendini yutan canavarın karnını zorladıktan sonra oradan başarıyla çıkması; 2. Bir vagina dentatanın inisiyasyon gereği aşılp geçilmesi ya da Toprak Ana’nın ağzıyla ve dölyatağıyla bir tutulan bir mağaraya ya da bir yarıktan aşağıya tehlikeli bir iniş. Bütün bu serüvenler aslında inisiyasyonla ilgili sınamaları oluşturur; bunların ardından, başarı kazanmış olan kahraman yeni bir varolma biçimi elde edilir.”
(Eliade, 2001: 109)

Masallar zor işi kolaylaştıran, kahramanın isteklerini gerçekleştirmesini sağlayan, onu araf hâinden kurtaran ya da yolculuğa başlaması için gerekli kabulü sunan sözleri ve davranışları içermektedir. Bu söz ve davranışların büyük bir kısmını ise kahramanın kendisi ile yüzleştiği balinanın karnının masallarda simgesel örneğini sunan mağara, kuyu, bahçe, labirent gibi yerlerde görmek mümkündür.

Çoğunlukla bir hile ile ya da kaderin bir cilvesi olarak mağaraya gelen kahraman, önceden seçilmiş biridir. Bu yüzden mağaranın kapısı ancak kahraman tarafından açılabilen ya da mağaranın şifresini ancak o bilmektedir. Burada kahramanın daha önce hiç görmediği ve güzelliklerinden etkilendiği kadınlar ya da daha önce hiç görmediği kadar çok ve çeşitli hazineler yer almaktadır. *Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü*’nde (BGM,

2012: 2636-2672) kahramanın işini kolaylaştıran “Açıl susam açıl” sözü mağara kapısının açılması için simgesel bir anahtar işlevi görmektedir. Ali Baba mağaranın içine girip daha önce karşılaşmadığı hazinelerle karşılaştığında şaşkınlığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Vallahi, ya Ali Baba, işte bahtın sana ak yüzüyle görünüyor ve eşeklerinin ve odun yığınının yanından alıp Süleyman’ın ve İki Boynuzlu İskender’in bile görmediği şekilde bir altın deryasına atıyor! Birdenbire sihirli ibareleri öğretiyor ve onların erdeminden yararlanıyor ve de kayanın ve efsanevî mağaranın kapılarını açtıyor, ey kutsanmış oduncu! Bu, Nasip Dağıtan’ın, haydut ve harami kuşaklarının suç işleyerek topladığı servetin hakimi yapmak için sana sağladığı büyük bir lütuftur. Bütün bunlar olmuşsa, bundan böyle ailenle birlikte güvenlikte olasın, hırsızlık ve soygunla ele geçirilmiş altını hayırlı maksatlar için kullanasın diye olmuştur!” (BGM, 2012: 2641)

“Kolektif bilinçdışını teşhir eden” (Demirci, 2006: 90) mağara motifi alegorik düzlemde bazı masallarda dünya inancını da ifade edebilmektedir. Bu yüzden mağaranın kapısı ancak iyi niyetli kişiler tarafından açılmaktadır. Kötü niyetli kişiler ise cezalandırılmaktadır. Eliade bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“Mağara hem öteki dünyayı hem de tüm evreni temsil eder. Mağaranın simgeselliğini ve dinsel işlevini kavramamızı sağlayan, ona karanlık bir yer olarak yüklenen ilk ve ‘doğal’ ve son tahlilde ‘bütüncül’, yani kendi içinde bir dünya oluşturan bir kutsal uzama girmenin sağladığı tecrübedir.” (Eliade, 2006: 49)

Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü’nde Ali Baba fakir ama oldukça iyi biri olarak tasvir edilirken kardeşi Kasım onun tersine oldukça kötüdür. Masalın okuyucuya vermek istediği mesaj mağaranın kapısından ancak iyiliği temsil eden Ali Baba’nın geçebileceğidir. Kasım başlangıçta mağaradan içeri girse de sihirli sözcükleri unuttuğu için dışarı çıkamaz. Kötülüğün içinde yitip gidenin cezası ölümdür. Masalın sonunda Şehrazat bu durum için şunları söylemektedir:

“İşte, böylece, er ya da geç, çoğu zaman daha sonra olmaksızın daha önce, talih, gücü sınırsız Tanrı’nın buyruğuyla kötünün belleğini kör eder, tüm zihin açıklığını ve görme ve işitme yeteneklerini ondan alır. Çünkü kutsamalar ve en seçkin selamlar üzerine olası Peygamber, kötülüklerden söz ederken ‘Tanrı onlardan görme verisini geri alır, onu karanlıklarda el yordamıyla yürümeye terk eder; ve artık kör, sağır ve dilsiz olarak adımları üzerinden geri dönemez olurlar!’ demiştir. ...” (BGM, 2012: 2650)

*Alâeddin'in ve Sihirli Lamba Öyküsü'*nde (BGM, 2012: 2165-2271) sihirbaz bir Magripli, kendisini Alâeddin'in amcası olarak tanıtır. Günün birinde kentin uzak yerlerinde bulunan ve zengin tüccarların sıklıkla ziyaret ettiklerini söylediği bahçelere götürmek vaadiyle Alâeddin'i kandırır. Çin'in uzak yerlerine giderler. Bir kayanın üzerine otururlar. Magripli bu sırada bir ateş yakarak büyümlü sözler söyler ve kayalar yerinden oynayarak, toprağın üzerinde büyükçe bir çukur açılır. Magripli ve Alâeddin çukurun içine girerler. Ancak çukurun içindeki tunç halkayı tutup mermer kapıyı açma işini ancak Alâeddin yapabilir. Kapının açılması için babasının ve büyükbabasının isimlerini söylemesi yeterlidir. Mağripli bu konuda Alâeddin'e şunları söylemektedir:

“Benim tütsülememin ve okuduğum sözlerin erdemiyle yerin nasıl yarıldığını gördün! Bunu sadece senin iyiliğin için yaptığımı bilmelisin; çünkü çukurun dibinde gördüğün, üstünde tunç bir halka bulunan bu kapağın altında senin adına yazılmış ve ancak senin varlığıyla açılacak bir hazine var! Ve sana adanmış olan bu hazine, seni tüm şahıslardan daha zengin kılacaktır! Ve bu hazine, başkasına değil, yalnızca sana adanmış olduğundan bu mermer kapağa senden başkasının dokunmasının ve onu yerinden oynatmasının imkansız olduğunu da sana söylemeliyim! Çünkü ben bile, bunca büyük olan kudretime karşın ne tunç halkaya elimi sürebilir ne de şimdikinden bin kat daha güçlü ve kuvvetli de olsam, kapağı kaldırayım! Ve bir kez kapak kalkarsa, hazineye girmem ve aşağıya doğru tek bir basamak bile

inmem mümkün değildir! Benim yapamadığım şeyi yapmak, ancak senin için mümkündür!...” (BGM, 2012: 2179)

Tüm bu örnekler ışığında mağara arketipinin, tıpkı anne arketipinde olduğu gibi genellikle kahramanın macerasında ona gerekli yardımı sağlayan, onun erginlemesi için gerekli bir mekân olduğu görülmektedir. Çerçeve masalda balinanın karnının örneğini oluşturan masal mekânına Şehriyar’ın girişi, “bilmediğim bu öyküde nedir?” şeklindeki sorularla mümkündür. Bu noktada çerçeve masalda yer eden masal mekânının yanı sıra masalların anlatıldığı zaman dilimi de oldukça önemlidir. Tezde çerçeve masalda geçen Şehriyar’ın gece uyumayarak masal dinlemesi onun bireyselleşmek için bilinçdışıyla yüzleşmesi sürecinin bir ürünü olarak ele alınmıştır. Şehrazat’tan önce yaklaşık üç yıl boyunca diğer kadınlarda deneyimlediği cinsellik onun yalnızca gecenin şefkatine olan kısmıyla yüzleştiğinin bir göstergesidir. Şehrazat’la beraber bilinçdışının karanlığına inen Şehriyar, korku ve arzularıyla masallar aracılığıyla yüzleşir ya da Jung’un ifadesiyle “bütün ışıklar söndüğünde insan [Şehriyar], bilge Yajnavalkya’nın sözlerine göre kendiliğin ışığını bulur.” (Jung, 2015b: 194).

Masal dünyasında gece bilinçdışına geçişin, ana rahmine dönüşün bir ifadesidir. Anne arketipinde olduğu gibi gece motifinde de hem annenin olumlu yönünü hem de olumsuz yönünü deneyimleriz. Yavrularını korumak

için kanatlarını siper eden, güven veren, merhametli tavrıyla koynuna aldığı kahramanı koruyan, saklayan, yaşamı simgeleyen bir özelliğinin yanında; içerisinde daima bir bilinmeyi barındıran, kasveti ve karanlığı nedeniyle de olumsuz, ölümü simgeleyen bir özelliği de vardır. Bu yüzden bireyselleşme yolculuğunu Jung “gece deniz yolculuğu” şeklinde adlandırmaktadır.

Çerçeve masalın bir yansıması olarak *Büyülenmiş Genç Adam ve Balıkların Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 66-75) ismi Mahmut olan bir şah, babasının ölümünden sonra bir kadınla evlenir. Eşine oldukça güvenen şah bir gün yatağa yattığında kendisini uyuyor sanan kölelerinin konuşmasını dinler. Kadınlar, şahın eşinin onu aldattığından bahsetmektedirler. Şahın eşi, kocasını aldatmak için gece onun içeceğine beng koyar ve gizlice sevgilisinin yanına gider. Şah, durumu fark edince bengi içmiş gibi yaparak kadını takip eder. Eşinin şehrin dışında bir yere çıktığını görür. Bu yerde üst dudağı tencere kapağı alt dudağı tencere gibi olan bir zenciyle konuşur ve onunla birlikte olur. Hükümdar bu duruma dayanamaz. Zenciye konuşamayacağı şekilde yaralar ve hemen sarayının yolunu tutar. Ertesi gün eşi matem elbiseleri giyer ve sarayın bahçesine bir matem evi kurar. Felç haldeki zenciye buraya getirir. Her gün onu ziyaret eder ve bir yıl boyunca sürekli ağlar. Şah bir gün kılıcını çekip kadını öldürmeyi düşünürken kadın ondan önce davranır ve şahı yarı insan yarı taş olarak büyüler. Mahiyetindeki ve

sarayındaki insanları ise balık kılığına sokar. Her gece bu hükümdarı soyar, kamçılar, keçi kılından bir giysi giydirir ve bu zencinin yanına giderek ağlar.

Bu masalın giriş kısmında dikkat edilecek noktalardan biri şahın, eşinin kendisini aldattığını ancak uyanık kaldığı bir gece öğrenmesidir. Şahın bu durumu daha önce anlamamasının nedeni ise kadının kendisine içirdiği bengtir. Masallarda dikkat çeken bir nokta, ki bu özellik BGM’de yer alan gece ifadesini de açıklamaktadır, meydana gelen bir olayla ilgili değerlendirmelerin gece yapılmasıdır. Ama niçin gece? Bu sorunun cevabını şöyle verebiliriz diye düşünüyorum: Gece, karanlıktır. Karanlık içerisinde daima bir sır barındırmaktadır. İnsanlar gecenin sahip olduğu sırdan çoğu defa tedirginlik duymaktadırlar. Bu yüzden çoğu kez bu sırrın ortaya çıkmasına karşı tetiktirler. Gece ortaya çıkan en küçük bir ses, tıkırtı bile ona yönelmemiz için ya da o sesi tahlil etmemiz için yeterlidir. Freud, “günlük olayların kalıntıları[nın] bilinçdışı malzemeyi sağla[dığını], bu malzemelerin ise gündüz baskılanıp bilinçdışına itilmiş istekler ve duygularla birleşerek,...geceleyin uykuda latent oluşumu sağla[dığını]” (Freud, 2013: 82) söylemektedir. Bu noktada bir sonuca Estés’in şu ifadesi ile ulaşılabilir: “Bir peri masalında gece olduğunda, yorumbilim terminolojisine göre, bilinçdışında bulunduğumuz sonucuna ulaşabiliriz” (Estés, 2008: 369). O yüzden Şehrazat, bir tıkırtı karşısında bile tetikte olunan bir zamanda başka bir ifade ile bilinçdışını ifade eden bir zamanda masal anlatmaktadır. Sabah

olunca ise Şehriyar devlet işleriyle ilgilenir. Diğer yandan büyülenmiş genç adamın eşinin kendisini aldattığını öğrenmesi gece gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak Campbell sistematığında balinanın karnı başlığının örneğini çerçeve masalda Şehriyar'ın bin bir gece boyunca masal dinlemesi oluşturmaktadır. Bu süreç boyunca Şehriyar'ın edilgen bir halde masal dinleme eylemi onun bilinçdışındaki seyrinin bir izotopisini sunmaktadır. Psikanalitik perspektifte ise masal dinleme edimini Freudcu bakış açısıyla gündüz düşleri, Winnicott'un bakışı doğrultusunda geçici nesne perspektifinden açıklanabilir. Bu noktada ve son bir cümle olarak Şehriyar'ın daha önce yaşadığı sorunların üstesinden bin bir gece boyunca dinlediği masallarla gelmeye çalışmasını âdeta anne memesini bırakmak için çocuğun emziğe alıştırılmasının benzer bir örneği olarak okumak mümkündür.

3.2. Erginleme

3.2.1. Sınavlar Yolu/ Gölgeyle Karşılaşma

Erginleme bölümünün en önemli kısımlarından biri sınavlar yoludur. Sınavlar yolu kahramanın, gerçek bir kahraman olup olmadığını anlamak adına oldukça önemlidir. Kurtarılmayı bekleyen masum rolünden çıkan kahraman, bu etapta savaşçı kurtarıcı kimliğine bürünmektedir.

Sınavlar yolu, kahramanın kendi bilinçdışıyla yüzleşip, bilinçdışını tanımaya başladığı düzeyi ifade etmektedir. Campbell'ın monomit olarak ifade ettiği sınıflandırmasının diziliş yönünü bu sistematikte şu şekilde okumak mümkündür: Sınavlar yolu, kişinin kendi içine yönelişinin, kendisiyle olan mücadelesinin ya da kendisini tanımasının bir sembolüdür. Kahraman ancak kendisini tanıdıktan sonra ötekinin ayırdına varabilir. Bu noktada “ben kimim, korkularım neler ve ne istiyorum?” soruları sınıflamanın bu kısmı için oldukça önemlidir.

Eşik bölgesini aşan kahraman çeşitli sınavlardan geçmek üzere daha önce hiç rastlamadığı bir dünyaya gelmektedir. Kahramanın bu karanlık erginleme bölgesinde ilk olarak kendisine yardımcı olacak kişiyi doğru bir şekilde belirlemesi ve ona tam anlamıyla güvenmesi gerekmektedir. Ona yardımcı

olacak kişinin önerilerini ve sahip olduğu tılsımlı araçları temin etmesi karşılaştığı engellerle mücadele etmesinde önemlidir.

Campbell, zor görevlerin başarılmasının bir ejderhanın öldürülmesine paralel olduğunu söylemektedir (Campbell, 2010: 114). Sınavlar ne kadar zor olursa olsun hiçbir zorluk, kahramanın başarısının önünde bir engel teşkil edemez. Olağanüstü güçler, rehberler, kahramanın bu zorluğu aşmasında ona yardımcı olmaktadır. Kader bir şekilde bu zorlu görevlerin üstesinden gelmesi için cesaretiyle ilerleyen kahramanın yanındadır. Pearson, “Çoğu savaşçı arketipi öyküsünde, kahraman bir dizi tehlikeli serüven geçirir. Durum ne kadar zorsa, öykü de o kadar çekicidir. Ama, kahraman asla vazgeçmez. Tam tersine, en zor durumlarda galip gelmek için güç, cesaret ve beceri sergiler” demektedir (Pearson, 2003: 45).

Erginleme, bilinçsizlikle ilgili doğal eğilimlerimizden uzaklaşmamızla yakından ilintilidir. Kahraman olmaya uygun birinin bu eğilimlerinin farkına vararak, onlardan uzaklaşma süreci erginlemedir aslında. Bu oldukça sancılı bir süreç olmasına rağmen kahraman bu süreci başarıyla geçtiğinde kendini gerçekleştirebilmekte, daha doğrusu kendi öz benliğini tanıyabilmektedir. Erginleme “[B]ilinçsiz kalmaya yönelik doğal eğilimlerimizden uzaklaşıp neye mal olursa olsun- acı, zahmet, katlanma- daha derin akılla, vahşi Benlik ile bilinçli bir birliktelik kurmanın yolunu takip etmeye karar verdiğimiz bir

süreçtir” (Estés, 2013: 458) demektedir Estés. Bu sınav için yapılması gerekenleri adı geçen eserinin *Gölgeye Yeni Bir Rol Vermek* başlığıyla belirttiği kısımda şu şekilde sunmaktadır:

“Kendi psişesinin negatif gölgesini ve/veya dış dünyadaki kişi ve olayların negatif yönlerini tanımak ve bunlara tepki göstermek için keskin görüşe (ateşli gözler) başvurmak. Psişesindeki negatif gölgeleri cadı ateşiyle yeniden biçimlendirmek.” (Estés, 2013: 124)

Gölgelerimiz komplekslerimizdir. Kişiliğimizin karanlık yanıdır. Alışkanlıklar, bağımlılıklar, geçmişe saplantılar ya da korku kişinin benliğini örten bir toz olarak düşünüldüğünde kahramanın bu tozu kendi benliğinin üstünden silip atması, gölgesi ile yüzleşmesi gerekmektedir. Ancak böyle yaparsa kendisini tanımaya başlayabilir, ruhsal bütünlüğünü koruyabilir. Bireylerin ya da grupların herhangi bir değerli amaçla özdeşleştiklerinde karşılaştıkları ilk zorluk, gölgeyi tanımak ve onunla bütünleşmektir (Pearson, 2003: 242). Gölgesiyle tanışan, onu özümseyen kahraman kendini de tanıyabilmekte ve erginleşebilmektedir. Bu şekilde yolculuğunun amacı da ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan gelişmemiş gölge nitelikler, onların bilincine varana dek, bize gaddarca hükmederler. Başka bir ifade ile kişiliğimizin hayvansı yönü ortaya çıkar.

Gölge niteliklerin kahramanın karşısına çıkışı masalarda çeşitli şekillerde örneklendirilebilmektedir. Kahramana zarar vermeye çalışan yaratıklar (cinler, şeytanlar, yamyamlar ya da BGM’de sıklıkla geçtiği gibi zenciler gibi), yırtıcı hayvanlar ya da kahramanın düşmanları. Kahramanın bunlarla mücadelesi de farklılık gösterebilir. Genellikle gölge nitelikleriyle savaşan kahramanın bazı masalarda bunlarla dost olduğu görülebilir. Fakat bu mücadeleler çoğunlukla kahramanın gölgenin farkına varmasıyla sonuçlanır. Kahraman için bu süreçte en büyük tehlike gölgenin tuzağına düşürülmesidir. Ancak çoğunlukla bu tuzakları bir yolunu bulup atlatmak da kahramanca eylemlerden biridir.

Kısaca bilinçdışının temel unsurlarından biri olan gölge ile tanışmak kahraman için başlı başına bir sınavdır. Gölgeyi tanıyıp onun farkına varan kişi, bu kendine dönüş sürecinden sonra başkalarını tanıyabilir. Tezin bu kısmında çerçeve masal örneğinden hareketle Şehriyar’ın bilinçdışında karşılaşması gereken gölge arketipine uygun örnekler ele alınarak bir çözümleme yapılması amaçlanmıştır.

3.2.1.1. Kıskanç Kardeşler

Masallarda görülen kötü kardeşler, kahramanın karanlık yanını ortaya koymaktadır. Kahramana düşen görev bu kötü kardeşleri denetim altına alıp kendisine zarar vermelerini önlemektir. Bu noktada Demirci'nin iyi kardeşin bütünü, kötü kardeşin ise parçayı temsil ettiğine dair tespitleri hatırlanabilir (Demirci, 2006: 77). Demirci bu tespiti “aynı anneden doğmanın bir bütün olarak varolmayı gerektirdiği” (Demirci, 2006: 77) varsayımından yola çıkarak ulaşmaktadır. “İyi ve kötü aslında tek bir kendiliktir” (Demirci, 2006: 77) ve bir kişiliğin farklı cephelerini oluşturur. Kişiliğinin olumsuz yanını denetim altına alan kahraman kendi bütünlüğünü de korumuş olur. Ancak bu yanını denetim altına alamayan kahramanın sonu bu tür masallarda genellikle kardeşleri yüzünden olmaktadır. Tıpkı Jung'un belirttiği gibi, “gölge, bizim diğer yanımızı” “karanlık kardeşlerimizi” sembolize etmektedir. Estés buna uygun olarak üvey anne ve üvey kız kardeşlerin (ben bunu ayrıca kötü kardeşler olarak da okuyacağım) psişenin gelişmemiş, ama kışkırtıcı ve zalim öğelerini temsil ettiğini söylemektedir. Zalim kardeşler “gölge öğelerdir yani kişinin ego tarafından istenmeyen ya da yararsız olarak değerlendirilip, bu yüzden karanlığa atılan yönleridir” (Estés, 2013: 99). Bu noktada kardeşlerden biri, genellikle iyi kardeş, bilinci ifade ederken diğeri, kötü kardeş, onun bilinçdışını ifade etmektedir.

Çerçeve masalda eşinin kendisini aldattığını öğrenen ilk kişi Şahzaman'dır. Ağabeyi Şehriyar'a sunmak istediği hediye sarayında unutan hükümdar, tekrar oraya döndüğünde eşini ve bir kölesini yatakta birlikte uyurken bulur. Bu durum üzerine hem eşini hem de köleyi öldüren hükümdar, ağabeyinin yanına döndüğünde yaşadığı olayın etkisiyle mutsuz ve hasta olur. Bu durum ağabeyinin eşi tarafından aldatıldığını gördüğü sahneye kadar sürer. Masaldan anlaşıldığı kadarıyla Şehriyar için olumsuz ifade eden bu sahne, Şahzaman için olumlu bir durumu temsil etmektedir. Başka bir ifade ile Şehriyar'ın yarası, Şahzaman'ın yarasının iyileşmesi için bir nevi merhem görevi görmektedir. Tıpkı Şehriyar'ın kardeşiyle birlikte kendisinden daha kötü durumda birini aramaya çalışması gibi. Masalda dikkat çekilmesi gereken bir başka husus, aldatılan kişilerin (Şahzaman, Şehriyar) zayıftan güçlüye göre bir dizilişe sahip olmasıdır. Bu dizilişte Şahzaman yiğitlik, güç ve yaş olarak en zayıfı temsil etmektedir. Bu noktada masalda bir parça-bütün ilişkisinin olduğu açıkça görülmektedir. Böylece kardeşler arasında parçayı Şahzaman'ın bütünü ise Şehriyar'ın oluşturduğuna dair bir yargıya varılması mümkündür. Aynı ayırdım kardeşlerin aldatılma olayına verdiği tepkilerden de anlaşılabilir. Şahzaman eşinin kendisini aldattığını gördükten sonra eşini öldürür. Şehriyar ise eşini hemen öldürmez. Şahzaman'ın ona durumu anlatmasından hemen sonra büyük kardeşin yaptığı şey olayı bir de kendi gözleriyle görmektir. Bir başka ifade ile kulaklarıyla duyduğuna değil

gözleriyle gördüğüne inanmayı seçmektedir. Eşinin kendisini aldattığını gördüğünde ise yine ihtiyatlı davrandığı ve kendisinden daha kötü durumda birini bulmak için kolektif bilinçdışına (ifrit ve onun düğün gecesi kaçırdığı kızın yer aldığı bölüm) başvurmasını onun bilinci ifade ettiğinin bir örneği olarak okumak gerekir. Bu noktada Şahzaman'ı da bilinçdışının bir temsili olarak görmek mümkündür. Böylece masalda “bölünmenin de iki kardeş arasında değil, aslında tek bir kişilik içerisinde yaşandığı” (Demirci, 2006: 177) söylenebilir.

BGM’de kadın kahramanların yer ettiği masalarda kardeş kıskançlığının doğrudan ortaya çıkışı evlilik sebebiyledir. Ancak kahramanları erkek olan masalarda kardeşler arası kıskançlığın ortaya çıkışı evlilik kadar maddiyatla da ilintilidir. *Birinci Genç Kız Zübeyde’nin Öyküsü* (BGM, 2012: 141-152) ve *İkinci Şeyhin Öyküsü* (BGM, 2012: 34-37) masallarında da kahramanlar (Zübeyde ve İkinci şeyh) kıskanç kardeşlerine karşı mücadele verirler. Birinci masalda Zübeyde, öz kızkardeşler arasında en küçüğüdür. Babalarının ölümünün ardından iki defa evlenen ablalarının boşanıp Zübeyde’nin yanına dönmeleri ile olaylar başlar. Masalın bu kısmına kadar kardeşler arasında bir kıskançlığın olduğundan bahsedilmez. Masalda kıskançlığın başlamasına sebep olan olay Zübeyde ve kardeşlerinin ticaret için onlarla yolculuğuyla başlar. Bu yolculukta Zübeyde’nin karşılaştığı bir adamla evlenmek istemesi kardeşler arasındaki kıskançlığın yeğane sebebidir. Masalda evlilik sahnesi

kardeşlerle sembolleştirilen gölgenin ortaya çıkışını da beraberinde getirir. Masal kıskanç kardeşlerinin Zübeyde'yi ve eşini denize atmalarıyla devam eder. Adam ölür. Zübeyde ise bir adaya düşer. Bu adada büyük bir yılanın küçük bir yılanı kovaladığını görüp büyük yılanı öldürür. Küçük yılan ise zenci bir kıza dönüşür. Zübeyde'nin hikâyesini dinler ve kız kardeşleri köpeğe çevirir ancak Zübeyde'ye her gece bu köpeklerle üç yüz kırbaç vurmasını söyler yoksa kendisi de köpek olacaktır.

BGM'de pek çok masalın birbirinin kadın erkek karşıtlığında yer eden varyantı olduğu görülmektedir. Böylece Şehrazat, yaşadığı olayları hem kadın kahraman hem de erkek kahraman vasıtasıyla Şehriyar'a tekrar yaşatır. Kadınları ve erkekleri bir bütün olarak ve aynı yargıyla ele alan Şehriyar'a tek tek onların iyi ya da kötü olabileceklerini gösterir. *Tacir ve İfrit Öyküsü*'nde ikinci şeyhin erkek kardeşleri babalarının mirasını bölüştükten sonra yolculuğa çıkmalarına karşın *Hamal İle Genç Kızların Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 76-94) Zübeyde'nin kız kardeşlerinin evden ayrılışı evlilikle verilmektedir. Ancak onlar da, şeyhin erkek kardeşlerinin ticarete başarısız olmaları gibi evliliklerinde başarısız olurlar ve geri dönerler. İkinci kez kız kardeşleriyle yolculuğa çıkarlar. İkinci şeyhin masalında şeyh yolculuk esnasında bir kadını kurtarmasına karşın Zübeyde ile ilgili anlatıda kurtarılan kişi bir erkektir. Her iki masalda ortak olan bir diğer motif ise bir ifrit ya da zenci bir kızın kahramana yardım etmesidir. Bu zenci kız ya da ifrit

kahramanı kurtarıken kahramana zarar veren kişileri ise bir köpeğe dönüştürür. Masallarda ifritin ya da zenci kızın büyülediği kişilere (kahramanı engelleyen kişiler olarak kardeşler) acınırsa ya da verilen ceza unutulursa kahramanın da ceza göreceği şeklinde uyarılara da yer verilmektedir.

Yukarıda incelenen iki masalın çerçeve masalla ortak noktalarından biri de tacirin fakir bir görünüme sahip olan kadına, Zübeyde'nin ise ölümden kaçan bir karayılanı merhametiyle kurtuluşu elde etmesi gibi, Şehrazat'ın da ölümü pahasına Şehriyar'a yardım etmeye çalışmasıdır. Bu noktada birinci masalda zenci kız, ikinci masalda ecinninin ve çerçeve masalda Şehrazat'ın yaşlı adamın birer sembolü olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bunların kahramana destekleri ancak bir sınamayla gerçekleşir. Örneğin *Tacir ve İfrit Öyküsü*'nde kardeşlerin taciri ve eşini denize atmasıyla ecinniye dönüşen kadın, ona şöyle demektedir:

“Beni tanımadın mı? Senin karınım ben. Yüce Allah'ın izniyle seni ölümden kurtarıp buraya getirdim. Çünkü, bil ki ben bir ecinniyeyim. Gördüğüm andan beri gönlüm seni sevdi; sadece Allah böyle istediği için; ve ben Allah'a ve koruyup kutsadığı peygamberlerine inanırım. Fukara kılığında senin yanına geldiğim halde, yine de benimle evlenmek istedin. O zaman, ben de karşılık olarak, seni sudan çıkarıp

ölümden kurtardım. Kardeşlerine gelince, onlara çok kızdım; kuşkusuz onları öldürmem gerek!” (BGM, 2010: 36).

Üç kız kardeşin eş arayışının konu edindiği masallarla ilgili ortak temalardan biri kardeşler arasında daima bir seçimin olduğudur. Bu seçimin genellikle en güzel ve en maharetli de olan küçük kız kardeşten yana kullanılması ortak olan diğer bir özelliktir. Masalarda küçük kız kardeşin mahareti genellikle olağanüstü özelliklere sahip bir nesne ile ayrıca vurgulanır. *Halhal* (BGM, 2010: 2776-2781) isimli masalda küçük kızkardeşin isteklerini gerçekleştirmesi için kullandığı sihirli nesne bir saksıdır. Örneğin diğer kardeşlerin onu götürmek istemedikleri şenliğe bu saksının sihirli gücünü kullanarak gider. Sinderalla masalıyla oldukça benzerlikler gösteren bu masalda küçük kızın şenlikte tanıştığı şahtan kaçışı ve saksının sihirli özelliklerini ablalarından gizli bir şekilde kullanışı Freud’un, *Üç Kutu Teması* başlıklı makalesindeki küçük kızın genellikle sessizliğiyle ölüm tanrıçasının bir sembolü olduğu (Freud, 1999: 225) şeklindeki yorumuyla tutarlıdır. Freud, üçüncü kızın “garipliklerinin onun sessizliğinde yoğunlaşmasından hareketle sessizliğin ölümün genel bir temsili” (Freud, 1999: 225), “ölümün kendisi, ölüm tanrıçası” (Freud, 1999: 226); diğer kardeşlerin ise yazgıyı, kaderi temsil etmesi gerektiğini söylemektedir. Ancak insanın hiçbir şeye boyun eğmeyeceğinden hareketle ölüm tanrıçasının bir süre sonra yerini aşk tanrıçası mitine bırakmasıyla (Freud, 1999: 230) bu tür masalarda “seçim

olgusuyla insanın baş eğmek zorunda olduğu kader ve zorunluluk[ların] da alt edilmiş” (Korucu, 2006: 16) olduğu görülmektedir.

Masalda ablalarının kıskançlığının kurbanı olan küçük kızın kumru kılığına sokulması da ayrıca önemlidir. Kumru eşine ve çocuklarına bağlılığı ile bilinen sıcakkanlı bir kuş türüdür. Masalın bu kısmında kumru, gözyaşı, küçük kız figürlerinin birbirleriyle bütünlük içinde olduğu görülür. Bu temler kızın masumluluğu şeklinde de okunabilir. Kumru motifinin masum bir sevgili gibi betimlendiği bir masal *Goncagül ve Dünya Tatlısı*’dır (BGM, 2012: 1441-1479). Bu masalda da Dünya Tatlısı, Goncagül’ü ararken karşılaştığı kafesteki kumruya şu şekilde hitap eder:

“Eğer benim gibi, ey kumru, aşk çılgını isen, Tanrı’ya seslen ve “Ey yüce gönüllü varlık diye!” kuğurda!

Ötüşün bir neşe ötüşü mü, yoksa çeken bir yüreğin aşk şikâyetleri midir, kim bilir?

Sevgiliden ayrıldığın için mi inliyorsun, bu yüzden zayıf ve baygın mı düştün; yoksa, aşkının coşkusunu mu yitirdin?

Eğer öyleyse, şikâyetlerini açıklamaktan ve yüreğimi dolduran eski aşkı haykırmaktan kendini alıkoyma!

Bana gelince Tanrı sevgilimi korusun, onu kemiklerim toz oluncaya kadar asla unutmayacağıma yemin ederim!” (BGM, 2012:1458)

Şahın oğlunun masalın sonunda kumru hâlindeki eşini eski hâline döndürmesi kumrunun döktüğü gözyaşları sayesinde gerçekleşir. Kız gözyaşları dökmeseydi, şahın oğlu onun farkına varamayacaktı. Işık'ın ifadesiyle “[k]arşılaştığı güçlüklerle başedebilen kahraman, gözyaşlarıyla kendini, animusuna tanıtmıştır. Artık bir ödülle geri dönecektir bu “uzak ülkeden” (Işık, 2009: 330). Estés, gözyaşları hakkında şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Müstakbel bir sevgili, kendi yararının hissedilmesine ve sarılmasına izin verildiği zaman, kendi iyiliğine duyduğu inancı yitirmekten doğan kendine zarar verme davranışlarını gördüğü zaman, Hayat/Ölüm/Hayat doğasının besleyici ve canlandırıcı döngülerinden koptuğunu hissettiği zaman, düş görenin gözyaşları çıkagelir. O zaman ağlar, çünkü yalnızlığını, o psişik mekâna, o vahşi bilme gücüne yönelik sıra özlemini hisseder.” (Estés, 2013: 176)

Masalın sonunda masum olan, kaybettiğini tekrar elde etmesi ile ödüllendirilmektedir. Şah, kumrunun ayağındaki iğneleri çekince kız eski hâline döner. Masalda kadına şifa veren kişi kendi animusudur. Estés'in de söylediği gibi “Bu şifa veren erkektir, anlayarak büyüyen erkektir.” (Estés, 2013: 176). Sözlerine şu şekilde devam etmektedir Estés,

“Bir kadının bir erkekten kendi yansıtmasını çözmesi ve yarasıyla yüzleşmesinde, gözyaşları doğal olarak çıkagelir ve onun içteki ve dıştaki bağılıkları giderek daha duru ve güçlü bir hal alır. Kendi şifacısı hâline gelir; artık daha derin benliği için yalnız değildir. Artık ağrı kesici olsunlar diye kadınların kapısını çalmaz.” (Estés, 2013: 176)

Ben bilincinin oluşması bir miktar bencillik gerektirir demektir Jung (Jung, 2012: 79) ve şunu da eklemektedir: “Bu temel içgüdü olmaksızın bilincimize egemen olmayız ve karanlığa düşeriz” (Jung, 2012: 79). Bu noktada, iyi ve kötü, ahlak ve hazzı simgeleyen kardeşler arası mücadeleyi gölge ile ben arası rekabet saymak gerekir. Bu mücadelede ben bilincinin yer edebilmesi için iyi tarafı canlandıran kardeşin narsistik tavırları olmazsa olmaz bir gerekliliktir. Kahraman sezgilerinin ışığında kendi geleceğini, çevresini tahlil eden ve çevresindeki zararlı sayılabilecek otları ayıklamayı başarabilen kişidir. Diğer türlü bu zehirli otlar büyüyüp kahramanı nefessiz bırakabilir. Bu noktada masallarda evrensel bir tema gibi görülen iyilerin mutlaka kazanacağına dair inanca bir şart eklenmiş görünüyor. İyiler kazanır ancak bir miktar bencillik de bu kazanımda önemli bir paya sahiptir. *Balıkçı Cevder* ve *Sihirli Heybe'nin Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 1600-1653) yaptıkları her kötülüğe rağmen kardeşlerini affeden Cevder'in hazin macerası anlatılmaktadır. Masalda yer alan diyalektik iyi-kötü, ahlak-haz metaforlarının vurgulanmasına dayanmaktadır. Cevder annesine karşı merhametini kardeşleri nazarında da genişleterek, onların yaptıkları her

kötülüğü görmezden gelerek, âdeta kendi sonunu kendi hazırlar. Bu masalda Cevder iyiyi, ahlaklıyı, merhametliyi temsil eder. Ancak kardeşlerine ve özellikle annesine karşı fazlasıyla merhametlidir. Mağripliden aldığı heybeyi, yüzüğü kardeşleriyle paylaşır. Ancak incelenen diğer masallarda da görüldüğü üzere padişahın kızıyla evlilik asıl patlamanın ortaya çıkacağı son mecradır.

Sonuç olarak BGM’de kardeşler arasındaki ilişkinin bozulması kıskançlık, haset duyguları üzerinden ele alınmaktadır. Ancak incelenen masallarda görülmüştür ki, erkek ya da kadın kardeşler arasında bu kıskançlığın ortaya çıkışı genellikle evlilikle ilintilidir. Örneğin incelenen masallarda kötü kardeşler, iyiyi temsil eden kardeşlerinin yanına döndüğünde kıskanç bir tutum sergilemezler. Ancak ne zaman evlenilecek kişi ortaya çıksa kıskançlığın da gün yüzüne çıktığı görülmektedir. Çerçeve masalda da Şahzaman’ın Şehriyar’ın eşini bahçede görene kadar “yaralı”, mutsuz bir haldedir. Ancak eşinin Şehriyar’ı aldatmasının Şahzaman’ı iyileştirmesi kıskançlığın yine evlilikle ilgili olduğunun bilgisini içermektedir. Masalların genel prensipleri iynin ödüllendirilmesi, kötünün cezalandırılması ile ilgili olduğundan -son masal hariç- aynı prensip doğrultusunda iyi kardeşler, üvey de olsalar ödüllendirilirken, kötü kardeşler öz de olsalar cezalandırılmaktadırlar. Bu noktada kötü kardeşlerin ödüllendirilmesi ya da

cezalandırılmasını parça ile bütünüñ bir araya gelerek kendiliği oluşturmasının bir sonucu olarak görmek mümkündür.



3.2.1.2. Kırkınıc Oda, Yasaklı Oda ya da Saklı Oda

Masalda incelenecek önemli motiflerden biri kırkınıc oda, yasaklı oda ya da saklı oda motifi olarak bilinmektedir. Odaya girmemesi sıkı sıkı tembihlenen kahraman için bu motif bir yasağın delinmesini ve yeni bir bütünlüğe doğru yol aldığıın habercisidir. Demirci'nin nesne-imge düzleminde incelediği kapı motifi perspektifinde kırkınıc odaya (saklı odaya ya da yasaklı odaya) girişin de “düş ile gerçek arasında uza[nan] bir iletkenliği” (Demirci, 2006: 18) sembolize ettiği söylenebilir. Bu noktada bütün anahtarlar kendisine verilen kahramana yeni bir seçim sunulmaktadır. Oldukça zor olan bu seçim sonucunda kahraman cezası ne olursa olsun o anahtarı kullanıp odayı açar. Otuz dokuz anahtarın açtığı odalarda çeşitli güzelliklerin olduğunu gören kahraman bunların hiçbirinin etkisinde kalmadan kırkınıc odaya doğru yürür. Merakını yenemeyerek odaya girer ve bilinçdişıyla yüzleşir. Bu noktada kırkınıc oda hem arzulanan hem de korkulan benliğin bir keşfini sunmaktadır. Campbell'ın ifadesiyle:

“[K]urduğumuz ve içinde yaşadığımız dünyanın ve içindeki bizlerin yıkımı; fakat sonrasında daha cesur, dürüst, geniş ve daha eksiksiz bir insan yaşamının fevkalade bir yeniden inşasıdır bu-yani içimizde

taşıdığımız mitolojik dünyadan gelen huzursuz edici gece ziyaretçilerinin cazibesi, vaadi ve dehşetidir söz konusu olan.”
(Campbell, 2010: 19)

Otuz dokuz odada çeşitli güzelliklerle karşılaşan kahraman için kırkıncı oda merakı, arzuyu, ruhunun gölge özelliklerini ifade etmektedir. Tıpkı mağara, kuyu gibi kırkıncı odaya giren kahraman da gölgesiyle mücadele etmektedir. Gölge kimi zaman kahramanın kendisine bile ifade edemediği ancak kendisini derinden etkileyen isteklerinin, arzularının bir ifadesidir. Bu noktada kahramanın kırkıncı oda olarak ifadelendirilen gizlerini, duygularını açığa vurmasının işaretidir merak. Kahramanın zorlu sınavlar yolunda ilerleyişini sağlayacak içsel güç meraktır. *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 19-29) bu merak duygusu masalın anlatıcısı Şehrazat tarafından bilinçli olarak oluşturulur. Masalın başında Şehrazat kızkardeşi Dünyazad'a şöyle demektedir:

“Şahın yanında olduğum sırada seni çağırtacağım; geldiğin ve Şahın benimle işinin bittiğini anladığın zaman bana: ‘Ablacığım, bana o harika öykülerinden birini anlat da geceyi hoşça geçirelim!’ de! Bunun üzerine, sana anlatmaya başlayacağım öyküler, eğer Allah isterse, Müslüman kızlarının kurtuluşunun nedeni olacaktır.” (BGM, 2012: 28)

Şehriyar tıpkı kırkınıcı odanın girişinde bekleyen masal kahramanları gibi merakla ve ısrarla masal dinlemek ister. Kırkınıcı odanın girişinde bekleyen kahramanın amacı olan bilinmeyenin keşfi ya da bilme isteği Şehriyar'ın masalları dinlemek için gerekli sabrı göstermesindeki ısrarın da bir sebebidir.

İlk gece anlatılan *Tacir ile İfrit Öyküsü*'nden (BGM, 2012: 29-39) itibaren bin bir gecenin sonunda anlatılan son masala kadar Şehrazat, masalları yarıda keserek ya da sonraki gece anlatılacak masal hakkında ipuçları vererek ölümden kurtulmaya çalışmaktadır. İlk gecenin sonundan itibaren Şehrazat, Dünyazad'ın “Ablacığım, sözlerin ne kadar tatlı, zarif ve güzel! Ve de kulağa ne kadar hoş geliyor!” sözlerine mukabil “Ama Şah beni bağışlar yine hayatta kalırsam, gelecek gece anlatacaklarımın yanında hiç kalır” (BGM, 2012: 38) diyerek bin bir gece boyunca ölümü ertelemektedir. Şehriyar ise bu noktada merak duygusunu defalarca şöyle ortaya koymaktadır: “Doğrusu, öykünün şaşırtıcı sonunu öğrenmeden onu öldürmeyeceğim.” (BGM, 2012: 38). Sonraki gün masalı tamamlayan Şehrazat, geceyi tamamlamak üzere Şehriyar'ın merakını canlandırmak üzere “Bu öykü balıkçının öyküsü kadar şaşırtıcı değildir” (BGM, 2012: 39) sözleriyle devam etmektedir. Ya da örneğin yüz on beşinci gecenin sonunda Şehrazat ertesi gün anlatacağı masal hakkında şöyle bilgi vermektedir: “Evet, ey şah, ama sana anlatmak istediğim tarihsel yellenme hakkındaki öyküyle kıyaslanınca hiçbir şey değil!” (BGM, 2012: 1957). Şehrazat'ın bu sözleri kırkınıcı kapının anahtarını

kullanmamasını kahramana söyleyen yardımcı kahramanın uyarılarını hatırlatmaktadır. Ancak tıpkı kahramanın bu uyarıya rağmen kapıyı açmaya istekli olması gibi Şehriyar da masalların sihirli kapısından girerek olağanüstülükler dünyasını görmeye, bilinmeyeni bilmeye meraklıdır. Örneğin yukarıda Şehrazat'ın sözlerine mukabil Şehriyar şöyle demektedir: “Sen ne diyorsun, Şehrazad? Benim bilmediğim bu tarihsel yellenme nedir?” (BGM, 2012: 1957). Bundan sonra kendi kendine şunu söylemektedir: “Bu söylediği konuda beni aydınlatmadıkça kuşkusuz onu öldürmeyeceğim!” (BGM, 2012: 1957).

Kahramanın otuz dokuz odada karşılaştığı şeyler insan ruhunun güzel yönlerini de ortaya koymaktadır. Bunlar genellikle kahramanın daha önce görmediği güzellik ve çeşitlilikteki yiyecekler ya da hazinelerdir. Onur Cankoçak, *Masalda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları, Çocukluk ve Düşsellik* isimli makalesinde otuz dokuz odada bulunan değerli nesneler ya da iştah açıcı yiyeceklerin çağrıştırdığı sıcaklık, güven ve doyumun daha çok anne figürüyle ilişkilendirilebilecekken kırkıncı odanın içerisinde cinselliği barındırdığını (Cankoçak, 1996: 222) söylemektedir. Lutz Rönnich *Halk Anlatısı Araştırmasında Anlam Arayışı* adlı makalesinde ise yasaklı oda motifinin psikolojik bir geçiş olduğuna dikkat çekerek şunları söylemektedir:

“Yasak odayı açma dürtüleri; odanın içinde bulunanlar kadar, tipten tipe farklıdır. Tabuyu yıkmak için gerekçe meraktır. Yasaklanarı görme arzusu insanın temel özelliklerinden biridir. Burada anlatılan yapı serbest olan bir çok şeyin yanında bir tanesinin yasaklanması, Adem ile Havva olayında olduğu gibidir. Kadınlar ve erkekler merakla güdülenebilir. ...Bununla birlikte çocukluk ve yetişkinlik arasındaki geçişte, erginlik çağına girme bağlamında sık sık yer alan yasaklanmış kapı sınavı dikkat çekiyor. Yasaklanmış oda motifi, ayinin bir parçası olarak anlaşılmayan, fakat psikolojik bir eşik olarak, daha çok birini ayine kabulün bir kalıntısı gibi görünüyor.” (Rönnrich, 2003: 141-142)

Kırkınıc odaya girdiğinde kahramanın daha çok akılları başından alabilecek güzellikte bir kadınla ya da bir hayvanla karşılaştığı görölmektedir. Karşılaşılan kadın, kahramanı erkek olan masallarda, kahramanın animasıdır. Kahramanın, animasına ulaşabilmesi için kapının aralanmasının ardından bir merdivenle bulunduğu yerden yukarılara tırmanması gerekmektedir. Böylece Jung’un da dediğı gibi bu eylem bilinçdışının “bilinçaltı” diye adlandırılmasının da ne kadar yanlış olduğunu göstermektedir (Jung, 2012: 107).

