T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HİKÂYESİNDE YOLCULUK ARKETİPİ (1980-2000)

DOKTORA TEZİ

Nurullah BULUT

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Ankara, 2024

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HİKÂYESİNDE YOLCULUK ARKETİPİ (1980 - 2000)

DOKTORA TEZİ

Nurullah BULUT

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ayşe DEMİR

Ankara, 2024

ONAY SAYFASI

Nurullah Bulut tarafından hazırlanan “Türk Hikâyesinde Yolculuk Arketipi (1980 - 2000)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Kurumu	İmza
Danışman Prof. Dr. Ayşe DEMİR		AYBÜ/İTBF/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul ☐	Red ☐		
Prof. Dr. Mustafa KURT		Gazi Üniversitesi/ Eğitim Fakültesi/ Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi	
Kabul ☐	Red ☐		
Prof. Dr. İsmet EMRE		SCÜ/ Edebiyat Fakültesi/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul ☐	Red ☐		
Doç. Dr. Cengiz KARATAŞ		AYBÜ/İTBF/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul ☐	Red ☐		
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep TEK		AYBÜ/İTBF/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul ☐	Red ☐		

Tez Savunma Tarihi: 01.03.2024

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Ünvan Ad Soyad

Doç. Dr. Muhammet Enes KALA

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

Tarih 01. 03. 2024

İmza

Adı SOYADI: Nurullah BULUT

TEŞEKKÜR

"Türk Hikâyesinde Yolculuk Arketipi (1980 - 2000)" adlı bu tezin hazırlanma sürecinde bana her zaman samimi ve engin bilgisiyle rehberlik eden danışman hocam Prof. Dr. Ayşe Demir'e;

Tez çalışması boyunca önerileriyle farklı bakış açıları sunan ve çok değerli katkılarını esirgemeyen sayın hocalarım Prof. Dr. Mustafa Kurt ve Doç. Dr. Cengiz Karataş'a;

Lisans ve lisansüstü eğitimim süresince beni cesaretlendiren ve katkıda bulunan hocalarım Doç. Dr. Türkan Gözütok ve Doç. Dr. Sema Noyan'a;

Zorlu ve heyecan dolu bu çalışma sürecinin her aşamasında yanımda olan kıymetli eşim ve meslektaşım Kübra Erdoğdu Bulut'a;

Bugünlere gelmemi madden ve manen destekleyen; aileme;

Teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Türk Hikâyesinde Yolculuk Arketipi (1980 - 2000)

Arketipçi eleştiri, mitoloji, sosyoloji, psikoloji ve felsefe alanlarından yararlanarak edebî eserlerde kodlanmış kolektif bilinçdışını ortaya çıkarmayı amaçlar. Kolektif bilinçdışında bulunan arketipler, bireyler arasında benzer duyguları, düşünceleri ve imgeleri ortaya çıkaran evrensel davranış özellikleridir. Aynı zamanda deneyimleri kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahiptirler.

Bu çalışmada, 1980-2000 yılları arasında hikâyeleri yayımlanan Murathan Mungan, Mustafa Kutlu, Cemil Kavukçu, Cihan Aktaş, Rasim Özdenören, Hasan Ali Toptaş, Erendiz Atasü, Ramazan Dikmen, Sadık Yalsızuçanlar, Selim İleri, Cemal Şakar, Hüseyin Su, Adalet Ağaoğlu, Yusuf Atılgan ve Ayşe Kulin'e ait kırk altı hikâye kitabındaki hikâyeler, Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde belirtilen yolculuk arketipi aşamaları doğrultusunda incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, söz konusu Türk hikâye yazarlarının, hikâyelerinde yolculuk arketipini nasıl yansıttıkları, bu arketipleri hangi yöntemlerle kullandıkları ve arketiplerin hikâyelerin anlamına nasıl etki ettiği belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Joseph Campbell, Arketip, Yolculuk/Aşama Arketipi, Modern Türk Hikâyesi

ABSTRACT

The Archetype Journey in Turkish Story (1980-2000)

Archetypal Criticism aims to reveal the collective unconscious encoded in literary works by utilizing mythology, sociology, psychology and philosophy. Archetypes in the collective unconscious are universal behavioral traits that elicit similar feelings, thoughts and images among individuals. They also have the capacity to control and direct experiences.

In the current study, stories of Murathan Mungan, Mustafa Kutlu, Cemil Kavukçu, Cihan Aktaş, Rasim Özdenören, Hasan Ali Toptaş, Erendiz Atasü, Ramazan Dikmen, Sadık Yalsızuçanlar, Selim İleri, Cemal Şakar, Hüseyin Su, Adalet Ağaoğlu, Yusuf Atılgan and Ayşe Kulin that were published in the forty-six story books between 1980 and 2000 were analyzed according to the stages of the journey archetype expressed in Joseph Campbell's work "The Infinite Journey of the Hero". The analysis of the results reveal how these Turkish storytellers reflect the journey archetype to the stories, how they use archetypes they reflect, and how archetypes affect the meaning of the stories.