Hasan El Basri’nin Serüvenleri (BGM, 2012: 1863-1958) isimli masalda Hasan El Basri, Bulut Dağı’nda Gül Goncası ve kız kardeşleriyle tanışır. Kızlar, Hasan’ı kardeşleri olarak kabul ederler. Bir gün babalarını ziyaret etmek için bulundukları yerden ayrılırlar. Ancak Gül Goncası, Hasan’ın canı

sıkılmasın diye ona evlerindeki odaların kapılarının anahtarını verir. Tek bir şartla: “Ve senden ve sevgili varlığından, ey Hasan, sadece üzerinde firuze bir işaret kakılmış olan şu anahtarla ilgili olan odayı açmamamı rica ediyorum.” (BGM, 2012: 1886). Ancak Gül Goncası açmaması gereken odanın anahtarı yine de verir Hasan’a. Seçimi artık ona bırakır. Hasan sarayda yalnız kalınca büyük bir kedere kapılır. Üzüntülerini yatıştırıp oyalanmak için, kızların odalarını ziyaret etmeye koyulur. Ta ki üzerinde firuze işaretin olduğu anahtarın açtığı odaya gelinceye kadar. Bu yasak onda merak uyandırır, sancılı bir ikilem yaşar ve şöyle der kendine “Gidip şu kapıyı hemen açmayı ve ölümüm pahasına da olsa, ardında ne olduğunu görmeyi yeğlerim!” (BGM, 2012: 1887). Bilinmeyi öğrenme, sır olanı açığa vurma, tanıma ve anlama merakı üstün gelir. Hemen odaya girer.

Hasan odayı dolaşırken bir köşede duvara dayanmış, ucu tavandaki bir deliğe uzanan siyah ahşap bir merdiven görür. Hemen merdivenle yukarı çıkar. Burada insanı oldukça büyüleyen bir bahçe görür. Bahçedeki sarayın önünde gölün kıyısına kadar inen mermer ve mozaikten oluşmuş merdivenler, yakutlar, zümrütler, altınlardan oluşan muhteşem bir seki vardır. Sekinin üzerinde ise hepsinden iri ve güzel bir kuşa hizmet eder görünen on kuş görür. Bu on kuş birdenbire tüylerinden soyunur. Montlarını da üzerlerinden atınca on genç kıza dönüşür. Birbirleriyle oynayarak suya dalar ve yıkanmaya başlarlar. Bunu gören Hasan “Şimdi kız kardeşim Gül

Goncası'nın bu kapıyı açmamı neden yasakladığını biliyorum! İşte artık huzurum sonsuza dek yok oldu!” (BGM, 2012: 1889) diye düşünür. Bu kızların içinde en güzeli, kıyafetlerini giydiği zaman Hasan, ona daha da âşık olur. Bu şekilde odayı terk eder. “Artık Hasan, ümidi kırık, artık ne yemek, ne içmek, ne uyumak ister, ve o bilinmeyen kız için kapıldığı tutkuyla gittikçe daha fazla başı dönmekten başka elinden bir şey gelmemiş” (BGM, 2012: 1891) diye anlatılır masalın bu kısmı. Masalın bundan sonraki kısmında Hasan'ın düşüncesi şudur: “Ölüm bu ıstırap dolu yaşamdan yeğdir” (BGM, 2012: 1891). Durumu böyleyken Ecinnistan hükümdarının kızları, babalarını ziyaret etmekten döner. Hasan'ı acı içinde görünce, durumunu sorar. Gül Goncası, Hasan'ın derdini öğrenince de çektiği ıstıraba çok acır ve onunla birlikte ağlamaya başlar. Sonra ona şöyle demektedir:

“Sevgili ruhun sakinleşsin, gözlerini serinlet ve gözyaşlarını kurut! Çünkü, ben yemin ederim ki, değerli bedenimi ve aziz canımı, başına gelen derdi iyileştirmek ve seni bilinmeyen sevgiline kavuşturarak arzunu doyurmak için feda etmeye hazırım!” (BGM, 2012: 1891)

Gül Goncası, Hasan'ın âşık olduğu kızın kim olduğunu anladığında durumun vahametini, Hasan'ın sınavının zor olduğunu şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Vay başımıza gelen! Ama öyleyse, ey Hasan, bu kız, geniş bir imparatorlukta hüküm süren hükümdarın kızının ta kendisi!... Adına

Görkem derler. ... O buraya her yeni ayla birlikte dolaşmaya gelir. Onları gökyüzünde uçuran tüyden oluşan mantolarına gelince, ecinnilerin giysilerinden biridir! Ve bu mantolar sayesinde biz, maksadımıza ulaşabileceğiz! Gerçekten bil ki, ey Hasan, ona sahip olmanın tek yolu, bu büyülu giysileri ele geçirmendir. Bunun için onun dönüşünü burada gizlenerek beklemekten başka yapacak iş yoktur; ve mantoyu ele geçirmek için onun göle girip yıkanacağı andan yararlanacaksın! Ve bu yoldan hemen onun hemen kendisine sahip olacaksın! Ama sakın yalvarmalarına kulak asarak mantosunu geri verme! Yoksa dönüşü olmayacak şekilde mahvolursun! Ve bizler de, bizlerle birlikte babamız da aynı şekilde onun intikamının kurbanları oluruz. Daha iyisi, onun saçlarını kavra ve birlikte sürükleye; sana boyun eğecek ve itaat edecektir! Ve olan olacaktır!” (BGM, 2012: 1894)

Kederli Yakışıklı Delikanlının Öyküsü’nde de (BGM, 2012: 1338-1363) aynı motif işlenmektedir. Bu masalda Canşah’a kuş besleyicisi olan şeyhin verdiği öğüt yine kuş görünümlü kızların bu geçişi sağlamalarındaki sembolik giysinin çalınması ile ilgilidir:

“Görüyorum ki, yüreğin genç kızın ateşiyle yanıp tutuşuyor; ben sana onu bulacağını anlatacağım: Ağacın arkasına saklanarak genç kızların dönmesini sabırla bekleyeceksin. Onların soyunup havuza girmelerini izleyeceksin; ve hemen tüy giysilerini alıp saklayacaksın. O zaman tatlı diller dökerek sana yaklaşacaklar, binlerce okşayışlarla ve son derece nazik sözlerle tüylerini geri vermen için sana yalvaracaklar. Ama sen,

seni yumuŖatmalarından kendini koru. Çünkü bu durumda bir daha genç kızları göremezsin; aksine! Onlara tüylerini vermeyi kesinlikle reddet! Ve onlara ‘Size giysilerini vermeyi isterim, ama Ŗeyh gelmeden bunu yapamam!’ de! Ve gerçekten onları oyalayarak benim gelmemi bekle; ben de her Ŗeyin senin arzuna göre oluŖmasının yolunu bulurum!” (BGM, 2012: 1350)

Gül Goncasının ve Ŗeyhin verdiği öğütlerle her iki masalda da kahramanlar, kuŖ kılığındaki kızların tüyünü ve mantosunu alırlar. *Hasan El Basri’nin Serüvenleri*’nde kız sudan çıkıp telaŖlanır. Diğer kızlar da kendisini terk edince Hasan kendisine verilen öğüt doğrultusunda kızın yalvarmalarına aldırmadan hemen onun saçlarını tutar ve kız kardeşlerin kaldığı saraya getirir. Gül Goncası’nın sözleriyle Görkem, Hasanla evlenmeyi kabul eder. *Kederli YakıŖıklı Delikanlının Öyküsü*’nde ise CanŖah, adı Ŗemsa olan kızın cinselliğini kullanarak tüylerini elde etmeye çalıŖmasına karŖılık verir, ancak ona tüylerini geri vermez. Ŗeyh geldiğinde ise kız hiçbir tereddüt göstermeden CanŖah’a sadık kalacağına söz verir. Bu sözden sonra Ŗeyh Ŗunları söylemektedir:

“Yüceler yücesi Tanrıya birbirinize bağlanmanızdan dolayı Ŗükredelim, çocuklarım! İnŖallah mutlu olursunuz! İkiniz için de dua ediyorum! Ŗimdi artık birbirinizi özgürce sevebilirsiniz. Ve sen, ey CanŖah, Ŗimdi ona giysilerini geri verebilirsin; çünkü artık seni hiç terk etmeyecektir!” (BGM, 2012: 1352).

Acı, ıstırap bilgeliğe ermenin koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır pek çok masalda. Önce farkında olmama, sonra şu ya da bu şekilde aldatılma gelir, bunun gücü ve daha fazlasını, derinlikleri yeniden ele geçirmenin yollarının bulunması izler. “Bilinci sınayan ve derin bir bilgilenmeyle sona eren yazgının eline düşme teması, kahramanlarının kadınlar olduğu masalların ebedi temasıdır” (Estés, 2008: 51) demektedir Estés. Gökem de şöyle diyordu: “Anlıyorum ki bahtımda babamdan, ailemden ve ülkemin konutlarından ayrılmak yazılı imiş! Ben de bahtın hükümlerine boyun eğeceğim!” (BGM, 2012: 1897).

Bu masalda Gökem’in sahip olduğu manto, oldukça önemli bir motiftir. “Avcı kültürde post, hayatta kalmak için gereken en önemli ürünlerden biri olarak besinle eşdeğerdir. Postunu yitirmek, koruma araçlarını, sıcaklığını, erken uyarı sistemini, içgüdüsel bakışını yitirmektir” (Estés, 2008: 302). demektedir Estés. Gökem, mantosunu ele geçirdiği için bahtını kabul edip Hasan’la evlenir. Hasan’ın gördüğü bir rüyadan etkilenip annesinin yanına gitmesiyle o da zaten mantosunun da kendisinde olduğu Hasan’ın dünyasına iner. Çünkü mantosunu yitirerek psikolojik olarak kendi isteği dışında mantosunu alan Hasan’a bağlanmıştır. Yanındaki hizmetli kızlarla suyun içinde özgürce dans etmesi, yıkanması onun kendi isteklerini gerçekleştirmesini simgelerken artık mantosunu kaybetmekle mantosunu

alan kişinin isteklerine boyun eğer. Saçından tutmak ve sürümek ifadesiyle de animayı kendi isteklerini dayatmak arasında bir ilgi bulunduğu muhakkaktır.

Saç, kafadan çıkan düşüncelerin bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Kafa ise simgesel düzlemde hem bilincin hem de bilinçdışının buluşma noktası olarak görülmektedir. Gökeri, kafanın simgesel anlamı konusunda şunları söylemektedir:

“Dünya söylencelerinde ‘kafa’ kökbiçimsel olarak hem bilincin yeri ve yuvası olarak hem de bilinç ve bilinçdışının birbirine değerek ruhsal bütünlüğün oluştuğu simgesel yer olarak belirir. Çok eski gizemcil ritüellerde kafanın kesilerek mumyalanıp her türlü bilginin kaynağı bir cisim olarak saklandığını biliyoruz.” (Gökeri, 1990: 171)

Bu noktada Gökem’in ele geçirilmesi ile ilgili Hasan’a fikirler verirken şöyle diyordu Gül Goncası: “Daha iyisi, onun saçlarını kavra ve birlikte sürükley; sana boyun eğecek ve itaat edecektir! Ve olan olacaktır!” (BGM, 2012: 1894). Şu halde saçının kavranıp birlikte sürüklenmesi Gökem’in evlilik konusunda ikna edilmesi olarak da okunabilir.

Gökem bir kuş gibi uçabilirken diğer taraftan bir kadın gibi suya dalmakta ve yıkanmaktadır. Kuş kız, “kadınların psişelerindeki vahşi doğa gibi hem bir

yaratık olup hem de insanlar arasında ustalıkla yaşayabilen mistik bir birleşimdir.” (Estés, 2008: 299). Kızın iki farklı varlık içinde gidip gelebilmesi üzerindeki manto ile mümkündür. Kız mantoyu giydiğinde kuşa dönüşürken mantoyu çıkardığında gerçek bir kadına dönüşebilmektedir. Her iki halde de özgürdür. Hem kuş olarak hem de yıkanmaktayken bir kadın olarak. Ne zaman mantosunu çaldırır işte o zaman kendi özgürlüğünden de feragat eder. Diğer yandan Estés’in *Postunu Yitirmek* isimli bölümde (Estés, 2008: 303) değindiği gibi, mantoyu çalan Hasan kızın psişesinin egosu olarak düşünülebilir. Estés, “ruha açlık duyan ego benliğimiz postu çalar” (Estés, 2008: 305) demektedir. Mantonun çalınması, tıpkı kadının saçlarından tutulup çekilmesi ve halhalı ya da bilekliğin başka biri tarafından ele geçirilmesi örneklerinde görüldüğü üzere kadının bakireliğinin ele geçirilmesini temsil etmektedir. Saklı odanın arkasında yer alan hazine (kadın, at ya da animayı temsil eden diğer şeyler) Demirci’nin ifadesiyle denilebilir ki “psikanalitik düzeyde mutlaka cinsel bir anlamı ifade eder.” (Demirci, 2006: 18). Bu masalda da Görkem, Hasan mantosunu çaldıktan sonra bakireliği konusunda endişelenir. Hasan ise amacının onun bakireliğini elde etmek olmadığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Ey en güzellerin sultanı, ruhların hayatı, bakışların neşesi, zeka bahçesi, ey ecem, ey hanımım! Lütfen yüreğini yatıştır, gözlerini kurut! Çünkü bahtın mutlulukla doludur! Nasıl kız kardeşim senin bir

hizmetkârınsa, ben de senin sadık bir kölen olmaktan başka bir şey düşünmüyorum ve niyetim seni kirletmek değildir; ama Tanrı'nın ve Elçisi'nin yasalarına göre seninle evlenmektir! Seni kendi ülkem olan Bağdat'a götüreceğim; orada sana iki cinsten köleler ve güzelliğiyle sana yaraşır bir konut satın alacağım! Ah, bilsen Barış kenti olan Bağdat ne harika bir yerdir...." (BGM, 2012: 1897)

diyerek Görkem'i evliliğe razı etmeye çalışır egoyu temsil eden Hasan. Ego, arzusunu doyumaya çalışan bir kişi olarak resmedilir Hasan'la. Bu yüzden ve açık bir şekilde Gül Goncası "ben yemin ederim ki, değerli bedenimi ve aziz canımı, başına gelen derdi iyileştirmek ve seni bilinmeyen sevgiline kavuşturarak arzunu doyumak için feda etmeye hazırım!" (BGM, 2012: 1891) der. Estés, egoyla ilgili şunları söylemektedir:

"Jungcu psikolojide ego, genellikle bir bilinçsizlik denizinde yüzen küçük bir bilinç adası gibi betimlenir. Folklorda ise ego, bir iştah yarattığı olarak resmedilir, genellikle üzerlerinde denetim kurmaya çalıştığı ve fazlasıyla esrarengiz güçlerle kuşatılmış çok zeki olmayan bir hayvan ya da insanla simgelenir." (Estés, 2008: 303)

Bu şekilde egoyla yüzleşen ruh artık, onun istekleri doğrultusunda indiği dünya üstündeki işleri de öğrenmeye başlar. İki çocuğu olur. Böylece içine yeni yerleştiği dünyadaki kültürün mekânîk işlerini öğrenmiş olur. Estés bu konuya dikkat çekerek şöyle söylemektedir:

“Ruh egoya itaat etmekle dünyevi bir işlev edinir; böylece kültürün mekânîk işleyişini ve mekânikleşmiş yöntemlerini öğreniriz; iş tutmayı, bebek kucaklamayı, bedene özen göstermeyi, işe özenmeyi öğreniriz; dünyayı, şeyleri elde etme yollarını, nasıl çalışılacağını, iyunin o kadar da iyi olmayandan nasıl ayrılacağını, ne zaman hareket edileceğini, ne zaman kımıldanmayacağını, diğer insanlarla nasıl yaşanacağını... dış dünyanın tüm işlerini öğreniriz.” (Estés, 2008: 305)

Bu perspektifte bu masalı, kahramanın kırkinci odanın ardındaki ruhuyla bütünleşmesinin bir hikâyesi olarak okumak mümkündür.

Üçüncü Kalenderin Öyküsü’nde (BGM, 2012: 123-141) kırkinci oda/yasaklı oda motifine rastlanmaktadır. Diğer masalarda kahramanın kırkinci odada/yasaklı odada bir kızla karşılaşmasına rağmen bu masalda olağanüstü güzellikte bir atla karşılaşır. Üçüncü kalender kırk kızın bulunduğu saraya geldiğinden itibaren kırk gün boyunca her gece bir kızla birlikte olur. Kırk günün sonunda kızlar kalenderin yanına gelerek saraydan bir süre ayrılacaklarını söylerler:

“Bil ki ey gözümün nuru, seni terk etmek zorundayız. Tıpkı senden öncekileri terk ettiğimiz gibi... Çünkü bil ki, sen ilk değilsin ve senden önce bize senin gibi çok aygırlar yüklendi. Biz de sana yaptığımız gibi onlara aman vermedik. Yalnız sen, gerçekte, en usta biniciydin; gerek

saldırılarından, gerekse genişlik ve uzunluktan yana... Ve de sen en çapkınları olduğu kadar, en nazikleriydin hepsinin! İşte bu nedenledir ki, biz asla sensiz yaşayamayız.” (BGM, 2012: 137)

Kalender kızları kaybetmek istemez. Ancak kızlar durumun önemini şu şekilde izah etmektedirler:

“Bil ki, biz tek bir hükümdarın kızıyız, fakat analarımız ayrıdır. Erginliğe ulaşalıdan beri bu sarayda yaşıyoruz; ve her yıl gidip babamızı ve anamızı ziyaret etmek üzere kırk gün ortadan yok oluyoruz. Ve işte, bugün, o gündür.” (BGM, 2012: 137).

Kızlar gelene kadar sarayda kalmak istediğini söyleyen kalendere bir anahtar verirler ve şöyle tembih ederler:

“Dilediğin olsun! İşte sarayın tüm kapılarını açan bütün anahtarlar! Bu saray senin evindir, sen onun efendisisin! Ama, bahçenin dibindeki bakır kapıyı sakın açmayasın! Yoksa bizi bir daha göremezsin; başına da büyük felaketler gelir! Bundan dolayı sakın bakır kapıyı açma!” (BGM, 2012: 137).

Otuz dokuz kapıyı günden güne açan Kalender kırkinci kapıyı açmak konusunda kendiyile mücadele ederse de sonunda merakına yenik düşer. Bu kısmı Kalender şöyle anlatmaktadır:

“Ama malum şeytan, boyuna bu bakır kapının anahtarını aklıma getiriyor ve beni müthiş tahrik ediyordu; bu baştan çıkarma, irademden daha kuvvetli idi. Sonunda bakır kapıyı açtım. Ama gözlerim hiçbir şey görmedi; sadece burnum çok ağır, duygularıma düşman olan bir koku duydu ve o anda ve o saatte bayıldım ve kendiliğinden kapanan kapının dışında yere düştüm. Yeniden kendime gelince, şeytanın esinlediği kararında ısrar ettim; ve kapıyı yeniden açtım, bu kez kokuyu daha zayıf olarak duydum. Bunun üzerine içeri girdim ve kendimi baştanbaşa safranlar serpilmiş, akamber ve günnükle kokulandırılmış mumlarla; yanarken o ağır kokuyu çıkaran kokulu yağlar içeren altın ve gümüş şahane lambaların aydınlattığı geniş bir salonda buldum. Ve bu altın meşalelerin ve lambaların arasında, alnında beyaz bir yıldız bulunan, akıllara durgunluk verecek güzellikte siyah bir at gördüm; sol arka ayağı ve sol ön ayağı baştan aşağı beyazdı; yem teknesi susam ve arpa kırıntılarıyla; yalağı gülsuyuyla kokulandırılmış taze suyla doluydu.” (BGM, 2012: 139)

Bu masalda Kalender ata binerek daha önce kendisine saraya gitmemesini tembihleyen diğer on kalenderin bakır sarayının tıraçasına konar. Bu arada at şaha kalkar, kalender üzerinden düşer. Atın kanadıyla sol gözü kör olur. Masaldaki kara at Jungçu psikolojide “ölüm habercileridir” (Jung, 2012: 220). Yine Jung’un ifadesiyle bu arketip “insan ruhunu değil alt-insanı, içimizdeki hayvanı yani bilinçdışı ruhu simgeler.” (Jung, 2012: 220). Sol taraf ise, Jung psikolojisinde bilinçdışının bir ifadesidir (Jung, 2012: 267).

Bu bağlamla masaldaki Kalender'in arzularının mağarasında hapsedilmiş, erginleyememiş biri olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak Demirci'nin "kapı" yorumundan yola çıkılarak nesne-imge perspektifinde kırkinci oda, yasaklı oda ya da saklı oda adı altında örneklendirilen bu metaforun kahramanın karşılaşması gereken gölgesinin bir temsili olarak okunması mümkündür. Bu noktada kahramana verilmek istenen mesaj, bilinçdışında bastırılmış (kapatılmış) bir halde duran kapının (kaygı, korku) aralanarak bunlarla yüzleşilmesi gerektiğidir.

3.2.1.3. Hilebaz Gölge: Zenciler, Cinler, Devler ve Maymunlar

Yılan, şeytan, ejderha, canavar, cadı, büyücü, hilebaz gibi semboller, masallarda ortaya çıkan gölgenin başlıca sembolleridir. Bu imgelere BGM örneğinden hareketle ve Jung'un, "ilkel geriliğini ya da insafı bir şekilde bize kalan doğallığın simgesi" (Jung, 2015: 26) olarak tanımından yola çıkarak zenci, cin ve maymun figürlerinin de eklenmesi mümkündür. BGM'de çerçeve masalla da ilintili bir şekilde bu üç gölge arketipi içinde en sık zenci figürü ile karşılaşmıştır. Bu sebeple inceleme yapılırken zenci figürü üzerinde ağırlıkla durulacak olup, ecinni ve maymun figürlerine de yeri geldikçe değinilecektir.

Zenci figürü ve kahraman, masallar boyunca beyaz adam-zenci adam, iyi-kötü, efendi-köle, parça-bütün diyalektiği eksenli olarak Çin mitolojisindeki ying ve yang gibi bir bütünlük oluşturmaktadır. Erginlemek isteyen kahramanın kişiliğinin gelişmemiş, bilinçdışında kalan yönünü temsil eden bu figürle, bu zenci kimliğiyle yüzleşmesi ve bütünleşmesi gerekmektedir. Gölge, düşlerde (Fromm'un düşler, mitler ve masalları aynı kefeye koyan yazısından hareketle masallarda da) esas kahramanla aynı cinsiyettedir. Ancak pek çok masalda zencinin dış görünüş olarak olağanüstülükler taşıdığı görülmektedir. Örneğin, *Büyülenmiş Genç Adam ile Balıkların Öyküsü*'nde

(BGM, 2012: 66-75) eşini aldatan kadının birlikte olduğu zenci hastalıklıdır ve yerlere kadar sarkan üst dudağı ile alt dudağı tencere ile kapağına benzetilir (BGM, 2012: 66-75). *Gemici Sindbad'ın Öyküsü* 'nde (BGM, 2012: 1124-1202) ise zenciler ile siyah derili yamyamlar arasında bir paralellik kurulmuştur.

Çerçeve masalda Şehriyar'ın erkek algısının zenci köleler ile doğüstü güce sahip erkekler (ecinniler) arasında olduğu görülmektedir. Şehriyar için yaşadığı olayın getirdiği bir sonuç, hayatı ifratla tefrit arasında yaşamasıdır. Örneğin eşi kendisini ancak bir zenci ile aldatmaktadır. Olağanüstü güce sahip bir ifritin bile eşinin sadakatsizliğine karşı yapabileceği bir şey yoktur. Bir kadından kaynaklanan suçun cezası genelleştirilerek bütün kadınların boynunun vurulmasıdır. Şehriyar, örneklerde de görüldüğü gibi hayatı uçlarda yaşamasına rağmen Şehrazat'ın anlattığı kahramanlar orta halli kişilerdir. Mahalledeki bir hamalın, tacirin, sulayıcının hikâyesini masallarda görürüz. Ancak zenginden fakire, gençten yaşlıya kadar bir erkeği eşi aldatıyorsa, masalda mutlaka bir zenci figürünün de olduğu, dahası kadının eşini bu zenciyle aldattığı görülmektedir.

Gölgenin en belirgin özelliklerinden biri hilebaz olmasıdır. Ayrıca bu figür “henüz ayrılaşmamış bilincin ifadesi olduğu için, hayvansal düzeyde kalmış ruhsal durumun temsilcisidir” (Korucu, 2006: 56). Bir kısım masallarda

intikam melekleri olarak nitelenen femme fatale kadınların eşlerini hile yoluyla zenci erkeklerle aldattığı görülmektedir. Bu erkekler genellikle hem dış görünüş hem de ruhsal durum açısından oldukça korkunçturlar. Ancak kadınlar bu erkeklere karşı oldukça merhametli, sevecen ve naziktirler. Kocaları olan kahramana karşı ise olabildiğince zalim, kaba ve nankördürler. Masalın sonunda hem zenci erkekler hem de bu erkeklerle birlikte olan eş, kahraman tarafından ölümlle cezalandırılmaktadır. Aldatılan erkek ise ataerkil kökenli kolektif bilinçdışının bir yansıması olarak bakire bir kızla ödüllendirilmektedir.

Masallarda zenci figürüyle ilgili en dikkat çeken özellik onların hadım edilse bile cinselliklerini kullanabilmeleridir. Hadım etme, zenciye bir cezalandırma yöntemidir. Ancak hadım edildikten sonra bile cinselliği yaşayabilen zenci erkek zihninde bir tehlike işaretidir. Aynı zamanda bu figürün hilebaz tarafının da bir yansımasıdır.

Bireysel olduğu kadar kolektif bilinçdışının da ögesi olan gölge figürünün ortaya çıkışı pek çok kere toplumun hatalı ya da yanlış bulduğu değerler üzerinden gerçekleşmektedir. Masallarda zenci figürü ile yalancılık, güvenilmezlik, sadakatsizlik gibi olumsuz niteliklerin birlikte anılması gölgenin bu niteliği ile birlikte okunabilir. Jung, kahramanın gölgesini tanımadığı durumlarda kendine ait sorumlulukları, hataları, kötülükleri,

kusurları hep ona yüklediğini (Jung, 2012: 265) söyleyerek aslında bu arketipin aslın bir kopyası olduğunu da altını çizmektedir. Örneğin *İkinci Sudanlı Haremağası Zenci Kâfur'un Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 430-437) zenci Kafur'un yalan söylemesi sebebiyle sahiplerine yaşattığı zor durumlar anlatılırken; *Birinci Sudanlı Haremağası Zenci Savvab'ın Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 428-430) evin kızına tecavüz eden zenci Savvab'ın öyküsü anlatılmaktadır. İkinci masalda ayrıca iletilmesi gereken şu ayrıntılara yer verilmektedir: Kızının tecavüze uğradığını öğrendikten sonra anne bu olayı saklar ve kızını, eşinin berberiyle evlendirir. Bu masalda eril toplumun bir yansıması olan “kol kırılır yen içinde kalır” sözünün açıkça bir örneği sunulmaktadır. Masalda, kız tecavüze uğramış olmasına rağmen, bu olay özellikle anne tarafından hiçkimseye duyurulmayarak saklanmaktadır. Ancak kızın bakireliğini kaybetmesine paralel olarak değerinin de düşmüş olduğu algısının bir yansıması olarak ancak bir berberle evlendirilmektedir. Bu arada kıza tecavüz eden zenciye herhangi bir ceza verilmez. Onun (zencinin) hadım edilmesi ancak kızın kocası tarafından ev içine kabul edilmesi için gerçekleştirilmektedir. Zencinin ise hadım edilmesi bu masalda bir cezalandırılmanın değil, önlem almanın neticesidir.

İnceleme neticesinde görülmüştür ki, erkek bilinçdışında zenci motifi sıklıkla bilinmeyen imgeleyen kadın cinselliğinin nedeni olarak da kabul edilmektedir. Diğer bir ifade ile masallar boyunca, komplekslerin bir

yansıması olan zenci motifi erkek psişesinde kadının karanlık yanıdır. Bu netice arketiplerin ancak diğer insana yansıtıldığında ortaya çıkacağını da bir bilgisini içermektedir. Örneğin *Kasap Vardan ile Vezir Kızının Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 1312-1317) vezir kızının aşırı derecede cinsel ilişkiye girmesinin sebebi daha önce bir zenci ve bir maymunla birlikte olmasından sonra kadınlık organında yer eden iki kurtçuktur. Bu masaldaki kurtçuklar erkek psişesinde yer alan gölgenin kıvılcımlarıdır. Masalda maymun da zenci gibi gölge bir figürdür. *Delikanlı Maymun Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 2549-2562) maymun-ecinni bağlantısına oldukça iyi bir şekilde değinilmektedir. Sultan Mahmut'un şahın bakire kızı ile evlenmesinde ona yardımcı olan maymunun masalın sonunda aslında bir ecinni olduğunun ortaya çıkışı anlatılmaktadır. Campbell'ın "erkeklik ya da kadınlıkta başarısız olanlar, bizim küçük korkularımız olanlar, benzetmek yerindeyse, yalnızca goril ve habesh maymunu biçiminde olanlarımızdır" (Campbell, 1992: 48) sözünden de yola çıkarak bu arketipin kolektif bilinç dışında korkuların bir yansıması olduğunu da söylemek mümkündür. Böylece maymun ve onun dönüştüğü ecinni masalda kutsala (masalda bu bakire imgesiyle verilir) ulaşmak konusundaki korku dolu çekingenliğin bir ifadesi olarak okunabilir. Yine yukarıda incelenen iki masaldan da yola çıkarak maymun, zenci, ecinni ve şeytan sıralamasının kahramanın gölge yanının derinliğine dikkat çeken bir sistematik içermektedir.

Zencinin hilebaz yönünün en etkileyici şekilde anlatıldığı masallardan biri *Kesilerek Öldürülen Kadın, Üç Elma ve Zenci Reyhan Öyküsü*'dür (BGM, 2012: 164-172). Masalın ilk kısmında kahramanın, eşinin isteği üzerine elma arayışında olduğu görülmektedir. Kahraman elmayı bulunduğu çevrede bulamayınca onbeş günlük bir yolculuğa çıkarak Basra'ya gider. Elmaların bulunduğu bahçelerde bu elmaları koruyan bir bahçıvan bulunur. Adam, bahçe görevlisine yüksek bir meblağ ödeyerek Harun Reşit'in haberi olmadan elmaları satın alır, eşine getirir. Masalda geçen elma bahçesi, yolculuğu göze alan kahraman için dönüşümün gerçekleşeceği yeri bildirmektedir. Kahramanın "korkuyla, sezgiyle bu yere doğru çekilme[k] ya da özendiril[mek]" (Estés, 2013: 469) yazgısıdır. Estés, mit ve masalların çoğunda meyve ağaçlarının Büyük Ana'nın, yaşlı Vahşi Ana'nın egemenliği altında olduğunu, kral ve adamlarının onun hizmetçisi olduklarını söylemekte (Estés, 2013: 469) ve armut bağlamı olarak kralın egemenliği altındaki meyve bahçeleri hakkında şunları anlatmaktadır:

"Meyve bahçesindeki armutlar sayılıdır, çünkü bu dönüşüm sürecinde her şeye dikkat edilir. Bu rastgele bir tasarım değildir. Her şey kaydedilir ve çetelesi tutulur. Yaşlı Vahşi Ana bu dönüştürücü maddelerden ne kadarına sahip olduğunu bilir. Kral, kıskanç mülk sahibi olarak değil, altdünyaya derin bir erginlemeye başlamak için yeni birinin ulaşip ulaşmadığını anlamak amacıyla saymaya gelir. Ruh dünyası her zaman yenileri ve gezginleri bekler." (Estés, 2013: 469)

Ancak kadın eşinin zorlukla elde ettiği elmaları hasta olduğu için yiyemez. Adam, eşinin hastalığı süresince onunla ilgilenir. Dükkanında oturduğu bir gün bir zencinin elinde bir elma görür. Ona elmayı nereden bulduğunu sorar. Zenci ise şöyle cevap vermektedir:

“Bana bunu sevgilim verdi! Epeydir onu görmemiştim, ziyaretine gittiğimde onu rahatsız buldum, yanı başında üç elma vardı; sorunca bana ‘Düşünsene sevgilim! Budala, boynuzlu kocam bunları satın almak için Basra’ya kadar gitti ve üç altın dinar ödeyerek bunları aldı.’ dedi; sonra da elimde gördüğün şu elmayı bana verdi.” (BGM, 2012: 169)

Masalda zenci Reyhan’ın yalanı sebebiyle bir kadın öldürülür. Zenci, Harun Reşit’in veziri olan Cafer’in kölesidir. Cafer, kadının ölümünden kölesinin sorumlu olduğunu anlayınca onu hapse attırır. Sonra da şu şekilde düşünür: “Eğer felaketler kölen yüzünden başına gelmişse, nasıl olur da kendini bu köleden kurtarmayı düşünmezsin? Bilmez misin ki köleler hızla ürer, oysa ruhun tektir ve yerini dolduramazsın!” (BGM, 2012: 172).

Masalda elma kilit bir nokta olarak görülmektedir. Masaldaki öldürülen kadının kocası, eşi hasta olduğu için onunla birlikte olamaz. Ancak kadın iyileştiğinde adam, onunla birlikte olmak istemektedir. Kadın ise canının

elma çektiğini söyleyerek onu reddetmektedir. Adam eğine elma bulana kadar onunla birlikte olmaz. Elmayı bulduğunda ise eği tekrar hastalanmıştır. Bu noktada elma ile cinsel birliktelik arasında bir ilişki görülmektedir. Aynı şekilde elmanın zenci bir kölenin eline geçmesi, adamın eğini suçlamasına ve sonuçta onu öldürmesine sebep olmaktadır. Masalda özellikle üç kırmızı elma nitelemesi önemlidir. Kırmızının arzuyu ifade ettiği ve adamın bu elmayı bulmak için harcadığı çaba göz önünde bulundurulacak olursa elma masalda kahraman için cinsel bir ödüldür. Ancak kadın, adamın gösterdiği bütün çabaya rağmen elmaları yememiştir. Ests, kırmızı rengin bir açıklamasını şu şekilde yapmaktadır:

“Kırmızı feda edilmenin, öfkenin, cinayetin, eziyet edilip ldrlmenin rengidir. Ancak, kırmızı coşkulu hayatın, dinamik duyguların, canlılığın, *eros* 'un ve arzunun da rengidir. Psişik rahatsızlık için güçlü bir ilaç olarak değerlendirilen bir renktir, iştah uyandıran bir renk.”
(Ests, 2013: 119-120)

Kahraman için elmanın iki sembolü olduğu görülmektedir. Masalın ilk kısmında hasta eđ için iyileşmenin, sağlığın sembolüdür elma. Ancak zencinin elinde görüldüğünde güvensizlik sembolüne dönüşür. Eğini öldüren adam için elmanın, tanımadığı bir zencinin elinde bulunması gibi eği de zencinin elindedir. Elma bu noktada sadakatsizliğin, günahın sembolüdür. O yüzden olayın araştırılmasına gerek olmadan verilecek ceza ölümdür. Ests

elma ağacının doğurganlık metaforu olmasının yanında “yoğun bir şehvet içeren yaratıcı dürtüyü ve fikirlerin olgunlaşmasını da ifade ettiğini” (Estés, 2013: 445) söylemektedir. Onun, elma metaforuyla ilgili bir diğer düşüncesi de bu masalın açıklanması için destek sağlar mahiyettedir. Estés, şöyle söylemektedir:

“Elma ağacı ve bakire, kadın Benliğinin birbiriyle değiştirilebilir simgeleridir ve meyve o benliğe dair bilgilerimizin beslenmesi ve olgunlaşmasını simgeler. Eğer kendi ruhumuzun yöntemleri konusunda bilgimiz hamsa, ondan beslenemeyiz, çünkü bu bilgi henüz olgun değildir. Elmalarda olduğu gibi, olgunlaşma zaman ister ve kökler toprakta yollarını bulmalıdır ve en azından bir mevsim geçmelidir- kimi zaman birkaç mevsim geçmesi gerekir. Eğer bakire ruh duygusu sınanmadan kalırsa, hayatımızda daha fazla bir şey ortaya çıkmaz. Ama altdünyada kökler edinirsek olgunlaşırız; ruhu, benliği ve psişeyi besleriz.” (Estés, 2008: 445)

Mehmet Aça, *Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve* (2008) başlıklı makalesinde elmanın doğurganlık sembolü olmasının yanında ölümün de gözle görünür bir sembolü olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

“Nitekim, aşkın ve üremenin sembolü olan elmanın Türkiye’de ölümün, özellikle de küçük çocukların ölümünün görünür nedeni olarak nitelendirilmesi, başlangıçtaki dünyaya inişin ve doğurganlığın nedeni

olan yasak meyve olgusunun tersine bir süreci başlatması olarak da nitelendirilebilir.” (Aça, 2008: 243)

Cıbroğlu ise “elma ağacının yetiştiği coğrafyalarda bu meyvenin güzelin, sevgilinin yanağı ile özdeş” (Cıbroğlu, 1996: 370) olduğunu söylemekte ve şunları eklemektedir:

“Destanlarda neslin devamını sağlar. Çocuğu olmayanlar yediklerinde çocukları olur. Sağlık verici, sihirli, gençleştiricidir. Adak ve nişan törenlerinde bağlılığı simgeler. Bitki toplumlarının mitolojilerinde de bilgiyle, sağlıkla, cinsellik ve tek tanrılı dinlerde kötülük ve uğursuzluğun nesnesine dönüşür.” (Cıbroğlu, 1996: 370)

İncelenen masalda elmanın bir kadının psişesindeki güçlü yanı ortaya koyan bir motif olarak ele alındığını görüyoruz, ancak bunun değeri psişe tarafından yeterince anlaşılamamıştır. Diğer yandan elmayı çalan kişinin zenci Reyhan olduğunun bulunması kahramanın gölgesiyle yüzleşmesinin bir temsilini sunmaktadır.

Kadın bilinmezleri temsil ettiği müddetçe erkek psişesinin oyun malzemesidir. Oyuna kendini kaptıran erkek ise kadını bu oyunlarla beraber “kendine mal etmek ister” (Beauvoir, 1993: 219). Bu oyunun kurucusunun kadın olmasına erkek tarafından izin verilirken mutlaka onu bitiren ve

kazanan erkek olmalıdır. Ancak durum tersine dönerse ve kadın oyunun sürdürücüsü ve sonlandırıcısı olursa “dişi artık yavrularını emziren varlık değil, erkeğini yiyen yaratık,... dölyatağını çırpınmalı karanlıkların doldurduğu bir uçurum olmuştur; dibinde, doymak bilmez bir iştahla iliğini kemiğini kurutan bir yılan yatmaktadır.” (Beauvoir, 1993: 220). Örneğin *Şehzade Elmas’ın Harika Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 2881-2931) kadın ve erkek arasındaki oyun “Çam kozalağı ile servi kozalağı arasında nasıl bir ilişki var?” şeklindeki soruya cevap aranması ile başlamaktadır. Bu soru kahramanın sevdiği kadın ile evlenmesi için cevaplanması için gerekli bir sınav niteliğindedir. Şehzade Elmas’tan önce pek çok genç Mühre’yle evlenmek istemelerine karşın Mühre’nin sorduğu bu soruya cevap veremediği için öldürülür. Masal sembolik açıdan bir değerlendirmeye tabi tutulduğu zaman Şehzade Elmas’a soru soran kızın, Şehzade’nin animası olduğunu; kızı bu soruyu sormaya teşvik eden ecinninin ise yılanın bir türevi olarak hilebaz figürünü sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Jung’un, hilebaz ile gölge kavramları arasında bir paralellik kurduğu *Dört Arketip* (2012) isimli çalışmasında da bu değerlendirmeyi destekleyen şu sözlerle yer verilmektedir:

“Gölge tanım itibarıyla olumsuz bir figür olsa da, farklı yapıdaki bir arka plana işaret eden olumlu yönler ve bağlantılar da sergiler bazen. Değersiz bir kabuk altında anlamlı içerikler gizliyordur sanki. Deneyimler tahminlerimizi doğrular niteliktedir: genellikle, gizlenen şey giderek gizemli figürlerden oluşur. Çoğu zaman gölgenin hemen

ardında, muazzam bir büyü ve etki gücüne sahip olan anima bulunur....Bireyselleşmeye giden yolun başında kısmen de gülünç bir figür olarak durur ve kuşku uyandıracak kadar basit olan sfenks bilmecesini sorar ya da tekinsiz ‘quaestio crocodilina’ya yanıt verilmesini ister.” (Jung, 2012: 136)

Çam ağacı yaz kış yapraklarını dökmemesiyle bilinen bir ağaçtır. Bu özelliğinden dolayı ölümsüzlüğün bir sembolü olarak da görülmektedir. Servi ağacı ise yine yapraklarını dökmeyen ağaçlar grubunda yer almaktadır. Çam ağacına göre kozalağı daha küçüktür. Genellikle de mezarlıklarda görebileceğimiz ağaçlardır. Bu yüzden sedir ağacı ile ölüm düşüncesi arasında bir paralellik kurmak mümkündür. Bu noktada sorunun ölüm ile yaşam arasındaki farkı sorduğu düşünülse de bu soruya farklı açılardan da yaklaşmak mümkündür.

Cıbroğlu, *Kadının Yazısız Tarihi* (1996) isimli eserinde servi ağacının erkeği temsil ettiğini söylemekte ve sözlerine şu şekilde devam etmektedir: “Kanımca birçok kültürde kadın cinsel organının yaratıcı güçle, büyüyle ilişkilendirilmesi karşısında; erkeklik organının da büyülü kılınması ve değerli bir ağaç olan sedirle özdeşleştirilmesi söz konusu” (Cıbroğlu, 1996: 72). Eliade ise *Babil Simyası ve Kozmolojisi* (2002) isimli eserinde bitkilerin genellikle biçimiyle ya da rengiyle cinselliği çağrıştırdığını, bu yüzden her bitki için ‘erkek’ ve ‘kadın’ terimlerinin kullanıldığını, servi ağacının ise

‘erkek’ olarak nitelendirilebileceğini söylemektedir (Eliade, 2002: 63). Böylece sorunun kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi sormasının da olası olduğu söylenebilir.

Masalda çam kozalağı ile servi kozalağı arasındaki ilişki şu şekilde anlatılmaktadır: Çam kozalağı, Vakak kentinin hükümdarı olan Şah Servi’nin eşidir. Evlendiklerinden kısa bir süre sonra Şah Servi eşinin kendisini yedi ecinni ile aldattığını öğrenir. Bu yedi ecinninin bir kısmını öldürür kaçanlardan biri ise Mühre Sultan’ın yatağının altına saklanır. Böylece çam kozalağının kadını servi kozalağının da kadını ifade ettiğini söylediğim yukarıdaki değerlendirme doğru görünmektedir.

Kahramanın yolculuğu tamamlayabilmesi için bilinçdışının gizemli ülkesindeki sınavların üstesinden gelmesi gerekmektedir. Bu sınavlardan biri kahramanı öldürmeye çalışan insan yiyen dev figürüdür. Bu figür ölümün bir sembolü olup kahramanın ondan kaçışı oldukça karışıktır. İnsan yiyen devler genellikle merkez olarak görülen kahramanın yaşadığı yerin dışında (orman ya da bilinmeyen bir başka adada) yaşamaktadırlar. Kahramanın bu yaratıklardan kurtulması ancak onların hilelerini bilmesi ve bu hilelerin üstesinden gelmesi ile olanaklıdır. BGM’de bu figürlere daha çok Sindbad’ın maceralarında rastlamak mümkündür. Yeni maceralara atılmak konusundaki arzularını dizginleyemeyen Sindbad’ın bu devler karşısında oldukça dikkatli

ve akıllı (bunu bilinçli olarak kullanıyorum) olduğu görülmektedir. Masalda bu devlerin yaşlı adam görüntüsünde olması, genellikle yardımsever özelliği ile karşılaşılan yaşlı adam figürünün bir başka yansımasını sunmaktadır. Mehmet Ali Yolcu *Türk Masallarında İnsan Eti Yeme, Totemizm, Ölüm ve Yeniden Doğma Simgesiliği Üzerine Bazı Düşünceler* isimli bildirisinde masallarda insan eti yiyen kişilerin yaşlı kişiler olmasının yalnızca Oedipal görüşle açıklanamayacağını bunun yanı sıra “toplum içinde kendi kimliklerinin üzerinde baskıcı temayülleri olan yaşlılara karşı, bilinçdışı olma durumunda korku ve nefrete dayalı olarak hislerin açığa çıkmasının” (Yolcu, 2005) bir işareti olduğunu söylemektedir. Bu noktada insan eti yiyen yaşlı adam figürünün erkek bakış açısıyla desteklenen kolektif bakış açısının bir olumsuzlaması olduğunu söylemek mümkündür.

BGM’de insan yiyen dev figürünün bir diğer yansımasını yamyam zenciler oluşturmaktadır. Yamyam zenciler tıpkı dev örneğinde görüldüğü üzere çeşitli hilelerle kahramanın içinde bulunduğu grubu yemek için hazırlamaktadırlar. Ancak Sindbad, arkadaşlarının tersine bu masalda da aklıyla bu hilelerin üstesinden gelmektedir. İnsan eti yiyen zenci motifinin masal bütünlüğü içinde, hükümdar kardeşlerin eşlerinin kendilerini zenci kölelerle aldatmalarının bir yansıması olarak görmek mümkündür.

Sonuç olarak BGM’de yer alan zenci, cin, dev ve maymun drtlsn kahramanın gölgesinin sembolleri olduğu görülmüştür. Bir nevi “arzunun ketleyicileri” (Klein, 2012: 45-48) olan bu motifler kahramanın bilindişina bastırdığı korkularını ifade ederken, kahramana verilen tavsiye bunlarla yüzleşmesi gerektiğidir.



3.2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Yeraltı dünyasının çeşitli güçleri ile mücadele ettikten sonra kahraman için tanrıçayla karşılaşma, bilinçdışının ayırdına varılmasının bir temsilini sunmaktadır. Campbell, psikolojik olarak tanrıça arketipini “zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki kriz” (Campbell, 2010: 125) şeklinde ifade etmektedir. O halde her insanın bir tanrıça, onun daha önce yüzleşemediği kaygıları, korkularını da “kalbin karanlığındaki kriz” olarak ele almak mümkündür. Böylece Campbell’ın da belirttiği gibi bu arketip “zihnin arınmasını, dengelenmesini ve görünür dünyanın doğasına katılımı için bilinçli biçimde denetlenen eğitsel bir kullanımını” (Campbell, 2010: 130) ifade etmektedir.

Tanrıça arketipi, anne arketipinin bir türevi olan büyük anne imgesiyle ilintilidir. Tanrıça arketipinin ortaya çıkışı, psikanalitik olarak bilinç ile bilinçdışı birbirinden gittikçe ayrılmaya başlaması, sembolik olarak “ben” ile “öteki (anne)” ayrımının da başlamasının bir temsilidir. Klein’in bakış açısıyla “peri annenin ortaya çıkışı kaygının azaldığının bir göstergesidir.” (Klein, 2012: 158). Böylece şu sonucu tekrar hatırlamakta yarar görülmektedir: Tıpkı kaygılı ya da korku dolu kahramanın mücadele etmek

zorunda olduğu ejderhalar nasıl bilinçdışının bir yansımasını sunuyorsa, kahramanın karşısına çıkan tanrıça ya da Klein’ın benzetmesiyle peri anne de bilinçdışının bir tasvirini sunmaktadır. Ancak birincisinde kahramanın bilinçdışının kaos hâlindeki durumu vurgulanırken ikincisinde kaygının, korkunun bir nebze yok olduğunun bilgisi sunulmaktadır.

Bu süreçte kişi, bilinçdışının korku dolu ürünü olan anneye karşı kendinin farkına varmaya başlamaktadır. Ötekine (bilinçdışındaki korkular, kaygılar ya da o zamana kadar farkında olunmayan bilinmeyene ait herşey) ait “ince ayrımları öğrenmek”, “hayat ve ölüm üzerine daha fazla şey öğrenmek” tanrıçayla karşılaşmanın önemli getirileri olarak değerlendirilebilir. Estés bu bölümü *Vahşi Cadı ile Yüzleşmek* başlığı altında ele almaktadır. Bu bölümde yapılması gerekenleri ise şu şekilde sıralamaktadır:

“Korkunç Vahşi Tanrıça’nın yüzüne tereddüt etmeden katlanabilmek; yani öfkeli anne imagosuyla yüzleşmek; vahşi olanın esrarına, tuhaflığına, ‘ötekilik’ine aşina olmak. Onun bazı değerlerini hayatımıza taşımak, böylece iyi manada bir parça tuhaflaşmak. Başkalarındaki, sonra da bizzat kendimizdeki büyük güçle.” (Estés, 2013: 260)

Frye, bu arketipin doğumun başlangıcı ile ölümün sonunu temsil eden “karın” ve “mezar” imgelemelerine sahip olan ve dişi figürü temsil eden bir

yer tanrıçası ile temsil edildiğini (Frye, 2008: 228) söylemektedir. Tanrıça figürü, farklı sembollerle de sunulabilir: Gümüş ağızlı balta (Estés, 2013: 452), ay (Estés, 2013: 452), ağaç (Estés, 2013: 453), Toprak Ana (Jung, 2012: 42), çan (Campbell, 2010: 196), Bakire Meryem Ana (Campbell, 2003: 143), “ayna, bilgeliğin tahtı, kapı, sabah ve akşam yıldızı ve şaha kalkmış aslanlarla sarılmış sütunu” (Eski Akdeniz Sanatlarında. Campbell, 2003: 144), “çocuk doğuruyor gibi otururken, bir bebeği göğsüne yaslamış, göğüslerini kavramışken veya bir eliyle göğsünü kavramış ötekiyle cinsel organına işaret ederken” görülen Venüs (Campbell, 2003: 144), çeşitli meyve ve sebzeler (Neumann, 1974: 261), “doğurduğu yavrularını yiyen dişi bir domuz” (Campbell, 2010: 132), inek (Campbell, 1995: 59) gibi pek çok sembol tanrıçanın sembolleri arasında yer almaktadır.

Jung, *Psikoterapi Pratiği* (2015) isimli çalışmasının *Arındırma* isimli bölümünde “ben bilincini[n] bilinçdışından koparılması[nın]” ancak “hayaller, rüyalar, hezeyanlar ve belli dini vecit hallerinde ortaya” (Jung, 2015e: 308) çıkabileceğini söylemektedir. Masalları da bu kategoride ele almak mümkündür. Çünkü Freud’cu bakış açısıyla belirttiği kadarıyla “üstben benin bir parçasıdır ve sözel ifadeler (kavramlar, çıkarımlar) yoluyla bilinç tarafından ulaşılabilir” (Freud, 1999: 91) hale gelmektedir. Bu noktada BGM’nin anlatım süreci içinde masalların Şehriyar için bir nevi katarsis (arındırma) görevi yaptığı ortadadır. *Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık*

Öyküsü'nden (BGM, 2012: 2527) sonra Şehriyar için tümgüçlülüğü ifade eden “kadının sadakatsiz” olduğuna dair yargının bölünmeye başladığı görülmektedir. Şehrazat'ın sekiz yüz otuzuncu gece tamamladığı bu masaldan sonra Şehriyar bir anomi içinde kalmıştır. Bir taraftan Sultan Mahmut'un babasının çocuğu olmamasından dolayı annesinin aşçı ile olan ilişkisini “harika bir maksat uğruna” şeklinde yorumlarken diğer taraftan da eski eşini hatırlayarak onun hakkındaki olumsuz düşüncelerini sürdürmektedir. Şehrazat'ın ise kafalarını kestirdiği kadınlara benzemediğini söylemektedir. Böylece Şehrazat'ın masalların başından beri üzerinde durduğu kadınların sadık olabileceğine dair fikrinin Şehriyar için de kabul edilebilir olduğunun bilgisi bu masaldan sonra sunulmaktadır. Şehriyar bu masalın sonrasında şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Ey Şehrazad, hiç şüphen olmasın! Kesinlikle, yarın bize, başlamak zahmetine katlanacağın bu öykünün devamını anlatabilirsin! Doğrusu ben de, eski sultan zina çocuğunun başına ne geldiğini merak ediyorum! Allah böylesi iğrenç kadınların belasını versin! Bununla birlikte burada zina çocuğunun annesi olan sultan karısının aşçıyla içinden gelen bir isteği doyurmak için değil, ancak harika bir maksat uğruna zina işlemiş olduğunu itiraf etmeliyim. Tanrı onun üstüne merhametini yaysın! Ama Zenci Mesud ile yapacağını yapan o köpeğin kızı, lanetli ve utanmaz kadına gelince, o Allah belasını veresicenin ardıllarıma tahtı sağlamak için değildi. Sana gelince Şehrazad, senin

gitgide kafalarını kestirdiğim bütün o yüz­süz kadınlara benzemediğine inanmaya başlıyorum!” (BGM, 2012: 2527)

Kadının sadakatsizliğinin kabul edilebileceği tek durum, kadının erkeğin arzularının önünde bir ket oluşturmamasıdır. Böyle bir durumda kadın sadakatsizliği kendi isteğiyle gerçekleştirmez. O, kendi arzularının yönlendirmesi ile değil erkeğin toplum içinde kırılan gururunu tamir etmek üzere başkasıyla birlikte olmaktadır.

Tanrıça figürü, kahramanı erkek olan masallarda çeşitli şekillerde ortaya çıkabilmektedir. O, hem yaratılışın hem de ölümün bir arketipidir. Yeraltında yaşayan ve üstü insan, altı yılan olan kadın tanrıça figürü bunun en bilindik örnekleri arasında yer almaktadır. Campbell, “Yılanın, şaşılası biçimde derisini değiştirme yeteneği ve böylelikle gençliğini yenilemesi, ona tüm dünyada yeniden dünyaya gelme gizinin ustası niteliğini kazandırmıştır.” (Campbell, 1992: 13) diyerek yılan ile tanrıça motifi arasındaki paralelliğe dikkat çekmektedir. BGM’de tanrıça arketipinin en dikkate değer örneklerinden birini *Yeraltı Sultanı Yemliha’nın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1318-1338) görmek mümkündür. Masalda Danyal adlı bir bilge vardır. Eşi hamiledir. Doğumdan önce öleceğini anlar. Oğluna bütün tecrübelerini aktarmak için bir kâğıda bütün bildiklerini yazar. Bunu oğluna vermesi için eşine bırakır. Oğlu Hasip ise tembel mizaçlı biridir. Annesi onu evlendirir ve

para kazanması için ormandan ağaç kesip satan oduncuların yanına verir. Bir gün Hasip dağdan odun toplarken yağmur yağar. Oduncular bir mağaraya sığınır. O sırada Hasip bir kapı bulur. Bu kapı yer altına açılmaktadır. Bu yeraltı mağarasında içleri ballarla dolu küpler bulurlar. Ancak bir süre sonra diğer oduncular Hasip'i orada bırakıp şehre dönerler. Şehre döndüklerinde Hasip'in annesine oğlunu bir kurdun yediğini söylerler. Kendileri ise küpleri satıp zengin olurlar ve her biri bir dükkân açar. Hasip ise mağarada ilerleyince dışarıya açılan bir kapı görür. Kapıyı açar, kendini bir gölün kıyısında bulur. Gölün kıyısında değerli bir taht vardır. Oraya oturduğunda yılan kadınlar gelir. Yılan kadınların kraliçesi Yemliha'dır. Ona hikâyesini anlatır. Bu hikâyeden sonra Yemliha, Hasip'e kendisinin yerini kimseye söylemeyeceğine ve bundan sonra hamama gitmeyeceğine yemin etmesini ister. Hasip evine döner. Bir dükkân açar. Ancak bir gün yöresindeki kişiler tarafından hamama sokulup yıkanır. Bu sırada kralın veziri de orada bulunur. Hasip'i zorla kralın yanına götürüp Yemliha'nın yerini sorarlar. Yemliha'yı gördüğünü de hamama girdiğinde karnının kararmasından anlarlar. Bu sırada şah cüzzama tutulur ve bu derdin tek çaresi yılan sütüdür. Hasib Yemliha'nın yanına gider. Durumdan önceden haberi olan Yemliha ona iki şişe süt verir. Bunlardan biri şahı iyileştirmesi, diğeri vezirin öldürülmesi içindir. Şah bunu içince sağlık bulur, vezir ise ölür. Hasib onun yerine vezir olur. Bir gün Hasib'in eline babasının kendisi için bıraktığı kâğıt geçer. Orada bütün bilgilerin boş olduğu yazılıdır.

Masalda yeraltı tanrıçası olarak yılanın seçilmesi oldukça uygun bir motiftir. Bunların dışında yılan dönüşen, değişen bir hayvandır. Mitolojide yılanın, aydan geldiği, yani sonsuz olduğu, yeraltında yaşadığı, ölümlerin ruhlarını canlandığı için tüm sırları bildiği, bilgeliğin kaynağı olduğu ve geleceği gördüğü düşünülmektedir. “Genellikle şifa, bilgelik, gençlik, sonsuzluk sembolü” (Khodarahimi, 2010: 165-171) olarak da bilinmektedir. Yukarıdaki masaldan da hareket ederek burada yılanı şifa ve bilgelik veren annenin bir yansıması olarak okumak mümkündür.

Erginleme yolculuğundaki kahramanın bilinçdışının bilinç seviyesine yükseldiği mekânlardan biri de hamamlardır. Bu mekân kahramanın bedensel bütün hazlardan kurtulmasının bir temsilini sunmaktadır. Kahramanın bedensel hazlardan arınmadıkça kutsanması mümkün değildir. Bu noktada masalda hamam ile yılan kadın motifinin birbirini tamamlayan unsurlar olduğu görülmektedir. Yılanın beden değiştirmesi gibi kahraman da hamama girerek ruhsal bir değişim yaşamaktadır.

Yeraltı tanrıçasının bir yandan hayat verme diğer yandan hayatı sonlandırma gücü vardır. Bu güç annenin “iyi” ve “kötü”yü birleştirme özelliğinin bir simgesidir. Campbell, bu özelliklerin “ruhu çocukluğa has, uygunsuz duyarlılık ve takıntılardan arındırdığını ve varlığın doğasının yasa ve imgesi

olarak varolan esrarlı varlığa” (Campbell, 2010: 132) açtığını söylemektedir. Masalda Hasip, Yemliha’nın sırrını saklamak ile hayatta kalma arasında kalmıştır. Hükümdarın cüzzama yakalanmasından sonra vezir Hasip’e şöyle söylemektedir:

“Ey Danyal’ın oğlu, biz senden hükümdarımız Gerezdan’ın sağlığını kazanması için yardım bekliyoruz. Bugüne kadar bir cüzzamlı olarak çaresiz kalmış olduğundan yüzünü ve bedenini örterek yaşadı. Onu iyileştirirsin diye seni düşündük; çünkü sen bilgin Danyal’ın oğlusun!” (BGM, 2012: 1359)

Hasip’in babasının bildiği hiçbir bilgidен haberi olmadığı üzerine ısrarına rağmen vezir ona şöyle demektedir:

“Haydi, genç adam, daha fazla inkârın yararı yok. Biz hepimiz biliyoruz ki, hükümdarın iyileşmesi senin ellerindedir... Evet, hiç kuşku yok, bu iyileşmeyi başarabilirsin; çünkü sen Yeraltı hükümdarı Kraliçe Yemliha’yı tanıyorsun; onun bakire bedeninin sütü aç karnına yutulur ya da merhem gibi kullanılırsa, en iyileşmez hastalığı bile iyi eder.” (BGM, 2012: 1360)

Hasip’in Yemliha’yı tanıdığının işareti, bir başka ifade ile erginlediğinin işareti karnındaki karanlıktır. Masalda bu karanlığın ortaya çıkışı tanrıçanın sırrını zorla da olsa açığa vurması ile gerçekleşmektedir. Estés “[s]ır

arketipinde, ‘kişinin’ pşisesinin bir parçasını sanki bir büyü, siyah bir ağ gibi sarar ve ‘kişi’, sırrın asla açığa vurulmaması gerektiğine inanmaya özendirilir” (Estés, 2013: 421) demektir. Bu noktada Hasip de Yemliha’nın yerini bildiğini sır olarak saklamak zorunda kalırken kendi bilinçdışının yolculuğundan sapmaktadır. Bilinçdışından dönüşü engellenmektedir. Ancak bu masalda Hasip’in sahip olduğu sır bilinçdışındaki rahatsızlık veren bir kavram olmaktan çok kendisine iyiliği dokunan bir varlığa karşı vefa borcudur.

Masalda yılan iyileri cezalandıran, kötülere ise ceza veren bir niteliğe sahiptir. Hasip’in ona verdiği sırrı saklamaya çalışmasını ödüllendirerek ona yaşama hakkı vermesine rağmen, sırrı hilekâr bir şekilde açığa çıkarmaya çalışan vezir ise cezalandırılmaktadır. Estés, benliğin “yaratıkların doğasını anlayan vahşi Tanrı” (Estés, 2013: 421) olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

“Çoğu zaman ‘doğru davranma’mız zordur, özellikle de sezgi dâhil tüm temel içgüdüler koparıldığında. O yüzden bir olgu gerçekleşmeden önce sonucu hakkında spekülasyonlar yapmak, her şey olup bittikten sonra yapmaktan daha zordur. Vahşi ruhun, bunu hesaba katan derin merhamet sahibi bir tarafı vardır.” (Estés, 2013: 421)

“Yaratıkların doğasını anlayan Vahşi Tanrı[ça]” olarak görülebilecek olan Yemliha, Hasip’e merhametli ve cezalandırıcı yönünü şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Bunu biliyorum. Bundan dolayı da seni cezalandırmak istemiyorum. Seni buraya getirttiler ve hükümdarın iyileşmesi için beni konutundan çıkmak zorunda bıraktılar. Sen de gelip bunun için benden süt istiyorsun. Ben de sana, konuk olarak yanımda geçirdiğin günlerin anısı uğruna ve de beni dikkatle dinlemiş olmandan dolayı, benden istediğini vermek istiyorum. İşte sütümden iki şişe dolusu! Kralı iyileşmesini sağlamak için bunun nasıl kullanılacağını sana tanımlamam gerek!... Kızıl bir çizgiyle işaretlenmiş olan bu şişelerden biri hükümdarın iyileşmesine yarayacaktır. Ama öteki, seni sopalatan vezire aittir. Gerçekten vezir hükümdarın iyileştiğini görünce, hastalıklardan korunmak için kendisi de öteki şişeyi içmek isteyecektir. Sen de ona içmesi için bu ikinci şişeyi ver!” (BGM, 2012: 1361- 1362)

Kalbin en derin bölgesindeki kriz, kahramanın bir yolculuğa çıkma fikrinin oluşma sebebidir. Kahramanın bu krizle doğrudan yüzleşmesi ise Klein’ın kuramında “iyi nesnenin” ortaya çıkışı, Campbell sistematığında tanrıçayla karşılaşma olarak ifade edilmektedir. Jung’a göre ise bu kısım kahramanın kendini Merkür’ün İsa’yla benzeşen diyalektiği önünde bulmasıdır. Bu noktada bilinçdışının Merkür’ü, ona tahammül edenlere İsa ile sembolize edilen kendiliğin ödülünü vermeye hazırdır. Ancak Merkür’ü doğru

anlamayanlar için bu süreç libidonun donma tehlikesini beraberinde getirmekte ve yolculuğa ket vurmaktadır. Bu düzeyde yansıtmanın sahte olduğunun bilgisine eren kahraman için gerçekleri kabul etmek zor olabilir. Ancak tanrıçanın yüzüne doğrudan bakan, ondan kaçmayan, onun kurallarına sabreden kahramana verilecek ödül kendiliğin sihirli ve büyüsel gücüdür. Çerçeve hikâyede problemin temelini oluşturan kadına ve onun anlattıklarına uykusuna rağmen tahammül eden Şehriyar bunu başarmıştır. *Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü*'nde ise hem Yemliha'nın sırrını saklamasıyla hem de korkmadan onun meclisinde anlattığı öyküyü dinlemesiyle Hasip bu başarıyı elde etmiştir.

Aşkın arandığı yolculuklarda, “Tanrıçayla (her kadında yeniden bedenlenir) karşılaşma, kahramanın sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan yaşamın kendisi olan aşk ödülünü (cömertlik) kazanmak için vereceği son sınavdır” (Campbell, 2010: 136). Tanrıçanın ölüm ve hayattan oluşan ikili doğasının “karşıtlıklar olarak değil, bir madalyonun iki yüzü gibi” (Estés, 2013: 154) görülmesi yolculuğun başarıya ulaşması için yegane şartlardan biridir. Bu noktada kahraman, şeytanın da kendi işine yarayan bir özelliğinin bulunduğunu anlayacaktır. Problemin anima kaynaklı olanlarında ise durum kadının yalnızca aleyhine değil lehine de işlemelidir. Hayvan damat/gelin masallarında işlenen konu yaklaşık olarak budur. Bu masalların sonunda anlaşılır ki çirkin olan güzelleşecek, engelli olan normale dönecektir. Bu

durum aslında masal dünyasında sıklıkla karşılaşılan engelli, kusurlu görünüşe sahip olanlara karşı hoşgörölü olmak iyilikle ödüllendirilirken; bu kişilere karşı takınılan olumsuz durumlar genellikle cezalandırılır prensibinin de bir ifadesidir. Shamy, Jane Garry ile birlikte hazırladığı *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook* (2005) isimli kitabında “çeşitli yerel renklere ve varyasyonlarına rağmen, hayvan gelin masallarının şaşırtıcı bir benzerlik gösterdiğini” söylemektedir (El-Shamy, Garry; 2005: 94). Söz konusu çalışmada bu hayvan gelinlerin genellikle küçük bir hayvan gelin olarak ortaya çıktığını ve masal içinde korku ve tehdidin bir göstergesi olduğuna değinilmektedir (El-Shamy, Garry; 2005: 94). Ayrıca yazar, kadının sadakatsiz olduğunu ya da bir kadın tarafından terk edileceğini düşünen erkeğin fantazilerinin bir yansımasını oluşturan hayvan gelin masallarında verilmek istenen temel mesajın, kadınların doğasının tıpkı hayvanlar gibi kontrol altına alınması gerektiği (El-Shamy, Garry; 2005: 94) olduğunu söylemektedir. Boria Sax ise *The Serpent and the Swan: The Animal Bride in Folklore and Literature* (1998) isimli çalışmada hayvan gelin masallarında gelinin küçük bir hayvan (yılan, kuş, kurbağa ya da kaplumbağa gibi) olarak temsil edilmelerinin tersine hayvan damat masallarında damadın büyük bir hayvan ile gösterildiğini söylemektedir (Sax, 1998: 79). *Şahın Oğlu İle Koca Kaplumbağa* (BGM, 2012: 2792-2802), *Şah Kızı İle Tekenin Öyküsü* (BGM, 2012: 2781-2792) bu türden sevgilinin yer ettiği masallardır. Bu masalların başlangıcında doğrudan

ailenin özellikle babanın etkisiyle erkek/kadın kahraman evlenmeye karar verir. Evleneceği kişiyi seçmek üzere bir nesneyi adayların üzerine atar. Kahraman nesnenin üzerine düşeceği kişiyi eş olarak kabul edecektir. Ancak masalda Şehrazat'ın sıklıkla tekrarladığı leitmotiflerden biri olan “Allah her şeye kadirdir, herkesin kaderi boynunda asılıdır” sözünün bir tecellisi olarak kızın attığı mendil tekenin başına ya da oğlanın attığı ok kaplumbağanın tek başına yaşadığı evinin çatısına düşer. Bu durum kahraman kızın ya da erkeğin ailesi tarafından kabul edilemezdir. Bu yüzden ritüelin tekrarlanması gerekir. Ancak yine kaderin bir cilvesi olarak ok, aynı evin çatısına; mendil ise aynı kişinin kafasına düşer. Bu kadar rastlantının olamayacağını düşünen kahraman bunu tek bir kelime ile açıklar: Kader. Ailesinin, ki özellikle babasının, karşı çıkışlarına rağmen şahın kızı tekeyi, şahın oğlu ise kaplumbağayı eşi olarak kabul eder. Kahraman burada kaderin bir sınavına tabii tutulur ve bu sınavdan da geçer. Örneğin evlenmesini engellemeye çalışan ailesine Şah'ın oğlu şöyle der: “Dua ve barış üzerine olası Peygamber'in erdemleri üzerine yemin ederim ki, benim bekarlık zamanım geçmiştir ve koca kaplumbağa talih tarafından alınma yazıldığına göre, ben onunla evlenmeye razıyım!” (BGM, 2012: 2794). Ya da yine kendisine “Yo, vallahi! Onun, iğrenç bir tekenin karısı olduğunu göreceğime, sarayda yaşlandığını görmeyi yeğlerim!” (BGM, 2012: 2782) diyen babasına Şahın kızı şöyle söylemektedir:

“Madem ki benim bahtım budur, niye onun yerine gelmesini istemiyorsun babacığım? Niye benimle bahtım arasına giriyorsun? Bilmez misin ki, her yaratık bahtını boynuna asmış olarak taşır? Eğer benim bahtım da bu tekeye bağlıysa, neden onun eşi olmamı engelliyorsun?” (BGM, 2012: 2782)

Bu masalların okuyucuya sunmak istediği izotopi dış görünüşe aldanmamak gerektiğidir. Şehrazat da Şehriyar’a bu masallar aracılığıyla sevginin yeni bir tanımını yapmış görünüyor: Aşk, sevgi şartlı ve “çünkü” bağlaçlı olamaz. “Seni seviyorum çünkü güzelsin” ya da “güzelsen, seni severim” cümleleri gerçek aşkta olmaz. Aşk ya da sevgi her şeye, masallarda geçen ifadesiyle şah babaya rağmen yaşanmaktadır.

Yeraltına inen ve tanrıçayla karşılaşacak kişi erkekse zaten seçilmiş biridir. Tanrıça onu doğduğu günden beri tanıyordur ve her zaman yanındadır. *Sultan Nurü’n Nehar İle Güzel Ecinniye Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 2434) kardeşleriyle girdiği yarışmayı kaybeden Hüseyin, okunu aramak üzere bir mağaraya girer. Burada ecinnilerin sultanı Nurü’n Nehar ile karşılaşır. Nurü’n Nehar kendisini şu şekilde tanıtmaktadır:

“Ey büyüleyici Emir Hüseyin, şaşkınlığın, seni doğduğundan beri tanıdığımı ve beşiğinin üzerine eğilerek sana gülümsemiş bulunduğumu öğrenince geçecektir. Gerçekte ben, bir ecinni

sultanıyım. Ve bahtım senin üzerine yazılmıştır. Ve senin Semerkant'ta satın aldığın o harika elmayı satışa sunan, kardeşin Ali'nin Bişangar'dan edindiği seccadeyi de, kardeşin Hasan'ın Şiraz'da bulduğu fildişi boruyu da sağlayan benim! Bütün bunlar, seni ilgilendiren herşeyden haberli bulunduğumu sana anlatmak için kafi olmalıdır. Ben, bahtım seninkine bağlı olduğuna göre, senin, yeğenin Nurü'n Nehar'ın kocası olmaktan da daha büyük bir mutluluğa layık olduğunu düşündüm. İşte bundan dolayı senin okunu gözden kaybettim ve buraya kadar ulaştırdım; böylece onu aramak için buralara kadar gelmeni istedim. Ve artık senin de şimdi ellerinin arasından mutluluğu kaçırmaman gerekir!" (BGM, 2012: 2454)

Hüseyin, yeraltı sultanının kendisine olan teveccühünden hem memnun hem şaşkındır. Bu şaşkınlığını şu sözlerle ifade etmektedir:

"Ey ecinniler ecesi, ey güzellik sultanı, ey yüce varlık! Senin arzularına esir olmak, layık olmadığım bir nimet olarak kavuşmuş bulunduğum sanki benim gibi bir ademoğlunu hayran kılmak için yaratılmış üstünlüklerine zincirlenmiş bulunmak ne büyük mutluluktur! Ah! Nasıl oluyor da, senin gibi bir ecinni kızı, bakışlarını aşağı bir ademoğluna fırlatabilir ve onu hava ülkelerini ve yeraltı diyarlarını yöneten göze görünmez hükümdarlara yeğ tutar? Ama belki de, ey sultan anan babanla dargınsın ve onlara darılarak, baban ecinniler şahının ve annen ecinniler sultanının ve de tüm öteki yakınlarının rızası olmaksızın beni kabul ettiğin bu sarayda oturmaktasın! Ve belki de, bu

durumda, ben senin için bir tedirginlik, bir sıkıntı ve bir usanç kaynağı olmuştum!” (BGM, 2012: 2454)

Nürun Nehar ise şöyle cevap vermektedir Hüseyin’e:

“Bil ki, ey Şehzade Hüseyin, bil ki ben, kendi kendimin efendisiyim ve yaptıklarına hiçbir ecinninin karışmasına asla izin ve kimseye hesap vermeden her zaman keyfimce hareket ederim. Dolayısıyla bu konuda için rahat olsun; başımıza da mutlu olmaktan başka bir şey gelmez!” (BGM, 2012: 2454)

Tanrıça ile evlilik kahramanın kalbinin ortasındaki krizi çözmesi demektir. Bu da kahramanın kendisi için bir sorun teşkil eden problemin ve çözümünün farkına varması anlamına gelmektedir. Campbell da tanrıçayla evlenmenin psikolojik olarak “ruhun temizlenmesi hem de eylemle (mucize yönü) doğanın verimliliği ve yenilenmesi için) eski durumun değişmemesini ve yeniden inşası” (Campbell, 1992: 53) anlamına geldiğini söylemektedir.

Sonuç olarak, Campbell’ın “Tanrıçayla Karşılaşma” başlığı psikanalitik olarak kahramanın bilinç ve bilinçdışı ayırdımını yapmasıyla ilintilidir. Bu bölümde kahraman artık bilinçdışı korku ya da kaygılarıyla tanışmış ve onların bilincine ermiştir. Şehriyar’ın başlangıçta bütün kadınları sadakatsiz olarak nitelemesinin tersine onların sadakatli olabileceklerini fark etmeye başlaması, dahası Şehrazat’ı bu sınıflandırmada “peri annenin” bir örneği olarak görmesi çerçeve bir masalda bu

başlığın bir örneğini sunmaktadır.



3.2.3. Baştan ıkarıcı Olarak Kadın

(Hilebaz Anima ya da Femme Fatale)

Jung psikolojisinde kadın bilinmezi erkek ise onu bilmeye gelen kişiyi temsil etmektedir. Böyle bir durumda erkek bu bilinmeyenden hem korkmakta hem de onu tanımak istemektedir. Erkek için kadın doğuran, besleyen, koruyan özellikleriyle hem dikkat çeken hem de korkulması gereken bir varlıktır. Erkeğin zihnindeki bu kadın imajına Jung anima adını vermektedir. Anima, erginleşme sürecinde bilincin gelişmesi ve olgunlaşmasında çok önemli bir unsurdur. Bilindişinin bilinç seviyesine çıkarılmasında animanın oldukça önemli bir rolü vardır. Bu arketip ancak başka insanlarda deneyimlendiğinde günyüzüne çıkmaktadır. Zira arketiplerin salt kendi başına olumsuz nitelikleri yoktur. Bu noktada animanın iki kutuplu bir özelliği olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Bir taraftan “saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği” diğer yandan “baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder” (Kayaokay, 2014: 345). Anima ile uyum sağlayan bir kahraman onunla yapıcı bir ilişki kurmaktadır. Gerekli uyumu sağlayamayan kahraman için anima tehlikeli bir varlıktır. Psikanalitik olarak uyumun sağlanıp sağlanamaması animanın bilinç ve bilindişı arasında uzlaştırıcı bir rol oynayıp oynamaması ile ilgilidir. Korucu’nun belirttiğine göre “bilinç ve bilindişı arasında uzlaştırıcı bir rol oynayan anima ve

animus, rüyalarda ve hayallerde belirdiklerinde bilinçdışında kalmış herhangi bir gerçeğin farkına varılmasında etkin rol oynarlar.” (Korucu, 2006: 62). Masallarda olumsuz anima, Jung’cu bakış açısıyla denizcileri çıkarttıkları sesle kayalıklara çekip batırmaya neden olabilecek sirenler, Flying Dutchman olarak bilinen gemileri yoldan çıkaran yüzler, femme fatale kadınlar, denizaltındaki su perileri, denizkızları, su tanrıçası gibi figürlerle (Korucu, 2006: 60) ortaya çıkabilmektedir

Olumsuz animanın bir örneğini oluşturan femme fatalenin, BGM’den yola çıkarak, güzelliklerinin farkında olan, dillerinin sözgenliği yalnızca bir erkeği baştan çıkarabilmek için kullanan, dahası cinsel yönden tatminsiz ve erkeğe sadakatsiz olarak tanımlanabilecek Fransızca kökenli bir kelime olduğunu söylemek mümkündür. Demirci’nin belirttiğine göre femme fatalenin işleyişi “Reich’ta dönüşümcüli histerik, Klein ve Freud’da ise penis hasetli kadın karakterine karşılık gelir.” (Demirci, 2006: 163). Freud, erkeğin kadına karşı duyduğu korkunun onun “önemsediği cinsel organının kadın bedeninin bir parçası olmadığını öğrenmesiyle” (Freud, 2015: 145-170) başladığını söylemektedir. Bu noktada BGM’de erkek kahramanların başlıca görevi bu penis düşmanlığı yapan kadınlara karşı kendini, Freud’cu bir ifadeyle penisini korumaktır.

BGM’de femme fatale kadın tipinin nitelikleri oldukça aciz bir durumda bulunmasına rağmen ilk olarak hükümdarın çıktığı bir yolculukta karşılaştığı bir kadının ağzından verilmektedir. Bu sözler, erkek bakış açısıyla sunulan bir senaryonun gerekli parçalarıdır. Kadının konuşma içeriği olaydaki güçlü-zayıf, zalim-mazlum dengesini bozarak erkekleri haksızlığa uğrayan kadınları ise oldukça dikbaşı, gururlu, ahlaksız ve arzularına fazlasıyla düşkün olarak nitelendirmektedir. Kadının sadakatsiz olduğunu ispatlama amacını taşıyan ve ilk kez bir kadın kahramanın ağzından bu sözlerin döküldüğü *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman’ın Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 19-25) Şehriyar ile Şahzaman kendilerinden daha kötü durumda birini aramak için yolculuğa çıkarlar. Denizden çıkan bir ifrit görürler. İfritin düğün günü kaçırdığı, bir sandığa kilitlediği, üstüne yedi kat zincir vurup bir de dalgaların çarpışıp vurduğu kudurgan bir denizin dibine koyduğu bir kadın vardır. Kadın hükümdar kardeşlerle birlikte olduktan sonra şöyle söylemektedir:

“İfrit, biz kadınlar bir şeyi isteyince, hiçbir şeyin bizi engelleyemeyeceğini bilmiyordu. Zaten şair ne demiş: Dostum kadınlara inanma! Vaatlerine gül geç! Çünkü onların iyi ya da kötü halleri ferçlerinin heveslerine bağlıdır. Güya aşktan söz ederler; oysa hainlik onları sarıp giysilerinin titreşiminde şekillenir. Yusuf’un dediklerini saygıyla anımsa; Adem’i cennetten kovdurmak için iblisin kadını kullandığını unutma! Kendine de güvenme! Bir işe yaramaz!

Çünkü yarın bağlandığın kişide saf aşkın yerini çılgın bir tutku alacaktır. Hele hiç şöyle deme: Aşka düşersem, âşıkların çılgınlığına kapılmayacağım! Sakın bunu söyleme! Çünkü gerçekte kadınların ayartısından yakasını sıyırmış bir erkek, olmayacak bir şeydir.” (BGM, 2012: 23-24)

Eşini zenci köleleriyle ilişkiye girerken gören Şehriyar için kadın, arzularının esiri olmuş bir canlıdır ve onu bu arzularından kurtarabilmek mümkün değildir. Halbuki olaya bir de şu açıdan bakılabilir: Masalda femme fatale örneği olarak kabul edebileceğimiz bu kadın, düğün gecesi kaçırılmıştır. Evlilik bir arzunun neticelendirilmesi eylemidir. Ancak “düğün gecesi kaçırılmış” ifadesi arzunun son noktada gerçekleşmediğini göstermektedir. Diğer bir ifade ile masalın bu sahnesinde arzularına ulaşamaması noktasında bu kadının da hadım edildiği ortadadır. Fakat, Şehriyar bunu fark edemez. Bu fark edilmeyişin sebebini Jung kahramanın kendi iç evinin kirliliği olarak nitelendirmekte ve şöyle devam etmektedir:

“Bir taraftaki ışık bolluğu sanki diğer yanda kapkara bir karanlığı doğurmuştu. Kara maddenin alışılmadık büyük yayılımının günahsız varlığı neredeyse imkansız hale getirdiği de görülebilir. Böyle bir varlığa duyulan sevgi dolu inanç, kişinin kendi kara pis evini temizlemesini gerektirir.” (Jung, 2015: 187-188)

Femme fatalenin tersine erkek nazarında kabul edilen kadınlar ise, yine BGM’den yola çıkılarak, şu özelliklere sahiptir: Onlar sözgenliklerini yalnızca “Tanrının kendilerine bir lütuf olarak sunduğu” ilmini karşısındakine iletme için kullanan, ağırbaşlı, evlendiği erkek yanında olmasa da namus ve iffetini gerektiğinde erkek giysileri giyerek korumayı başaran, narin ve bilhassa sofudurlar. Onlar da gerektiğinde hileli yollara başvururlar ancak onların hileleri erkek lehine olumsuz bir durumun düzeltilmesi ya da bir eksikliğin giderilmesi amacını taşımaktadır.

Çerçeve masalın temel izotopisi kadınların sadakatsiz oldukları fikridir. Bu sebeple önce çerçeve masalda sonrasında çerçeve masalın bir açılımı gibi görülebilecek olan diğer masalların temelinde güven, sadakat duyguları özellikle kadınlarla ilişki kurularak ele alınmaktadır. Bu noktada Şehrazat’ın bin bir gece boyunca Şehriyar’a kendisini tanıttığını söylemek de mümkündür. Bin bir gecenin sonunda Şehriyar da Şehrazat’ın ikinci tür kadınlar sınıfına girdiğini belirterek bu gibi niteliklere sahip olduğu için Şehrazat’ı sevdiğini söylemektedir. Şehriyar’ın sözleri şöyledir:

“Ey Şehrazad, esirgeyen bağışlayan Tanrı adına yemin ederim ki, çocuklarımızın dünyaya gelmelerinden önce de seni seviyordum. Çünkü sen Tanrı’nın seni donattığı niteliklerle beni kazanmayı bildin; ve sende kötülükten uzak, sofu, narin, sözgen, ağırbaşlı, güleç yüzlü ve bilge bir kadın bulduğum için seni olanca ruhumla sevdim. Ah! Tanrı

seni kutsasın; babanı, anneni ve kökenini de kutsasın!” (BGM, 2012: 3257)

Masallarda sıklıkla ortaya çıkan bir özellik fethan kadınların güzelliği ve masum görünüşleridir. Fethan kadının sahip olduğu güzellik ya da masumiyet kahraman için bir sınavdır. Bu kadınlar güzelliklerini, masumluklarını erkekleri kandırmak için bir güç olarak kullanır. Bu kadınların güçlerinin simgesi olan güzelliklerine güvenleri tamdır. Kendi arzusunun farkında olan ve bu arzuyu dışa yansıtarak âdeta kurbanını avlamayı bekleyen bir avcı gibi nitelendirilmeleri de oldukça dikkat çekicidir. *Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık Öyküsü*’ne (BGM, 2012: 2527-2549) bağlı olarak anlatılan *Birinci Delinin Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 2562-2574) bunun iyi bir örneği sunulmaktadır. Birinci delinin değerli kumaşlar sattığı bir dükkanı vardır. Bir gün dükkanında otururken bir kadın gelir ve kumaş alır. İkinci gün tekrar gelir ancak parasını evde unuttuğunu söyler, parasını vermek üzere onu evine davet eder. Adam kadının yaşlı hizmetçisiyle yola çıkar. Kadın yolda bir mendil çıkararak adamın gözlerini bağlar. Freud *Tekinsiz* isimli makalesinde “göze ilişkin korkuların iğdiş korkusundan türediği ussallık zemininde yadsımaya çalışa[labileceğini] ve göz kadar önemli bir organın bu önemle orantılı bir korkuyla korunmasının çok doğal olduğunu” (Freud, 1999: 338) söylemektedir. Bu noktada üzerinde Freud’un göz ile erkeklik organı arasında “yerine geçen bir ilişkinin” (Freud, 1999: 338) varolduğuna dair

sözlerinden yola çıkarak bu masalda adamın gözlerinin bağlanması motifini erkekliğin korunması ya da hadım ediciye karşı bir tedbir olarak okumak mümkündür. Benzer şekilde bir değerlendirme çerçeve masal için de yapılabilir. İfrit ve onun kaçırdığı kız sahnesinde özellikle üzerinde durulması gereken iki olay yer etmektedir. Bunlardan ilki ifritin kaçırdığı kadının hükümdar kardeşleri ağaç üzerinde görmesi ve bu görme eyleminden sonra onlarla birlikte olmak istemesidir. İkinci olay ise yine aynı sahnede kadının onlarla birlikte olmayı istemesinden sonra iki kardeşin birbirlerini kandırmak amacıyla gözlerini kırpma larıdır. Freud'un göz ve erkeklik organı ilişkisinden yola çıkarak hükümdar kardeşlerin bakışlarının kadına yakalanması sahnesini kardeşlerin hadım edilmelerinin bir sembolü olarak okumak mümkündür.

Birinci Delinin Öyküsü'ne dönülecek olursa, femme fatale kadının güzelliğinin kahraman için tuzak olduğunun da bilgisini de masalda yer eden temel bir argüman olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşlı kadın şöyle açıklamaktadır bu durumu adama:

“Çünkü içinden geçtiğimiz bu sokakta, kapıları ardına kadar açık olan evler, kapı artlarında da yüzü açık oturan kadınlar vardır; böyle olunca, belki de bakışların evli ya da genç kız olan bu hatunların üzerine düşer; yüreğin de bir aşk serüvenine kapılabilir; sonra hayatın zehir olur; Çünkü kentin bu mahallesinde, en dindar sofuyu bile baştan

çıkartabilecek kadar güzel çehreli pek çok kadın ve kız vardır. Ben de senin yürek selametin için çok korkarım.” (BGM, 2012: 2564)

Evin içinde bir kadın görür. Kadın adama kendisiyle evlenip evlenmek istemediğini sorar. Adam kabul eder. Bir süre beraber olurlar. Sonunda adam annesini görmek için evden dışarı çıkmak ister. Ancak kadının bir şartı vardır: Dışarı çıktığında adamın gözleri bağlı olacak ve kendisine yaşlı kadın refakat edecektir. Yaşlı kadın bu durumun gerekliliğini ona şöyle anlatmaktadır:

“Senin için böyle olması doğrudur, çünkü sana söylediğim gibi, bu mahallede açık kapıların ardında oturarak havayı koklar ve akarsuyu içine çeker gibi erkekleri elde etmekten başka arzuları olmayan evli kadınlar ve genç kızlar vardır! Senin yüreğin onların ağlarına düşerse ne olur acaba!” (BGM, 2012: 2568)

Masalın bu kısmındaki diyaloglarda femme fatale kadınlar ile örümcek arasında bir benzetme yapılmıştır. Bu benzetme kadınlardaki arzusunun derecesinin saptanması noktasında önemlidir. Demirci, sinemadan yola çıkarak kadının kedi ve örümcek/yılan gibi hayvanlarla olan paralelliğini vurgularken “saldırgan ve cinsel dürtülerin orta düzeyde bastırılması ‘aktif delirten’ olan arzuyu daha dişil bir imge olan kediye dönüştürürken sert ya da çok sert bastırılan/bölünen arzular ise örümcek/yılan gibi ölümcül imgelere

doğru gerçekleşen dönüşümün nedeni olurlar” (Demirci, 2006: 174) demektedir. Bu noktada örümcek-kadın benzerliği animanın hilesininin dozajını belirtmesi noktasında oldukça önemli bir imgedir.

Tacirin evi ile dükkanı arasındaki yollarda gözleri bağlı olmasına rağmen kahraman, yaşlı kadının onu sıklıkla uyardığı femme fatale kadınlara karşı sınavı, dükkanında kaybeder. Dükkanında otururken genç bir kadın gelir ve ona altın bir horoz verir. Adama ise şöyle demektedir:

“Efendim, çarşının tacirlerinin hepsine bana mal olan fiyata satmak üzere boşuna başvurduğum, elmaslarla ve değerli taşlarla süslenmiş bir horozum var. Ama bunlar zevksiz ve değerlendirme yapma inceliğinden yoksun kişiler, çünkü bana böylesi bir cevahirin satışının bulunmadığını ve bundan bir kar sağlamalarının mümkün bulunmadığını söylediler. İşte bundan dolayı, zevk sahibi bir insan olarak senin takdir edeceğin bedelle onu sunmak üzere sana başvuruyorum!” (BGM, 2012: 2570)

Kadının bu sözlerine tacir olumlu cevap verir. Bu olumlu cevap tacirin sınavdaki başarısızlığını da beraberinde getirir. Kızın, tacirden bu altın horoz karşılığında tek istediği şey, tacirin yanağından alacağı bir öpüktür. Ancak kız tacirden yalnızca bir öpücük almakla kalmaz, yüzünü de ısıtır.

Kahramanın, femme fatalenin tuzağına düşüşünün cezası erkeği baştan çıkaran kadının öldürülmesi, erkeğin ise bir maristana zincirlenmesidir.

Kahramanın animanın ağına düşmesi dükkanında olur. Burada kullanılan motif horozdur. Horoz tıpkı arslan motifinde olduğu gibi tanrılaşmanın bir imgesidir (Campbell, 2003: 230). Bu noktada femme fatalenin “kendilik-ideal ben arasında kurulan ilişkiyi esas olarak” (Demirci, 2006: 176) yansıttığı görülmektedir. Öpüşme, sarılma ve masalda örneği görüldüğü üzere ısırılma erkeğin bilinçdışına ait ayrılmaz bir parçası olan animayla yüzleşmesini ifade etmektedir. Bu eylemler aynı zamanda “animanın gücüne karşı koyamayan ve onunla yüzleşip bireyselleşme yolunda kişilik bütünleşmesini tamamlayamayan erkeğin hazin sonunu ve parçalanmış kişiliğini temsil eder” (Korucu, 2006: 115). Masalda kahramanın horoz karşılığı öpülmesi, cinsel olarak hadım edilmesinin metindeki benzetme ile okunursa örümceğin ağına düşüşünün, terimsel bir ifade ile erinleyememesinin bir ifadesidir.

Masalda yer alan maristan, kahramanın olgunlaşması açısından balinanın karnı, kuyu ya da mağara gibi motiflerle birlikte ele alınabilir. Maristana düşen kişiler olgunlaştıktan sonra, tıpkı toprağın altında olgunlaşan değerli taşların değerini anlayan kuyumcu gibi onların değerini anlayan Sultan Mahmut vasıtasıyla özgürlüğe kavuşurlar. Mar, yılan anlamına gelen bir

sözcüktür. Nergis Biray, *Terim Dünyamızda Yılan: Kavram, Anlam ve Yapı Bakımından* (2013) isimli makalesinde yılan motifi için şunları söylemektedir:

“Yılan, eski Türklerde sağlık ve mutluluk sembolü olarak kullanılmış, Türk hikâyelerinde ‘bilge’ olarak tasvir edilmiştir. Sabırlı, merhametli, misafirperver, dost canlısı olarak tasvir edilen yılanın birbirine sarılmış çift başlı olan figürü, Orta Asya Türklerinde saadet, sağlık, talih ve şifa temsilcisidir (VII, X).” (Biray, 2013: 97)

Femme fatale kadının tuzaklarına karşı başarılı olmak kahramanın erginleme yolculuğunda vereceği en önemli sınavlardan biridir. Bu yüzden kahramanın bu kadınlara karşı her zaman uyanık olması gerekmektedir. Eğer onun tuzağına düşerse erginleyemez. Bu başarısızlık çerçeve masaldan itibaren hem bedenen hem de ruhsal olarak bir hadım edilme olayını beraberinde getirir. Onun tuzağından kurtulduğu zaman ise kaybolan iktidarını tekrar ele geçirir. Evin dışından olan femme fatale kadının tuzağına kapılmış bir erkeği ise kurtaracak olan ev içindeki kadındır. Genellikle “ana, sadık eş ve nişanlı” olan bu kadınlar, Simone de Beauvoir’ın *Kadın -İkinci Cins- Genç Kızlık Çağı* (1993) isimli eserinde “kan emici sülüklerle ilik kurutan bitkilere” benzettiği femme fatale kadınların açtığı yaraları sarabilirler (Beauvoir, 1993: 220) demektedir. *Ömerü’n Neman Öyküsü’nün Sonu; Güzel Aziz’in Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 675-717) femme fatale kadın tipinin oldukça iyi

bir örneği sunulmaktadır. Masalda “Delile’nin Kızı” olarak geçen bu kadın Aziz için ilk bakışta âşık olunan bir kadındır. Aziz için iyi niyetler beslemez. Her defasında - hatta öldükten sonra bile- Aziz’i bu tehlikelerden amcasının kızı ve nişanlısı olan Azize kurtarmaktadır. Ancak Aziz onun özverilerini bilmemektedir. Bu konuda Delile’nin kızına şöyle demektedir:

“Ah! Ölümünden önce sana yaptığı iyilikleri ve hayranlık verici özverisini bilseydim! Ona ne çok teşekkür eder, onu her bakımdan ne çok ödüllendirirdim. Ve de özellikle, bana vasiyet ettiği, sırası gelince benim de sana açıklamam için, son olarak anneme söylediği şu dize var: Ölüm ihanetten daha tatlı ve yeğdir.” (BGM, 2012: 698)

Bu sözleri duyan Delile’nin kızı ise şöyle cevap verir: “Allah ondan merhametini esirgemesin. Bak öldükten sonra bile hala sana yardımda bulunmakta! Çünkü bu sade sözcüklerle senin için düşündüğüm yok etme tasarısından ve içine düşürmeyi kararlaştırdığım tuzaktan seni kurtarıyor!” (BGM, 2012: 698). Bu sözler Aziz’i oldukça şaşırtır ve bu şaşkınlığını şöyle dile getirir: “Sen ne diyorsun? Nasıl! Biz birbirimize sevgiyle bağlıyız! Oysa sen beni öldürmeyi tasarladığından söz ediyorsun! Beni içine düşüreceğin bu tuzak da neymiş bakalım?” (BGM, 2012: 698). Delile’nin kızı ise çerçeve masalda yer alan Şehriyar’ın düşüncelerini yansıtan şu sözleri söylemektedir:

“Ey çocuk! Ey gafil! Görüyorum ki senin, biz kadınların yapabileceği tüm ihanetlerden hiç haberin yok! Ama bunun üzerinde durmak istemiyorum. Yalnız bil ki, benim ellerimden kurtuluşunu yeğenine borçlusun. Bununla birlikte, genç olsun, yaşlı olsun, bundan böyle, benden başka hiçbir kadına ne bir bakış ne de bir sözle hitap etmemen kaydıyla seni başışlıyorum. Yoksa, başına çok felaketler, evet, çok felaketler gelir! Çünkü seni nasihatleriyle destekleyen kişi öldüğüne göre, artık seni benim elimden çekip kurtaracak kimsen olmayacak. Bu koşulu unutmamaya çok dikkat et!” (BGM, 2012: 699).

Kahramanın animanın tuzaklarından korunması çok da kolay değildir. Bunu başarsa da onun gazabına uğrayabilir. Başa çıkmasının yegane yolu onunla uzlaşma yoluna gitmesidir. Bir yıl kadar Delile’nin kızıyla birlikte olan ve yaşadığı mutlu günlerle eski kederli günlerini tamamen unutan Aziz’in yolu bir gün çıkmaz bir sokağa düşer. Yolda rastladığı yaşlı bir kadın Aziz’e yol sorar. Aziz yolu göstermek için yaşlı kadına refakat eder. Bu yaşlı kadın Aziz’i tuzağa düşüren ve onunla evlenmeyi planlayan başka bir genç kızın annesidir. Masalın bu noktasında Aziz, “tuzağa düşürülmüş bir adamdır.” Bu kız Delile’nin kızının rakibidir. Tek istediği şey Aziz aracılığıyla Delile’nin kızını alt edebilmektir. Kız “Ey Aziz bana inan! Gel benimle evlen ve Düzenbaz Delile’nin kızından yakanı kurtar!” (BGM, 2012: 704) dediğinde Aziz şaşırır. Ancak Aziz o kadar bilinçsizdir ki ya da masalda verildiği gibi “uyuyordur ki” âşık olduğu bu kadına adını sormak ya da onu soruşturmak

aklına gelmemiştir. Bu durum erkeğin psişenin ayrılmaz bir parçası olan animanın gücüne, çekiciliğine kendisine sorgusuzca tesliminin bir göstergesidir. “Bu Düzenbaz Delile’nin Kızı da kim? Bu adı taşıyan hiç kimse tanımıyorum.” (BGM, 2012: 704) sözleri de bunun bir ifadesidir. Aziz’i tuzağa düşüren kadın ise şaşkındır duyduklarından dolayı:

“Nasıl olur, Aziz! Düzenbaz Delile’nin kızını tanımıyor musun sen? Ama bir yıl dört aydır sevgilin o senin? Zavallı! Sakın kendini, hem de çok sakın, bu Tanrı kahredesi alçağın hainliklerinden! Gerçekten, yeryüzünde, onunki kadar kokuşmuş bir varlık yoktur! Kendi elleriyle pek çok kişiyi kurban etmiştir. Sayısız aşığından ne kadar çok öldürmüştür! Doğrusu seni tanıdığından bu yana epeyce zaman geçtiği halde hala sağ kalmaya şaşıyorum!” (BGM, 2012: 704)

Bir yıl bu kızla birlikte olan ve ondan bir de çocuğu olan Aziz bu sürenin sonunda annesini ziyaret için evden çıkar. Ancak ilk gittiği yer Delile’nin kızının evidir. Kıza başından geçenleri bir bir anlatır: Tıpkı Delile’nin kızıyla olan macerasını Azize’ye anlattığı gibi. Ancak masalda animayı ifade eden Delile’nin kızının bu sözlere tahammülü yoktur. Bu durum ruh imgesi animanın erkeğin ruhunu sahiplenişinin bir ifadesidir. Delile’nin kızı çok sinirlenmiştir ve şöyle cevap vermektedir:

“Sefil! Seni ilk tanıyan ben oldum ve sen bana bir gecenin tamamını bile vermiyorsun; anneni bile görmeyeceksin, her halde! Sen, benim, Allah rahmet eyleyesi Azize’den de sabırlı olduğumu mu sanıyorsun? Ve senin sadakatsizliğin uğruna ben de kederden ölür giderim diye mi düşünüyorsun? Ah! Hain Aziz! Şimdi seni benim elimden kimse kurtaramaz! Bir karın ve bir çocuğun olduğuna göre, artık kimseye yarayamayacaksın; seni korumam için de bir neden kalmıyor. Çünkü ben, evli erkeklerden dehşet duyarım; ve ancak bekârlarla düşer kalkarım. Vallahi! Artık benim işime yaramazsın; artık benim değilsin; kim olursa olsun, başkasının olmanı da istemiyorum! Hele biraz bekle!”
(BGM, 2012: 709)

İki femme fatale tipi kadın arasında kalan Aziz’in bu durumunu Beamont, *Slave of Desire: Sex, Love, and Death in the 1001 Nights* (2002) isimli çalışmasında şöyle açıklamaktadır:

“Durum ne olursa olsun şurası açıktır ki, Azize öldükten sonra Aziz, Delile ve eşi arasında kadın rolü oynar. Hadım edilene kadar bu durum sürer. ... Kadın–erkek ilişkileri ve evliliğin sembolik düzeni açısından kadının pozisyonunu işgal ettiği için, Azize’nin ölümü Aziz için hadım edilmenin diğer bir şeklidir. Ancak gerçekten hadım edilmesiyle sembolik düzen açısından gerçekten bir erkek hâline gelmiştir. Ve ancak o zaman ‘aşkın sembollerini’ gerçekten okumayı öğrenebilmiştir. Bundan sonra Prenses Dünyayı takip eden Tacü’l Mülük’ün hikâyesinde hadım edilene kadar ki elde ettiği bilgiyi Tacü’l Mülük’e

tavsiye etmiştir. ...Sembolik düzen içinde erginlemiştir.” (Beaumont, 2002: 145)

Masal, Şehriyar’ın “kadınların sadakatsiz olduğu” fikrinin eksik olduğunu göstermesi yönünden iyi bir örnektir. Şehrazat, bu masalla kadınların sadakatsiz olabileceği yönündeki düşünceye şu fikri de eklemektedir: Kendilerine oldukça bağlı bir kadına sahip olsalar da erkekler de sadakatsiz olabilirler.

BGM’de femme fatalenin diğer bir örneği büyücü kadındır. *Gülzar ile Gülenay’ın Öyküsü* (BGM, 2012: 1748-1794) bu tür bir kadının en bariz örneğini taşımaktadır. Masalda femme fatale büyücü kadın Büyülü Kent’in sultanı Almanak’tır. Almanak, genç, sağlıklı ve güzel erkekleri baştan çıkararak onlarla kırk gün boyunca birlikte olur. Sonrasında ise onları bir kısmını kısrığa diğer bir kısmını da dişi eşek hâline dönüştürür. Masalda femme fatalenin genç erkekleri büyüleme yolu onlar uyurken hazırladığı pastayladır. Ancak Gülenay bir gece kadının bu büyülü pastayı hazırladığını görür ve yaşlı adam aracılığıyla ona kendi hazırladığı bir başka pastayı yedirerek kadını büyüler.

Masalda femme fatale kadın ile kahraman arasındaki ilişki yine bakışlar aracılığıyla sunulan avcı ile av parodisini anımsatmaktadır. Örneğin kadın,

Gülenay'ı ilk gördüğünde ona “uzun, delici, okşayıcı ve ılık saçan” (BGM, 2012: 1788) bir bakış atmaktadır. Gülenay'ın ise hissettiği şey şu şekilde ifade edilmektedir: “Bir mızrakla delinmiş ya da tutuşan bir ateşle yanmış gibi.” (BGM, 2012: 1788).

Ataerkil bir yaşamın alegorik bir ifadesi olan BGM yer ettiği toplumun verileriyle yüklüdür. Bu ataerkilliğin bir uzantısı olarak masallarda erkeğine bağlı kadın tipi oldukça desteklenirken; bağımsız kadın tipi ancak ehlileşmeye uygun olduğu durumda erkek tarafından kabul edilebilmektedir. Ehlileştirilemediğinde ise ya erkek tarafından terk edilmekte ya da öldürülmektedir. *Şehzade Elmas'ın Harika Öyküsü*'nün (BGM, 2012: 2881-2931) sonunda pek çok “şehzadenin ölümüne neden olmuş, uğrunda bunca ıstırap ve zahmetlere katlanılmış, uğursuz kadın” [femme fatale] (BGM, 2012: 2931) Mühre elleri ve ayakları bağlanmış bir şekilde Şehzade Elmas tarafından babasına tanıtılır. Onun hakkında nihai kararı verecek olan babası Şems Şah sözleri bu noktada oldukça dikkat çekicidir. Şöyle demektedir Şems Şah:

“Oğlum birçok zahmet ve sıkıntıdan sonra, eline paha biçilmez bir inci geçiren kimse, onu özenle saklamalıdır! Kuşkusuz bu garip ruhlu sultan kızı körlüğü ve kınanası eylemleriyle suçludur. Ama bunun böyle olmasını Tanrı'nın istediği düşünülmelidir. Ve onun yüzünden pek çok genç yaşamlarından yoksun kılınmışsa, bunun nedeni, bahtı yazanların

onlar için Baht Kitabı'na böyle yazmış olmalarındandır. Öte yandan, unutma ki oğlum, bu genç kız, bahçesinde seni ona ermiş biri olarak tanıttıkları zaman, sana karşı büyük bir saygı göstermiştir. Yine biliyorsun ki, dünyada hiç kimse, hatta sahte akıl hocası zenci bile, varlığının genç ağaççığının meyvasına ulaşamamış ve hiç kimse çenesinin elmasını ve dudaklarının fıstığını tadamamıştır.” (BGM, 2012: 2931)

Bilinmeyen, kahraman için hem korkutucudur hem de merak uyandırmaktadır. Kahraman bu bilinmeyeni keşfetmeye çalışırken ürkütücü bulduğu, anlamakta zorlandığı şeyleri doğaüstü nedenlerle açıklayabilmektedir. Kadın cinselliği de kahramanın erkek olduğu masalların bu türden konularıdır. Pek çok masalda, femme fatale kadının eşine karşı duyarsızlığı olağanüstü bir sebebe bağlanmaktadır. Masallarda hilebaz anima ya da femme fatale tipi kadınlar sıklıkla bir canavar ya da korkunç bir hayvan gibi resmedilmektedir. May, *Özgürlük ve Kader* (2013) isimli eserinde femme fatale fenomeninin, “bir erkeğin güzel bir kadının çekiciliği karşısında, özellikle de ulaşılmaz ise, hissedebileceği çaresizliğini aydınlatabileceğini” (May, 2013: 152) söylemekte ve şunları eklemektedir: “Birçok erkek böyle bir cazibeye, bu ihtiras dalgaları kendi yaşamları üzerindeki kontrollerini ellerinden alacakmış gibi kızarlar.” (May, 2013: 152). Frye ise bu konuda şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

“Bir kadın tarafından kendilerine ihanet edilen ya da yok edilen kahramanlar temasının [kadın erkek rekabetine dayanan] mitsel kompleksle yakından ilişkilidir. Bu teamülün mitolojik sebebi kahramanların kadın kaynaklı yıkımlarının sembolize ettiği temel olgunluk niteliğinden yoksun olmalarıdır.” (Frye, 2008: 262)

Campbell da erkek zihninde “kadın kıskançlığının bir göstergesi olarak [masallarda] cadı kadın ya da yamyam büyücü figürlerinin kadının potansiyel olarak ruhsal bir hadım edici nitelemesinin” bir örneğini oluşturduğunu söylemektedir (Campbell, 2003: 81). Yukarıda söylenilenlere paralel olarak Rönrich kadın korkusunun erkeğin aşağılık kompleksinin bir yansıması olduğunu, masallardaki cadı figürünün ise bu korkunun bir simgesi olduğunu söyleyerek sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Cadılara olan inanç çok şey bilen, olağanüstü kadınlara karşı duyulan korkunun yanı sıra kadın cinsine duyulan korkunun da ortaya çıkmasıdır. Sözde ‘uçkur düğümlenme’, erkeğin iktidarsızlığına neden olma suçlaması, cadı yargılamalarında bir cadıya yöneltilen başlıca suçlamaydı. Kıskanç kocalar, karılarının şeytanla veya başka kadınlarla ilişkiye girdiklerine inanırlardı. Şeytanın görünümü, saçının, kuyruğunun ve boynuzlarının özellikleri ile, tam bir seks süpermen’ininki gibiydi. Erkeklerin iktidarsızlık korkusu ve aşağılık kompleksinin, onların sık sık cadılara inanma motivasyonlarından ileri geldiği oldukça aşikârdır.” (Rönrich, 2003: 137)

Genç Adamın Öyküsü'nde (BGM, 2012: 2682-2702) kadının eşine karşı ilgisizliğinin nedeni kadının bir canavar olmasıdır. Her iki masaldaki ortak motif kahramanların eşleri tarafından hayvana dönüştürülmeleridir. Masal kısaca şu şekildedir: Bu genç adam bir gün evlenmek için pazara gider. Oradan Uzak Kuzey Adaları'ndan gelmiş olan bir kız alır. Onunla evlenir. Ancak kız onunla hiç konuşmaz. Kadının her akşam yalnızca on iki pirinç tanesi yemesinden kuşkulanan adam, günün birinde kadının odasına gittiğinde eşinin giyinip dışarı çıktığını görür. Gece yarısı kadını takip eder. Kadın bir mezarlığa gider ve orada bir gulyabani ile buluşur. Kadın o esnada bir cesetten koparılmış kafatasını yemeğe başlar.

Masalda animayı temsil eden kadın, kahraman için bilinmezin bir ifadesidir. Uzak bir yerden gelmiş olması ve adetlerinin kahramanın adetlerine benzememesi bu bilinmezin somutlaştırılmasının bir ifadesidir. Uzak Kuzey Adaları masalda bilinçdışının bir simgesidir. Masalın başında adamın kadına yönelik gözlemleri, “kahramanın animasıyla ilk karşılaştığında, bilinçdışının bu güçlü unsuruna karşı duyduğu korku ve yabancılaşma duygusunu ifade etmektedir (Korucu, 2006: 111). Bu korku ve yabancılaşma duygusu ise kadının canavar olarak nitelendirilen bakışları ile sunulmaktadır. Örneğin adam, ilk kez gece yarısı eşini dışarı çıkarken gördüğünde onun gözleriyle ilgili şunları söylemektedir: “Karanlıkta yanan ve öldürmek ve parçalamak

üzere, izlediği yolu aydınlatan kaplanın gözlerine benzeyen ve iki küçük meşale hâline gelmiş olan gözleri, gecenin yüzünü tamamen aydınlatıyordu.” (BGM, 2010: 2600). Bu noktada Demirci’nin, “gözün nesnel işlevinin yanında doğaüstü güçlere açılan farklı bir kapı” (Demirci, 2006: 48) olduğu yönündeki sözlerini de hatırlatmak gerekir. Böylece canavara dönüşen kadının temel öznesi durumundaki gözlerin “bilinçdışıyla bütünleşen içe bakış işlevinin doğrudan bir göstergesi” (Demirci, 2006: 48) olduğu söylenebilir. Bununla bağlantı kurarak kahramanın canavar kadını katıra dönüştürebilesi için gözlerine bakmaması şartının annenin olumsuz yanına bir yanıt olduğu söylenebilir.

Mezar, annenin kolektif bilinçdışındaki en kaygı verici imgelerinden biridir. Annenin diğer olumsuz sembolleri ise büyücü, ejderha, lahit, derin su, ölüm, kabus, umacı olarak örneklendirilebilir (Jung, 2015a: 124). Mezarlıkta görülen gulyabani ve yamyam kadın figürünü ise kahramanın yüzleşmesi gereken vahşi anne arketipinin bir simgesi olan gölgenin bir yansıması olarak okumak mümkündür. Gölge, kahramanın bilinçdışına ait bir arketip olup, gulyabani motifi ile kahramanın korkularının şiddetini de ortaya koymaktadır. Jung psikolojisinde ejderin bir türevi olarak görülebilecek gulyabani ve yamyam kadını masal boyunca destekleyen diğer argümanlar gece, karanlık annenin bir sembolü olan mezar ve büyülu sudur. Bu noktada zenci motifinde olduğu gibi yamyam ve gulyabani motiflerini de karanlık,

bilinmeyen ve korkutucu yanlarıyla ölümün de bir sembolü olarak ele alınabilirler. Yamyam kadını büyülemek ve etkisiz hale getirmek için kahramanın bakire kızın verdiği büyülu suyu kullanışı ise yeniden doğumun bir sembolü olarak okunabilir.

Sonuç olarak, Campbell sistematığında *baştan çıkaran kadın* başlığı altında işlenilen konu psikanalitik olarak Freud ve Klein'in penis kıskançlığı, Jung psikanalizinde ise olumsuz anima kavramlarıdır. Campbell'ın bu başlığı altında BGM'de Şehriyar'ın hem eski eşiyle hem de ifritin kaçırdığı kadınla olan deneyimleri olumsuz animanın bir türevi olarak görülebilecek femme fatale kadınlar perspektifinde açıklanmaya çalışılmıştır.

3.2.4. Tanrılaşma

Masal dünyasında kahramanın yolculuğu, kulaklarıyla kalbi arasında katettiği yoldur. Kulaklarıyla yolculuğu kabul eden kişi, dinledikleriyle kalbine ulaşabildiği ölçüde kahramanlaşır. Kalbe ulaşmak ise her zaman zordur. Kalbine ulaşmak isteyen kahramanın saldırganlıktan, hıştan ya da bozgunculuktan vazgeçmesi gerekmektedir. şehriyar'ın yaptığı gibi "Ben istediğim şeyi alırım,      ben g  l    m ve bunu yapabilirim" ancak sahte bir kahramana ait bir ifadeyken; g  ven içinde, hayatı elde edebilmek için gereken cesarete sahip, yapıcı özellikteki kişi gerçek bir kahraman olabilir ve tanrılaşabilir. Tanrılaşmak için gereken b    n özellikler kahramanın kendi kalbinin derinliklerindedir. Kalp, "psikolojik ve fizyolojik merkezdir. ... Hindu Tantra'larında y  rek, Anahata chakra'dır, yani başka insana y  nelik duyguları, kendine y  nelik duyguları, yery  z  ne y  nelik duyguları ve Tanrı'ya y  nelik duyguları kuşatan sinir merkezidir." (Est  s, 2013: 179). Başka bir deyişle kalp "dörde b    nm ş bir mandala yahut kendiliktir." (Jung, 2015: 195). Kişinin bireyselleşmesi için gereksinim duyduğu zorunlu g     ise yine kendi içinde yer almaktadır. Sambur, ben arketipinin ruhsal dünyamızın derinliklerinde yer alan manevi kişiliğimizi gerçekleştirmeyi istediğini s  yleyerek (Sambur, 2005: 102) s  zlerine ş  yle devam etmektedir:

“Manevi kişiliğimiz otantik kişiliğimiz olarak kabul edilmektedir. Paracelsus’un ifadesiyle gerçek insan içimizdeki yıldızdır. Ona göre içimizdeki yıldız insanın büyük bilgiğe yönelmesini arzu etmektedir. Paracelsus’un bahsettiği ‘yıldız’ ben arketipidir. Büyük bilgelik ise varlığımızın derinliklerinde ben arketipine ait bilgeliktir. Paracelsus’un görüşünü takip eden Jung, ben arketipine insan ötesi bir anlam vermeye çalışmaktadır, çünkü o ben arketipini içimizdeki Tanrı’nın ortaya çıkışı olarak algılamaktadır. Jung Tanrı’yı bilinçaltının merkezi arketipi olan benle eşit tutmaktadır. Başka bir deyişle benin gerçekleşmesi insanın Tanrılaşması anlamına gelmektedir.” (Sambur, 2005: 102)

Tanrılaştırma, pek çok arketipin iki kutuplu bir özellik göstermesinin aksine içerisinde farklı kutupların birleştiği bir mecradır. Freud bu kutupların birleşimini *Ben ve Üstben (Ben İdeali)* başlıklı makalesinde üstbenle özdeşleşme terimi (benin niteliklerinin terk edilmiş nesne yatırımlarının bir izdüşümü (Freud, 2011: 90)) ile açıklarken, Jung, kendilik, bireyselleşme gibi terimleri de kapsar bir şekilde tanrılaşma arketipiyle açıklamaktadır. Tanrılaşma bilinç-bilinçdışı, eril-dişil, iyi-kötü gibi ikili karşıtlıkları kendisinde kaynaştıran bir işleve sahiptir.” (Korucu, 2006: 51). Arketip, bu hâliyle Çin mitolojisinde sıklıkla söz edilen *yin-yang* ilkesini barındırmaktadır. *Yang*, “aydınlık, sıcak, kuru ve eril” (Jung, 2005: 44) ilkeyi temsil ederken *yin* “karanlık, soğuk, nemli ve dişil” (Jung, 2005: 44) ilkeyi temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle “Jung’un tanrı anlayışı, bilinç ve

bilinçdışı arasındaki psişik enerji akışını dengeleyen önemli unsurlardan biridir” (Demirci, 2006: 54).

Freud, aynı makalede “bireyin ilk ve en önemli özdeşleşmesi[nin], kişisel tarih öncesinde babayla olan özdeşleşme” olduğunu, ancak babanın somut olarak yer almadığı durumlarda özdeşleşmenin “öğretmenler ve diğer otorite figürleri, din ya da tanrı” aracılığıyla ortaya çıktığını söylemektedir (Freud, 2011: 95). Böylece bireysel bazda babaya, toplumsal bazda kültüre, dini hüviyette ise tanrıya boyun eğme olarak açıklanabilecek tanrılaşma arketipi ya da “psikanalitik yaklaşımda ‘inanç birliği’, bastırılmış iyi/kötü erken dönem nesnelerin bir araya gelerek tek bir gücü oluşturmasının sonucu yaşanır” (Demirci, 2006: 54). Bu noktada kahramanın Campbell sistematüğinde kahramanın babanın çirkin yanıyla yüzleşmesi, Freudcu bakış açısıyla idden kaynaklanan kaygı, korkularını fark edebilmesi ya da Jungcu bakış açısıyla bilinçdışıyla yüzleşebilmesi onun tanrılaşmasını, üstbenliğe erişmesini ya da bilinçle-biliçdışını birleştirmesini mümkün kılmaktadır. Bu noktada Campbell’ın,

“Babanın çirkin yanı, kurbanın geride kalmış, ama öncesini yansıtan duygusal bebeklik sahnesinde türetilen kendi egosunun bir refleksidir; ve pedagojik açıdan ‘olmayan şeyin’ takıntılı putperestliği, kişiyi gizil olarak yetişkin olan ruha babaya, dolayısıyla dünyaya ilişkin daha

dengeli bir görüşten uzak tutarak bir tür günah duygusuna batmış bir halde tutan bir yanlışlıktır” (Campbell, 2010: 148)

şeklindeki tanımı kendiliğe ermenin ya da diğer bir ifadeyle tanrılaşmanın yegane yollarını sunmaktadır.

*Gönüllere Armağan, Kuşların Başkanı Genç Tuhfe'nin Öyküsü'*nden (BGM, 2012: 2948-2994) sonra Şehriyar “yüreğinde o güne kadar duymadığı bir coşkunluk duya[rak]... ansızın Şehrazat'ı yüreğine bastırmaktan kendini ala[maz].” (BGM, 2012: 2994). Sonra da ona şöyle demektedir:

“Sana benzeyen kızlar kutsansın, ey Şehrazat. Bu öykü, içerdği çiçeklerin ve kuşların şarkılarıyla ve ruhumu zenginleştiren bu şiirlerin sağladığı büyük öğretiyle beni son kertede heyecanlandırdı. Dolayısıyla, ey vezirimin erdemli, rahat ve güzel konuşan kızı, eğer hala bana anlatacak bunun gibi bir, iki, üç ya da dört öykün varsa, anlatmaya başlamakta tereddüt etme. Çünkü bu akşam ruhumun senin sözlerinle yatıştığını ve tazelendiğini ve yüreğimin, sözgenliğine sana bağlandığını hissediyorum.” (BGM, 2012: 2995)

Şehriyar'ın bu sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla ilk kez Şehrazat'a karşı duygularından emin olmaya başlar. Yaklaşık bin bir gece süren yolculuğun sonu gelmiştir. O, bir kaygı nesnesi olarak gördüğü gerçek hayatındaki kadınlarla masal dünyasındaki kadınları uzlaştırarak kendiliğe ermiştir.

Winnicott’ın *Oyun ve Gerçeklik* (2013) isimli çalışmasının sunuş bölümünde Saffet Murat Tura’nın belirttiği üzere “çocuğun bütünleşmiş bir şekilde kendini algılaması ve kendilik duygusunu geliştirebilmesi, annenin ona sunacağı ‘kucaklayıcı çevre’ sayesinde olur.” (Winnicott, 2013: 10). Bu noktada Şehriyar’ın kadınlara karşı kaygılarının yatışmasında Şehrazat oldukça önemli bir yere sahiptir. O kendi arzularının ölüm anında bile (nitekim her gecenin sabahında diğer bakirelerde olduğu gibi ölümle karşı karşıyadır) Şehriyar’ın arzusunun önüne geçmesine izin vermez. Doğum yaptığı zamanlarda bile ara vermeden masal anlatmaya, bir nevi anne gibi çocuğunu (Şehriyar’ı) “kucaklamaya” (masal anlatmaya) devam etmektedir.

Tanrılaşmanın mekânsal sembollerle sunulduğu bir masal Şehrazat’ın sekiz yüz doksan beşinci gece anlattığı *Sihirli Kitabın Öyküsü* (BGM, 2012: 2835-2876) başlığını taşımaktadır. Bu masalın ana temi “iyilik eden kişilerin sonunda iyilik bulacağı” şeklindedir. Masalın sonunda Şehriyar kendisinin de kadınlara olan güven noktasında değiştiğini hissetmektedir. Masal Harun Reşit’in uyuyamadığı gecelerin birinde bir kitabın sayfalarını açarak önce gülmesi sonra ağlaması ile başlamaktadır. Veziri olan Cafer ise onun neye güldüğü ve neye ağladığını bulmakla görevlendirilmiştir. Bu görevi başarmak için kelime anlamı “Ben” olan Şam’a gider.

Masalda Cafer'in Şam'da dolaşırken âdeta bir labirentin içinde olduğu hissi yankılanır. Labirentvari şehirde ulaştığı yer ise kendisiyle aynı isme sahip Cafer'in evidir. Ev sahibi Cafer, vezir Cafer'e oldukça misafirperver davranır. Vezir Cafer bir gün gezmeye çıktığında ev sahibi Cafer'in eşiyle karşılaşır ve ona âşık olur. Ev sahibi Cafer onun kendi eşi olduğunu söylemeksizin karısıyla vezir Cafer'i evlendirir. Kendisi de uzun bir hac yolculuğuna çıkar.

Vezir Cafer ise kadını da alarak yeniden Basra'ya döner. Ancak günün birinde Basra'da ev sahibi Cafer'le yeniden karşılaşır. Ona kendisinin çektiği sıkıntıları anlatan ev sahibi Cafer'e, vezir Cafer eski eşini tekrar verir ve onu Şam'ın sultanı yapar. Harun Reşit ise masalın başında rastgele açarak önce güldüğü sonra ağladığı kitabı önemsemez. Çünkü artık onun için hiçbir önemi kalmamıştır. *Sihirli Kitabın Öyküsü* çerçeve masalın bir sembolüdür. Yakın bir bakış açısıyla incelendiği zaman çerçeve masalla arasında paralellikler olduğu görülmektedir. Bu iki masal arasındaki ilk paralellik kişiler arasındadır. Bu paralelliği açıklamadan önce çerçeve masalın, Şehrazat tarafından anlatılan diğer masalların bir prototipi olduğu ve BGM'de içten içe Harun Reşit'in hayatının belli safhalarının Şehriyar'ınki ile benzer olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Bu masalda da Harun Reşit örneği üzerinden çerçeve masalın bir örneği sunulmaktadır. Harun Reşit, bir kitabı açar ve önce güler sonra ağlar. Çerçeve masalda da Şehriyar mutlu bir

yaşam sürmekteyken eşinin kendisini aldatmasıyla sıkıntılı bir yaşam sürmeye başlar. Bu noktada Harun Reşit ile Şehriyar arasında bir paralellik vardır. İkinci paralellik ise Vezir Cafer ile Şehrazat arasındadır. Harun Reşit'in neye gülüp neye ağladığını bulma görevi bu masalda Cafer'e verilir. Bu soruna çözüm bulamazsa idam edilecektir. Tıpkı Şehrazat'ın Şehriyar'ı kaygılarından kurtaramazsa idam edilecek olması gibi. Harun Reşit'in okuduğu kitap ise çerçeve masalda Şehriyar ve Şahzaman'ın ilişki kurdukları kadınları temsil eder. Tıpkı Harun Reşit'in sihirli kitabın kapağını açıp okuması gibi Şehriyar da kadınları anlamaya çalışır. Ancak bu anlayış çabası boştur. Tıpkı Harun Reşit'in sihirli kitabın öyküsünü bulmaya çalışmasının gereksizliğinde olduğu gibi. Masalın sonunda Şehrazat, Harun Reşit'in bu ilgisi ile ilgili şunları söylemektedir:

“Halife'nin içinden birçok yerleri okuyarak gülüp ağladığı sihirli kitaba gelince, artık söz konusu olmamış. Çünkü Harun Reşit, veziri Cafer'i görmekle çok sevinmiş ve artık geçmişin olaylarını unutmuş bulunuyormuş. Cafer de, kendi bakımından, bu kitabın neler içerdiğini öğrenemediği gibi, onu açıklayabilecek kişiyi de bulamamış; ve konuşmaları bu vadiye sürüklemekten özellikle kaçınmış. Zaten bunu bilmenin hiç yararı yokmuş; çünkü o günden sonra hepsi mutluluk, sükûnet ve katıksız bir dostluk içinde... yaşamışlar.” (BGM, 2012: 2876)

Şam şehrinin o dönemki isimlerinden biri Cullak'tır. Bu şehir için söylenmiş aşağıdaki söz, şehrin kendiliğin bir sembolü olduğunu açığa çıkarmaktadır:

“Adıma Cullak derler, yürekleri kendime bağlarım; güzel sular bağrımnda akar, bende ve benden dışarı! Yeryüzünde cennet bahçesi; ve tüm görkemler kenti, ey Şam! Senin güzelliklerini hiç unutmayacağım ve de senin kadar hiçbir şeyi sevmeyeceğim. Kutlu olsun taraçaların, ne kadar harikalar, ne kadar canlı parıldar senin taraçalarında!” (BGM, 2012: 2839)

Şam'ın tanrı arketipinin bir sembolü olduğuna dair diğer ifade de şöyledir: “Ona Şam derler, yani ‘Ben’; çünkü o Tanrı'nın yeryüzündeki benidir!” (BGM, 2012: 2839). Bu ifadelerdeki “cennet”, “ben”, “yürekleri kendine bağlamak”, “Tanrı'nın yeryüzündeki beni” ifadeleri bu kentin merkezî hüviyetini ortaya koymaktadır. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki kopukluğun farkında olan ve bu bağlantıyı tekrar sağlamak üzere yolculuğa çıkan kişi için merkez (kalp), temel rabıta bölgesidir. “Kalp (yürek), özü simgeler demektir Estés (Estés, 2013: 179). Sorun burada başlar. Çözüm de yine buradan başlayarak var olacaktır. Ancak bu merkezdeki koruyucular ya da oranın sakinleri (bilinçdışına ait unsurlar) kişi için gerçekliğini koruyorsa ya da bir tehdit kaynağı oluşturuyorsa o merkezin hala dışında demektir (Campbell, 2015: 144). Campbell bu noktada merkeze ulaşmak için temel

bağlantının egonun olumsuzlamasından kurtuluş olduğunu söylemektedir. Kısaca egolarından kurtulmuş olanlar ancak merkeze ulaşabilirler.

Ev sahibi Cafer, arayış yolculuğundaki Cafer'in bilinçdışının bir ifadesidir. Kendi evliliğini eşini/ hayatını tanımadığı ancak evinde misafir olmuş vezir Cafer'e feda eder. Masalda ev sahibi Cafer, vezir Cafer'in bilinçdışını ortaya koymaktadır. Vezir Cafer bilincin bir ifadesidir. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki bağlantı ise ev sahibi Cafer'in eşini temsil eden animadır. Tanrılaşma, bilinç ile bilinçdışı arasındaki bağlantının sağlamlığı ile ilgilidir. Ev sahibi Cafer'in kendi eşini vezir Cafer'e feda edebilmesi ve yine aynı şekilde vezir Cafer'in dokunmaksızın kadını eşine tekrar vermesi bilinç ile bilinçdışı arasındaki bağlantının sağlam olduğu, egonun olumsuz yanının kırıldığı şeklinde okunabilir. Campbell'ın, *Mitolojinin Gücü* isimli eserde bahsettiği bir hikâyeyi bu kısımda anlatmak oldukça önemlidir. O, Vietnam Savaşı'nda helikopterlerden atlayarak arkadaşlarını kurtarmaya çalışan askerleri görür. Sonra bunun kendini bir “feda etme” şekli olduğunu düşünür ve Schopenhauer'den alıntılacağı şu sonuca ulaşır: “Kendinizin ve ötekinin aslında bir olduğunuzun, bir hayatın iki farklı yönü olduğunuzun metafizik seviyede farkına varmanın dönüm noktası.” (Campbell, 2015: 153). Böylece kendi benliğine tekrar yönelen Şehriyar, kadınlarla olan mücadelesinden, onlarla ilgili olumsuz fikirlerinden vazgeçmiştir. Tıpkı Harun Reşit için sihirli kitabın bir anlamı kalmadığı gibi. Masalın sonunda ise Şehrazat'a bu

masalın kendisine çok şey kattığını, kendisine çok şey düşündürdüğünü şöyle anlatmaktadır: “Sen ne diyorsun? Bu öykü bana çok şey öğretti beni çok düşündürdü. Ve de şimdi, ilk günkü gibi, seni dinlemeye hazırım!” (BGM, 2012: 2876). “İlk günkü gibi seni dinlemeye hazırım!” ifadesi Şehriyar için bir düşünmenin ve sonrasında başlangıç konumuna tekrar gelmesini, tamamlanmış bir döngüyü ifade ediyor olabilir. İlk olarak masal anlatılırken sıkılan Şehriyar için, “bana çok şey öğretti”, “beni çok düşündürdü”, “ilk günkü gibi”, “seni dinlemeye hazırım” ifadeleri yeni bir doğumun, kendilikle bütünleşmenin ifadeleri olarak görülebilir. Hatta Şehriyar’ın ilk olarak içinde bulunduğu durumla, şimdiki durumu arasında çembersel bir izlek bulunduğu bile düşünülebilir. “İlk günkü gibi” ifadesi çemberin başlangıç noktası olarak düşünüldüğünde, düşünmek, öğrenmek ifadeleri bu başlangıç noktasına tekrar gelene kadarki süreç olarak ele alınabilir. Bu noktada çember motifinin Jung’un kendiliğin bir simgesi olarak gördüğü “mandala”nın bir sembolü olduğu hatırlanmalıdır. Bilinçdışının en önemli sembollerinden biri olarak görülen mandala, Sanskritçe “sihirli çember” anlamına gelen bir sözcüktür.

Şehriyar, kaygılarından kurtulmuştur. Bu kurtuluş onun özgürleşmesinin bir ifadesidir. Onun benlik kuşunu içinde bulunduğu kafesten azat eden kişi Şehrazat’tır. Şehrazat, ona tıpkı sahip olduğu onca kitaba, bilgiye, tecrübeye rağmen babasının Hasip’e verdiği öğüt gibi “her şeyin boş olduğu” bilgisini sunmuştur. Böylelikle Eliade’nin dediği gibi “bilginin yolunu ve dünyanın

geçiciliğini ve boşunallığını” (Eliade, 2001: 154) öğrenen, “kendi boş hayallerinin tutsağı olmuş olan adam [Şehriyar], “gerçek varlığını” (Eliade, 2001: 154) tanımıştır. “Unutma” eylemi burada “ölümü değil de yaşama dönüşün” (Eliade, 2001: 158) bir ifadesidir.

Unutma, tembellik, boşvermişlik, öfke, uyku gibi kavramlar ile ölüm arasındaki paralellige daha önce dikkat çekilmişti. Bu kavramlar, kahramanın kalbine gidiş yolunda bir tikanıklık oluşturmaktadır. Kişi ancak bu gibi duyguların ya da davranışların önüne geçebilirse özgürleşecektir. BGM’de özellikle iki masalda bu kavramlarla ölüm arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Yine bu masallarda kahramanın yeniden doğmak için öleceği mecra, yeraltıdır. Yeraltının başlangıcı ile ulaşılacak merkezi arasındaki yollar labirentvari bir görünüme sahiptir. Merkezde genellikle olağanüstü güzelliklerle donatılmış bir saray bulunmaktadır. Sarayda ise son sınav, bir bakire ya da bir peygamberin yattığı yerde gerçekleşmektedir. Onlar aracılığıyla kahramana bin bir gecenin başından itibaren Şehrazat tarafından defalarca tekrarlanan dünyanın boşunallığına dair leitmotif tekrar edilmektedir. Örneğin bu masallardan biri olan *Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1269-1291) kentin sütunlarında bulunan bir yazıda şöyle yazmaktadır:

“Sürekli olan, bahtların hükümdarı adına! Ey ademoğlu, başını çevir, ruhuna çökmek üzere olan ölümü göreceksin! İnsanoğlunun babası Adem hani nerede? O korkunç Nemrut nerede? Nuh ve onun ardılları nerede? O korkunç Nemrut nerede? O hükümdarlar, o fatihler, keyhüsrevler, sezarlar, firavunlar, Hint’in ve Irak’ın hakanları, İran’ın ve Arabistan’ın sahipleri ve İskender-i Zülkarneyn nerede? Yeryüzü hükümdarları Harun ve Karun ve de Şeddad bin Avad ve Kenan’ın tüm ardılları nerede? Hepsi sonsuza dek var olanın buyruğuyla Ödeşme Günü’nde hesap vermek üzere yeryüzünü terktiler. Ey Ademoğlu! Kendini bu dünyaya ve onun zevlerine kaptırma! Tanrı’dan kork ve saf bir yürekle ona hizmet et! Ölümünden kork! Tanrı’ya bağlılık ve ölüm korkusu tüm bilgeliğin temelidir. Böylece o korkunç Hüküm Günü’nde koku saçan güzel eylemlerinin hasadını biçeceksin!” (BGM, 2012: 1286)

Belkıya’nın Öyküsü (BGM, 2012: 1324) babası ölmeden önce Belkıya’ya kendisinin ölümünün ardından saraydaki her şeyin bir sayımını yapmasını ve her şeyi dikkatle incelemesini vasiyet etmesiyle başlamaktadır. Vasiyete uygun olarak saraydaki her şeyi inceleyen Belkıya günün birinde bir çekmecede Yunanca yazılı parşömenler bulur. Bu parşömenlerde yazılı olan şey, yitirdiği kendiliği yeniden kazanması için kahramanın sahip olması gereken şartları da içeriyor gibidir. Şöyle yazmaktadır parşömende:

“İnsanoğullarının, ecinnilerin, kuşların ve hayvanların efendisi olmak isteyen kimse, Hazret-i Süleyman’ın gömütünün bulunduğu Yedi Denizler Adası’ndaki yüzüğü bulmalıdır. Bu sihirli yüzüğü insanoğlunun babası Adem günaha girmeden önce Cennet’te parmağında taşımış; Cebrail melek yüzüğü ondan alarak daha sonra Bilge Süleyman’a vermişti. Ama denizleri geçip Yedi Deniz’in ötesinde bulunan adaya gitmeyi hiçbir gemi göze alamamıştır. Bu girişimde başarı sağlayacak tek kişi, bir bitkiyi bularak onun öz suyunu ayak tabanına sürmekle deniz üzerinde yürüyebilme yetkinliğini kazanacak olandır. Bu bitki Kraliçe Yemliha’nın yeraltı ülkesinde bulunmaktadır ve sadece bu kraliçe bu bitkinin bittiği yeri bilir: çünkü o bütün bitkilerin ve çiçeklerin dilinden anlar ve erdemlerinin hiçbirisi bilgisinin dışında değildir. Bu yüzüğü bulmak isteyen kişi, ilkin Kraliçe Yemliha’nın yeraltı ülkesi’ne girmelidir. Ve başarı sağlayıp yüzüğü alacak kadar mutluysa sadece tüm yaratılmış varlıklara hükmetmekle kalmayacak; kendisine güzellik, gençlik, bilgi, bilgelik ve ölümsüzlük sağlayacak olan Karanlık Ülkesi’ne de girebilecektir.” (BGM, 2012: 1324-1325)

Parşömende yazılı bilgilere göre Belkiya’nın, kendiliğe sahip olmasının şartı Hz. Süleyman’ın yüzüğünü elde etmesidir. Hz. Süleyman, ecinnilerin ve kuşların efendisidir. Bu özellikleri ona “bilge” sıfatının verilmesinin sebebidir. Böylece yüzüğe sahip olan kişi, bu sıfatın da sahibi olacaktır. Yüzük bu noktada önemli bir metafor olarak dikkat çekmektedir. Yüzük çember şekline sahip olduğu için Jung psikolojisinde mandalanın, kendiliğin

bir sembolüdür. Kendilik bilgisine sahip kişilere verilen bu yüzüğün ilk sahibinin de Hz. Adem olması ayrıca dikkat çekicidir. Ancak, Hz. Adem bu yüzüğe Hz. Havva tarafından ayartılıp cennetten kovulmadan önce sahip olmuştur. Belkiya'nın bu yüzüğe sahip olması için gereken şart ise sadece Yemliha'nın yerini bildiği bitkinin özsuğunu ondan istemektir. Yılan kadın Yemliha'nın bu masalda tanrıça ile karşılaşmanın bir sembolü olduğu bir önceki başlıkta vurgulanmıştı. Tanrıça, kahramanlığa aday olan kişi için ruhunda, kalbinde ötekileştirdiği düşüncelerin bir yansımasıdır. Parşömende yazıldığı gibi kahraman ancak onu, ötekini tanıyabilme “mutluluğuna ererse”, kendiliği bulabilir, tanrılaşabilir. Bu noktada masalın psikolojik açıdan ve Dünyazad'ın ifadesiyle şu şekilde okunması mümkün görünüyor: Eğer kendi ruhunun derinliklerindeki çakıltaşları ile değerli taşların ayırdına varabilirsen, değerli taşların senin için ne kadar önemli olduğunun bilgisine de vakıf olacaksın!

Jung, ‘taş’ın da tanrı arketipinin bir sembolü olduğunu söylemekte ve adını vermediği bir skolastikçinin şu sözünü iletmektedir okuyucuya: "Gerçeği arayan kişi, Taş ile Filozofun aynı anda bir ağızdan konuştuğunu duyar" (Jung, 2005: 65). Ona göre “Filozof Hermes'tir, Taş ise Romalıların Hermes'i olan Mercurius'la özdeşir.” (Jung, 2005: 65). Hatta taş ve taşın dönüşümünü *homo philosophicus* olarak açıklayan Jung, bu motif ile ikinci Âdem'in insan ruhu, yaşam, Bakire Meryem, insanın kendisi olarak dirilişi arasındaki

paralelliğe de değinmektedir (Jung, 2005: 65). Bu noktada Dünyazad'ın kardeşi Şehrazat'a söylediği;

“Ablacığım lütfen bize bildiğin kolluk amirleri ve kadınlar hakkındaki öyküleri hemen anlat! Ve bu yüce ruhlu şahtan yana hiç bir korkma! Çünkü o, kadınların değerli taşlar gibi olduğunu bilir; bunların kimilerinde lekeler, kusurlar ve hatalar vardır; kimileri ise saf, saydam ve her türlü sınamaya yatkındır. O senden çok daha iyi ve benden çok daha güzel bu ayrımı yapmayı bilir; ve değerli taşlarla çakılları birbirine karıştırmaz!” (BGM, 2012: 2995)

sözü de Şehriyar'ın yitirilmiş kendiliği tekrar elde ettiğinin ya da tanrılaştığının bir kadının dilinden ifadesidir. Değerli taşlar, güven duyulan sadakatli kadınlar olarak okunabileceği gibi çakıllar, sadakatsiz kadınların bir sembolü olarak sunulmuştur. Şehriyar ise bu iki kadını da tanıyarak, “birbirine karıştırmayarak”, kaygılarını unutmuştur, Campbell'ın ifadesiyle tanrılaşmıştır. Bu noktada çerçeve masal, *Tunç Kenti'nin Öyküsü* ve *Belkiya'nın Öyküsü*'ndeki üç metaforun birbiriyle aşağı yukarı aynı şeyleri, tanrıçayla karşılaşmayı ifade ettiğini söyleyebiliriz: Değerli taşlarla çakılları birbirinden ayırma, Tunç Kenti'nin kalbindeki bakireye dokunmama ve Yemliha'dan bitkinin özünü öğrenme. Tanrılaşma ise yine aynı masallarda sonraki şu üç şeyi temsil edebilir: Değerli taşlar olarak bilinen kadınları anlama ve geçmişten gelen kaygıları bertaraf etmek; Tunç Kenti'nden elde

edilen küplerdeki sırlara vakıf olmak ve son masalda Hz. Süleyman'ın lahitine ulaşmak.

Belkıya'nın Öyküsü'nde kendilik arketipini incelemek için masala kaldığımız yerden devam edelim. Masalda Belkıya ve Affan, Hz. Süleyman'ın lahitine ulaşmak için Yedi Denizler Adası'ndan geçmek zorundadır. Bu denizlerin her bitişinde bir ada bulunur. Toplamda yedi adadan oluşur. Bu adalar geceleri oldukça tehlikeli yaratıklarla doludur ancak gündüz olduğunda kahramanlar değerli taşlar ve yiyeceklerle karşılaşır. Örneğin ilk adanın toprağı safrandan, taşı ise yeşim ve yakuttandır. Beşinci adada ise “çiçekleri parlak sarı olan şaşırtıcı ağaçlarla ve dağlarla” (BGM, 2012: 1329) çevrilidir ve içlerinde “geniş altın damarlı billurlar” (BGM, 2012: 1329) vardır. Yedinci adaya geldiklerinde duvarları elmas olan bir mağaraya açılan bir tepe ile karşılaşır. Mağaranın içine girdiklerinde aydınlık bir salonun içinde Hz. Süleyman'ı görürler.

Masalın bu kısmına kadar, kendilik sembollerinin ne kadar fazla olduğunu fark edilebilir. İlk olarak yedi arketipi, İslami inanışta oldukça önemli bir sayı olarak karşımıza çıkmaktadır. Allah, yeri ve göğü yedi kat hâlinde yaratmıştır. Hac'da Kabe yedi kez tavaf edilmektedir. Şeytan yedi kez taşlanır gibi pek çok örneğe rastlanabilir. Jung psikolojisinde ise yedi sayısı “tüm sayıların en güçlüsü, üç ve dördün (yani eril ve dişilin) birliğinin

sembolü, bir dairenin tamamlanması ve kusursuz düzenin temsilcisidir” (Korucu, 2006: 164). Bu noktada Hz. Süleyman’ın lahitine ulaşmak için aşılması gereken yedi deniz ve yedi ada, yeniden doğumun gerçekleşeceğinin bir sinyalidir âdeta. Bu yedi denizin aşılması güçtür. Ancak Yemliha’nın kendilerine verdiği bitki özü sayesinde denizin üzerinde batmadan yürüyebilirler. Deniz üzerinden yürüyerek geçme motifi, İslami kaynaklı pek çok efsanede bir keramet sembolüdür. Deniz, bilinçdışının en bilindik sembollerinden biridir. Bu noktada denize batmamak ya da su üzerinde yürüme motifinin kendiliğin bir sembolü olarak okunması mümkündür.

Kahramanın başkalarından yardım alarak suyun boğucu özelliğine karşı denizde yüzdüğü ya da üzerinde yürüdüğü masallardan biri de *Karada Yaşar Abdullah ile Denizde Yaşar Abdullah’ın Öyküsü*’dür (BGM, 2012: 1703-1726). Motifi bu masalda da kendiliğin bir sembolü olarak okumak mümkündür. Rızık arayışında iken gittiği denize attığı oltasının ucunda üstü bir erkek kafası, altı bir balık olan Denizde Yaşar Abdullah’la karşılaşan Karada Yaşar Abdullah onunla dost olur. Günün birinde onun verdiği bir merhemle denizin içine girer ve boğulmadan yüzebilir. Masalın ilerleyen bölümlerinde Karada Yaşar Abdullah bilinçdışının simgesi olan denizin derinliklerindeki mağarada kralla karşılaşır ve onun övgülerine mazhar olur. Her iki masalı da egonun kendilikle karşılaşmasının bir sembolü olarak okumak mümkündür. Masallardaki mağara ve mağaraya girildiğinde

karşılaşılan aydınlık salon motifinin de kahraman için farkındalığın artacağı, yeniden doğumun gerçekleşeceği yer olarak okunması gerekir. Jung, Hızır efsanesinden yola çıkarak mağara arketipi ile ilgili şunları söylemektedir: “Her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya/ ya da bilinçdışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur.” (Jung, 2012: 67). Mağaraya ulaşmak için *Belkiya’nın Öyküsü*’nde yedi deniz ve yedi ada; *Karada Yaşar Abdullah ile Denizde Yaşar Abdullah’ın Öyküsü*’nde deniz ise buranın merkezi bir yer oluşuna ve Jung’un ifadesiyle “kutsallığına” (Jung, 2012: 67) işaret etmektedir. Her iki masal da arayış yolculuğunu konu edinmektedir. Birinci masalda arayış yolculuğundaki kişi Belkiya’dır. Onun yardımcısı ise Affan’dır. İkinci masalda ise arayış yolculuğundaki kişi, Karada Yaşar Abdullah’tır. Onun yardımcısı ise Denizde Yaşar Abdullah’tır. Her iki masal da bu hâliyle Jung’un çözümlediği Hz. Musa ve Hz. Hızır efsanesiyle aynı sistematik üzerinde ilerlemektedir. Jung’un bu sistematikte Hz. Musa’yı “gölge” olarak nitelendirmesi gibi birinci masalda Affan’ın, ikinci masalda da Denizde Yaşar Abdullah’ın “gölge” figür olarak değerlendirilmeleri mümkündür. Jung’un çözümlemesinde tanrı arketipinin sembolü, tıpkı Karada Yaşar Abdullah’ın macerasında olduğu gibi balıktır. Jung, balığın “yaratının karanlık dünyasından gelen gölgenin, bedensel insanın babası Nun’a işaret ettiğini” (Jung, 2005: 69) söylemektedir. Karada Yaşar Abdullah’ın macerasında balığın ilk kökenle, tanrı ile ilgili olduğu şu sözlerle de

sunulabilir: “Ey balıkçı, talih benim yakalanmamı senin iyiliğin için istedi. Gerçekten ağın bana ulaşıp ilmiklerine takıldığım sırada denizde gezmekteydim. Dolayısıyla sana ve yakınlarına mutluluk sağlamak isterim!” (BGM, 2012: 1706). Belkıya’nın öyküsünde ise tanrı arketipi, Hz. Süleyman ile dört köşeden oluşan ve üzerinde tanrının gizli isimlerinin yazılı olduğu yüzüğü ile sunulmuştur. Bu noktada yüzüğün üzerinin dört köşeden oluşması da onun tanrının, kendiliğin bir sembolü olduğunun işaretini taşımaktadır. Dört rakamı, *Karada Yaşar Abdullah ile Denizde Yaşar Abdullah’ın Öyküsü*’nde de dikkat çeken bir arketiptir. Bu masalda aynı isme sahip olan dört kişi vardır. Karada Yaşar Abdullah, Denizde Yaşar Abdullah, kral Abdullah ve fırıncı Abdullah. Dörtlük “bir bütünlük simgesi olduğu ve bütünlük bilinçdışının imgeler dünyasında önemli bir rol oynadığı için” (Jung, 2012: 103) bu masalların yeniden doğuşun bir simgesi olması daha iyi anlaşılabilir.

Bu bölümde ele alınması gereken bir diğer örnek *Elmas’ın Harika Öyküsü*’dür (BGM, 2012: 2881- 2931). Bu masalda Elmas’ın oğullarının sorduğu soruya cevap alamadığı için öldüren Çin-Maçin İmparatorunun kızı Mühre çerçeve masalda Şehriyar’ı temsil etmektedir. Tıpkı Şehriyar’ın birlikte olduğu kadınları, tek gece geçirip öldürmesi gibi Mühre de cevap alamadığı erkekleri öldürtmektedir. Şehzade Elmas ise çerçeve masalda Şehrazat’ı temsil eder. Şehzade Elmas’ın uzun bir yolculuğa çıkıp Mühre’nin

yatağının altındaki zencinin kim olduğunu bulması gibi Şehrazat da Şehriyar'ın bilinçdışında onu bir yolculuğa çıkartarak onun bilinçdışındaki (yatak altındaki) olumsuz figürleri temizlemeye çalışır. Bu masalı dinleyen Şehriyar, Şehrazat'a tanrılaşma motifinin diğer bir basamağındaki durumunu şu sözlerle ifade etmektedir: “Ey bal ağızlı, sana övgüler olsun! Sen bana acı kaygılarımı unutturdun!” (BGM, 2012: 2931). Çerçeve masalda tanrılaşma motifi, Şehriyar'ın olumsuz anima kaynaklı kaygılarının azaldığına dair sözleri ile sunulmaktadır. Bir anlamda, Campbell'ın *Mitolojinin Gücü* isimli eserde bahsettiği Nirvana'ya ulaşmış gibidir Şehriyar. Kendiliğin merkezi olan Nirvana, “Arzular, korkular, [Şehriyar'ın ifadesiyle kaygılar] ve sosyal bağların güdümünde yaşamayı bıraktığınız, özgürlük merkezini bulduğunuz ve tercihlerinizde ona göre hareket ettiğiniz zaman bulunduğunuz durumdur” (Campbell, 2015: 210). Bu noktada Şehriyar, başlangıçta da ifade edildiği gibi, âdeta kaygı kutusunda kilitli kalmıştır. Bu durumda ona ulaşılması gereken gizli geçitler masallardır. Şehrazat masallar aracılığıyla ona ulaşmayı başarmış, onu kaygılarıyla çevrilen bu kutunun kilidini açmıştır. Şehriyar, âdeta denizin içinde boğulmadan hayatta kalabilen Karada Yaşar Abdullah ya da denizin üzerinde yürüyebilen Belkıya gibi masal dünyasında boğulmadan hayatta kalabilmiştir.

Kadın tanrılaşmaya çalışan kahraman için bir yol göstericidir. Jung psikolojisinin en önemli özelliklerinden biri, kadının bilinmeyenle

ilişkilendirmesidir. Kadının bilinmeyenle ilişkilendirmek erkeği keşfeden kişi olarak algılanışını beraberinde getirmektedir. Ancak bilinmeyi keşfetme yolculuğunda erkeğe rehberlik etme görevi yine kadının işidir. Bu rehberi doğru anlayanlar için masal dünyası, erkek kahramanı “onun yarattığı dünyanın ölümsüz tanrısı” (Campbell, 2010: 134) olarak ödüllendirir. Kadının, tanrılaşan kahramanın asıl kimliğini ortaya çıkaran bir unsur olduğunu gösteren masallardan biri *Dipsiz Hazine* (BGM, 2012: 2504-2526) isimli masaldır. Bu masal şu şekildedir: Harun Reşit kendisinin cömertlik yönünden en iyi kişi olduğundan söz ettiği bir zaman büyük veziri Cafer buna itiraz eder. Basra’da yaşayan Ebu’l Kasım’ın ondan daha cömert olduğunu söyler. Halife bu söze kızarak Cafer’i zindana attırır. Iraklı bir tacir kılığında Basra’ya giderek Ebu’l Kasım’ı bulur ve ona misafir olur. Kasım ona ikramlarda bulunduktan sonra çalgıcılarını çağırır. Halife şarkı söyleyen kızı çok beğenir. Kasım o sırada etrafına koku saçan tavus kuşu şeklinde değerli taşlardan yapılma küçük bir ağacı halifeye sunar. Halife çok beğenir. Kasım hemen onu gönderir. Küçük güzel bir köle ile içindeki içki hiç tükenmeyen bir kupa getirirler. Halife bunu da beğenir. Ancak Halife’nin bunu beğendiğini görünce hemen onu da ortadan kaldırır. Halife beğendiği şeylerin Kasım tarafından bu şekilde ortadan kaldırıldığını görünce sinirlenir, sarayına dönmek için kalkar. Bahçeye çıktığında beğendiği her şeyin kendisine sunulmak üzere beklediğini görür. Tekrar Kasım’ın yanına varıp bu cömertliğinin nedenini öğrenmeye çalışır. Kasım ona hikâyesini şöyle

anlatır: Kasım bir cevahircinin oğludur. Babası çok zengin olduğundan Kahire'deki yöneticilerin kıskançlığından kaçarak Basra'ya yerleşir. Babası ölünce bütün mirası tüketen Kasım, tekrar Kahire'ye döner. Kahire'deki sarayın penceresinden bir kadın görür. Âşık olur. Kadın Sitti Lebibe olarak anılır. Sultan'ın eşidir. Sultan iktidarsız olduğundan kadın Kasım'ı görüp onunla birlikte olmaya karar verir. Kasım'ı odasına alır ve birlikte olurlar. Ancak bir süre sonra sultan gelip olanları görünce ikisini de Nil Nehri'ne fırlatır. Kasım nehirden kurtulur ancak kadını bulamaz. Bağdat'a gelerek şekerleme satmaya başlar. Bir gün yaşlı bir şeyhle karşılaşır. Şeyh onu oğlu kabul eder. Şeyh ölmeden önce konutunun altında olan bir hazineden ona söz eder. Hazine dipsizdir. Şeyh ona ölmeden önce elini açık tutmasını öğütler ve ölür. Bu hikâyeyi dinleyen Halife, dipsiz hazineyi görmek ister. Kasım ona bunu gösterir. Halife Kasım'ı sarayına davet eder, onunla birlikte hamama gider. Hamamda Lebibe'yi bulurlar. Kasım'ın Lebibe'yi hala sevdiğini anlar. Kasım'ı Basra'ya sultan yaparlar.

Bu masalda Kasım'a hazinenin veriliş şartı cömertliktir. Yani o, cömert olmayı sürdürürse bu dipsiz hazinenin sonu gelmez. Kasım'ın cömertlik yönünden bu şekilde desteklendiği görülür. Hazinenin bulunduğu salonun kubbesindeki şu sözler de bu noktada dikkatini çeker: “Bu hazinenin sahibi, onun tükeneyeceğinden korkmasın; sonu gelmez bunun! Ve de onu, hoş bir yaşam geçirmek ve dost edinmek için kullansın; çünkü hayat bir kez yaşanır,

bir daha geri gelmez; ve dostsuz geçen yaşam da yaşam değildir.” (BGM, 2012: 2523-2524). Harun Reşit hazineyi gördükten sonra Kasım’ın en mutlu kişi olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesini şöyle ifade etmektedir:

“Efendim, gördüklerimi gördükten ve bana verdiğin genç esir kızla iki sevimli çocuğa bakıp düşündükten sonra, senin sadece yeryüzünün en zengin adamı değil, hiç kuşkusuz en mutlu adamı olduğuna da karar verdim. Çünkü sarayında Doğu’nun en güzel kızlarına ve deniz adalarının en güzel yeni yetmelerine de sahip olmalısın!” (BGM, 2012: 2524)

Kasım yalnızca maddi anlamdaki paylaşımlarıyla değil aynı şekilde sevgi ve merhamet yönünden de cömerttir. O, bilinçdışının sularına gömülmüş animası için acı çekmektedir. Onun hakkında merak içindedir. Çünkü ona âşıktır. “Aşk, Tanrı gibidir” (Jung, 2015: 77) demektedir Jung ve şöyle devam etmektedir “Tıpkı inanan birinin dışında hiç kimsenin kendini tanrıya tamamen teslim edemeyişi ve dolayısıyla onun inayetine nail olamayışı gibi aşk da en derin gizemlerini yalnızca koşulsuz şartsız kendine bağlananlara açar.” (Jung, 2015: 77).

Sonuç olarak Campbell’ın *Tanrılaşma ve Babayla Yüzleşme* başlığı tezde *Tanrılaşma* başlığı altında birlikte ele alınmıştır. Bu arketip Jungcu yaklaşımda bilinçdışıyla bilincin birleşiminin Freud’da ise benin üstben ile

özdeşleşmesinin bir sembolüdür. Bu birleşimde ya da özdeşleşmede sözel ifadelerin önemli bir yeri vardır. Çerçeve masalda Şehriyar'ın kadına dair bakış açısının değiştiğine dair sözleri de tanrılaşma arketipine örnek gösterilebilir. Bu noktada çerçeve masaldaki eski eşten kaynaklanan kaygılar, Jungcu bakış açısıyla bilinçdışının, Freudcu bakış açısıyla benin, Campbell'ın sistematığında ise babanın bir sembolü olarak ele alındığında Şehriyar'ın kadınların iyi olabileceğine dair sözlerinin de yine Jungcu bakış açısıyla tanrılaşma (kendiliğin) arketipinin, Freudcu bakış açısıyla üstbenle özdeşleşmenin bir sembolü olarak sunulduğu söylenebilir.

3.2.5.Nihai Ödöl

Erginleme bölümünün son kısmı nihai ödölüdür. Campbell, “kahramanın macerasının evrensel temasının belli bir koşuldan çıkarak zengin ya da daha olgun bir duruma getirecek hayat kaynağının bulunması” olduğunu söylemektedir (Campbell, 2010: 198). Bu bakımdan bir kahraman önceki durumdan daha iyi şartlara ulaştığında ya da istediğinde elde ettiğinde ancak olgunluğa erebilir ve gerçek anlamda kahraman olarak nitelendirilebilir. Sambur, kahraman arketipini şu şekilde açıklamaktadır:

“Büyük arayışlar, kurtuluşlar, keşifler ya da eylemler ‘kahraman’ arketipiyle ilişkilendirilen durumlardır. Kişinin libidosunu geliştirmesinin sembolü kahraman arketipidir. Yaşam enerjisini geliştiren kahraman, bilinçaltını aşp kişiliğini bütün olarak geliştirmeyi amaçlamaktadır. Kahraman arketipi kendi varlığını bütün olarak taşıyabilmenin imajıdır. Ben (*self*) arketipini bilinçaltında elde edilmesi zor bir hazine olarak tasvir edilen Jung ona ancak cesur olanların ulaşabileceğini söylemektedir. Mitolojide ejderle yüzleşip zor bir mücadeleden sonra onu yenen kahraman gibi kişi de egosuyla yüzleşmeli ve onu aşarak bütünlük hâlini temsil eden benini gerçekleştirmelidir.” (Sambur, 2005: 109)

Kişi ancak bilinçdışında kendini gerçek anlamda tanıdığında başarıya ulaşmakta, hayatı bulmaktadır. Bu süreçte kahraman için yapılacak tek şey çevresindeki olumsuzlukları görmezden gelerek kendisine yönelmesidir. Işık, bu konuyla ilgili şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Erginlenme sürecinde insanın kendisini negatif duygulardan uzak tutması gerekir. Zihin bu duygulardan temizlenirse bir arınma gerçekleşmiş olacaktır. Önemli olan kişinin içine dönerek kendini gözlemlemesi, kendi “ben”inden haberdar olmasıdır. Bu da zihnin gerçek benliği, “özü”, kavrayarak farkındalık boyutuna ulaşması demektir.” (Işık, 2009: 574)

Campbell, bu başlık altında özellikle iki kuramcıdan yararlanmaktadır. Bunlardan ilki Klein’dir. Diğer i se Róheim’dir. Campbell, Klein kuramında yer eden “anne memesinden koparıldığı zaman çocuğı saran vücut-yıkımı fantazilerine karşı, kendiliğinden savunmalar ve tepkiler olarak belir[mesi]” (Klein’den akt. Campbell, 2010: 199) hadisesini bu başlık altında ele almaktadır. Bu noktada psikanalitik olarak çocuğun [kahramanın] üst benlik ile karşılaşmasından sonra beliren tehlike karşısında benliğin kendisini savunması durumu Campbell sistematığında nihai ödöl aşamasına tekaböl etmektedir. Klein da Freud’un “çocuğun benliğin hadım edilme tehdidi sonucunda Oedipus kompleksinden vazgeçtiğini” (Freud’dan akt. Klein, 2015: 200) söylemektedir. Ayrıca bu noktada Campbell’ın ulaştığı sonuç “bir

yetişkinin [kahramanın] sonraki nevrotik, hatta normal yaşamsal etkinlikleri, ruhsal çabaları, dinsel inançları ve ayin uygulamaları için belirleyici etkenler olarak kalır.” (Campbell, 2010: 199). Özetlemek gerekirse Campbell’ın sistematüğinde ödöl olarak belirtilen kısmı Klein’cı bakış açısıyla ilk nesneden kopuştan sonra onun yerine geçen ikinci nesneyi (iyi anne ya da iyi bir meme) başka ifade ile de kahramanın kendiliğı “dini-psişik-[ahlaki] bir dengeyle yeniden kazan[ması] sürecine” (Demirci, 2006: 54) tekaböl etmektedir.

Jungcu bakış açısıyla yeniden doğuş için kahramanın fiziksel bir eylem süreci içerisine girmesine gerek yoktur. Zihinsel bir süreç de kahramanın olgunlaşması için yeterlidir. Zaten bu sürecin tamamlanması kahramanın kendi bilinçdışını bilinç düzeyine çıkarmasıyla olanaklıdır. Masallar boyunca Şehriyar’ın çok fazla fiziksel bir eylemde bulunduğı görülmez. Onunla ilgili masal anlatımı sırasında yalnızca masalları dinlemesi ve gündüz olunca devlet işleriyle ilgilenmesi haricinde bilgi verilmez. Ancak bazı masalların sonunda, anlatılan masalla ilgili Şehriyar’ın bir takım değerlendirmelerine yer verilmektedir. Böylece Şehriyar’ın fiziksel bir eylem içinde olmamasına rağmen zihinsel bir eylem içinde olduğı tezin içeriğinden anlaşılacaktır. Masalların sonunda da Şehrazat’a söylediğı şu sözler onun yeniden doğduğunun da kendi dilinden bir ifadesidir:

“Ey Şehrazat, bu öykü ne harika! Oh! Ne kadar hayranlık verici! Ey bilge ve güzel konuşan Şehrazad! Beni eğittin ve benden başkalarının başına gelen olayları gözümde canlandırdın; geçmiş zamanlardaki şahların ve halkların söylediklerini ve başından geçen olağandışı ya da harika veya sadece düşünmeye değer şeyleri dikkatle izlettin. Ve gerçekte, şu bin bir gecede seni dinleyerek derinden derine değişmiş ve sevinç ve de yaşam mutluluğuyla dolu bir ruh kazandım. Ve ey vezirimin mutlanmış kızı, seni bunca seçkin verilerle donatmış ve ağzını kokulandırmış ve diline sözgenlik bağışlamış olan Tanrı’ya övgüler olsun!” (BGM, 2012: 3256)

Kişinin kendisini tanıması, farkındalığa ermesi çeşitli motiflerle verilebilir. Ancak incelediğimiz masalların konusundan da hareketle BGM’de kişinin kendini tanıyabilmesinde en fazla rastlanılan motifin kadın olduğu görülmektedir. Kadın, bu masalda hayatın, yaşamın sembolüdür. Ancak hayatı doğru bir şekilde anlayabilen, yaşayabilen kişiler kahraman olmaktadır. Ana kahramanının erkek olduğu masallarda erkeğin kazanacağı ödül kadını simgeleyen animayken kahramanın kadın olduğu durumda kadının ulaştığı ödül onun erkek yönünü animusu olarak ifade edilmektedir. Örneğin çerçeve masalda Şehriyar için esas ödül, kaygılarının kaynağı olan kadına karşı önyargılarından kurtuluşudur. Bu kurtuluş ise Şehrazat’a onu sevdiğini söylemesiyle ortaya çıkar. Kısaca çerçeve masalda Şehriyar’ın ödülü görünürde Şehrazat’tır. Şehrazat onun için yeni bir hayatın kapılarını

açan, kaybettiği bütün parçaları onarıp yeniden bir araya getirmesine yardımcı olan, onu kaygı ve korkularıyla yüzleştirip barıştıran kişidir.

BGM’de ödülün kadın olduğu pek çok masal vardır. Bunların en dikkat çekenlerinden biri *Dipsiz Hazine* (BGM, 2012: 2504-2526) masalıdır.

Masalın kahramanı kendisini ziyarete gelen Harun Reşit’e pek çok hediye verir. Sunulan bu hediyeler kendilik arketipinin sembolleridir. Bu hediyelerden biri olan tavuskuşu hakkında Campbell, yılda bir kez tüylerini dökmesi ve tekrar yeni tüylerin çıkması özelliği ile evrenin, dirilişin bir simgesi olduğunu (Campbell, 2003: 506), kuyruğunda yer alan göze benzer motiflerin ise “varoluşun temelinde kendi gövdesinin evrenini görmek için gözlerin açılmasını” temsil ettiğini söylemektedir (Campbell, 2003: 508). Harun Reşit’e sunulan bir diğer hediye, içinde hiç tükenmeyen içkinin yer aldığı kupadır. Kupa sembolünü, kase motifiyle birlikte okumak mümkündür. Kase motifi, “Büyük ananın (ya da toprak Ana’nın) sembolüken, Mısır hiyerogliflerinde su kasesi dişil ilkenin bir temsilcisidir” (Korucu, 2006: 100).

Bu motifler kendilik arketipinin bir simgesi olarak okunabilir. Ancak tanrı arketipinin en büyük sembolü aşktır. Kasım da büyük bir aşka sahiptir. Maddi anlamda hükümdarlardan daha fazla, sonsuz bir servete sahip olmasına benzer şekilde kalbinde de sevdiği kadına karşı sonsuz bir aşk

vardır. Bu hâliyle ulaşamadığı o ulvi amaca hizmet eder gibidir. Ona ulaşamamanın hüznüyle, kendisini mutlu edebilecek şeyin ne olduğunu şöyle söylemektedir:

“Kuşkusuz efendim, konutumda büyük miktarda görülmedik güzellikte kölem var; ama anısı düşlerimi dolduran o güzel, o tatlı sevgili, benim yüzümden atıldığı Nil’in sularında kaybolduktan sonra, bunları nasıl sevebilirim? Ben onsuz bütün hazinelerle ve bu haremle yaşayacağım, servet olarak Basralı bir hamalın kemerinde bulunan parayla yetinmeyi ve de gözde Sultan Lebibe’ye sahip olmayı yeğlerdim!” (BGM, 2012: 2523-2524)

Masalda Şehrazat, Şehriyar’a doğrudan Kasım aracılığıyla mutluluğun kaynağını söylemektedir. Bu masaldaki altın sembolü ölümsüzlük kavramını da çağrıştırır. Altın kusursuz bir metaldir. Dipsiz bir hazineye (altına) sahip olan Kasım ise erginleşmiş, özgürleşmiş bir kişi olarak masalda yer almaktadır. O, sahip olduğu kadını unutmaz, her zaman onu hatırlar. Bu masal kahramanın olgunlaşmasını sembollerle ifade etmesi açısından son derece önemlidir. Mağara daha öncede ifade edildiği üzere kişinin olgunlaşmasında bilinçdışının sembolüdür ve anne karnıyla özdeşleştirilir. Altın ise güneş gibi sarı bir renge sahip olmasından ötürü tanrının bir simgesidir. Eliade’nin *Cevahirname* isimli kitaptan alıntıladığı bilgiye göre

“Elmas ile kristal taş arasında yaş farkı vardır. Elmas pakka’dır, yani olgun, oysa kristal hacca’dır, yani ham, tam gelişmemiştir. Özellikle yakut maden yatağında yavaş yavaş doğar; ilk olarak beyazdır, olgunlaştıkça yavaş yavaş kırmızılaşır, tamamen beyaz veya bir kısmı beyaz bir kısmı kırmızı yakutun bulunmaması bu nedenledir... Tıpkı çocuğun annesinin kanıyla beslenmesi gibi yakut da öyle oluşur ve öyle beslenir.” (Eliade, 2003: 46)

Hayatı/kaderini/kadını olduğu gibi kabullenen, ona hak ettiği sevgiyi sunan, onu yücelten kahramana sunulan nihai ödül aşktır. Bir bakirenin aşkı, kahramanı çevreleyen korku ve kaygılarının “hapishanesinden kurtaracağı kaderin simgesidir. Kaderine aldırmadığı ya da yanlış varsayımlarla aklı karıştığı yerde, kahramanın hiçbir çabası işe yaramayacaktır” demektedir Campbell (Campbell, 2010: 373) ve şöyle devam etmektedir:

“Kadın, yaşamdır, kahraman onun bileni ve efendisidir. Kahramanın sonul deneyimini ve edimini önceleyen sınamalar, bilincini geliştiren ve kaçınılmaz gelininin yani anne-yok edenin sahiplenmesine katlanabilecek hale getiren araçların gerçeğe dönüşme krizlerinin simgesidir.” (Campbell, 2010: 138)

BGM’de kahramana özellikle bakire kadın ödülü sunulması önemlidir. Lewis Hyde, *Armağan* (2008) isimli çalışmasında bakire olmanın cinsellikle yahut dünyevilikle hiçbir ilgisi olmadığını söyleyerek sözlerine şu şekilde devam

etmektedir: “Bakire, dünyevi hayata ait şeylere artık neyseler o olmaları yahut da kullanışlılıkları açısından bakmayan, dünyadan el etek çekmiş kişidir. Dünyadan el etek çekme [ise] Eckhart’ın ilahi yolculuğunda ilk duraktır” (Hyde, 2008: 91). Campbell ise bakire kadın imgesinin, kahramanın “diğer yarısı” (Campbell, 2010: 373) olduğunu söylemektedir ve şöyle devam etmektedir: “İkisi birlikte bir bütünü temsil etmektedir. Kahraman dünyayı elde etmek istiyorsa, bakire o durumda dünyadır ya da kahraman bir savaşçıysa bakire bu durumda ündür.” (Campbell, 2010: 373). Bu durumda aslında bakire kadın imgesi kaderin simgesidir. Frye’in, nihai ödülle ilgili değerlendirmeleri de Campbell ve Hyde benzer şekildedir:

“İnsanın düşüyle kazandığı şey nihai olarak bildiğimiz şekliyle cinsel tecrübe ve cinsellik bağlantısı açık olan fakat herhangi bir şekilde açıklanmamış iyi ve kötünün bilgisi olarak adlandırılan şeydir.” (Frye, 2006: 175)

Nihai ödül motifinin en iyi örneklerinden biri *Bakireler Aynası’nın Harika Öyküsü* (BGM, 2012: 2137-2165) isimli masalda karşımıza çıkar. Basra’da Sultan Zeyn isimli bir şah vardır. Sultan Zeyn gözdelerine olan cömertliği ile hazinelerini hızlıca tüketir. Tam ülkeyi terk etmeyi düşünürken birden babasının kendisinin zor zamanında kaldığında açması için bıraktığı bir mektubu açar. Mektupta sarayın bir köşesinde yer alan hazineden bahsetmektedir. Eline kazma küreği alıp bu köşeyi kazar. Sonunda elmastan

yapılmış iki kız heykeli bulur. Üçüncü kızı bulmak için Kahire'ye gitmesini orada Mübarek isimli kişiyi bulması yazılı olan bir mektup daha bulur. Daha sonra Kahire'ye gider ve Mübarek'i bulur. Mübarekle beraber uzun bir gizemli yolculuğa çıkar. Sonunda Üç Adaların Yaşlı Kişisi'ni bulur. Üç Adaların Yaşlı Kişisi ona elmas kız karşılığında kendisiyle yaşamak için bakire bir kız bulmasını söyler. Bu zor sınav, Zeyn'e oldukça ağır gelir. Çünkü bakire olduğunu düşündüğü bütün kızların, Üç Adanın Yaşlı Kişisi'nin verdiği sihirli ayna sayesinde aslında bakire olmadığını öğrenir. Masalda karşımıza çıkan aynanın Şaman aynasıyla paralellik taşıdığı görülmektedir. Eliade, *Şamanizm* (1999) isimli kitabında şaman ritüellerinde aynanın işlevine dair şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Aynanın, şamanın ‘dünyayı görmesine’ (yani dikkatini işine yoğunlaştırmasına), ‘ruhların yerlerini belirlemesine’ ya da insanların ihtiyaçları üzerine düşünmesine, vb. yaradığı söylenir. V. Dioszegi, Mançu- Tunguz dilinde “ayna” anlamına gelen *panaptu* terimi *pana* ‘ruh, tin’ (veya daha doğru olarak ‘hayalet veya gölge-ruh’) sözcüğünden geldiğini göstermiştir. Demek ki ayna, gölge ruhu içine alan bir kap veya yuva (-ptu)dır. Şaman aynaya bakınca ölmüş kişinin ruhunu görür.” (Eliade, 1999: 185)

Celal Beydili ise *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (2005) isimli çalışmasında aynanın yeraltı ile bağlantısına ışık tutarak şunları söylemektedir:

“Moğollarda yeraltı saltanatı hâkimi sayılan “Erlik”, yanında ayna gezdirirdi ve bu aynada insanların girdikleri tüm günahları görürdü. Karanlık çöktükten sonra öbür dünya güçlerinin faaliyetlerinin arttığına inandığı için de Türk inanışlarında, geceleyin aynaya bakmak uğursuzluk olarak kabul edilmiştir.” (Beydili, 2005: 81)

Masalda anlatılan ayna motifi ile Şaman’ın istediği her şeyi ya da her yeri kendisine gösteren aynası arasında paralellikler mevcuttur. Şamanın aynasında olduğu gibi masaldaki Sultan Zeyn’in aynası da kahramanın iyiyi kötüden, gerçek olanı gerçek olmayandan ayırmak için kullanılmıştır. Bu hâliyle kahramanın yolculuk boyunca ilerlemesini, bilgilenmesini sağlamıştır. Aynanın şaman aynasıyla benzeşen bir diğer niteliği de “kehanet aracı olması; ona bakıldığında istenilen şeyin görülmesi ya da ruhların toplandığı bir nesne olduğu için sorulan soruya cevap verebilme özelliği taşımasıdır.” (Türkan, 2008: 483). Masalı bu bilgiler ışığında çözümlemeye çalıştığımızda kahramanın, bakire kız imgesiyle verilen hayatı/yaşamı/dünyayı ele geçirmeye çalıştığı bir yolculukta olduğu görülmektedir. Bu ödüle ulaşabilmesi için gerekli olan tek şey ayna imgesiyle verilen ruhtur, sezgidir. Şayet bu ruha ya da sezgiye sahip olabilirse istediği ödüle kavuşur ve

yaşama/hayata farkındalığı artmış bir şekilde yön verir. O halde Estés'in, sezgi hakkındaki şu değerlendirmesi önemlidir:

“Sezgi, bir kadın psişesinin [bu masalda erkek psişesi olarak ele alınmalı] hazinesidir. Bir kehanet aletine, onun aracılığıyla esrarengiz bir içsel görü yeteneği kazandığımız bir cam küreye benzer. Her zaman sizinle olan, size meselenin tam olarak ne olduğunu, tam olarak sola mı yoksa sağa mı gitmeniz gerektiğini söyleyen yaşlı bilge bir kadına benzer. O bir tür Bilen'dir, yaşlı La Que Sabe'dir, Vahşi Kadın'dır.”
(Estés, 2013: 87)

Bu masal için bir toparlama yapılacak olursa şunlar söylenilebilir: Masalda çok fazla kadına ve zenginliğe sahip olan Sultan Zeyn'in, bakire bir kız bulmak ümidiyle çıktığı yolculuktan elde ettiği şey Latife'dir. Bu masalda Latife elmastan yapılmış iki kız heykeline ve kadının değerinin simgesi olarak gösterilen bakireliğe karşılık gelir. Zeyn, Latife'yi bulmasına ve ona âşık olmasına rağmen istemese de onu Üç Adaların Yaşlı Kişisi'ne verir. Yüksek'in *Hakikatçi* adlı eserinde de bahsettiği gibi Zeyn'in nihai ödülü aşktır. Şöyle demektedir yazar bu çalışmasında:

“Elmas kız, erkeğin yeryüzünde aradığı ödül, canlı olmaktan uzaktır; altı parlak elmas kızdan daha parlak ve daha kıymetli olan yedinci elmas kız ise, tuhaf bir şekilde erkeğin kendisine değil de geçmişin bilgeliğine sahip, ecinniler ülkesinde veya düş sultanlığında yaşayan Üç

Adaların Yaşlı Kişisi'ne aittir, onun için aranıp bulunur. Oysa Adaların Yaşlı Kişisi, maddi servetin ve bedeninin arzularının peşinde koşan yalan dünyanın sultanına, asıl kıymetli olanın ne olduğunu, onu aldatarak göstermiştir. Her şey yalandır; elmaslar ve bakireler yalandır. Tek gerçek olan vardır, o da aşktır.” (Yüksek, 2008: 209)

Çerçeve masalla bu masal arasındaki ortaklıklar aynanın bu özelliği noktasında anlam kazanmaktadır. Üç Adanın Yaşlı Kişisi'nin Sultan Zeyn'e hakikati görebilmesi için ayna vermesi gibi Şehrazat da Şehriyar'a kadınlar hakkındaki hakikatleri anlaması, fark etmesi için masalları sunmaktadır. Zeyn ayna vasıtasıyla kendini bakire olarak tanıtan kadınların aslında bakire olmadıklarını öğrenirken Şehriyar da masallar vasıtasıyla güvenilmez, sadakatsiz olarak tanıdığı kadınların güvenilir ya da sadakatli de olabileceklerini de öğrenir. Bu noktada bin bir gece boyunca anlatılan masalların Şehriyar'ın sezgilerinin bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Masallarda kadın kahraman ile erkek kahraman arasında kazanılan ödül açısından ataerkil topluma has farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu tür ataerkilliği vurgulayan masallarda erkek kahramanın iki ödülü vardır: Kadın ve sosyal statüde yükseliş. Kahraman bir erkek değil de bir kadın olduğunda ödül ancak uysal, erkeğin arzularına bağımlı kadına verilmektedir. Edilgen bir davranışa sahip olmayan, güzelliğinin farkında olan ve kendi arzularını

erkeğe karşı bir güç olarak kullanan, tek bir erkeğe ait olmayan ya da eşinden sürekli istekte bulunan ve masalın sonuna kadar erkek egemenliğine direnen femme fatale tipi kadınlar ise masal sonunda genellikle cezalandırılmaktadırlar. Kahramanın kadın olduğu durumda verilecek ödüllerden biri kahramanın ilerleyişini durdurabilecek kişilerin seslerine karşı yüreğindeki sesi dinlemesi gerektiğine dair nasihattir. Kadın bu gibi durumlarla karşılaştığında mücadelesini kalbinin sesini dinleyerek gerçekleştirir, dışardaki seslerden etkilenmez. Perizad'ın erkek kardeşlerini ve onlarla birlikte taşlaşmış (derin bir uyku hâlindeki) erkekleri kurtardığı *Gül Güülüşlü Perizad* masalında (BGM, 2012: 2274-2302) görüldüğü üzere Perizad ancak dışarıdan gelen seslere karşı kulağını tıkayarak görünmezleri yener. Bülbül ise onun yaşlı adamı görmek istediğinde Perizad'a şöyle öğüt verir:

“Ey Perizad, neden Yaşlı Kişi'yi yeniden görmek istiyorsun, ey Perizad? O bir insan kızına kötü seslerden, uygunsuz sedalardan ve insanın ruhunu tedirgin eden ve zirveye ulaşmasını engelleyen seslerden kurtulması için yün yumağını kullanmayı öğretti. Tıpkı çırağına marifetlerini aktardıktan sonra ortada görünmek istemeyen bir usta gibi, sana bilgeliğini aktardıktan sonra Ağacın Yaşlı Kişisi de ortadan kayboldu, ey Perizad! Bundan böyle insanoğlunun pek çoğunu tedirgin eden kötülükler asla senin ruhunu üzmeyecektir! Çünkü artık ruhunu dış olayların akışına kaptırmayacaksın! Zaten bu olaylar sadece

bunlara kaptıranlar için vardır. Sen artık tüm mutlulukların anası olan
sakin yaşamı tanımayı öğrendin!” (BGM, 2012: 2294)

Toparlayacak olursak, çerçeve masalda Şehriyar için nihai ödül, Şehrazat’ın anlattığı masallarla yeniden doğduğunu ifade ettiği kısma tekabül etmektedir. Ödül, psikanalitik çerçevede kendiliğin elde edilmesidir. Bin bir gece boyunca masal anlatma edimini bilinçdışında yer eden hazineye ulaşabilmesinin bir yolu olarak ele aldığımızda çerçeve masalda Şehriyar’ın bu ödüle, hazineye ulaştığı söylenebilir. O artık değiştiğinin ve mutluluk dolu bir ruh kazandığının bilincindedir. Bu noktada Şehriyar’ın farkında olduğu en önemli şey, bu mutluluğu kendisine sunan kişinin Şehrazat olduğudur.

3.3. Dönüş

Dönüş bölümü, bilinçdışına yönelen kahramanın erginleme ile elde ettiği bilinci sergilemesi amacıyla tekrar eski dünyasına dönmesini ifade etmektedir. Bu dönüş kahramanın kazanımlarını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Bu kazanımlar, yolculuğun başlangıcında mutluluğu, huzuru ya da Pearson'un ifadesiyle “cenneti” bütün narsistik kaprislerin gerçekleşmesi, tatmini olarak gören kahramanın bu durumdan vazgeçerek içsel ve dışsal dünyasında sürüp giden zor durumların üstesinden gelmesidir. Başka bir ifadeyle erginleme kahraman için yaşamı istediği gibi değil, olduğu gibi görmesi demektir. Bu noktada kahraman artık yolculuğun başlangıcındaki o çocuksu hâlini bir kenara bırakarak başkalarının sorumluluğunu da alabilen rüştünü tamamlamış bir birey hâline gelmektedir. Geri dönüş, kahramanın hayalini kurduğu dünyevî cennetin içinde bile acıların, sıkıntıların olabildiğini bilmeyi gerektirir. Geri dönüşün beraberinde getirdiği bu sorumluluk bazen kahramanın gözünü korkutarak onun gerçek dünyaya dönüşü reddetmesine sebep olabilir. Kahramanın içinde bulunduğu dünya başarı elde ettiği, huzuru ve mutluluğu bulduğu cennetvarî bir yerse gerçek dünyaya dönmekte zorlanabilir. Gerçek dünyanın içindeki zorluklar onu korkutabilir ya da içinde bulunduğu dünyanın arzularının cazibesinden kurtulmayı başaramamış olabilir. Campbell, kahramanın dönüşünü

engelleyen bu durumlardan ilkinin dönüşün reddedilmesi, ikincisini ise büyülu kaçış başlıklarıyla ele almaktadır. Dönüşün reddedilmesi, kısaca kahramanın kendi iradesiyle diğer dünyadan ayrılmak istememesi olarak tanımlanırken büyülu kaçış, kahramanın gerçek dünyadaki varlıklar tarafından dönüşü konusunda bir engel çıkarılması olarak tanımlanmaktadır. Campbell'ın sınıflandırmasında bu iki başlık sanki birbirinin devamı gibi algılanmaktadır. Halbuki bu bölümler birbirinin bir devamı değil belki “Kahramanın Dönüşü” başlığı altında birer alt bölüm olarak ele alınabilirler. Kaldı ki bu bölümlere bir alt bölüm olarak kahramanın isteyerek ve herhangi bir engelle karşılaşmadan döndüğü masal örneklerinin de bulunduğu göz önüne alınarak üçüncü bir başlık da açılabilir. Campbell'ın sözünü etmediği böyle bir durumda kahraman gerçek dünyanın sorumluluklarını almak için gerekli cesareti gösterir, diğer dünyadaki varlıklar tarafından da bu cesareti desteklenir. Örneğin, *Cıva Ali'nin, Delile ve Kızı, Delile'nin Kardeşi Balık Kızartıcısı Zurayk ve Büyük Yahudi Azarya ile Serüvenleri* (BGM, 2012: 1558-1599) isimli masalda bir saka Bağdat'taki yaşamın kendisi için hazin bir dönüşümü olduğunu görünce kendi kendine şöyle der: “Senin için yurdundaki bir hapisanede ölmek, ey fakir kişi, su sevmeyen bir ülkedeki insanlar arasında yaşamaktan yeğdir.” (BGM, 2012: 1562). Saka eski ülkesine dönüş konusunda oldukça ısrarcıdır. Bir başka gün şöyle der yine kendi kendine “Ey saka, artık ülkene dönme zamanı geldi! Çünkü yabancı bir ülkede bulunmaktansa, kendi ülkende olmak daha hayırlıdır! Sonra

borçların da var; gidip onları ödemen gerek!” (BGM, 2012: 1562). Bir başka zaman ise Divan’a gidip dönüş için izin almak istediğinde “Yabancı topraklardaki yabancıların hanesi rüzgârlar üzerine inşa edilmiş binalara benzer. Rüzgâr eser, bina çöker, yabancı onu terk eder! En doğrusu onu inşa etmemektir.” (BGM, 2012: 1562).

Sonuç olarak Campbell sistematığında *dönüşün reddedilmesi* ve *büyülü kaçış* bölümleri içerisinde teze en uygun olan kısmın *dönüşün reddedilmesi* olduğu görülmüştür. Bu sebeple büyüü kaçış kısmına yer verilmeden yalnızca çerçeve masala uygun olan *dönüşün reddedilmesi* başlığı altında BGM’nin bir çözümlemesinin yapılmıştır. Ayrıca bu sistematikte kesin bir çizginin çizilemeyeceği düşüncesinden hareketle *dönüş eşiğinin aşılması* kısmı da *dışardan gelen kurtuluş* kısmına eklenerek konu *dönüş eşiğindeki kurtarıcı* başlığı altında ele alınmaktadır.

3.3.1. Dönüşün Reddedilmesi

Kahramanın diğer dünyadan dönme isteği, o dünyada yaşayanlarla ilişkilerine, diğer dünyada elde ettiği başarılarına bağlıdır. Geri dönmeyi göze alamayan kahraman döneceği dünyayı ya tamamen gözden çıkarmakta ya da Şehriyar'ın yaptığı gibi diğer dünyanın verdiği lezzetten bir müddet daha yararlanabilmek için dönüşünü ertelemektedir. İki durumda da bilinmeyeni bilmeye, görülmeyeni görmeye çalışan kişi bilinmeyenin ya da görülmeyenin sihirli büyüsüne kapılarak dönmek için gerekli cesareti kendinde bulamaz.

Balının karnı bölümünde masal anlatma ediminin Şehriyar için bir “geçiş nesnesi” işlevi gördüğü söylenmişti. Geçiş nesnesi, “[v]arlığın, özellikle anneye bağımlı olduğu ilksel dönemden, tümgüçlülüğün egemen olduğu sonraki döneme geçebilmesi için ‘ara alan’ olarak konumlandırılan merkezi ortamda sürekli ilişki hâlinde ol[duğu] nesne”dir (Demirci, 2012). Ancak orada söylenenlere ek olarak tezin bu kısmında geçici nesneyle ilgili Winnicott'un altını çizdiği bir tespit, çocuğun geçici nesneyi çok fazla sahiplenmesinin bu nesneyi bir fetiş nesnesi hâline dönüştürebileceğidir. Halbuki bu süreçte çocuktan (kahramandan) beklenen bu nesneye olan “yatırımın geri çekilmesidir” (Winnicott, 2013: 24). Çerçeve masalda Şehriyar'ın, Şehrazat'ın sadakatli, sözgen, sofı, ağırbaşlı bir kadın olduğuna

inanmasına rağmen masallarla belirtilen diğer dünyanın cazibesine kendini kaptırarak dönüşü reddettiği görülmektedir. Örneğin *Kuşların Başkanı Genç Tuhfe'nin Öyküsü* (BGM, 2012: 2948- 2996) isimli masaldan sonra Şehriyar şöyle demektedir:

“Vallahi! Vezirimin bu kızı benim için büyük bir lütuf oldu. Onun erdemlerini ve niteliklerini taşıyan birisi ölmeye layık değildir. Onun hakkında kesin bir karara varmadan önce, bir süre daha düşünmem gerek. Ve sonra! Belki de onun hala bana anlatacağı kim bilir daha ne harika öyküleri vardır.” (BGM, 2012: 2994)

Bu sahne nesne ilişkileri kuramı doğrultusunda Klein’in açgözlülük terimiyle de açıklanabilir. Klein açgözlülük terimini, “bebeğin [kahramanın] memeyi çok açgözlü bir biçimde içselleştir[mesinin], ona bütünüyle sahip olup denetimi ele geçireceğini, memede bulunan bütün iyiliğin ona geçeceğini hissetmesi” (Klein, 2014: 23) olarak tanımlamaktadır.

Masalların bir geçiş nesnesi olarak ele alındığı noktada bu sahnede vurgulanan detay, Şehriyar’ın Winnicott’un bakış açısıyla bu geçiş nesnesinden ayrılamaması, Klein’in bakış açısıyla “memeyi açgözlü bir biçimde içselleştir[mesi]” (Klein, 2014: 23) olarak ifade edilebilir.

Jung psikolojisinde bilinçdışı her zaman korkulacak bir mekân değildir. Kimi zaman onun ifade ettiği şey, kişinin büyüsel hayal dünyasıdır. Freud da

bilinçdışını incelemenin bir yolu olarak uykunun “dış dünyaya, rahat bırak beni, uyuyacağım” demek olduğunu söylemektedir ve şöyle demektedir: “Uykunun, biyolojik amacı dinlenme, psikolojik özelliği ise dış dünya ile ilginin sona erdirilmesidir” (Freud, 2011: 114). Buna ilaveten günlük yaşayışın izlerini taşıyan düşlerin, kişiye karşılaştığı engellerin kaldırıldığı bir dünya sunduğu da görülmektedir. Freud’un bu konuya en güzel örneklerinden biri tuzlu bir şey yiyen kişinin rüyasında su içtiğini görmesidir. Sonuç olarak denilebilir ki masallar da tıpkı rüyalarda olduğu gibi günlük yaşayışın izleriyle şekillenerek, kahramanın günlük hayatta karşılaştığı engellerin kaldırılmasına hizmet etmektedir. Örneğin *Uyanık Uykucu Öyküsü* (BGM, 2012: 1970-2022) bu çerçevede ele alınabilir. Öyküye göre Halife Harun Reşit bir gün Ebu’l Hasan’ın evine misafir olur ve Hasan’ın kendisinden bir dilekte bulunmasını ister. O ise bir gün boyunca Harun Reşit’in yerine geçmek istediğini, erkeklerle ilişkisi olan komşusunu ve yanındaki iki arkadaşını astırmak istediğini söyler. Bunun üzerine Harun Reşit, Hasan’ın içeceğine bir beng koyarak onu uyutur ve sarayına götürür. Hasan uyandığında ise hizmetinde olanlardan ona Harun Reşit olduğunu söylemelerini ister. Hasan uyanır. Etrafindakiler onu Harun Reşit olduğuna inandırırılar. Hasan, söylediği gibi yan komşusunu ve yanındakileri cezalandırıp annesine de para gönderir. Ancak akşam olunca Harun Reşit onu tekrar evine gönderir. Tekrar uyandığında Hasan yaşadıklarının tesirinde kalıp kendisinin Harun Reşit olduğunu söyler:

“Ah! Rezil ihtiyar, seni boğmamı istemiyorsan, hemen beni tahtımdan eden düşmanların ve beni bu hapishaneye kapatanların kim olduğunu ve de beni bu sefil hanede tutan kendinin de kim olduğunu açıkla! Ah! Tahta döndüğümde benim öfkemin belasından kendini sakın sen! Kudretli hükümdarın, ben, Harun Reşit’in intikamından titre!” (BGM, 2012: 1993)

Hasan’ın sözleri ve davranışları onun bilinçdışının etkisinde kaldığının bir göstergesidir. Harun Reşit olma arzusu ve sarayda gördüklerinin etkisiyle bilinçdışından ayrılmakta zorlanır. Onu gerçek dünyaya çekmeye çalışan annesini bile bu süreçte tanımaz. Ancak annesinin anlattığı bir takım olaylar onun dönüşünü zorlar. Annesi ona şöyle cevap verir:

“Oğlum, Tanrının ve onun Peygamberin yasasının senin ruhundan silinip bir oğulun, onu dokuz ay karnında taşıyan ve sütüyle ve sevecenliğiyle besleyen anasına duyduğu saygıyı unutturacak noktaya geldiğine inanamıyorum! Bana izin ver de sana son kez aklını bu garip rüyaya takmakla ve kendini bizim efendimiz ve hükümdarımız olan Emirü’l Müminin’e ait halifelik ünvanını üzerine almakla hata ettiğini söyleyeyim! Ve de özellikle daha dün bizi iyilikleriyle donatan Halife’ye karşı da büyük bir nankörlükte bulunuyorsun. Bil ki, gerçekte, sarayın başhaznedarı dün evimize geldi ve emirü’l Müminin tarafından yolladığını söyleyerek, bana onun buyruğuyla verilen paranın pek fazla olmayışından dolayı özürler dileyerek ve bu cömert

armağının arkası geleceğini vaat ederek bin altın dinar verdi!” (BGM, 2012: 1995)

Bu sözleri duyunca iyice sinirlenen Hasan sonrasında annesini hırpalar. Bunun üzerine komşuları onu tımarhaneye kapatır. Buradan Hasan ancak kendi kimliğini kabul edince çıkar. Şöyle der Hasan:

“Tanrı’dan ve senden bağışlanma diliyorum anneciğim! Nasıl oldu da söylediğim bunca çılgınca sözleri söyleyebildim! Ve ancak aklını kaçıran birinin yapabileceği taşkınlıkları yaptım! Kuşkusuz beni Şeytan kendine uydurdu ve bu yola itti! Benden başka herhangi bir kimse bundan büyük akıl almaz işler yapmamıştır. Ama artık herşey bitti ve ben iyileştim!” (BGM, 2012: 1997)

Hasan’ın bilinçdışına ait davranışları ve sözleri son bulunca tekrar evine dönmektedir. Daha önce yaptığı gibi yine köprü’nün başında durarak yabancıları evine konuk etmeye çalışmaktadır. Ancak hala neler olup bittiğinin farkında değildir. Gerçek dünyaya uyum sağlayamaz. Bu uyumsuzluk ve şaşkınlıkla ikinci kez Harun Reşit’le köprü üzerinde karşılaştığında ona şöyle ifade etmektedir: “Sana birlikte geçirdiğimiz geceden sonra başıma gelen olayları ve onları izleyen felaketleri anlatacağım. Bütün bunlar senin ayrılırken kapatmayı ihmal ettiğin kapı yüzünden ve o yoldan Şeytan’ın içeri sızmasından dolayı başıma geldi” (BGM, 2012: 2000).

Bu sözleri duyan Harun Reşit, kendisini evine götürmesi konusunda Hasan’a ısrar da bulunur. Hasan onu evine götürdüğünde de Harun Reşit’e bilinçdışı yolculuğundan dönmesini engelleyen âşık olduğu kız konusunda şu açıklamaları yapmaktadır:

“Sana şunu söylemeliyim ki, ey efendim, bugüne kadar gerçekten sadece neşeli arkadaşları, güzel yemekleri, içkileri ve kokuları sevdim; ve elde kadeh dostlarla konuşmaktan daha üstün bir zevk tanımadım. Ama bu, Şeytan’ın beni çılgınlığa sürüklediği o acayip rüyada gördüğüm harika kızlardan birine benzeyen bir dişinin değerini arada bir tanımayı bilmediğim anlamına gelmez.; özellikle çalgı çalan, şarkı söyleyen, rakeden ve babadan miras kalan yavruyu yatıştıran; yaşamını bizim zevklerimize bağlayan ve hoşumuza gitmenin ve bizi eğlendirmenin yollarını arayan ve neşesini hiç yitirmeyen genç kızlardan biri olursa! Hiç kuşkusuz böylesi bir genç kızı bulsam, onu babasından isteyip evlenmekte ve ona büyük bir sevgiyle bağlanmakta büyük bir ivedilik gösteririm. Ama böylesi türden kızlar, ancak Emirü’l Müminin’in haremindedir ya da hiç değilse Vezir Cafer’in haremindedir bulunur. Bundan dolayıdır ki, efendim, bir kadına bağlanıp da onun kötü huyları ve kusurları yüzünden yaşamımı mahfetmek tehlikesini göze almaktansa, geçici dostların meclisini ve eski şarapla dolu şişeleri yeğliyorum. Böylece yaşamım sakın geçiyor ve bir gün yoksullaşırsam, sefaletin kara ekmeğini yalnız başıma yerim diyorum.” (BGM, 2012: 2001)

İkinci kez Hasan halife olunca Harun Reşit ona durumu anlatır. Görüldüğü üzere Ebu'l Hasan isteklerinin bir gereği olarak sabahları bilinçdışının arzularının bir ürünü olan halife gibi yaşamaktadır. Ancak akşam olunca gerçeklerle karşılaşır, bilinç düzeyine ermektedir. Buna rağmen Hasan'ın bilinçdışını sembolize eden Halife'nin sarayını terketmeye gönlü yoktur. Çünkü âşık olmuştur.

“Âşık olmak eylemi ölümle birlikte ele alınması gereken bir süreçtir. Çünkü ölüm her zaman aşk hazzının gölgesindedir” demektedir May ve şöyle devam etmektedir: “Tümüyle sevmek her şeyin yok olması tehdidini de birlikte getirir” (May, 2013: 108). Kişi, sevdiği birini kaybettiğinde yaşamın tekrar ele geçmeyeceği gerçeğini de anlamış olur. Sevdiği kişi olmaksızın gerçeklerle de dolaysız buluşabilir. *Güzel Aziz'in Öyküsü*'nde sevdiğini kendisine tercih eden Azize'ye karşılık, Aziz gerçek aşkı bulamaz. Aşk konusunda farkındalığı gelişmemiştir. Bu masalda Aziz'in âşık olduğu kadının yanında sürekli uyuması ve yemeye kendini kaptırması uyku, şehvet ile aşk arasındaki paralelliğe bir vurgu olarak ele alınabilir. Azize bu konuda onu sürekli uyarmaktadır. Ancak sonuç aynıdır. Aziz kadınla buluşmak üzere kadının söylediği bahçeye gider ve karşılaştığı durumu daha sonra şöyle anlatır:

“Bahçeye ulaşınca, bir gün önceki gibi, salonun çok güzel bir şekilde aydınlatılmış olduğunu ve bu salonda, yiyecekler, tatlılar, meyveler ve çiçeklerle donatılmış büyük bir tepsi bulunduğunu gördüm. Bu içeklerin, yiyeceklerin ve tüm lezzetli şeylerin kokusu burnuma ancak ulaşmıştı ki, kendimi tutamadım ve her şeyle karnımı iyice doyurdum ve sırlı testiden içtim. O zaman doyuma ulaştım. Ama bunu hemen izleyerek göz kapaklarım kapanmaya başladı; uykuyla savaşmak için parmaklarımla onu açık tutmaya çalıştım, ama boşuna! O zaman kendi kendime “Uyumayacağım!” dedim. Ama bu, benim ertesi sabaha kadar uykuya dalmam için yetti; ve kendimi o harika salonda değil, herhalde seyislerin kullanmalarına ayrılmış sefil bir odada uzanmış buldum; ve karnımın üzerinde de bir koyunun âşık kemiğini, yuvarlak bir topu ve hurma çekirdekleri ile keçiboynuzu tanelerini; yanı başımda da iki dirhem ve bir bıçak buldum.” (BGM, 2012: 689)

Aziz bu şaşkınlıkla Azize’nin yanına gelir. Azize, aynı şekilde onu uyumaması konusunda uyarır: “Ah! Azizim, sana uykudan sakınmanı, yiyeceklerin çekiciliğine kendini kaptırmamanı tavsiye etmedim mi?” (BGM, 2012: 690). Beslenmemek ya da şiddetli istek ve iştaha rağmen yemek yememek, “gerilerde kalmış bazı derin anlamlara erişmekle ilgilidir” (Estés, 2013: 499). Aziz’in yememesinin gerekliliği onun aşk konusunda erginlemesi ile ilgilidir.

Âşık olduğu Delile'nin kızı olarak bilinen kadının, Aziz'in yanına bıraktığı nesneler de Aziz'in durumunu ortaya koyması açısından önemlidir. Azize bu nesnelerin anlamını şu şekilde anlatmaktadır:

“Bilesin ki, yuvarlak top senin yüreğın anlamındadır. Sevgilinin evinde bulunmana karşın havalarda gezen, ne denli az tutuştuğunu gösteren yüreğının... Hurma çekirdekleri, kalbin meyvesi olan tutkunun sende kesinlikle bulunmamasından ötürü yüreğının onlar gibi kuru olduğu anlamındadır. Sabır timsali Hazreti Eyüp'ün ağacı olan keçiboyunzunun taneleri, âşıklar bakımından onca değerli olan bu erdemi sana, hatırlatmak için oraya konulmuştur; koyunun âşık kemiğine gelince, bunu açıklamaya bile gerek yoktur. Ey Aziz senin için çok korkuyorum! İki gümüş dirhem gözlerinin timsalidir. Bunlar sana ‘iki gözüm üzerine yemin ederim ki, bir daha gelip uyuyakalırsan, acımaksızın seni bıçakla doğrarım!’ demektir.” (BGM, 2012: 690)

Aziz âşık olmuştur bu yüzden ilk olarak düşününü unuttur. Sonrasında Azize'yi farketmemeye başlar. Dahası adını sormayı bile aklına getirmedigi bir kadına âşık olmuştur, ancak ona kavuşamadan sürekli uyur ve sürekli yemek yer. Âşık olmuştur ve Azize'nin kendisine öğrettiği dizeleri sevgilisine söylemeyi unuttur. Aziz'in uyanması ise ancak kendisine yardımcı olan Azize'nin ölümünden sonra gerçekleşir. Kahraman için süreç şu şekilde ilerler: Unutma, bilincinde olmama, uyuma ve ölüm (hadım edilme).

Azize'nin ölümü ya da egonun ölümü aslında Aziz'in farkındalığının da artması demektir. Ego, "Jung'un bilinçli zihnin organizasyonu için kullandığı bir isimdir. O, bilinçli algılardan, hatıralardan, düşüncelerden ve duygulardan oluşmaktadır" (Kısa, 2005: 25).

Bu masalla çerçeve masal arasında şu şekilde bir ilişki bulunduğu muhakkaktır: Şehrazat'ın Şehriyar'a yol göstermesine benzer şekilde bu masalda Azize, Aziz'e yol göstermektedir. Şehriyar'ın olgunlaşma, farkındalığa erme yolculuğundaki gizli aracının Şehrazat olduğu görülmektedir. Tıpkı Aziz'e yol gösteren Azize gibi. Bu doğrultuda Azize ve Şehrazat'ın Aziz ve Şehriyar için bilinçdışında yer alan anima olduğunu söylenebilir. Her iki masalda da görüldüğü üzere, "erkeği bilinçdışına indirmek, böylece daha derin toparlanmasını, bilinçlenmesini sağlamak animanın işidir" (Jung, 2009: 299).

Kahramanın dönüşünü tamamlayabilmesi için animanın tuzağına düşmemesi gerekir. Ancak bu durumda onun hilelerinden kurtulursa dönüşü kolaylaşır. Bu masalda sıklıkla üzerinde durulan "unutma" yoluyla kahramanın dönüşünün engellendiği görülmektedir. Delile'nin Kızı, Aziz'den kendisinden başka birine bakmamasını ister. Ancak Aziz bir hile ile de olsa Delile'nin kızının rakibinin tuzağına düşer ve onunla evlenir. Ondan bir de

çocuğu olur. Tekrar Delile'nin kızının yanına döndüğünde ise kız tarafından hadım edilir.

Benzer bir şekilde *Gemici Sindbad'ın Öyküsü*'nde (BGM, 2012: 1124-1202) Gemici Sindbad çıktığı her yolculukta ölümle karşı karşıya gelir ve her defasında kendi kendine tekrar yolculuğa çıkmayacağına dair söz verir. Ancak bu yolculuklardan dönüşünden bir süre sonra yaşadığı zorlukları ve tehlikeleri unutarak tekrardan yolculuğa çıkar. Bu şekilde yedi kez yolculuğa çıkan Sindbad, yolculuklarını Hamal Sindbad'a anlatırken bu yolculuklara çıkmasının sebebini yeni yerler görme ya da bilinmeyen şeyleri merakla seyretme arzusu ile ifade etmektedir. Örneğin ikinci gezisine dair öyküyü anlatırken şöyle demektedir:

“Gerçekten çok zevkli bir yaşam sürmekte iken, günlerden bir gün başka ülkelere doğru geziye çıkma arzusu yeniden içimde uyandı; ve ruhumda gidip dolaşmak, değişik ülkeler ve adalar görerek eğlenmek ve bilinmeyen şeyleri merakla seyretmek, bu arada çeşitli ülkelere mal satmak ve almaktan da geri durmamak hevesi dolup taşı.” (BGM, 2012: 1139)

May, *Aşk ve İrade* (2008) adlı kitabında kahramanın bilgiyi elde eden kişi olduğunu söylemektedir. Ancak sadece bilgiyi elde etmek yeterli değildir.

Kişi ancak bilgiyi kullanmayı öğrendiğinde gerçek bir kahraman olmaktadır.

Şöyle devam etmektedir May:

“Bilgi, güç demektir. Bilgi aynı zamanda özgürlüğün ve güvenin de sembolüdür. Bilmek tehlikelidir ama bilmemek daha tehlikelidir. Bilgiyi elde eden ve ondan yararlanan kişi kahramandır. Kahramandır çünkü kendi gerçeği ile yüzleşen insandır.” (May, 2008: 205)

Bu anlamda bilgisiz, cahil insanın henüz kendisi ile yüzleşmemiş, Eliade’nin sözleriyle “kimi bakımlardan gerçek kendi(lik)’i (atman, puruşa) ‘unut[muş]” (Eliade, 2001: 155) insan olduğu söylenebilir. Freud’un “alınan bir kararın unutulmasının, önünde duran[ın], ona karşıt bir niyet, ona karşıt bir istek” (Freud, 2011: 94) olduğunu yönündeki sözlerinden hareketle kahramanın normal yaşama dönüşünü zorlaştıran nedenlerden birinin unutkanlık olduğu söylenmelidir. Ancak kahraman, bu bilgisizlik, cahillik ya da uykulu olma hâlini ne zaman üzerinden atarsa o zaman amacına ulaşır. Örneğin Sindbad üçüncü gezisine çıkma nedeninin unutkanlık olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

“Bilin ki, ey dostlarım, ikinci gezimden döndükten sonra yaşamımı zenginlik ve neşe içinde sürdürmekteyken, sonunda uğradığım kötülüklerin ve başıma gelen tehlikeli serüvenlerin anısını bütünüyle unuttum ve Bağdat’taki yaşantımın tekdüze başıboşluğundan sıkılmaya

başladım. Ruhumda gezerek yeni şeyler görme arzusu içindeydi. Benliğimde yeniden tecim yapıp alışverişte bulunmak, kazanç ve kar sağlamak aşkı depreşti. Oysa, felaketlerimin nedeni hep bu hırs olmuştur. Ve hemen en korkunç tarzda bir deneyim geçirmeye zorlandım.” (BGM, 2012: 1148)

Sindbad’ın geçmiş yolculuklarda çektiği zorlukları sonraki gezilerinde de unuttuğu görülmektedir. Gerçek anlamda bir dönüş, mutlu ve huzurlu bir yaşam sürmesine rağmen yedinci gezisine kadar mümkün olmaz. Artık geziye çıkma arzusu değil gezilerde gördüklerini ve yaşadığı tecrübeleri başkalarına anlatma arzusu içindedir. Ancak günün birinde hükümdar kendisini çağırarak yeni bir yolculuk için görevlendirir. Bu gezide canavarlarla dolu bir yere gelirler. Canavarlardan biri Sindbad’ın da içinde bulunduğu gemiyi parçalar. Ancak Sindbad bu canavarlar tarafından öldürülmekten kurtulur ve bir adaya çıkar. Adaya geldiğinde bu yolcuktan kurtulduktan sonra bir daha geziye çıkmayacağına dair kendi kendine şöyle söz vermektedir:

“Eğer kurtulmayı başarırsam, herşey yoluna girer; bir daha da yolculuk sözünü ağzıma almam ve artık ömrümün geri kalan bölümünde bunu kesinlikle düşünmem. Şayet, aksine, girişimim sırasında can veririm, yine aynı şekilde herşey yoluna girmiş olur; böylece belaların ve tehlikelerin kesinlikle sonu gelir!” (BGM, 2012: 1190)

Masalın sonunda Sindbad kendi kendine verdiği bu sözü tutarak başka bir yolculuğa çıkmaz. Artık dönüşünü gerçekleştirmiştir.

Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü'nde (BGM, 2012: 1318-1363) Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Hasib'in dönmek isteği karşısında ona yardım ettiği görölmektedir. Ancak onun sıradan dünyaya dönüşünü kolaylaştıran tek etmen Yemliha'ya verdiği sırrı unutmamasıdır. Şöyle demektedir Yemliha Hasib'e:

“...[Ş]imdi, sen mademki buradasın ey Hasib, şu veya bu gün döneceğini umut ettiğim bu genç Kral Belkiya'yı tümüyle unuttum. Sen hiç değilse, beni o denli erken terk etmeyeceksin ve seni hiçbir şeyden yoksun etmeden uzun yıllar birlikte tutmayı düşünüyorum; bundan emin ol! Ve zaten sana anlatacak o kadar çok harika öykülerim var ki, Kral Belkiya ile kederli yakışıklı gencin öyküleri onların yanında her gün duyulan basit serüvenler gibi kalır! Her durumda beni her zaman büyük bir dikkatle izlemenden dolayı duyduğum mutluluktan ötürü, yapmak istediğim iyiliklerin bir kanıtı olmak üzere, kadınlarım yiyip içmek için bize sabaha kadar hizmet edecekler ve bizi hayran bırakmak ve ruhumuzu şenlendirmek için şarkı söyleyecekler! (BGM, 2012: 1356)

Yemliha'nın sözleri üzerine Hasib, iki seçenek arasında bocalar. Bir taraftan Yemliha'yla kalıp onun ev sahipliğinden yararlanmak istemektedir. Ancak

diğer yandan geride bıraktığı annesi ve eşi aklındadır. O ikinci seçenekten yanadır. Şöyle demektedir Yemliha'ya:

“Ey kraliçe Yemliha, ben fakir bir oduncudan başka bir şey değilim; sense burada bana zevk dolu bir yaşam öneriyorsun; ama evimde annem ve eşim var! Ve inan ki, ben onları uzun süre bekleterek yokluğumdan dolayı kedere düşürdüm. Ne olur bırak onların yanına döneyim; yoksa hiç kuşkusuz, kederden ölecekler. Ama, tüm ömrümce ülkende kalarak yaşantımı güzelleştireceğini umduğunu söylediğin öteki öyküleri dinleyemediğimden ötürü pişmanlık duyacağım da kesindir.” (BGM, 2012: 1356)

Yeraltı Sultanı Yemliha, Hasib'in mazeretini geçerli bulur. Ancak yeryüzüne ulaştığında Hasib'in uyması gereken kurallar vardır. Bunları şöyle anlatmaktadır Yemliha:

“Ey Hasib, senin kadar beni dikkatle dinleyen birinden ayrılmak bana zor gelecekse de, senin ananın ve eşinin yanına dönmeni çok istiyorum. Yalnız senden, bana bir söz vermeni dilemekteyim. Yoksa senin buradan ayrılmana izin vermem mümkün olmaz. Bundan böyle tüm yaşamın boyunca asla hamamda yıkanmayacağına söz ver! Yoksa yok olup gideceksin. Şu an için sana bu konuda daha fazla bir şey söylemeyeceğim!” (BGM, 2012: 1356)

Yemliha'nın Hasip'ten tek isteği hamamda yıkanmamasıdır. Bu masalda yıkanmama motifinin metaforik bir anlam taşıdığı görülmektedir. Estés, incelediği *Elsiz Kız* masalından yola çıkarak yıkanmama metaforunun kahramanın gerçek dünyaya inişinin ardından “Dünya işlerine çok da aldırmiyorum” (Estés, 2013: 460) demesinin bir usulü olduğunu söylemektedir. Yıkanmak, kahramanın eski benliği ile yeniden iletişime geçmesinin bir yoludur. Masalın yıkanmama metaforu, babasının Hasip için bıraktığı mektupla onaylanmaktadır: “Tüm ilim boştur. Çünkü Tanrı'nın kullarına bilgeliğin kaynaklarını göstermek üzere seçtiği kişinin ortaya çıkması zamanı gelmiştir.” (BGM, 2013: 1363). “Dünya işlerine aldırma” demektedir babası bir başka ifadeyle.

Özetlemek gerekirse, *dönüşün reddedilmesi* kahramanın bilinçdışı diyarından dönüşünü zorlaştıran etkenlere bağlı kalmasının bir sonucudur. Bilinçdışını görünür kılmak için masalların bir ara iletken (Winnicott'un terimiyle geçici nesne) olarak işlev görmesi gerektiği çalışmanın başlıca tezidir. Bu noktada Şehriyar'ın masal dinlemekten vazgeçemeyişi tezin bu kısmında bu ara iletkene bağlı kalması şeklinde okunmuştur. Sonuç olarak tezin bu kısmında başlıca problem, Şehriyar'ın âdeta annesinin memesinden ayrılmak istemeyen bir çocuk gibi onu durmadan tüketmeye çalışmasıdır.

3.3.2. Dönüş Eşiğindeki Kurtarıcı

Bilinçdışıyla yüzleşen kahraman için bundan sonraki süreç, dönüştür. Dönüşle kastedilen şey, kahramanın bilinçdışından çıkışıdır. Kahramanın bilinçdışına fazlaca bağlı kalışı, dengesizliğe sebep olurken erginleyememesinin de başlıca sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Dönüşünü gerçekleştiremediği bu gibi durumlarda kahramanın dışardan yardım alarak sıradan dünyaya tekrar getirilmesi gerekebilir. Ancak “kahraman ister ödülüyle birlikte ve kendi isteğiyle dönsün, isterse dışardan birinin yardımıyla kurtarılsın ilk ayrıldığı yere mutlaka tekrar dönmelidir.” (Campbell, 2006: 244). Bu süreçte kahramana dönüşü konusunda yardımcı olan güç, aslında tüm sınav boyunca desteğini esirgemeyen doğaüstü yardımcının kendisidir. Bu noktada kahramana tek gerekli olan şey, cesarettir. Böylece bilinçdışındaki korkuların yersiz olduğunu anlayacaktır. Campbell, bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

“Tanrısal ve insani, iki dünya ancak birbirinden farklı olarak resmedilebilir- yaşam ve ölüm, gece ve gündüz gibi ayrı. Kahraman bildiğimiz ülkeden karanlığa doğru yola çıkar; orada macerasını tamamlar ya da basitçe bize olan bağlılığını kaybeder, hapsedilir ya da tehlikeye düşer; ve dönüşü o öte bölgeden bir dönüş olarak anlatılır. Yine de –ve işte mit ve simgeyi anlamak için temel bir anahtar –iki krallık aslında birdir. Tanrıların alanı bildiğimiz dünyanın unutulmuş

bir boyutudur. Ve isteyerek ya da istemeyerek o boyutun araştırılması, kahramanın yaptıklarının tam anlamıdır. Olağan yaşamda önemli görünen değerler ve ayrımlar, benliğin daha önce sadece ötekilik olarak olan şeyi ürkütücü biçimde özümsemesiyle kaybolur. Yamyam devlerin öykülerinde olduğu gibi, niteliksiz ruhlar için aşkın deneyimin bütün yükü, bu kişisel bireyselleşme kaybının ürkütücülüğü olabilir. Fakat kahraman –ruh cesurca içeri girer ve cadıların tanrıçalara ve ejderlerin tanrıların bekçi köpeklerine dönüştüğünü keşfeder.” (Campbell, 2010: 245)

Tezde, çerçeve masaldan hareketle Şehriyar’ın bilinçdışıyla yüzleşmesi, Şehrazat’ın anlattığı masallar vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Ayrıca bu kısımda masal anlatma ediminin Şehriyar için Winnicott’un “geçiş nesnesi” olarak belirttiği terimin bir örneği olduğu da görülmüştür. Kahramandan beklenen bu geçiş nesnesini “önce sarmalayıp sonra yok etmesi”dir (Demirci, 2006: 145). Ancak çerçeve masalda Şehriyar’ın yok etmesi gereken geçiş nesnesini adeta “bir fiksasyon nesnesi” (Demirci, 2006: 145) hâline getirdiği görülmektedir. Bu noktada dışardan gelen kurtuluş kısmı, çerçeve masalda Şehriyar’ı bu geçiş nesnesinden kurtaracak yardımın bir karşılığıdır. Böylece dönüş eşiğini aşma kısmını da kahramanın bilinçdışından çıkararak, bilinçdışı ile bilincini dengede tutabilmesi için yaptığı ilk eylem ya da söz olarak yorumlamak mümkündür.

Çerçeve masalda Şehrazat'ın sadakatinden emin olmaya başlayan Şehriyar yeni masallar dinlemek arzusuyla dönüşünü reddetmektedir. Şehriyar, Şehrazat'ın güvenilirliği noktasında emindir. Ancak hala dönüşü reddetmeye devam etmekte ve Şehrazat'a masalları anlatmaya devam etmesini söylemektedir. Bir gece boyunca masalların anlatılması esnasında Dünyazad da onların yanındadır. Her gece ablasına yeni bir masal anlatması konusunda destek verir. Şehriyar'a masal anlatan, çocuk doğuran, onunla sevişen kısaca eylem hâlinde olan Şehrazat'a karşı Dünyazad masalların destek veren, gözleyen, açıklayan ve aktaran dinleyici kısmını oluşturmaktadır. Masalın sonunda Şehriyar'ın masal dünyasından kurtarılmasında artık Şehrazad'la bir oldukları anlaşılır. Tıpkı Şehriyar'la kardeşi Şahzaman'ın bir oldukları gibi. Masalın bu noktasında Şehrazat tıpkı ilk gecede olduğu gibi Şehriyar karşısında tedirgindir. Şehrazat tedirginliğini ifade eder bir şekilde ona şöyle der:

“Ben efendim şahın bir kölesinden başka bir şey değilim; onun övgüleri benim erdemlerimin üstündedir. Ama, madem ki bunu arzu etmektesin, sana kadınlar, kolluk amirleri ve benzerleri hakkında bazı olayları anlatmak isterim. Ancak bu öyküler biraz özgürce ve gözüpek olduklarından sözlerimin senin ruhunu tedirgin edeceğinden ve güzel yaratılışının sevecenliğini inciteceğinden korkuyorum. Çünkü ey zamanın şahı, halk genellikle sakınlı bir dili ve onun bazen yerindelik sınırını aşan

anlatımlarını bilmez. Eğer sen bunun aşılmasını istiyorsan, ben de aşarım, ama susmamı yeğliyorsan, susarım.” (BGM, 2012: 2995)

Şehriyar ise aldatılmanın getirdiği bir kırılmanın yanı sıra bu tedirgin kadına karşı belirginleşen bir güven içindedir. Araf hâlinedir. Şehriyar bilinçdışının bilinç düzeyine çıkışının ve dengelenmesinin bir sembolü olan şu ifadeleri söyler:

“Kuşkusuz, Şehrazad, konuşabilirsin! Çünkü kadınlardan yana anlatılabilecek hiçbir şeye şaşımam ben; çünkü onlar çarpık kaburga kemiğine benzerler; pek iyi bilinir ki, çarpık bir kaburga kemiği düzeltilmek istenirken, daha da fazla bükülür; ama gereğinden fazla dayatılırsa kırılır. Bundan dolayı çekinmeden konuş; çünkü bildiğin o alçak karımın ihanetini gördüğüm günden bu yana bilgelik artık bizden uzak değildir!” (BGM, 2012: 2995)

Böyle söyledikten sonra Şehriyar’ın kaşları çatılır ve rengi kötüleşir. Bu noktada Dünyazad arafta kalmış bir erkekle tedirgin bir kadın arasında bağlantıyı kuran kişidir. Şehriyar’ın durumunu gören Dünyazad şöyle der ablasına:

“Ablacığım lütfen bize bildiğin kolluk amirleri ve kadınlar hakkındaki öyküleri hemen anlat! Ve bu yüce ruhlu şahtan yana hiç bir korkma! Çünkü o, kadınların değerli taşlar gibi olduğunu bilir; bunların kimilerinde lekeler,

kusurlar ve hatalar vardır; kimileri ise saf, saydam ve her türlü sınamaya yatkındır. O senden çok daha iyi ve benden çok daha güzel bu ayrımı yapmayı bilir; ve değerli taşlarla çakılları birbirine karıştırmaz!” (BGM, 2012: 2995)

Çerçeve masalda Şehriyar kadınlar hakkında değerlendirmede bulunurken onları kaburga kemiğine benzetmektedir. Ancak bu değerlendirmeyi yaptığında hala geçmişin izleri onun benliğinden silinmemiştir. Bu noktada onun hislerine tercüman olacak kişi Dünyazad’dır. Dünyazad, Şehriyar’ın sahip olduğu kadınların sadakatsiz olduğuna dair fikrine karşı Şehrazat’ın baştan beri masallar aracılığıyla vermek istediği sadakatli kadınların da olduğu fikrini doğrudan söyleyerek onun dönüşünü kolaylaştırmıştır.

Ancak dönüş eşiğinin aşılması konusunda Şehriyar’a asıl yardım eden kişiler Şehrazat’ın babalarından uzunca bir süre sakladığı çocuklarıdır. Üç çocukla Şehriyar’ın yanına gelen Dünyazad ona şöyle der: “Ve şimdi ey zamanın şahı, çocukların annesi kız kardeşim Şehrazad’ın başını kestirecek ve böylece başka hiçbir kadının sevemeyeceği ve bir anne yüreğiyle yetiştiremeyeceği üç şehzadeyi annesiz mi bırakacaksın?” (BGM, 2012: 3257). Bu söz üzerine Şehriyar, veziri olan Şehrazat’ın babasını çağırttırarak ona kızı hakkında şöyle der: “Ey Şehrazat’ın babası, ey ardılları kutsanmış olan vezir, Tanrı senin kızını halkımın selameti için yaratmış; ve onun araya girmesiyle yüreğime pişmanlık doldu.” (BGM, 2012: 3258). Bu noktada var olan

sistematik şu şekilde işlemektedir. şehriyar için bilinçdışını temsil eden masallardan vazgeçiş, Campbell'ın ifadesiyle dönüş eşiğinin aşılmasında asıl kurtarıcı g, kendi çocuklarıdır.

Jung'un "...[b]ireyselleşme sürecinde, bilinç düzeyindeki ve bilinçaltındaki unsurların sentezinden ortaya çıkacak bir figürü simgeler. Bu nedenle zıtları birleştiren bir semboldür; bir arabulucu, iyileştirici, bütünleştirici" (akt. Korucu, 2006: 99) olarak tanımladığı ocuk arketipinden hareketle, şehriyar'ın gözünde kendi çocuklarının onu bilindış ekndan kurtarmaya katkıda bulunan "eşsiz bir arzu nesnesi"ne (Kristeva, 2015: 48) dönüştükleri sylenabilir. Yine Jung'un "Yaşlı adam ve oğlan çocuğu[nun] bir çift oluştururlar. Bu ift, Mercurius'un simgesi olarak simyada önemli bir rol oynar" (Jung, 2012: 85) şeklindeki sözlerinden hareketle bu sahnede ortaya çıkan üç erkek çocuğun şehriyar'ın dönüş eşiğini aşması için gerekli yardımın bir sembolü olduğunu söylemek mümkündür. Dahası yaşlı adam arketipinin kendiliğin bir yansıması olduğu göz önünde bulundurulduğunda ve oğlan çocuğuyla bir çift oluşturdukları bilgisinden hareketle bu son sahnede ortaya çıkan çocukları da kendiliğin bir sembolü olarak ele almak mümkündür. Nitekim, Jung'un "bilincin veya ben şahsiyetinin veya ben şahsiyetinin anima diye kişileştirilmiş bilinçdışıyla birleşmesi, iki bileşeni de kapsayan yeni bir şahsiyet, ...meydana getirir" (Jung, 2015: 281) şeklindeki sözlerinden hareketle şehriyar ve şehrazat'ın çocuklarının bu yeni şahsiyete

karşılık geldiği pekala söylenebilir. Böylece BGM’de babanın ölümüyle başlayan kendiliğin kaybının, Şehriyar için tekrar ele geçirilmesinin kendi çocuklarıyla tanıştırılma sahnesinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Tacir ile İfrit Öyküsü’nde (BGM, 2012: 29-39) de çocuk motifinin kendiliğin bir sembolü olduğu, kendiliğin tekrar ele geçirilmesinin de üç tane yaşlı dervişle gerçekleştirildiği görülmektedir. *Tacir ile İfrit Öyküsü* iki kısımdan meydana gelmektedir. Birinci kısımda tacir, bir ağacın altında dinlenmek için oturduğunda hurma yer ve çekirdeğini de toprağa atar. İfritin oğlunun ölümüne sebep olur. İfrit oğlunun hayatına karşı tacirin hayatını ister ve bu isteğin olumlu karşılanması ile bir yıl sonra aynı yere dönüp ölümü bekler. İkinci kısım ise şeyhlerin hikâyelerini anlatmasıyla başlar. Şehrazat’ın ilk anlattığı masal budur. O halde bu başlangıç masalının önemli bir özelliği olmalıdır. Dikkatli bir şekilde incelendiğinde bu masalın aslında Şehriyar’ın hikâyesinin kısa bir özeti olduğu görülür. Birinci kısım, Şehriyar’ın hikâyesiyle paralellik taşır. İlk paralellik Şehriyar ile İfrit arasındadır. İfritin oğlunun intikamını almak için taciri öldürmek istemesine karşın, Şehriyar da eşinin kendisini aldatmasıyla incinen gururunun intikamını almaktadır. Masallar arasındaki ikinci paralellik ise intikamını alacakları kişiye Şehriyar ile İfrit’in zaman vermeleri yönüyledir. İfritin, olağanüstü bir hikâye anlatması karşılığında tacirin hayatını bağışlamasına benzer şekilde Şehriyar da Şehrazat’ın her gece masal anlatması için ona zaman verir. *Ömerü’n*

*Neman Öyküsünün Sonu; Güzel Aziz'in Öyküsü'*nde (BGM, 2012: 675-717) Azize'nin çeşitli nesneleri yorumlayışından yola çıkarak hurma çekirdeklerinin tutkusu olmayan bir aşkı simgelediği görülür. Bu yorumdan yola çıkarak bu ilk masalı şu şekilde de okumak mümkündür: Tacirin, attığı hurma çekirdekleriyle ifritin oğlunu öldürmesi, ifritin yaşama gücünü ya da kendiliği öldürmesi olarak okunabilecekken aldatılma olayının Şehriyar'ın hayata bakış açısını değiştirdiği söylenebilir. Estés, bebeğin (tezde bu ifade çocuk olarak vurgulanacaktır) simgesel homunkulus, yani küçük hayat olduğunu söylemekte (Estés, 2013: 103) ve şöyle devam etmektedir:

“İnsanlarda gömülü yatan tanrısal şeylerin simgesidir. Özgür benliğin küçük ve parlak tıpkıbasımıdır. Yüzeysel olarak o sadece bir bebektir. Ama aslında daha büyük ruh-Benliğin bütün bilgeliğini taşıyan küçük bir ruh parçasını temsil eder. Bebek; kısa boylu ayakkabıcı cin, elf cini, sivri kulaklı cin, peri ve cüce simgeleriyle ilişkilidir. Masallarda bunlar psişe kültürü içindeki bilgeliğin derin kalp atışlarını temsil eder. Çalışmalarını ihtiyatla ve içeriden sürdüren, yorulmak nedir bilmeyen yaratıklardır. Psişe biz uyurken bile, hatta özellikle biz uyurken, ne yaptığımızın tamamen bilincinde olmadığımız zamanlarda bile çalışır.” (Estés, 2013: 103)

Bu kısma kadar hurma ve öldürülen çocuk sembollerinden elde edilen bilgi, tutkusuz bir aşkın (hurma) ruh benliğini, kendiliği (çocuk) parçalamasıdır. Aynı şekilde Şehriyar'ın öyküsünde Şehrazat'ın yaklaşık üç yıl boyunca

masal anlatmasına karşılık, *Tacir ve İfrit Öyküsü*'nde de üç derviş ona masal anlatır. Şehrazat'ın anlattığı masallarda hem kadınların hem de erkeklerin aynı durumda bulunabileceğinin iması yataarken, dervişlerin anlattığı masallarda bu durumları kendilerinin de yaşadığı şeklindedir.

Dönüş sürecinde ortaya çıkan yardımcı figür, kahraman için daha önce hiç karşılaşmadığı animası ve onun sihirli gücü de olabilir. Anima kahramanı sahip olduğu bütün güçleri ile desteklemeye hazırdır. Kahramanın ona cevabı olumlu olduğunda bilinçdışının bütünleyici ögesi olan animanın bütün güçlerini yanında bulur. Onun sahip olduğu nesnelere sahip olur. Kahraman büyülü bir dünyaya gittiğinde oradakilerle mücadele etmesi için; o dünyanın realitesini bilen anima tarafından kutsanır. Bu nesneler, büyülü dünyanın olağanüstü tehlikelerine karşı kahramana yardımcı olabilecek, o dünyanın tehlikelerini kolaylıkla bertaraf edebilecek nesnelerdir. Eğer kahraman dönüşünü başarıyla tamamlayabilirse kendisine itaat eden ve yardımda bulunan iyi niyetli animayı da dönüşte yanında getirir. Böyle bir durumda iyi niyetli animanın mükafatı, dönüşünü başarıyla tamamlamış kahramana eş olmaktır. Bu noktada ve çerçeve masal perspektifinde maceranın başında önemli bir rol oynayan animanın işlevinin değiştiği de açıkça gözlemlenmektedir. Maceranın başında anima, tek amacı erkekleri kendi arzuları doğrultusunda kullanan femme fatale kadınlarla sembolize edilmiştir. Dönüş sürecinde ise farkındalığın artmasına paralel olarak animanın, erkek

kahramanın arzularının gerçekleşmesi yolunda ona destek olan kadına dönüştüğü görülmektedir. Bu masallar kahramanın içinde bulunduğu ruh durumuna göre, yansıtmanın farklı nitelikler göstereceğinin de bir kanıtıdır. Bu noktada değişen kadınların nitelikleri değil, kahramanın kadınlara bakış açısidir. Diğer bir ifade ile kadının femme fatale ya da İsa'nın annesi Meryem ana olarak görülmesi kahramanın bakış açısının bir ürünüdür. Jung, *Ruhun Dönüşü* (2015) isimli makalesinde bu konu hakkında şunları söylemektedir:

“[Y]ansıtmaları uzun ve etraflıca çözmekle, ben ve bilinçdışı arasında bir ayırım yapılmışsa, anima gitgide özerk bir şahsiyet olmayı keser. Anima artık bilinçle bilinçdışı arasında ilişki fonksiyonu olur. ... Yansıtmasının geri alınmasıyla yine, önceden olduğu şey, yani doğru yerde ferdin faydasına işleyen bir arketip sembolü olur” (Jung, 2015: 311)

Alaaddin Ebu Şamat'ın Öyküsü'nde (BGM, 2012: 1012-1076) Ebu Şamat'a geri dönüşünde yardımcı olan kişi hiç yüz yüze karşılaşmadıkları bir kadındır. “Ah! Ebu Şamat, çok uzun zamandır seni düşünüyordum! Sonunda Tanrı'ya şükürler olsun ki bizi buluşturdu! İşte! Artık şimdi evlenebiliriz!” (BGM, 2012: 1072). Bu sözleri duyan Ebu Şamat ise şöyle der: “Tanrı'dan başka Tanrı yoktur! Kuşkusuz, benim başıma gelen, bir rüyadan başka bir şey olamaz! Ve bu rüya dağılınca, ben yine İskenderiye'deki dükkânıma

döneceğim!” (BGM, 2012: 1072). Ama kadın ona bu yaşananların gerçek olduğunu söyler ve şunları ekler:

“Ama, yo! Ey Ebu Şamat, gerçek bu! Seni kentin kralı olan babamın emrindeki deniz kaptanının girişimiyle getirttiğim Cenova kentindesin! Evet, bil ki ben, aslında, bu kentin kralının kızı, Hüsn-Meryem Ece’yim! Daha küçük çocukken öğrendiğim büyücülük, senin varlığını ve güzelliğini önüme serdi; sana öylesine âşık oldum ki, seni bulması için kaptanı İskenderiye’ye yolladım. Ve işte dükkânında bulduğun ve kaptanın kendisinin raflardan birine bıraktığı ve bu yoldan seni gemiye çektiği tılsımlı mücevher boynumda. Ve birkaç saniye sonra, bu mücevherin bana sağladığı mucizevi gücü kendi gözünle göreceksin! Ama her şeyden önce, benimle evleneceksin! O zaman tüm arzuların yerine gelecek.” (BGM, 2012: 1072-1073)

Masalın devamında Meryem Ece, Ebu Şamat’a İskenderiye’ye dönüş için vaat verdikten sonra Şamat’la birlikte yola çıkar. Onlara bu yolculuğu kolaylaştıracak sihirli nesne uçan bir yataktır. Meryem Ece sahip olduğu üzerinde bir yatak çizili kırmızı akiği eline alarak gökyüzüne kaldırır ve şöyle der: “Ey Akik, Süleyman’ın adına, bana bir yolculuk yatağı sağlamanı senden istiyorum.” (BGM, 2012: 1073). Meryem Ece daha bu isteği söyler söylemez yatak kendiliğinden havalanır, pencereden dışarı çıkar. Kuşlardan bile hızlı olan bu yatak onları çok kısa bir sürede İskenderiye’ye getirir.

Şehzade Elmas'ın Harika Öyküsü'nde (BGM, 2012: 2881-2931) Elmas peşine düştüğü soruya cevap aramak için Vakak adasına gittiğinde Cemile ile karşılaşır. Cemile onu bir alageyik kılığında görüp yolculuktan vazgeçirmeye çalışır.

“Ey Elmas, ey gözümün gönlümün nuru, seni saran tehlikeli ve verimsiz fikri kafandan at ve büyüleyici gençliğini ve değerli yaşamını bilinmez güçlere karşı tehlikeye atma! Çünkü nedensiz yere insanın kendini tehlikeye atması aklın alacağı bir şey değildir. İyisini sen burada kal ve yaşamının bardağını şehvetin şarabıyla doldur. İşte ben arzuna uyarak sana hizmet üzere karşında duruyor ve anasının sözünü dinleyen bir çocuk gibi sana itaat ediyor ve senin mutluluğunu kendi mutluluğuma yeğ tutuyorum.” (BGM, 2012: 2900)

Ancak Elmas “bilinmezi bilmeye”, “Çam kozalağı ile Servi kozalağı arasında nasıl bir ilişkinin var?” olduğunu öğrenmeye karardır. Onun olumsuz cevabından sonra Cemile yolculukta ona yardımcı olması için oklarıyla beraber bir altın yay, Çin çeliğinden bir altın kılıç ve sapı yeşim taşından bir hançer verir. Ve şöyle der:

“Ey gözümün nuru, mademki hiç kimse boynuna asılı talihten kaçamıyor ve senin bahtında da daha ilk karşılaşmamızda beni terk etmek varmış; girişiminde yardımcı olması, dönüşünü sağlaması ve değerli canını koruması için miras yoluyla benim hisseme düşen üç şeyi

sana vermek istiyorum. ...Bu yay ve bu oklar, barış ve dua üzerine olası Peygamber Salih'e aittir. Süleyman'ın akrebi olarak tanınan bu kılıç, öylesine harikadır ki, bir dağa çalınsa, onu sabun gibi ikiye böler. Ve nihayet eski zamanlarda, Temmuz tarafından imal edilmiş bulunan bu hançer, onu elinde bulunduran için paha biçilmez bir değerdedir; çünkü ağzında saklı bir erdemle, onu her türlü saldırıdan korur.” (BGM, 2012: 2901)

Masalda kahramanın üç önemli unsurla desteklendiği görülür: yay, kılıç ve hançer. Bunlar Jung psikolojisinde iradenin somutlaştırılmış unsurlarıdır (Jung, 2012: 266).

Sultan Nurü'n Nehar İle Güzel Ecinniye Öyküsü'nde (BGM, 2012: 2434-2469) babasını görmek isteyen Hüseyin'den Nurün Nehar tekrar kendi yanına döneceğine dair söz vermesini isteyerek şunları söyler:

“Kuşkusuz, sevgilim! Eğer sadece kalbimin sesine kulak verseydim birlikte yaşadığımız yerlerden tek bir gün için, hatta daha kısa bir süre için bile uzaklaştığını görmeye razı olmazdım. Ama şimdi senin bana karşı olan bağlılığına ve sözlerinin gerçekliğine ve aşkının sağlamlığına büyük bir güven duydum; artık gidip sultan babanı görme iznini sana vermemezlik etmek istemiyorum. Ama şu şartla ki, yokluğun uzun sürmemeli ve bu konuda, yemin vermelisin!” (BGM, 2012: 2457)

Bu masalda, “Tanrıça” olarak görülebilecek Nurü’n Nehar dönüş için kahramana gerekli güvenceyi verdikten sonra sahip olduğu tılsımlarla onu destekler:

“Tanrı’nın korumasına güvenerek git öyleyse sevgilim; ve sağlıklı bana geri dön. Ama, daha önce, yokluğun süresince babanın sarayında nasıl davranman gerektiğine dair sana söyleyeceğim bazı görüşlerimi kesinlikle kötü bulmamamı senden rica ederim. İlkın, düşünüyorum ki, evlenmemizden ve benim ecinnilerin kızı olduğuma dair niteliğimden ve de oturduğumuz yerden seni buraya ulaştıran yoldan babana ya da kardeşlerinden herhangi birine söz etmekten sakın. Onların hepsine sadece bütün varlığıyla mutlu olduğunu, tüm arzularının yerine geldiğini ve yaşadığın mutluluğu sürdürmekten başka dileğin bulunmadığını ve onların yanına dönmekteki tek nedeninin kendilerini bahtınla ilgilenmekten gelen kaygılarını gidermek olduğunu bildirmekle yetinmelerini sağla!” (BGM, 2012: 2457)

Kahramanın özgürlüğe ulaşabilmesi, dönüş eşiğini aşması olumsuzluk çağrıştıran geçmişini, düşüncelerini, duygularını terk etmesiyle mümkündür. Geçmişine aşırı bağlı biri hep orada yaşar, bugünü ya da geleceği göremez. Tıpkı nihai ödülü elde eden kahraman gibi. Kahramanın amacı sırf dünyayı simgeleyen kadını elde etmek olmamalıdır. Kadının ötesinde ya da dünyanın ötesinde bir varlık fikri kahramanın ulaşması gereken temel amaçtır. Kahraman bunun bilincinde olmadığında bulunduğu yerden ilerisini

göremez. Campbell, “yaşamın ötesindeki yaşamı arayan kişi kadının ötesine geçmelidir.” (Campbell, 2010: 140) demektedir. Bunu başaramayan kahraman için “dünya, vücut ve her şeyden öte kadın, artık zafer değil yenilgi simgeleri olur.” (Campbell, 2010: 140-141). *Kederli Yakışıklı Delikanlının Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 1338-1363) bu durum sevgilisinin ölümüyle dönüşü tamamlayamayan Canşah’la sembolize edilir. Bu noktada içsel başarıyla özdeşleşen bir nesne kahramanın bu rutinleri kabul etmesinde önemli olabilir. Kahramanın başarıya ulaştığı dünya ile terkettiği ya da terk etmek zorunda kaldığı dünya arasındaki bağlantıyı sağlayabilecek nesneler kahramanın dönüşünü kolaylaştırabilir. *Enisü’l Celis ve Ali Nur’un Öyküsü*’nde (BGM, 2012: 357-442) Ali Nur’un terkettiği kente dönüşünü sağlayan şey Bağdat’ta balıkçı olarak kendini tanıtan Harun Reşit’ten aldığı bir mektuptur. Bu mektubu Basra kentinin sultanı Muhammed ibn Süleyman ez-Zeyni’ye veren Ali Nur eski düşmanı vezirin zulmüne maruz kalır ve ertesi gün idam edilmek üzere hapsedilir.

Eşiği aşan kahraman için döndüğü dünya da yeni bir sınavdır. Kahramanın geri döndüğü dünya değişmemiştir. Her şey eskisinin devamı gibidir. Değişen ise yalnızca kahramanın iç dünyasıdır. Acılar devam etmekte, mutluluklar alabildiğine yaşanmaktadır. Kahraman için bu süreçteki ilk sınav yaşamın devam eden mutluluk ve acılarını olduğu gibi kabul etmektir. Bunu

yapamayan kahraman tekrar kendi bilinçdışına yönelebilir. Bu konuyla ilgili Campbell şunları söylemektedir:

“Yine de, insanlığın sağduyulu delilik binyılları boyunca binlerce ve binlerce kez doğrusuyla yanlışıyla öğretilmiş ve öğrenilmiş olan bir şeyi nasıl yeniden öğretmeli? Bu kahramanın en zor görevidir. Karanlığın insanı dilsiz bırakan ifadelerini aydınlık dünyanın diline geri nasıl taşımalı? İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir biçimi ya da üç boyutlu bir imgede çok boyutlu bir anlamı nasıl ifade etmeli? ... Her şeyi yaratan hiçliğin iletisini, kendi duyularının açık kanıtında ısrar eden insanlara nasıl iletmeli? ...Geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden tasavvuruna ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yollarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmektir. ...Kolay olan tüm topluluğu şeytana havale etmek ve göksel mağaraya geri çekilmek, girişi sıkıca kapatmaktır.” (Campbell, 2010: 247)

Prens Kamerü’z Zaman ve Prenses Büdur masalında (BGM, 2012: 887-980)

Kamerü’z Zaman babasının kendisi için hazırlattığı kulesinde uyurken Danhaş ve Maymunah adlı iki cin, Çin’in uç sınırlarında hüküm süren Şah Gayyur’un kızı olan Büdur’u getirirler. Kızı Kamerü’z Zaman’ın yanına uyur halde bırakırlar. İfritler ikisinin de yüzünü açar ve birbirlerine çok benzediklerini farkederek. Hangisinin daha güzel olduğuna karar veremedikleri için tarafsız bir hakem bulurlar. Bu hakemin teklifiyle kızı ve

erkeği sırasıyla uyandırarak hangisinin diğersinin güzelliğinden etkileneceğini ölçmeye çalışırlar. Önce Kamerü’z Zaman’ı uyandırıp kızıdan etkilendiğini görürler. Kamerü’z Zaman bu kızı yatağına babasının sokmuş olabileceğini ve kendisinin kadınlara karşı olan düşüncesini sınıadığını düşünerek kızla birlikte olmaz. Ancak kendi parmağındaki yüzüğü kızın parmağına, kızın yüzüğünü ise kendi parmağına taktıktan sonra uyur. İfritler daha sonra Büdur’u uyandırırılar. Kız Kamerü’z Zaman’dan çok etkilenir ve onunla ilişkiye girer. Cinler daha sonra kızın uyumasıyla onu kendi sarayına götürürler. Büdur uyandığında Kamerü’z Zaman’ı yanında göremez, âdetâ delirmiştir. Şöyle bağırılmaktadır: “Allah’ın belası sütana, dün gece kendi gönlümle bedenimi, yüreğimi ve bekâretimi verdiğim o güzel delikanlının nerede olduğunu hemen söylemeni emrediyorum sana!” (BGM, 2012: 923). Kızın söylediklerinin şaşkınlığıyla yaşlı kadın “Ne karanlık bir sabah bu böyle! Ey korkunç talih! Ey yitirdiğimiz mutluluk! Ey katran dünya! Ya Sitti Büdur Allah aşkına! Aklını başına topla, soyluluğına hiç yaraşmayan bu tür konuşmalardan vazgeç.” (BGM, 2012: 923) der.

Sonuç olarak, Campbell sistematığında ayrı ayrı bölümler olarak ele alınan *dışardan gelen kurtuluş ve dönüş eşiğinin aşılması* bölümleri tezin bu kısmında *dönüş eşiğindeki kurtarıcı* adıyla tek bir başlık altında ele alınmıştır. Çerçeve masalda bu başlık altında Şehriyar’ın bilinçdışının bir örneği olarak görülen masal dünyasından kurtarılmasında çocuk arketipinin

önemine değinilmiştir. Bu kısımda ulaşılan sonuç, Jungcu bakış açısıyla çocuk arketipinin kendiliğın bir sembolü olduğu bilgisinden de hareketle Şehriyar'ın babasının ölümüyle yitirdiğı kendiliğı çocuklarının ortaya çıkmasıyla tekrar elde ettiğidir.



3.3.3. İki Dünyanın Ustası/Yaşama Özgürlüğü

Kahraman genel insani biçimlere ulaşmış kişidir. O, normal bir insan olarak yolculuğa başlamasına rağmen ulvileşmiş olarak yolculuğu sona erdirmektedir. Zor bir yolculuktan dönen kişi için keder, kahramanı olgunlaştırmanın bir vasıtasıdır. Uzun uhrevî bir yolculuğun sonunda kendi kendisiyle başbaşa kalan kahraman, o zamana kadar kendisini sınırlayan korkularıyla bağını koparmıştır. Yeni bir doğuş için gerekli olan ölüme karşı direnmez. Kahraman için yaşam ve ölümün bir anlamı kalmaz. Böyle bir kahraman, masallarda sıklıkla diyar diyar gezen bir çilekeş derviş ya da her gittiği yerden kovulan bir dilenci kılığında karşımıza çıkmaktadır. Bu kişilerin dış görünüşleri insanlar için oldukça pejmürde olmasına rağmen onların kıymetli hayat öyküleri ya da nasihatleri vardır. O, yeni gördüğü dünyanın artık deneyimli bir öğreticisidir. Sıradan bir insan olarak ölmüştür ancak mükemmelleşmiş, kendi iç huzurunu elde etmiş, ışık saçan, evrensel bir insan olarak yeniden doğmuştur. Gerçek dünyadaki kişiler, mükemmelliği elde eden bu kişiyi mutlaka tanırırlar. Onların içsel ışıltısı mutlaka dışarıdan bilen gözler tarafından fark edilmektedir. Ondan beklenen de yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir.

Kahraman yola çıkmadan önceki durumunu unutmadan ve dönüş sonrası elde ettiklerinin bilincinde olarak yaşama yeniden doğmalıdır. Bu sayede elde ettiklerinin farkında olmalı ve mutluluğa ulaşmalıdır. Bunu yapamadığında yeni bir güç elde etse de onu elinde tutma konusunda gerekli arzuyu duymayacaktır. İki dünyanın ustası olabilmek kahraman için ancak yolculuk zamanındaki dünya ile döndüğü dünya arasındaki ilişkileri ayırt ettiği süreç mümkündür. Bu kısımda kahraman hem bilincin hem de bilinçdışının ustasıdır. Campbell bu durumu şu şekilde özetlemektedir: “İki dünya ayrımı arasında, zamanın görünümünün bakış açısından nedensel derinliğine-birinin ilkelerini diğerinkilerle karıştırmadan, aklın birinin erdemiyle diğerini tanımasını sağlayarak ileri geri gidip gelmek özgürlüğü ustanın becerisidir.” (Campbell, 2010: 258).

Yolculuğun bitişinin son metaforu *iksir*dir. İksir, “kahramanın son sınavıdır. Bu, onun ‘orada’ bulunduğunu kanıtlar, herkese bir örnek sağlar ve hepsinden ötesi, ölümün yenilebileceğini gösterir. İksir, sıradan dünyadaki yaşamı düzeltebilecek bir güce bile sahiptir.” (Vogler, 2014: 297). Dönüşü tamamlayan kahramanın döndüğü yere uyum sağlaması yanında edindiği birikimleri (iksiri) de paylaşması gerekmektedir. Çerçeve masalda Şehriyar’ın bilinçdışı mekândan getirdiği iksir masallardır. Tıpkı Vogler’in “iyi bir öykü, tıpkı iyi bir yolculuk gibi bizi değiştiren, daha bilinçli kılan insani tarafımızı geliştiren bizi bütünleyen iksiri sağlar” demesi gibi masallar,

Şehriyar'ın bin bir gece süren ruhsal meditasyonundan kalan sihirli iksirlerdir. Böylece o, çabucak müslüman ülkelerinin en becerikli katiplerini ve en ünlü vakanüvistlerini çağırarak Şehrazat ile yaşadığı serüveni yazmalarını buyurur. Otuz ciltten oluşan bu masallara da *Binbir Gece Masalları* adını vermişlerdir. O artık masalları dinleyerek ruhsal yolculuk yapan bir hasta olmaktan çıkarak, kendisiyle benzer durumları yaşayan diğer hastalara rehberlik yapabilecek bir eğitmen görevine soyunmaktadır. Diğer bir ifade ile bu süreçte ondan beklenen görev ustalıktır.

Masalların dinleyerek farkındalığa eren Şehriyar'ın kardeşiyle tekrar bulunduğu kısımda eğitmenlik görevini ilk gösterdiği kişi de Şahzaman'dır. Sihirli birer iksir olan masallar tıpkı Şehriyar'ı iyileştirdiği gibi artık onun ustalığında kardeşi Şahzaman'ın da yaralarını saracaktır. Çerçeve masalın sonunda iki hükümdar kardeş tekrar bir araya gelirler. Kardeşlerin bir araya gelişi masalların erginleme yolculuğundaki döngüsellüğünün de bir işaretidir. Şehrazat bu bölümde kardeşi Şahzaman'a Şehrazat'la geçen üç yıl içerisinde neler yaşadığını anlatır. Şahzaman ise ağabeyine aynı süreç içinde kendisinin de Şehriyar'ın yaptığı gibi her gece bir bakire ile birlikte olup ertesi gün onu öldürttüğünü itiraf eder. Bu masallar ve masalların ravisi olan Şehrazat'a ağabeyinin hayranlığı sonucu Şahzaman da Dünyazad'la evlenmek ister. Şahzaman, Şehriyar'a şöyle demektedir:

“Kardeşim madem ki öyledir, ben de evlenmek isterim. Şehrazat’ın kardeşi, adını bilmediğim şu küçük kızı eş edineyim! Böylece aynı ana babadan iki kardeş, aynı ana babadan olan iki kız kardeşle evlenmiş oluruz.!... Bundan böyle iki güvenilir ve namuslu eşe sahip olarak eski felaketlerimizi unuturuz. Çünkü söz konusu bu eski felaketler ilkin benim başıma gelmekle başladı; sonra da benim yüzümden seni de vurdu. Benimki ortaya çıkmasaydı, sen de kendininkini bilmeyecektin. Ne yazık ki kardeşim, bu son üç yıl içinde benim durumum pek fena bir durum oldu. Çünkü senin verdiği örneğe uyarak, ben de, ikimizin de uğramış olduğumuz felaket dolayısıyla kadınlardan öç almak üzere, her gece bakire bir kızla evleniyor, ertesi sabah onu öldürtüyordum. Ama şimdi, bana gösterdiğin örneği izlemek ve vezirinin ikinci kızıyla evlenmek istiyorum.”

(BGM, 2012: 3258)

Kıskanç kardeşlerin gölgenin bir sembolü olduğu bilgisinden hareketle ve Şahzaman’ın da “söz konusu felaketler ilkin benim başıma gelmekle başladı; sonra seni vurdu” sözlerine de dayanarak denilebilir ki Şehriyar gölgesiyle karşılaşmış ve onunla bütünleşmiştir.

Campbell sistematığında bu bölüm kahramanın gölge yanlarını denetim altına alıp, kişiliğinin açık uçlarını birleştirmesinin de bir sembolüdür. Bu noktada çerçeve masalda hem kızkardeşlerin hem de hükümdar kardeşlerin aralarındaki kadın erkek birlikteliğine dair sorunları çözerek bir araya gelmesi önemlidir. Masallar boyunca iki kadın ve bir erkeğin oluşturduğu bir

yapı söz konusu iken masalın sonunda bu sayının evlilikle dörde tamamlandığı görülmektedir. Evlilik psikanalitik olarak “bilincin bilinçdışıyla tamamen özdeş olmasıyla aynı şeydir. Böyle bir durum ancak psikolojik olarak kendini bilmenin tamamen yok olduğu yerde mümkündür.” (Jung, 2013: 239). Bin bir gece süren “karanlık deniz yolculuğu”nun bitmesi, başlangıçta yıkılan benliğin inşa edilmesi ya da Şehriyar’ın da erginlemesi Şehrazatla evlenmesiyle sembolize edilir. Bilinçdışını simgeleyen sandıktaki dinlenmeyen, önemsenmeyen kadının zorla yüzüğünü ele geçirmesine mukabil; erginleşmesini, benliğiyle bütünleşmesini ya da yeniden bir doğumu gerçekleştirmesini sembolize eden yüzüğü Şehrazat’ı dinleyerek elde etmiştir.

Çerçeve masalda Dünyazad’la evlenmek isteyen Şahzaman’a bir tek şart ileri sürülür. Dünyazad’ın kızkardeşinin yanından ayrılmaması. Bu şartın kabulünden ve düğünden sonra hükümdar kardeşler kızkardeşlerinin babaları olan veziri çağırırlar. Şahzaman’ın ülkesinin yönetimi artık vezire verilecektir. Bu amaçla vezire şöyle derler: “Babamız, bundan sonra, asla buyruk alan değil, buyruk veren olacaksın! Bundan dolayı ortaklaşa bir kararla seni Semerkandü’l Acem Şahı atadık.” (BGM, 2012: 3262). Babasının ölümüyle başlayan yitirilmiş kendiliğin elde edilmesi, Şehrazat’ın babasının hükümdar olarak atanmasıyla sembolleştirilir. İki kız ve iki erkek

kardeşin evliliği ise bu bütünlüğün tescillendiğinin, Şehriyar'ın kendiliğe erdiğinin bir imgesidir.

Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık Öyküsü'nde (BGM, 2012: 2527) Sultan Mahmut, derviş sultanın başından geçen öyküyü dinleyince kederin olgunlaştırdığı bu kişiye karşı oldukça alçakgönüllüdür. Şöyle der Mahmut:

“Gerçekte, kardeşim, senin öykün büyük bir öyküdür ve onun verdiği ders büyük bir derstir! Onu anlatarak kulaklarımı onurlandırдың ve işitmekle ruhumu zenginleştirdiğın için sana teşekkür ederim! Keder, kardeşim, arıtan bir ateştir, ve zamanın dönüşümü doğuştan kör olan gözleri iyileştirir! ... Ve şimdi bilgelik mesken olarak senin yüreğini seçtiğine göre ve Tanrı önünde boyun eğme erdemi, sana, bin yıl saltanat sürmüş şahların oğullarına nasip etmediğı bir soyluluk verdiğıne göre, bana, bir dilekte bulunmak üzere izin verir misin, ey yüceler yücesi kişi?” (BGM, 2010: 2548)

İncelenen bu masalda Sultan Mahmut'un iki dünyada ustalaşmasının sembolü olarak derviş kılığına girdiğı görülür.

Kuşların Başkanı Genç Kızın Öyküsü'nde (BGM, 2012: 2848-2996) Tuhfe, Ecinnistan'a olan yolculuğunda Kameriye'nin kutsaliyetini elde eder. İblis tarafından Tuhfe'ye verilen ödöl, yeni bir makamdan çalınan bir parçadır. Bu

parçayı Tuhfe ilk kez dinlediği zaman, o zamana kadar öğrendiği herşeyin yanlış olduğunu sanacak kadar hayranlıkla doludur. Hemen udu İblis'in elinden alarak kendisi çalmaya başlar. Bütün ecinniler hayranlıkla haykırırlar. İblis Tuhfe'ye verdiği ödül hakkında şunları söylemektedir:

“Ey Tuhfe, işte şimdi sanatın en üst düzeyine ulaştın. Ben de sana tüm ecinni reislerinin ortaklaşa imzaladığı bir şahadetname vereceğim; bununla tanınacak ve yeryüzünün en iyi ut çalıcısı olarak ilan edileceksin. Ve aynı şahadetnameyle seni ‘Kuşların Başkanı’ olarak adlandıracam. Çünkü lütfedip bize okuduğun şiirler ve şarkılar seni eşsiz kılıyor; ötücü kuşların başkanı olmak senden başkasının hakkı değil.” (BGM, 2012: 2989).

Horoz derisi ile imzalanan şahadetnameyi Tuhfe'ye veren İblis, onu ut çalanların ve şarkıcıların sultanı olarak ilan eder. Bu şahadetname altın bir çekmeceye konularak Tuhfe'ye verilir. Aynı şekilde on iki bölümden oluşan ve içinde değerli taş ve nesnelerin yer aldığı bir sandık da Tuhfe'ye verilenler arasındadır. Tuhfe güzelliği ve yeteneği ile Kameriye Sultanı'nı o kadar etkilemiştir ki Kameriye onu gerçek dünyada da yalnız başına bırakmamaya kararlıdır. Bu yüzden ona şöyle bir teklifte bulunmaktadır:

“Kardeşim, ne yazık ki, bizi terk ediyorsun! Ama hiç değilse bize arada bir, oturduğun köşkte gelip seni görmemize ve akıllara baştan alan

güzelliğinle gözlerimizi şenlendirmemize izin ver. Ama, istersen, bundan böyle, görünmez olacak yerde, yeryüzü kızlarının kılığına gireyim ve soluğumla seni uyarayım.” (BGM, 2012: 2991).

Sonuç olarak Campbell sistematığinde yer eden *iki dünyanın ustası* ve *yaşam ustalığı* bölümleri tezde birlikte ele alınmıştır. Bu bölümler kahramanın hem mistik dünyanın hem de gerçek dünyanın bilgisine erişmesinin bir sembolüdür.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, BGM'nin çerçevesini oluşturan *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü* başta olmak üzere Şehrazat'ın bin bir gece boyunca anlattığı diğer masalların da çözümlenerek, bir kahraman olarak Şehriyar'ın farkındalık yolculuğunun serimlenmesidir. Bu amaçla Campbell'ın dünyanın bütün mitolojilerinde kahramanın yolculuğunun ve dönüşümünün izini sürerek tek bir arketipik kahramanın varlığını ortaya koyduğu *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli çalışmasından yararlanılmıştır.

Campbell kahramanın sonsuz yolculuğunun, *monomit* adı verdiği bir sistemle işlediğini söylemektedir. Bu sistem, geçiş ritüellerinin genişletilmiş hâlidir ve yola çıkış, erginleme ve dönüş olmak üzere üç temel bölümden oluşmaktadır. Bu üç temel bölüm, toplamda on yedi alt başlığa ayrılmaktadır. Campbell, geçiş ritüellerinin genişletilmiş hâli olarak ele aldığı bu sistemde özellikle Freud, Jung başta olmak üzere Klein ve Róheim da içinde olmak üzere dört kuramcının görüşlerinden yararlanmıştır. Bu tez çalışmasında ise çerçeve masalın çözümlenmesi için ilk olarak Jung'un *arketipsel eleştiri kuramı*ndan yararlanılmıştır. İlaveten Freud'un *düşlerin yorumu* kuramı, Winnicott'ın *oyun ve gerçeklik kuramı* ve Klein'in *nesne ilişkileri kuramı* uygun yerlerde ve kısmen ele alınmaktadır. Bu kuramcılara ve kuramlara çalışmada kısmen

yer verilmesi tezin sınırlılıklarından biridir. Ancak farklı kuramlarla da bu masalın ayrıntılı olarak ele alınıp değerlendirilebileceğine inanılmaktadır.

Monomit, fiziksel değil psikolojik bir zaferi temsil eder. Bu psikolojik zaferi ortaya çıkarmak mitoloji ve peri masallarının görevidir (Campbell, 2010: 41).

Bu bağlamda BGM'nin çerçeve masalı olan *Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü* çözümlenerek temelde “hayal mahsulü” olduğunun altı çizilen masalların aslında insanlığın karanlık ruhsal ve zihinsel dünyasında oldukça önemli bir etkiye sahip olduğunu ileri sürülerek, onun başlıca görevinin bu “karanlık iç yolun kendine has tehlike ve tekniklerini ortaya çıkarmak” (Campbell, 2010: 41) olduğu konusu üzerinde durulmaktadır.

Campbell'ın yola çıkış, erginleme ve dönüş başlıklarıyla üçlü bir sistematik halinde ele aldığı monomit, psikanalitik düzlemde sırasıyla kendiliğin kaybı (bilinçdışı ile bilincin birbiriyle ayrılması), içe dönüş (bilinçdışıyla yüzleşme) ve bütünlüğün sağlanmasını (bilinçdışı ve bilincin bir araya gelerek dengeli bir bütünlük oluşturması) ifade etmektedir. Monomit ve psikanalitik çerçeve göz önünde bulundurularak çerçeve masalda bu perspektif, Şehriyar'ın ve Şahzaman'ın babalarının ölümü, Şehriyar'ın masal dinlemesi ve Şehrazat'la evlenerek çocuklarını tanınması kısımlarıyla ilgilidir. Diğer bir ifade ile psikanalitik olarak kendiliğin kaybı çerçeve masalda hükümdar babanın

ölümüyle serimlenmiştir. Şehriyar'ın masal dinlediği yaklaşık üç yıl aslında onun kendi bilinçdışıyla yüzleştiği kısmı öykülemektedir. Son kısım olan farkındalığın ya da diğer bir ifade ile kendiliğin, bütünselliğin ele geçirilmesi ise Şehriyar'ın çocuklarıyla karşılaştığı ve aslında kendisinin baba olduğunu öğrendiği kısımla sunulmaktadır. Bu son kısımda bilincin ve bilinçdışının bir araya gelerek dengeli bir bütünlük oluşturması çocuk arketipi üzerinden okunmuştur. Ayrıca sistematüğini, okunuşunu ve elde edilen sonuçları alt başlıklar hâlinde de açıklamakta yarar vardır. Bunlar ise kısaca şu şekildedir:

Ruhsal kendiliğin, farkındalığın, bütünlüğün parçalanmasını, Jung'cu ifadeyle ruh kaybını serimleyen yola çıkış, kahramanın ruhsal değişim aşamalarından ilkidir. Bu ruhsal bir değişimin ilk işareti Campbell tarafından maceraya çağrı, kahramanı bu maceraya davet eden ise haberci olarak adlandırılmıştır. Bu aşama masal diyarında, çeşitli şekillerde resmedilebilir. Çerçeve masalda ise Şehriyar'ı ruhsal bir değişim ve dönüşüme çağıran ilk işaret babasının ölümüyle sunulmuştur. Jung psikolojisinde kendilik arketipi tanrı arketipiyle birlikte ele alınmaktadır. Tanrı arketipinin masallar gibi sembolik anlatılarda baba motifiyle yansıtıldığı göz önünde alındığında babanın kaybı psikanalitik olarak kendiliğin yitirilmesinin, ruh kaybının bir örneğidir. Aynı bağlamda yansıtılan her şeyin kişinin içsel dünyasına ayna tuttuğu inancıyla masal dünyasında kahramanın babasının ölümünün ardından fakirleşmesi, ruhsal bütünlüğün parçalanmasının bir örneğidir.

Masalın bir sonraki sahnesinde, Şahzaman'ın, ağabeyinin sarayına geldikten sonraki betimlemeleri oldukça dikkate değerdir. O, ağabeyinin sarayına geldikten sonra yemek yemez, kimseyle konuşmaz, hasta gibidir. Hatta ağabeyinin av teklifini bile kabul etmez, âdeta “yaralı” bir av gibidir. Onu bu hâlimden kurtaran olay, Şehriyar'ın eşi tarafından aldatıldığını görmek olur. Bu olaydan sonra yemek yemeye, konuşmaya başlar. Onun iyileşmesi, ağabeyi Şehriyar'ın pencereden eşinin kendisini aldattığı sahneyi izlemesiyle sağlanır. Böylece metaforik düzlemde bu sahne ava giden ağabeyin kardeşi tarafından yaralı halde bulunmasının; aynı anneden doğan kardeşlerin bir bütünün iki parçasını oluşturması noktasında ise parçanın bütünü, gölgenin ruhu (kendiliği) ele geçirmesinin kısaca Jung'un belirttiği ruh kaybının bir örneğidir. Bu örnek Şehriyar, Şahzaman ile özdeşleşerek; diğer bir ifade ile onun gözleriyle bilinçdışı bahçesinde eşinin kendisini aldattığını görmesiyle ilişkilendirilmiştir. Diğer bir ifade ile bilinçdışının, kendiliğin (bilinç-bilinçdışının bir araya gelerek dengeli bir bütünlük hâli oluşturması) çatlak duvarları arasından sızması durumudur bu sahnede görülen.

Yola çıkışın diğer bir alt başlığı olan doğaüstü yardım hem çağrıyı kabul edenlere hem de etmeyenlere yolculuğun gerekliliğine dair aynı mesajı vermektedir. Ancak doğaüstü yardımcı ve onun verdiği bu mesajın anlaşılması kahramanın kendi bakış açısına bağlıdır. Bu noktada yolculuğu

kahraman için katlanılabilir kılmakla görevli yardımcı, kahraman tarafından yaşlı bir bilge gibi anlaşılabileceği gibi çerçeve masalda örneği görüldüğü gibi yanlış da anlaşılabılır. Çerçeve masalda Şehriyar'ın yaşadığı ruh kaybı, eşinin kendisini aldatması sahnesiyle doğrudan görünür hale gelmektedir. Bu kayıp, Şehriyar'ın “haysiyetsiz saltanat olmaz” sözlerinden sonra kendinden daha kötü durumda olan birini bulmak amacıyla çıktığı yolculukla pekiştirilir. Diğer bir ifade ile Şehriyar'ın ve kardeşi Şahzaman'ın bir ağacın üstünde seyrettiği ifrit ve onun kaçırdığı kızın yer aldığı sahne, kişisel bilinçdışındaki olumsuz kendilik temsilinin kolektif bilinçdışı tarafından tasdik edilmesinin bir sembolünü sunmaktadır. Kolektif bilinçdışıyla fazlasıyla özdeşleşen kişi Jung'a göre “ya büyüklük ya da hiçlik duygularına kapılır; kendisini kahraman, insanlığın kurtarıcısı, öğ alıcı, şehit, sürgün gibi duyar” (Jung, 2006: 42). Bu bakış açısıyla, Şehriyar'ın bu sahnede gördüğü kız, onun için “şeytandan daha şeytan” bir baştan çıkarıcıya dönüşürken; olağanüstü güçlere sahip ifrit, bu baştan çıkarıcıya karşı hiçbir şey yapamayan erkeğin bir yansımasını sunmaktadır. Aynı sahnede beliren dikkate değer bir nokta da Şehriyar'ın insanlara bakış açısının kesin bir şekilde iyi ve kötü biçiminde birbirinden ayrılmamasıdır. Onun nazarında kadın kötülüğün, sadakatsizliğin, zalimin bir sembolü iken ifrit de olsa erkek; iyiliğin, aldatılanın, mazlumun bir sembolüdür. O kadınları ve erkekleri farklı kutuplar olarak içselleştirmekte ve bunların bir bütünlük içinde olabileceğini düşünememektedir. Bu yüzden çerçeve masal, kadınların sadakatsiz oldukları

temi üzerine kurulmuştur. Ancak olumsuz kendilik tasarımını içselleştirdiği böyle bir durumda kahraman için bir ifritin bile kadın karşısında daha masum olduğuna dair sahne Şehriyar'ın aldatılmayla beliren kaygısının azaltmak için seçtiği bir çözüm yoludur ya da diğer bir ifadeyle Şehriyar'ın kolektif bilinçdışının bir yansımasıdır. Kolektif bilinçdışı, kişinin atalarından kalan bilgilerdir. Doğaüstü yardımcının bütünselliğin korunması adına tanrıyla olan ilişkisi ve tanrı arketipinin de en alt düzeydeki tasarımıyla şeytan olması cihetiyle bu sahne ona dikkatsizce bakan bir gözün “ruhun rehberi[ni] şeytani bir baştan çıkarıcıya dönüş[türmesidir]” (Jung, 2015: 185).

Yola çıkış başlığının sonraki bölümleri *çağrının reddedilmesi ile ilk eşiğin aşılması*dır. Eşik psikanalitik perspektifte bilinç ile bilinçdışı arasındaki kapıdır. Kişinin problemin varlığını kabul ettikten sonra yaptığı ilk hamle ise ilk eşiğin aşılmasıdır. Çerçeve masalda Şehriyar'ın kolektif bilinçdışı ile fazlaca özdeşleşmesinden sonra yaptığı ilk hamle yaklaşık üç yıl boyunca her gece önce bakirelerle birlikte olup sabah onları öldürttürmesidir. Doğaüstü yardım kısmında ele aldığı gibi, Şehriyar'ın kolektif bilinçdışındaki ifritle özdeşleşmesi ve olumsuz bir kendilik geliştirmesi; bakirelerle birlikte olup sonra da onları öldürdüğü sahnede “benmerkezci bir benlik abartmasına” (Campbell, 2010: 25), Campbell'ın diğer bir ifadesiyle “kök salan tiran” (Campbell, 2010: 25) hâline dönüşmesine neden olmuştur. Bu noktada kendilik gücünün abartılmasıyla ve aldatılmanın getirdiği kadınlara karşı

güvensizlik duygusuyla bakirelerle birlikte olup sonra da onları öldürtmesi Şehriyar için hem güçsüzlük duygusunu hafifletmenin hem de incinen erkekliğini yeniden kazanmanın bir yoludur. Kendilik gücünün abartılması yönüyle bu sahne hem ilk eşiğin aşılması hem de çağrının reddedilmesi kısmının bir örneğidir. Diğer bir ifadeyle çerçeve masalda Şehriyar, bir problemin var olduğunu kabul etmektedir. Ancak doğaüstü yardım kısmında oluşturduğu kendilik tasarımıyla bu sahnede problemin kaynağı olarak gördüğü kadınları (eski eşiyle bakireleri özdeşleştirerek) yok etmeye çalışmakta âdeta kendiyle yüzleşmekten kaçınmaktadır.

İçselleştirilmiş olumsuz kendilik tasarımının ve bu paralellikte oluşan yansımaların çözülebilmesi kişinin kendi bilinçdışıyla yüzleşmesiyle mümkündür. Jung psikolojisinde bilinçdışına ulaşmak için kullanılan yöntemlerden biri etkin imgelemdir. Etkin imgelem bilinçdışını ortaya çıkaran çağrışımlardır. Bu çağrışımlar düşler, gündüz düşleri, sanat eserleri, mitoslar, peri masalları, çeşitli sanatsal çalışmalar yoluyla da örneklendirilebilir. Freudcu bakış açısıyla çocuk, oyun oynamayı bırakıp bir yetişkin olduğunda isteklerinin doyumunu oyunun yerine gündüz düşleriyle sağlamaktadır. Bir anlamda oyun oynamak ve gündüz düşleri kişide aynı amaca hizmet etmektedir. Böylece Şehrazat'ın bin bir gece boyunca anlattığı masallar da Şehriyar için gündüz düşlerinin bir örneği olarak okunabilir. Winnicott'un geçici nesne kavramı ise çocuğun erginlik dönemine geçişinde

takılı kaldığı anneden ayrılabilmesi için onun yerini tutabilecek herhangi bir nesnedir. Bu noktada balinanın karnı başlığı altında masallar bu görevi yerine getirmek üzere Freud'un *gündüz düşleri*, Jung'un *etkin imgelem* ve Winnicott'un *geçici nesne* kavramlarıyla işlevselleştirilmiş ve Jung'un ifade ettiği "libidonun ana imgesine geri gittiği, orada anısal çağrışımlar bulup onlar sayesinde yeni gelişimler gerçekleştirdiği" (Jung, 2006: 58) sürecin bir sembolüdür. Ayrıca "bir simgenin içerdiği değeri tanımak, bizi yapıcı gerçeğe götürür ve yaşamamıza yardım eder" (Jung, 2006: 58) yönündeki Jung'un sözlerinden hareketle masalların kullandığı simgesel dilin, kahramanın parçalanmış kendiliği tekrar kurabilmesi için gerekli olduğu görülmektedir.

Masallar, fiziksel bir eylem gerektirmeksizin ruhsal bir sürecin işletildiği zihinsel bir eylemlerin bir ürünüdür. Dahası Campbell'ın ifadesiyle "insan vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır" (Campbell, 2010: 13). Şehriyar'ın kendi içsel bütünlüğünü onarabilmesi, erginleyebilmesi Şehrazat'ın anlattığı masallar vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Böylece o, bu süreçte pek çok erkek kahramanla özdeşleşerek, onların yerine kendini koyarak her bir masalda daha önce fark etmediği "sadakatli kadınları" ve erkekleri görmeye başlamıştır.

Masal anlatma edimi, içerisinde Şehriyar'ın fiziksel olarak herhangi bir eylemde bulunduğu görülmemektedir. Onun içsel bir bütünlüğe ulaşabilmesi masallarla sağlanmıştır. Bu noktada, dinlediği ve bu sayede başka insanların hayatlarını izlediği masalların, Şehriyar için “gizli bir yarık”tan (Campbell, 2010: 13) çıkması için gerekli izleklerdir. Masallar, Şehriyar'a öteki olarak gördüğü, mutlaka tanınması ve mücadele etmesi gereken gölgesini ve animasını tanıma imkânı sunmakta, bir nevi ona rehberlik etmektedir.

Jungcu psikolojide kahramanın yaşadığı ruh kaybı, onun yanlış özdeşleşmeler yapmasına sebep olmaktadır. Bu yanlış özdeşleşmelerden biri kahramanın gölgesiyle özdeşleşmesidir. Bu noktada kahramanın bu süreçte iki önemli görevi bulunmaktadır: *dış gerçekliğe alışma* ve *iç gerçekliğe alışma*. Dış gerçekliğe alışma görevi, kahramanın gölgesiyle yüzleşmesidir. Gölge kişinin kompleksleridir ya da Jung'cu bir tanımla “öteki yanımız”, “karanlık kardeşlerimizdir” (Jung, 2006: 69). Kahramanın gölgesiyle karşılaşp onunla bütünleşme mücadelesi ise monomitte *sınavlar yolu* başlığını taşımaktadır. Bu bağlamda gölgeyle yüzleşme başlığı altında incelenmesi gereken başlıklardan biri *Kırkıncı Oda, Yasaklı Oda ya da Saklı Oda*'dır.

BGM'de önemli bir yere sahip olan bu başlık kahramanın bilinçdışında gölgesiyle yüzleşmesinin bir örneğini sunmaktadır. Bu motifte sistematik,

belirtilen odayı açmaması tembihlenen ancak merakına yenilen kahramanın bu odayı açmasıyla başlamaktadır. Bu başlangıca sahip masalarda dikkat çeken unsurlardan biri meraktır. Merak duygusuyla bağlantılı olarak çerçeve masalda da Şehriyar'ın masal dünyasına girişi, âdeta kapının önünde bekleyen kahramanın kırkinci odaya girişi gibidir. Onun kapının arkasında gördükleri ise daha önce yanlış anladığı ve yüzleşeceği masal dünyasını sembolize edilen gölgesidir. Şehriyar'ın yüzleşmesi gereken gölgelerinden biri, kıskanç kardeşler başlığını taşımaktadır. Bu tip masalarda “bölünme iki kardeş arasında değil, aslında tek bir kişilik içerisinde” (Demirci, 2006: 177) yaşanmaktadır. Bu bağlamda ağabeyinin sarayına “yaralı” bir halde gelen Şahzaman'ın iyileşmesinin ancak Şehriyar'ın yaralanması (aldatılma) olduğu görülmektedir. Böylece parça-bütün, bilinçdışı-bilinç, gölge-kendilik diyalektiği açısından Şahzaman'ın parçayı, bilinçdışını ve gölgeyi sembolize ettiğini söylemek mümkündür. Aynı perspektifte *Hilebaz Gölge: Zenciler, Cinler, Devler ve Maymunlar* başlığı Şehriyar'ın karşılaşması gereken diğer bir gölge figürünü ortaya koymaktadır. Bu başlık altında ele alınan başlıca figür, zencidir. Köle zenci figürü, masallar boyunca beyaz adam-zenci adam, iyi-kötü, efendi-köle, parça-bütün diyalektiği eksenli olarak Çin mitolojisindeki ying ve yang gibi kahramanla bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu noktada Jung'un “ilkel geriliğin ya da insaflı bir şekilde bize kalan doğallığın simgesi” (Jung, 2015: 26) olarak tanımladığı zenci figürünün gölgenin doğrudan bir sembolü olduğu görülmektedir. Çerçeve masalın ilk

sahnelerinden itibaren bu figür oldukça fazla işlenmektedir. Örneğin Şahzaman ve Şehriyar'ın eşleri kendilerini ancak hükümdarların zenci köleleriyle aldatmaktadır. Bu sahne bastırılan gölgenin erkek kahramanın öteki olarak gördüğü kadın üzerinden ortaya çıkışıdır. Bu sebeple Şehrazat, anlattığı diğer masallarda cin, dev, maymun figürleriyle ilişkilendirerek zenci motifini sıklıkla kullanır. Bu motifin sıklıkla kullanılışı Şehriyar'ın bastırdığı bu gölgeyle yüzleşmesini de mümkün kılmaktadır.

Erginlemenin ikinci aşaması olan tanrıçayla karşılaşma “kahramanın kalbinin derinliklerindeki krizin” çözülmeye başlamasını Campbell'ın ifadesiyle “zihnin arınmasını, dengelenmesini ve görünür dünyanın doğasına katılımı için bilinçli biçimde denetlenen eğitsel bir kullanımını” (Campbell, 2010: 130) ifade etmektedir. Jung psikolojisinde bu kısım “benin anadan ayrışması, bir şeylerin bilincine varış” (Jung, 2006: 51) olarak tanımlanır. Ben, kişinin yalnızca bilinç alanını değil bilinçdışındaki içeriğini de kapsamaktadır. Kahraman ise bu ikisini yüksek bir bilinç düzeyinde algılayan kişidir. Çerçeve masalda Canayakın Zina Çocuğunun Karmaşık Öyküsü'nden (BGM, 2012: 2527) sonra Şehriyar için kendilik gücünün abartılmasıyla ortaya çıkan bütün kadınların sadakatsiz olduğuna dair yargının yok olmaya başlar. Artık ona göre kadınlar sadakatli ve sadakatsiz olarak ayrılmaktadır. Bu ayırımı erkeklerin arzuları baz alınmaktadır. Örneğin bu masaldan sonra zina çocuğunun annesi kralın soyunu sürdürmek için aşçıyla birlikte olduğu

için Şehriyar tarafından “harika bir maksat uğruna” diyerek taltif edilirken eski eşin amacının “ardıllarıma taht sağlamak için değildi” denilerek bela okunması oldukça önemlidir. Şehrazat ise “Sana gelince Şehrazad, senin gitgide kafalarını kestirdiğim bütün o yüz­süz kadınlara benzemediğine inanmaya başlıyorum!” denilerek bu kadınlardan ilkin­e benzetilmekte ve ona güven duyulmaktadır.

Bireyselleşme yolculuğunun ikinci görevi iç gerçekliğe alışmadır. İç gerçekliğe alışma ruh imgesiyle karşılaşma sürecini ifade etmektedir. Ruh imgesi kadında ve erkekte ayrı ayrı görülmektedir. Erkekte görülen ruh imgesine anima adı verilirken kadında görülen ruh imgesi animustur. Bu imgelerin hem olumlu hem de olumsuz tarafları vardır. Örneğin animanın olumsuz nitelikleri oynak, ölçüsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal, bazen demonca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakar ve mistiktir. Bu imgeler monomit sistematüğinde baştan çıkaran kadın başlığı altında incelenmektedir. Masallarda olumsuz anima; femme fatale kadınlar, denizaltındaki su perileri, deniz kızları, su tanrıçaları, siren sesleri gibi figürlerle sunulmaktadır. Olumsuz animanın bir örneğini oluşturan femme fatale ise BGM’den yola çıkılarak, güzelliklerinin farkında olan, dillerinin sözgenliğı yalnızca bir erkeğı baştan çıkarabilmek için kullanan, dahası cinsel yönden tatminsiz ve erkeğı sadakatsiz olarak tanımlanabilir. Böylece kadının femme fatale (ölümcül kadın, hatta BGM ile bağlantı kurularak şeytandan daha şeytan

kadın) olarak görülmesinde önemli bir argümanın erkeğin arzularını gerçekleştirip gerçekleştirmediği konusu oluşturmaktadır. Ayrıca aynı bölüm alışkanlıklarından, eski düşüncelerinden vazgeçmek üzere olan kişinin bunlarla son kez sınanmasının bir sembolüdür. Ancak bu sınavı atlatan kahraman tanrılaşabilir ve nihai ödüle ulaşabilir. Bu kısımda ulaşılması gereken anafikir, erkeğin arzularının önünde yer alan kadınların yanı sıra arzularına ulaşması için onu destekleyen kadınların da var olduğu bilgisinin anlaşılmasına başlamasıdır. Bu noktada çerçeve masalda Şehriyar'ın;

“Ey Şehrazad, esirgeyen bağışlayan Tanrı adına yemin ederim ki, çocuklarımızın dünyaya gelmelerinden önce de seni seviyordum. Çünkü sen Tanrı'nın seni donattığı niteliklerle beni kazanmayı bildin; ve sende kötülükten uzak, sofu, narin, sözgen, ağırbaşlı, güleç yüzlü ve bilge bir kadın bulduğum için seni olanca ruhumla sevdim.” (BGM, 2012: 3257)

şeklindeki sözleri Şehriyar'ın bu sınavı geçtiğinin bir ifadesi olarak okunmalıdır.

Monomitin erginleme bölümünün diğer önemli iki başlığı tanrılaşma ve babanın gönlünü almadır. Freud “bireyin ilk ve en önemli özdeşleştirilmesi[nin], kişisel tarih öncesinde babayla olan özdeşleştirme” olduğunu, ancak babanın somut olarak yer almadığı durumlarda özdeşleştirmenin “öğretmenler ve diğer otorite figürleri, din ya da tanrı”

aracılığıyla ortaya çıktığına (Freud, 2011: 95) yönelik söylemleri doğrultusunda bu iki başlık bir arada okunabilir. Tanrılaşma, kişinin eski alışkanlıklarını, “kendini dayatan, kendini savunan, kendiyle ilgilenen eski egosunun yanılsamalarını terk ederek, aynı dinginliği içinde ve dışında” (Campbell, 2010: 189) duymasıdır. Çerçeve masalda Şehriyar’ın eski düşüncelerinden kurtuluşu; Gönüllere Armağan, Kuşların Başkanı Genç Tuhfe’nin Öyküsü’nden sonra Şehrazat’a karşı söylediği sözlerle ve davranışlar ortaya konulmaktadır. Bu öyküden sonra Şehriyar, Şehrazat’ı büyük bir coşku ile kalbine bastırarak Şehrazat’a bağlandığını ilk defa ifade etmiştir. Bu noktada Şehriyar’ın ilk eşiyle olan ilişkisinden kaynaklanan kadınlara karşı güvensizliğinin yok olmaya ve Şehrazat nazarında kadınlara güven duymaya başladığı görülmektedir. Ancak Şehriyar’ın nihai ödülü yalnızca Şehrazat değildir. Nihai Ödül, kahramanı yolculuğa çıkaran amaca ulaşılmasıdır. Çerçeve masalda Şehriyar,

“Beni eğittin ve benden başkalarının başına gelen olayları gözümde canlandırdın; geçmiş zamanlardaki şahların ve halkların söylediklerini ve başından geçen olağandışı ya da harika veya sadece düşünmeye değer şeyleri dikkatle izlettin. Ve gerçekte, şu bin bir gecede seni dinleyerek derinden derine değişmiş ve sevinç ve de yaşam mutluluğuyla dolu bir ruh kazandım” (BGM, 2012: 3256)

diyerek bin bir gece süren yolculuğun nihai ödülünü açıkça ifade etmektedir. Monomitin başlangıcında Şehriyar'ın farkındalık yolculuğuna çıkış sebebi, kendiliğin, bütünselliğin yitirilişi olarak ifade edilmişti. Yukarıda söylediği sözlere dayanarak onun yaşam dolu bir ruh kazanmasındaki en büyük faktör Şehrazat'ın anlattığı masallardır. Bu masallar onu derinden derine değiştirmiş, kendiliği yitirişinin bir yansıması olan bütün özdeşlik ve yanılsamalardan onu kurtarmıştır ve ona kaybettiği yaşam mutluluğunu vermiştir.

Şehriyar'ın masallarla vurgulanan bilinçdışından ayrılışı monomitin üçüncü bölümü olan dönüşün konusudur. Dönüş bölümünün alt başlığı olan büyülu kaçışa dair bir örneğe çerçeve masalda rastlanmamıştır. Ancak Jung'un “gelişimi en çok engelleyen şey, bilinçdışı –aynı zamanda ruhsal bakımdan embriyonik- durumda ısrardır” (Jung, 2006: 178) sözlerinden yola çıkarak Şehriyar için masalların geri dönmesini zorlaştıran bir konformizm oluşturmaktadır. Bu sebeple o, masal mekanından dönüşü reddetmektedir. Bilinçdışına yoğunlaşma süreci fazla sürerse kişinin tekrar eski hâline dönmesi, hatta yeni bir nevrozla karşı karşıya kalması muhtemeldir. Şehriyar'ın bilinçdışı olarak simgeleştirilen masal mekânından dönüşünü kolaylaştıran kişiler aynı zamanda kendiliğin de birer sembolü olan üç çocuğudur. Çocuk arketipi, tıpkı yaşlı bilge adam arketipinde olduğu gibi bütünlüğün bir sembolüdür. Bu nedenle Şehriyar'ın çocuklarıyla karşılaşp

onlarla tanıştığı sahne dönüş eşiğindeki kurtarıcı başlığı altında serimlenmiştir.

Bu sahne aynı zamanda Şehriyar'ın bakış açısının değiştiğini farkındalığa eriştiğinin de bir sembolüdür. Onun nazarında başlangıçta “şeytandan daha şeytan” olarak görülen kadın yerini “çünkü onlar çarpık kaburga kemiğine benzerler; pek iyi bilinir ki, çarpık bir kaburga kemiği düzeltilmek istenirken, daha da fazla bükülür; ama gereğinden fazla dayatılırsa kırılır” (BGM, 2012: 2995) sözleriyle belirtilen kadına bırakmıştır. Böylece Şehriyar, kadının “şeytandan daha şeytan” olmasında erkeğin ya da toplumun ona bakışının önemli bir rol oynadığının farkına varmıştır. Şehriyar'ın bu noktada farkındalığının gelişimindeki en büyük argüman bir yanlışlığın düzeltilmesi değil bir eksikliğin giderilmesidir. Böylece başlangıçta sadakatsiz olarak görülen kadının yeni bir tanımına ulaşılmıştır: Kadın şeytandır ancak onu şeytanlaştıran erkeğin/toplumun bakış açısıdır. Sonuç olarak çerçeve masalın başında, düğün gecesi kaçırılıp yedi kat zincirle bağlanan bir kutunun içinde dalgaların çarpıştığı bir yerde saklanan kadının şeytan olarak algılanmasının kendi bakış açısı ile ilgili olduğunun farkına varmıştır. Diğer bir ifadeyle “sen bana nasıl bakarsan ben öyleyim” demektedir Şehrazat, Şehriyar'a. Böylece Şehrazat kadınların sadakatsiz olduğunu düşünen Şehriyar'a, Onaran'ın belirttiği gibi “kadının ana, eş, kız kardeş ve kız çocuk olarak varlığını yücelten” (BGM, 2010: XXII) bir antitezi içeren masalları

anlatmıştır. Ancak Şehriyar'ın farkındalığını geliştiren asıl önemli unsur, kadının arkasındaki erkeği/toplumu görmesidir. Şehriyar'ın çarpık kaburga kemiği benzetmesine dayanarak denilebilir ki onu (kadını) “düzelt[mek] ister[ken], daha da fazla bük[en] ama gereğinden fazla dayat[tığı]nda da] kır[an]” erkeği, toplumu görmesi, Şehriyar'ın farkındalığını geliştiren en önemli unsurdur.

Genel bir değerlendirmeye, BGM'nin çerçeve masalı olan Şehriyar ve Şahzaman'ın Öyküsü'nün monomit izleğiyle kısmen farklılıklar olmasına rağmen büyük oranda örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca bu çalışmada, kahramanın fiziksel bir eylemde bulunmasına gerek kalmadan masal dinleyerek ve bu masallardaki kahramanların anlatılarıyla olgunlaşması, monomitin metaforlarla yapılan okunmasının nasıl daha da derinleştirilebileceği gösterilmektedir. Ancak yine, çalışmanın kapsamının, çalışma süresinin ve olanakların sınırlılığı nedeniyle BGM metinlerinde kahramanın yolculuğu yalnız bir kahramanla (Şehriyar) sınırlandırılmış ve bu incelemede kullanılan psikolojik kuramlar çerçeveleri daraltılmış olarak çalışılmıştır. Bu çalışmanın; farklı kahramanlarla ve farklı kuramlar ışığında daha derinlikli çalışılması ve farklı okumalara da yol göstermesi umulmaktadır. Ayrıca bu çalışmanın sonraki masal araştırmalarına, ayrıntılı olarak ele alınıp değerlendirilmesi hâlinde yarar sağlayacağına inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- ABBOTT, Nabia, A Ninth-Century Fragment of the “Thousand Nights”: A New Light on The Early History of the Arabian Nights, **The Arabian Nights Reader**, (Ed.: Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.
- AÇA, Mehmet, (2008), Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve, **Turkish Studies**, C. 3, S. 5, s: 239-26.
- AÇA, Mustafa, (2001), Yırtışlık Destanının Sibirya (Tümen) Türkleri Eş Metnindeki Olağanüstü Yardımcı Kahramanlar Motifi Üzerine Bir Deneme, **Milli Folklor Dergisi**, Ankara, S. 51, s. 65-74.
- AKKOYUNLU, Ziyad, (t.y.), **Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri**, Ankara, Yargı Yayınları.
- AKKOYUNLU, Ziyad, (1996), Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri, **PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi**, Denizli, Sayı:1, s.1-11.
- Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook**, (2004), (Ed.: M. Hasan, Jane Garry), Printed in the United States of America.
- ALİ, Muhsin Jassim, The Growth of Scholarly Interest in the Arabian Nights, **The Arabian Nights Reader**, (Ed.: Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.
- ALLAN, Roger, (2006), An Analysis of the “Tale of the Three Apples” from The Thousand and One Nights, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

- ALPTEKİN, Ali Berat, (2002), **Taşeli Masalları**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- BACHELARD, Gaston (2006), **Su ve Düşler**, (çev.: Olcay Kunal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BANARLI, Nihat Sami, (2001), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I**, Milli İstanbul, Eğitim Basımevi.
- BAŞGÖZ, İlhan, (2012), **Türkölü Aşk Hikâyeleri- Bir Gösterim Olarak-**, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- BAYAT, Fuzuli (1998), “Masallarda Öteki Dünya Anlayışının Dinî-Mitolojik Kökleri”, **Bilig**, Güz, Sayı 7, s. 155-159.
- BEAUMONT, Daniel, (2002), **Slave of Desire-Sex, Love, and Death in The 1001 Nights**, The United State of America, Fairleigh Dickinson University Press.
- BEAUMONT, Daniel, (2004), Literary Style and Narrative Technique in the Arabian Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.
- BEAUVOIR, Simone De, (1993), **Kadın İkinci Cins-Evlilik Çağı**, İstanbul, Payel Yayınları.
- BENCHEİKH, Jamel Eddine, (2006), Historical and Mythical Baghdad in the Tale of Ali b.Bakkar and Shams al-Nahar, or the Resurgence of the Imaginary, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.
- BENSLAMA, Fethi, (2002), **İslam'ın Psikanalizi**, (Çev. Işık Gürgüden),

İstanbul, İletişim Yayınları.

BEYDİLİ, Celal, (2003), **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**, Ankara, Yurt Kitap Yayınları.

Binbir Gece Masalları, (2012), (çev. Âlim Şerif Onaran), İstanbul, YKY.

Binbir Gece'ye Bakışlar, (2010), (Haz. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları.

BİRAY, Nergis, (2013), Terim Dünyamızda Yılan: Kavram, Anlam ve Yapı Bakımından, **Avrasya Terim Dergisi**, C. 1, S. 2, s: 95-113.

BİRKALAN-GEDİK, Hande, (2010), Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür Arasında: Türkçe Binbir Gece Geleneğinde Metinlerarası Söylemler, **Binbir Gece'ye Bakışlar**, Ankara, Turkuaz Yayıncılık, s. 45-67.

BORATAV, Pertev Naili, (2000), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

BURGER, J. M., (2006), **Kimlik**, İstanbul, Kaknüs Yayınları.

CALVINO, Italo, (2007), **Amerika Dersleri**, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

CAMPBELL, Joseph, (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri GÜRSES), 2. Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bill, (2015), **Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, (Çev. Zeynep Yaman), İstanbul, Mediacat Kitapları.

CAMPBELL, Joseph, (2003a), **Doğu Mitolojisi**, (Çev. Kudret EMİROĞLU)

Ankara, İmge Kitabevi.

CAMPBELL, Joseph, (2003b), **Yaratıcı Mitoloji**, (Çev. Kudret EMİROĞLU), Ankara, İmge Kitabevi.

CAMPBELL, Joseph, (1992), **İlkel Mitoloji**, (Çev. Kudret EMİROĞLU), Ankara, İmge Kitabevi.

CANKOÇAK, Onur, (1996), Masalda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları, Çocukluk ve Düşsellik, **Toplum ve Bilim Dergisi**, C. 70, s. 215- 232.

CİBİROĞLU, Yıldız, (1996), **Kadının Yazısız Tarihi- “M” ve “N” Sesi**, İstanbul, Payel Yayınları.

CİVELEK, Yakup, (2008), Fantastik Edebiyat ve Binbir Gece Masalları, **Folklor/ Edebiyat**, C. 14, S. 53, s. 65-89.

CHRAİBİ, Aboubakr, (2004), Situation, Motivation, and Action in the Arabian Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), ABC-CLIO, California.

CHERRY Gilchrist, (1993), **Dokuzlar Çemberi**, (Çev. Şen Süer Kaya), İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınları.

CLOT, Andre, (1989), (trans: John Howe), **Harun Al- Rashid and The World of the Thousand and One Night**, New York, Saqi Books.

COOPERSON, Michael, (2006), The Monstrous Births of “Aladdin”, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

ÇOBANOĞLU, Özkul, (1999), **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma**

Yöntemleri Tarihine Giriş, Ankara, Akçağ Yayınları.

ÇORUHLU, Yaşar, (2012), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul,

Kabalcı Yayınları.

DEMİRCİ, Tolga Tan, (2006), **Korku Sinemasının Psikanalizi**, İstanbul,

Es Yayınları.

DEMİRCİ, Tolga Tan, (2015, 17 Eylül), **Erken Dönem Sürrealist Sinema**

Üzerine, Erişim Tarihi: 02.03.2016,

<http://surrealismus.blogspot.com/2015/09/erken-donem-surrealist->

[sinema-uzerine.html](http://surrealismus.blogspot.com/2015/09/erken-donem-surrealist-sinema-uzerine.html)

DEMİRCİ, Tolga Tan, (2012, 28 Mart), **‘Geçiş Alanı’ Olarak 400 Darbe ve**

‘Geçiş Nesnesi’ Olarak Antoine Doinel, Erişim Tarihi: 07.03.2016,

<http://surrealismus.blogspot.com/2012/03/gecis-olan-olarak-400-darbe->

[ve-gecis.html](http://surrealismus.blogspot.com/2012/03/gecis-olan-olarak-400-darbe-ve-gecis.html).

DEMİRKOL, Nihal, (2008), **İngiliz Roman Geleneğinde Çocuk**

Edebiyatının Gelişimi: Arketipçi Eleştiri Kuramına Göre Alice

Harikalar Diyarında, Defne Adası, Orman Kitabı Eserlerinin

İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOĞAN, Abdullah, (2006), **Adıyaman Yöresi Masalları Üzerine Bir**

İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, Cumhuriyet

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DUPONT, Florence, (2001), **Edebiyatın Yaratılışı–Yunan**

Sarhoşluğundan Latin Kitabına, (Çev. Necmettin Kamil Sevil),
İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

EKİCİ, Metin, (2004), **Halk Bilgisi (Folklor)-Derleme ve İnceleme**
Yöntemleri, Ankara, Geleneksel Yayınları.

EL-SHAMY, Hassan, (2004), The Oral Connections of the Arabian Nights,
Arabian Nights Encyclopedia, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van
Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

EL-SHAMY, Hassan, GARRY, Jane, (2005), **Archetypes and Motifs in**
Folklore and Literature, London, M.E. Sharpe.

ELİADE, Mircea, (2001), **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rifat), İstanbul,
OM Yayınevi.

ELİADE, Mircea, (2003), **Demirciler ve Simyacılar**, (Çev. Mehmet Emin
Özcan), İstanbul, Kabbacı Yayınları.

ELİADE, Mircea, (2009), **Dinler Tarihine Giriş**, (Çev. Lale Arslan),
İstanbul, Kabbacı Yayınları.

ELİADE, Mircea, (2003), **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1**, (Çev.
Ali Berktaş), İstanbul, Kabbacı Yayınları.

ELİADE, Mircea, (1999), **Şamanizm**, (Çev. İsmet Birkan), Ankara, İmge
Yayınları.

ELİADE, Mircea, (2006), **Zalmoksis'ten Cengiz Han'a**, (Çev. Ali Berktaş),
Ankara, Kabbacı Yayınları.

ELİADE, Mircea, (2002), **Babil Simyası ve Kozmolojisi**, (Çev. Mehmet Emin Özcan), Ankara, Kabalcı Yayınları.

ERGÜL, Aysel, (1999), Binbir Gece Masallarında Âşık Kadın Tipi, **Milli Folklor**, C. 5, S. 41, Ankara.

ERKAN, Mustafa, (1993), Camasbname maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, cilt: 7, s: 43-45.

ESTÉS, Clarissa P., (2013), **Kurtlarla Koşan Kadınlar- Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler**, (Çev. Hakan Atalay), 7. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

FİLİZOK, Rıza, (2013b), “Metinlerde Figür, Tem ve Değerler Düzlemi”, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/505.pdf>, 25.03.2013.

FİLİZOK, Rıza, (2013a), “İzotopi Nedir?”, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/554.pdf>, 25.03.2013.

FRANZ, Marie Louse von, (1996), **Interpretation of Fairy Tales / An Introduction to the Psychology of Fairy Tales**, Boston, Shambhala.

FRAZER, James G., (2004), (Çev. Mehmet H. Doğan), **Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökenleri I**, İstanbul, Payel Yayınları.

FRAZER, James G., (2000), **Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Ankara, Yapı Kredi Yayınları.

FREUD, Sigmund, (2012), **Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri**, (Çev. Emre Kapkın), 5. Basım, İstanbul, Payel Yayınevi.

FREUD, Sigmund, BREUER, Josef, (2001), **Histeri Üzerine Çalışmalar**,

- (Çev. Emre KAPKIN), İstanbul, Payel Yayınları.
- FREUD, Sigmund, (1999), **Sanat ve Edebiyat**, (Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın), İstanbul, Payel Yayınları.
- FREUD, Anna, (2015), **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, (Çev. Yeşim ERİM), 4. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- FRIEDAN, B., (1991), Sigmund Freud'un cinsel tekbenciliği, (çev. Mine Tan), Ankara, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, C. 13, S.1.
- FROMM, Erich, (2014), Rüyalar, Masallar, Mitler–Sembol Dilinin Çözümlemesi, (Çev.: Aydın ARITAN, Kaan H. ÖKTEN), 1. Baskı, İstanbul, Say Yayınları.
- FRYE, Northrop, (2006), Mitik Aşama: Arketip Olarak Sembol, **Hece Dergisi**, S: 119, s: 137-152.
- FRYE, Northrop, (2015), **Eleştirinin Anatomisi**, (Çev. Hande KOÇAK), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- FRYE, Northrop, (2006), **Büyük Şifre**, (Çev. Selma AYGÜL BAŞ), İstanbul, İz Yayıncılık.
- FRYE, Northrop, (2008), **Kudretli Kelimeler**, (Çev. Selma AYGÜL BAŞ), İstanbul, İz Yayıncılık.
- GELDER, Geert Jan van, Poetry and the Arabian Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), ABC-CLIO, California.

GOITEIN, Solomon D., (2004), The Oldest Documentary Evidence for the
Title Alf Laila wa-Laila, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich
Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), ABC-CLIO,
California.

GROTZFELD, Heinz, (2004), The Manuscript Tradition of the Arabian
Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard
Van Leeuwen, Hassan Wassouf), ABC-CLIO, California.

GOLDZIER, Ignace (1993), **Klasik Arap Literatürü**, (Çev. Rahmi ER,
Azmi YÜKSEL), Ankara, Vadi Yayınları.

GÖKERİ, A. İpek, (Tarihi belirtilmemiş), **Düşten Öyküye Kökbiçimsel
Eleştiri Yaklaşımı ve Uygulanışı**, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi,
ODTÜ Beşeri Bilimler Bölümü.

GÖKERİ, A. İpek, (1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme
Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans
ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Yayınlanmamış
Doktora Tezi, Ankara, DTCF. İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü.

GÜLSOY, Murat, (2014), **602. Gece Kendini Farkeden Hikaye**, Can sanat
Yayınları.

GÜROL, Ender, (2011), **Sigmund Freud**, İstanbul, İz Yayıncılık.

GÜVEN, Meriç. (1995), **Bin Bir Gece Masalları Üzerinde Motif
Araştırması Metin İnceleme**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GHAZOUL, Ferial J., (1996), **Nocturnal Poetics- The Arabian Nights in Comparative Context**, The American University in Cairo Press.

GROTZFELD, Heinz, (2006), Neglected Conclusions of the Arabian Nights: Gleanings in Forgotten and Overlooked Recensions, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

GROTZFELD, Heinz, (2006), The Age of the Galland Manuscript of the Nights: Numismatic Evidence for Dating a Manuscript?, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

GRUNEBAUM, Gustave Edmund von, (2006), Greek Form Elements in the Arabian Nights, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

HADDAWY, Husain (1990), **The Arabian Nights**, Newyork.

HAMORİ, Andras, (2006), An Allegory from the Arabian Nights: The City of Brass, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

HEATH, Peter, (2006), Romance as Genre in The Thousand and One Nights, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

HELİMOĞLU-YAVUZ, Muhsine, (2002), **Masalların Eğitimsel İşlevleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

HONKO, Lauri, (2006), (çev. Ruhi Ersoy), Ritüellerin Oluşum Süreci, **Milli Folklor Dergisi**, Ankara, S. 69, C: 9, s. 129-140.

HUNT, Otto, (2013), Masal ve Megalitik Taş İnancı, **Gazi Türkiyat Dergisi**,
Ankara, Güz /13: 215-226.

HYDE, Lewis, (2008), **Armağan- Sanatsal Yaratıcılık Dünyayı Nasıl
Değiştirir?**, (Çev. Emine Ayhan), İstanbul, Metis Yayınları.

IRWIN, Robert, (2010), **The Arabian Nights: A Companion**, MPG Books.

IRWIN, Robert, (2004), The Arabian Nights in Film Adaptations, **Arabian
Nights Encyclopedia**, (ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen,
Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

IŞIK, Neşe, (2009), **Türk Masallarının Sembolik Açidan Çözümlemesi**,
Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

JAN, Isabella, (1997), “Bir Varmış, Bir Yokmuş”, **Milli Folklor Dergisi**,
Ankara, S: 33, s. 88-96.

JUNG, Carl Gustav, (1995a), **Batı Mitolojisi**, (Çev. Kudret Emiroğlu),
Ankara, İmge Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (1995b), **İlkel Mitoloji**, (Çev. Kudret Emiroğlu),
Ankara, İmge Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2012), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev. Engin
Büyükinlal), İstanbul, Say Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2012), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz),
İstanbul, Metis Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2006), **Analitik Psikoloji**, (Çev. Ender Gürol),

İstanbul, Payel Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2015a), **Feminen –Dişillığın Farklı Yüzleri-**, (Çev.

Tuğrul Veli Soylu), İstanbul, Pinhan Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2015b), **Maskülen- Erillığın Farklı Yüzleri-**, (Çev.

Didem Gamze Erdinç), İstanbul, Pinhan Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2015c), **Rüyalar**, (Çev. Aylin Kayapalı), İstanbul,

Pinhan Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2015d), **Kişiliğin Gelişimi**, (Çev. Duygu Olgaç),

İstanbul, Pinhan Yayınları.

JUNG, Carl Gustav, (2015e), **Psikoterapi Pratiği**, (Çev. Sami Türk),

İstanbul, Kaktüs Yayınları.

KALPAKLI, Mehmet, Doğu ve Batı Arasında Kültürel Bir Koridor

Olarak Binbir Gece Masalları, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, (Ed. Mehmet

Kalpaklı, Neslihan Demirkol

Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 9-13.

KANCA, Elif, (2009), **Masalın Toplumsal İşlevi: Bir Göstergebilimsel**

Sembolik Analiz, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens.

KARABAŞ, Seyfi, (1981), **Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru**, Ankara

ODTÜ Fen ve Edebiyat Fakültesi Yayınları.

KARAKÖSE, Saadet (2003), “Masalların Metafiziği Üzerine”, **Millî**

Folklor, Ankara, Yıl 15, Sayı: 58, Yaz, s. 93-105.

- KARATAŞ, Yusuf, (2008), **Metin İncelemesinde Söylembilim Yöntemi – Binbir Gece Masalları Üzerinde Bir Uygulama**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Arapça Öğretmenliği Bilim Dalı.
- KARATEKE, Hakan, (2010), Galland’ın Binbir Gecesi’nde Tercüme Sorunları, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, (ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 67-79.
- KAYAOKAY İlyas, (2014), Fuzûlî’nin Leyla ile Mecnûn Mesnevîsinin Arketipsel Sembolizm Bağlamında Çözümlemesi, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 2, Sayı: 7, Aralık, s.337-351
- KAYA, Muharrem, (2004), **Türk Romanında Destan Etkisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KHODARAHIMI, Sıamak, (2010), **Snake Mother Imagery in Generalized Anxiety Disorder**, International Forum of Psychoanalysis.
- KISA, Cihad, (2005), **Carl Gustav Jung’da Din ve Bireyselleşme Süreci**, İzmir, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları.
- KİREÇCİ, Akif, (2010), (Ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Binbir Gece Masalları’nı Mistik Bir Okuma Denemesi, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 79-85.
- KOBAYASHI, Kazue, (2004), Illustrations to the Arabian Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), ABC-CLIO, California.

KOHUT, Heinz, (2013), **Kendiliğın Yeniden Yapılanması**, (Çev. Oğuz CEBECİ), İstanbul, Metis Yayınları.

KORUCU, Ayşe Arzu, (2006), **Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allan**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

KOZ, M. Sabri, (2010), Fransızca'dan Türkçe'ye Ermeni Harfleriyle Binbir Gece Masalları, **Binbir Gece'ye Bakışlar**, (Ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Ankara, s. 85-113, Turkuaz Yayınları.

KÖPRÜLÜ, Fuat, (2003), **Türk Edebiyat Tarihi**, Ankara, Akçağ Yayınları.

KLEİN, Melanie, (2012), **Sevgi, Suçluluk ve Onarım**, (Yay. Haz. Bella Habip), İstanbul, Kanat Yayınları.

KLEİN, Melanie, (2014), **Haset ve Şükran**, (Çev.: Orhan Koçak, Yavuz Ertem), Metis Yayınları.

KLEİN, Melanie, (2015), **Çocuk Psikanalizi**, (Çev. Ayşegül Demir), İstanbul, Pinhan Yayınları.

KRİSTEVA, Julia, (2015), **Melanie Klein -Delilik yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli**, (Çev. Ayşegül Demir), İstanbul, Pinhan Yayınları.

KRUK, Remke, (2004), The Arabian Nights and The Popular Epics, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

LACAN, Jacques, (2013), **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, (Çev. Nilüfer Erdem), İstanbul, Metis Yayınları.

LEVENT, Ağah Sırrı, (1998), **Türk Edebiyat Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

LOBDELL, Jared, (2003), **Tolkien'i Anlamak**, (Çev. Gökçen EZBER), İstanbul, Güncel Yayıncılık.

MALTİ-DOUGLAS, Fedwa, (2006), Shahrazad Feminist, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

MALTİ-DOUGLAS, Fedwa, (2004), Homosociality, Heterosexuality and Shahrazad, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

MARZOLPH, Ulrich, (2010), Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları, **Binbir Gece'ye Bakışlar**, (Ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 13-33.

MARZOLPH, Ulrich, (2005), Narrative Strategies in Popular Literature: Ideology and Ethics in Tales from the Arabian Nights and Other Collections, **New Perspectives on Arabian Nights**, (Ed. Wen-Chin Ouyang, Geert jan van Gelder), Newyork, Routledge Taylor- Francis Group.

MATTHEWS, Dorothy, (2003), Biblo Baggins'in Psikolojik Yolculuğu, **Tolkien'i Anlamak**, (Ed. Jared Lobdell), İstanbul, Güncel Yayıncılık.

MAY, Rollo, (2010), **Yaratma Cesareti**, (Çev. Alper Oysal), İstanbul, Metis Yayınları.

MAY, Rollo, (2013a), **Güç ve Masumiyet**, (Çev. Mihriban Doğan), İstanbul, Say Yayınları.

MAY, Rollo, (2013b), **Özgürlük ve Kader**, (Çev. Ali Babaoğlu), İstanbul, Okyanus Yayınları.

MAY, Rollo, (2013c), **Aşk ve İrade**, (Çev. Yudit Namer), 7. Basım, İstanbul, Okyanus Yayınları.

MEHDİ, Muhsin, (2006), The Sources of Galland's Nuits, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

MEHDİ, Muhsin, (2006), From History to Fiction: The Tale Told by the King's Steward, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

MOLON, Peter D., (2006), Sindbad the Sailor: A Commentary on the Ethics of Violence, **The Arabian Nights Reader**, (Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

MOORE, Robert, GILLETTE, Douglas, (1995), **Kral-Savaşçı-Büyücü-Âşık; Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor**, (Çev. Fatma Zengin), İstanbul, Sistem Yayıncılık.

MORAN, Berna, (1994), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: Cem Yayınevi.

NAZLI, Atiye, (2011), **Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk**

Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma, Selçuk Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk
Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

OĞUZ, Öcal, vd., (2004), **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara
Grafiker Yayınları.

OĞUZ, Öcal, (2010), Sözlü ve Yazılı Yayımla Kuramları ve Binbir Gece
Masalları, **Binbir Gece'ye Bakışlar**, (Ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan
Demirkol Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 39-45.

ÖĞEL, Bahattin, (1993), **Türk Mitolojisi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu
Basımevi.

ÖLÇER ÖZÜNEL, Evrim, (2006), **Masal Mekânında Kadın Olmak**,
Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi, Ankara,
Geleneksel Yayınları.

ÖZALP, Ahmet, (2007), **Binbir Gece Masalları: Resimli Ay Çevirisi**,
İstanbul, Çağrı Yayınları.

ÖZKAN, Tuba, (2006), **Bey Böyreğ Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu**
Açısından İncelenmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

PAGLIA, Camille, (1996), **Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat**, (Çev:
Turgut BERKES), İstanbul, İyi Şeyler Yay.

PEARSON, CAROL S., **İçimizdeki Kahraman**, (Çev. Semra Ayanbaşı),
İstanbul, Akaş Yayınları.

PEPESÖYLER, Ferda, (2001), **Binbir Gece Masalları Esat Efendi**

Nüshası (dilbilgisi özellikleri-metin-dizin), Yayımlanmamış Yüksek

Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

PİNAULT, David, (1992), **Story-Telling Techniques in the Arabian**

Nights, The Netherlands, E.J. BRILL.

POE, Edgar Allan, (2000), **Şehrazat'ın Bin İkinci Gece Masalı**, (Çev.

Hasan Fehmi Nemli), Ankara, Ayraç Yayınları.

RÖNRICH, Lutz, (2003), Halk Anlatısı Araştırmasında Anlam Arayışı,

Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1, (Çev.Kürşat M.

Korkmaz) , Ankara, Milli Folklor Yayınları, s. 128-146.

SADAN, Joseph, (2004), The Arabian Nights and The Jews, **Arabian**

Nights Encyclopedia, (Ed. Ulrich Marzolp, Richard Van Leeuwen,

Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

SAKAOĞLU, Saim, (1999), **Gümüşhane ve Bayburt Masalları**, Ankara,

Akçağ Yayınları.

SALTIK, Mehmet (2005), **Kuş Dili Kılavuzu**, İstanbul, Hermes Yayınları.

SALLİS, Eva, (1999), **Sheherazade Through the Looking Glass: The**

Metamorphosis of The Thousand and One Nights,Routledge.

SAMBUR, Bilal, (2005), **Bireyselleşme Yolu- Jung'un Psikoloji Teorisi**,

Ankara, Elis Yayınları.

SANDERS, Barry, (1999), **Öküzün A'sı- Elektronik Çağda Yazılı**

Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi, (Çev. Şehnaz Tahir),
İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

SAYDAM, M. Bilgin, (2011), **Deli Dumrul'un Bilinci-Türk-İslam Ruhu
Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi-**, İstanbul, Metis Yayınları.

SAX, Boria, (1998), The Serpent and the Swan: The Animal Bride in
Folklore and Literature, **Blaksburg/Virginia, The Mcdonald
Woodward Publish Company.**
https://books.google.com.tr/books?id=r1OeQM1RxpEC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 13.03.2016.

SEVER, Mustafa (2003), Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım,
Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1, Ankara, Milli Folklor
Yayınları, s. 257-266.

SEZER, Melek, Özlem, (2012), **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul,
Evrensel Basım Yayınları.

SOMAY, Bülent, (2007), Psikanalizi Edebiyatla Anlamak, **Pasaj Dergisi**,
Ankara, Alef Yayınevi, S.4-5.

SCHULZE, Reinhard, (2004), Images of Masculinity in the Arabian Nights,
Arabian Nights Encyclopedia, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van
Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

SHOSHAN, Boaz, (2004), Social Life and Populer Culture in the Arabian

Nights, **Arabian Nights Encyclopedia**, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

STEVENS, Anthony, (1999), **Jung**, (Çev. Ayda Çayır), İstanbul, Kaknüs Yayınları.

SNOWDEN, Ruth, (2012), **Jung Kilit Fikirler**, (Çev. Kemal ATAKAY), Optimist Yayım ve Dağıtım, İstanbul.

ŞİMŞEK, Şaziye, (1995), **Ayaş Halk Masallarının Tip ve Motif Kataloğu**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ŞİMŞEK, Esmâ, (2006), Türk Halk Anlatılarında Yılan ve Bu Bağlamda ‘Yılan Kale’ye’ Dair Anlatıların Değerlendirilmesi, **1. Ceyhan Sempozyumu, Ceyhun’dan Ceyhan’a Bildiriler**, Adana, **Ceyhan Belediyesi Kültür Yay.**

ŞİMŞEK, Esmâ - ŞENOCAK, Ebru, (2009), “İbn Sina Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili”, **Millî Folklor**, Ankara, Cilt: 10, Sayı: 82, Yaz, s. 110-121.

TEKİN, Şinasi, (1993), Binbir Gece’nin İlk Türkçe Tercümelere ve Bu Hikayelerdeki Gazeller Üzerine, **Türk Dilleri Araştırmaları**, C. 3, s. 239-255.

TEZCAN, Semih, (2010), (ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Binbir Gece ve Benzeri Metinlerin İşlevi, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 33-39.

TEZGÖR, Hilmi, (2013), “Atılğan’da Asılanlar”, **Varlık Dergisi**, S. 1264, s. 8-11.

The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society, (1997),
(ed. Richard C. HOVANNISIAN and Georges SABAGH), Twelfth
Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference.

TODOROV, Tzvetan, (2006), Narrative-Men, **The Arabian Nights Reader**,
(Ed. Ulrich Marzolph), Wayne State University Press.

TODOROV, Tzvetan, (2012), Fantastik -Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,
(Çev. Nedret Öztokat), İstanbul, Metis Yayınları.

TOR, Gülseren, (1994), **Elf Leyletin ve Leyle Hikâyelerinde Cümle Metin-
İnceleme**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TOR, Gülseren, (2010), (ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez),
Binbir Gece Hikâyeleri’nin 15. Yüzyılda Yapılmış Türkçe Çevirisinde
(Bursa Nüshası) Üslup (Biçem), **Binbir Gece’ye Bakışlar**, Turkuaz
Yayınları, s. 125-165.

TÜLÜCÜ, Süleyman, (2004), Binbir Gece Masalları Üzerine (Seçilmiş Bir
Bibliyografya ile), Erzurum, **Atatürk Ün. İlahiyat Fak. Dergisi**, Sayı:
22, s. 1-53.

TÜLÜCÜ, Süleyman, (2011), **Binbir Gece Masalları Araştırmaları**,
Erzurum.

TÜRKAN, Kadriye (2008), **Türk Dünyası Masal Geleneğinde Şamanistik**

Unsurlar, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TURKKAN, Kadriye, (2015), Anadolu Masallarında Çok Eşlilik, Ankara

Milli Folklor Dergisi, c.14, yıl: 27, S. 105, Bahar.

TSEELON, Efrat, (2002), **Kadınlık Maskeleri -Gündelik Hayatta Kadının**

Sunumu, (Çev. Reşide Kekec), Ankara, Ekin Yayınları.

VOGLER, Christopher, (2014), **Yazarın Yolculuğu -Senaryo ve Öykü**

Yazımının Sırları, (Çev. Kenan Şahin), 4. Baskı, İstanbul, Okuyanüs
Yayınları.

YOLCU, Mehmet Ali, (2005), Türk Masallarında İnsan Eti Yeme,

Totemizm, Ölüm ve Yeniden Doğma Simgeçiliği Üzerine Bazı
Düşünceler, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve**
Uygulama Merkezi, Türk Kültüründe Ölüm Sempozyumu
Bildirisi. YÜCEL, Volkan, (2014), **Kahramanın Yolculuğu- Mitik**
Erkeklik ve Suç

Draması, 1. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

YÜKSEK, Özcan, (2008), **Bin Bir Gece’de Yolculuk 1, Hayata ve Ölüme**

Dair, Hakikatçi, İstanbul, Doğan Kitap Yayınları.

YÜKSEK, Özcan, (2013), **Kayıp Deniz**, İstanbul, Doğan Kitap Yayınları.

YÜKSEK, Özcan, (2010), **Cinistan**, İstanbul, Doğan Kitap Yayınları.

YÜKSEK, Özcan, (2010), Masalsız Zamanlar, **Binbir Gece’ye Bakışlar**,

(Ed. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez), Ankara, Turkuaz Yayınları, s. 113-125.

WALTHER, Wiebke, Modern Arabic Literature and Arabian Nights,

Arabian Nights Encyclopedia, (Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf), California, ABC-CLIO.

WINNICOTT, Donald W., (2013), **Oyun ve Gerçeklik**, İstanbul, Metis Yayınları.

ÖZET

Bu tez çalışması, Binbir Gece Masalları'nın çerçevesini oluşturan Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü'nü, Joseph Cambell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu isimli çalışmasında monomit olarak ifade ettiği sistem ışığında çözümleyerek Şehriyar'ın farkındalık yolculuğunu serimlemeyi amaçlamaktadır. Campbell bu çalışmasında, dünyadaki bütün mitolojik anlatılarda kahramanın yolculuğunun tek bir izlek hâlinde bulunduğunu göstermektedir. Bu izleğe ise geçiş ritüellerinin genişletilmiş hâli olarak tanımladığı monomit adını vermektedir. Monomit, yola çıkış, erginleme ve dönüş olmak üzere üç temel bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler, kişinin herhangi bir problemle karşılaştıktan sonra kendi bilinçdışıyla yüzleşerek eski bağlarından kopuşunu öykülemektedir. Kişi böyle bir ruhsal süreçten geçmeyi başardıktan sonra eski alışkanlıklarından, bağlarından koparak âdeta yeniden doğacaktır.

Binbir Gece Masalları ise Doğu'dan Batı'ya hemen hemen bütün dünya edebiyatını derinden etkilemiş masallar külliyyatıdır. Çerçeve masalın konusundan elde edilen bilgilere göre Şehriyar, mutlu bir yaşam sürmekteyken aldatılma gibi bir engelle karşılaşır; bu olay nedeniyle

kadınlara güvenemeyeceğini düşünen Şehriyar artık her gün bir kadınla önce bir gece geçirip sonra o kadını öldürtmektedir. Ancak en son evlendiği kadın olan Şehrazat'ın masal anlattığı bin bir gece boyunca Şehriyar'ın farkındalık düzeyinde bir değişim olur ve bin bir gecenin sonunda Şehrazat'a aşık olduğunu ve bir ömür boyu onunla birlikte olmak istediğini anlar. Bu noktada sorulacak sorulardan biri Şehrazat masallarda ne anlatmıştır ki Şehriyar kadınlardan intikam alma fikrinden vazgeçmiştir, eşdeyişle eşine güvenmeye karar vermiştir.

Bu soruyla ilerleyen bu tez çalışmasında monomitin ilk basamağı olan yola çıkış, psikanalitik olarak kendiliğinin kaybı kavramıyla ilintili olarak ele alınmış ve bu kavram çerçeve masalda hükümdar kardeşlerin babalarının ölümüyle ilintilendirilmiştir. Erginleme, kişinin bilinçdışıyla (bilinçdışı arzuları ve korkularıyla) yüzleşmesini ifade etmektedir. Çerçeve masalda ise erginleme bölümü; Şehriyar'ın, Şehrazat'ın anlattığı masalları dinlemesi ve masallardaki kahramanlarla özdeşleşmesiyle bağlantılı olarak serimlenmiştir. Son başlık olan dönüşte, bilinçdışıyla yüzleşildikten sonra bilinç ve bilinçdışı arasındaki bağlantıyı kurması beklenen kahraman olarak Şehriyar'ın bu bağlantıyı kuramayışı masal dinlemekten vazgeçememesi ile ilişkilendirilmiştir. Ancak dışarıdan gelen kurtarıcı başlıklı kısımda Şehriyar'ın nihayetinde kendi çocuklarıyla bir araya gelişi ve onları tanımmasının bin bir gecenin anlamını da kavrayarak bu bağlantıyı sağladığı

görülmüştür. Tezin bu kısımda, özellikle, Carl Gustav Jung'un bilinç ve bilinçdışı unsurların sentezinden ortaya çıkan bir arketip olarak söz ettiği çocuk arketipinden yararlanılmıştır.

Sonuç olarak monomit sistematığının Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü'yle kısmen farklılıklar olsa da büyük oranda örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca bu çalışmada, kahramanın etkin bir eylemde bulunmaksızın, masal dinleyerek, masal kahramanlarının anlatıları üzerinden olgunlaşması monomitin metaforlarla yapılan okunmasının nasıl daha da derinleştirilebileceği gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Binbir Gece Masalları, Joseph Campbell, kahraman, kahramanın sonsuz yolculuğu, monomit, psikanalitik folklor.

ABSTRACT

This thesis is aiming to exposition Shahryār's journey of awareness by analysing the *The Tale of King Shahryār and his Brother King Shah Zaman*, forming the framework of *1001 Arabian Nights*, under the system monomythically expressed by Joseph Campbell in his *The Hero with a Thousand Faces*. In this work, Campbell demonstrates that the hero's journey in all of the world's mythologic narratives is has a single theme. He calls this theme monomyth, an expression described by him as an expanded version of transition rituals. Monomyth consists of three main parts, namely setting off, initiation and return. These parts narrate a person confronting his unconscious-self after facing a problem and breaking away from his former boundaries. After successfully going through such a spiritual process, one would almost be reborn by leaving behind old habits, boundaries.

On the other hand, *1001 Arabian Nights* is a collection of tales that has deeply affected almost the whole world literature from East to West. According to the information acquired from the subject of the main tale, while living happily Shahryār faces a setback of deception; thinking that this incident would tamper his trust towards women, Shahryār starts to spend each night with a different women before killing her the next day. However, the last woman he marries to, Scheherazade, tells her a tale for one thousand

and one nights and this leads to a change in Shahryār's level of awareness. At the end of the one thousand and one nights, he realizes that he has fallen in love with Scheherazade and that he would like to spend the rest of his life with her. One of the questions to be posed at this point is what was it that Scheherazade narrated him in the tales that Shahryār gave up on idea to take revenge from women, and decide to trust his spouse.

Moving forward with this question, this thesis deals with the first step of monomyth, setting off, in relation to the concept of psychoanalytic loss of self and this concept has been associated with the death of father of the ruling brothers in the main story. Initiation is an expression used to indicate a person's confrontation with his/her unconscious self (his/her unconscious desires and fears). In the main story, the initiation part has been analysed in relation to Shahryār listening to the tales narrated by Scheherazade and identifying himself with the main characters in the tale. After a confrontation with the unconscious state, Shahryār is expected to make the connection between conscious and unconscious states as the main character but he fails to do this. In the last headline, return, this failure is associated with him being unable to stop listening to the stories. However, in the section titled the saviour coming from outside, Shahryār finally gathers with his children and gets to know them, and upon perceiving the meaning of the one thousand and one nights he made this connection. At this part of the thesis child archetype,

described by Carl Gustav Jung as an archetype arising from the synthesis of conscious and unconscious elements, has been used.

In conclusion, even though there are partial difference between the monomyth systematic and *The Tale of King Shahryār and his Brother King Shah Zaman*, they coincide to a large extent. In addition, the hero/heroine in this case does not perform an effective action, but he listens to tales and matures by the narratives of the characters in the tales. This is an indication that reading monomyth through metaphors provides a deeper sense to the story.

Key Words: *1001 Arabian Nights*, Joseph Campbell, hero, endless journey of the hero, monomyth, psychoanalytic folklore.