Keywords: Joseph Campbell, Archetype, Journey/Stage Archetype, Modern Turkish Story.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI 3
BEYAN 4
TEŞEKKÜR 5
ÖZET i
ABSTRACT ii
İÇİNDEKİLER iii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ v
TABLOLAR DİZİNİ vi
GİRİŞ 6
BİRİNCİ BÖLÜM 20
1.KURAMSAL ÇERÇEVE ve BAZI TEMEL KAVRAMLAR 20
1.1. Bilinç ve Bilinçdışı 20
1.2. Arketipsel İncelemenin Temel Unsurları 30
1.2.1. Arketipler 31
1.2.2. Arketipsel Eleştiri 35
1.3. Arketipsel Semboller 58
1.3.1. Persona 61
1.3.2. Gölge 63
1.3.3. Anima ve Animus 67
1.3.4. Hilebaz 70
1.3.5. Dokuyucu Ana 74
1.3.6. Işığın Hanımı 77
1.3.7. Büyük Ana 78
1.3.8. Yaşlı Bilge 81
İKİNCİ BÖLÜM 83
2.1980-2000 YILLARI ARASI HİKÂYELERİN YOLCULUK ARKETİPİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ 83
2.1. Yola Çıkış 88
2.1.1. Maceraya Çağrı 88
2.1.2. Çağrının Reddedilmesi 135
2.1.3. Doğaüstü Yardım 155
2.1.4. İlk Eşiğin Aşılması 172
2.1.5. Balinanın Karnı 192

2.2. Erginlenme 208
2.2.1. Sınavlar Yolu 209
2.2.2. Tanrıçayla Karşılaşma 247
2.2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın 259
2.2.4. Babanın Gönlünü Alma 267
2.2.5. Tanrılaştırma 282
2.2.6. Nihai Ödül 296
2.3. Dönüş 306
2.3.1. Dönüşün Reddedilişi 307
2.3.2. Büyülü Kaçış 315
2.3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş 320
2.3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması 326
2.3.5. İki Dünyanın Ustası 331
2.3.6. Yaşama Özgürlüğü 337
3. SONUÇ 343
4. KAYNAKÇA 356
5. EKLER 373

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Age.	:adı geçen eser
Bkz.	:bakınız
C.	:cilt
Çev.	:çeviren
Edit.	:editör
Haz.	:hazırlayan
s.	:sayfa
S.	:sayı
TDK	:Türk Dil Kurumu
vb.	:ve benzeri

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Vladimir Propp, Hikâyenin Yapısını Oluşturan 31 Anlatı Birimi Tablosu 46
Tablo 2. Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 373
Tablo 3. Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 374
Tablo 4. Cemil Kavukçu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 375
Tablo 5. Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 376
Tablo 6. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 377
Tablo 7. Erendiz Atasü'nün Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 378
Tablo 8. Hüseyin Su'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 379
Tablo 9. Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 380
Tablo 10. Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 381
Tablo 11. Ayşe Kulin'in Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk 382
Tablo 12. Hikâyecilerin 1980-2000 Arası Yayımlanmış Hikâyeleri 383

GİRİŞ

Modern edebiyat çalışmaları, psikoloji biliminin sunduğu yaklaşımlardan yararlanarak edebî eserlerdeki karakterleri, bu karakterlerin tutum ve davranışları ile birlikte ruhsal dünyalarını incelemeye odaklanır. Aynı zamanda psikoloji, edebî eserlerdeki sembollerin, metaforların ve imgelerin yorumlanmasına önemli katkılar sunmaktadır. "Sanatçı ve sanat eseri, birbirinden bağımsız değildir; sanatçı varlığını sanat eserine, sanat eseri de sanatçıya borçludur ve bu ikisi arasında yazardan esere doğru giden bir yansıma vardır. Sanat eseri, kendi yazarının, kendi üreticisinin ruhsal, zihinsel, duygusal izlerini taşır; öyle ki, edebiyat eseri, yazarın iç dünyasının, kişiliğinin tezahürü şeklinde ortaya çıkar" (Taşdelen, 2015: 1). Edebiyat ve psikoloji disiplinlerinin odak noktasında, insanın ruhsal dünyası ve kendini varoluş düzleminde nasıl konumlandırdığı yer alır. İsmet Emre'nin ifadesine göre, Dostoyevski, psikolojinin en önemli tarihi figürlerinden biri olarak kabul edilir ve eserleri psikoloji derslerinde ders kitabı olarak kullanılır. Ancak bununla sınırlı kalmaz, edebiyat ve edebiyat bilimi alanlarında da aynı etki görülür. Yazarlar, kurgusal karakterleri oluştururken ve edebi metinlerin iç dünyasını anlamaya çalışırken psikolojiden faydalanır. Bu nedenle, örneğin, Sigmund Freud ve Karl Gustave Jung'un eserleri lisans düzeyinde ders kitabı olarak önerilir ve okutulur. Bu durum, edebiyatın ve edebiyat biliminin, psikolojinin derinliklerinden beslendiğini ve birbirlerini etkilediğini gösterir. (Emre, 2006)

Her iki alan, insanın duygusal, zihinsel ve davranışsal yönlerini anlamayı ve açıklamayı hedeflediği için birbirine yakın ve birbirini tamamlayan disiplinler olarak kabul edilir. 19. yüzyıl itibarıyla gerçekleşen bilimsel ilerlemeler, edebî eserlerin yorumlanmasında ve değerlendirilmesinde farklı yaklaşımların benimsenmesini beraberinde getirmiştir. Bu yaklaşımlardan biri, edebî eseri anlamada yeni bir perspektif sağlayan psikanalitik inceleme yöntemidir.

Josef Breuer gibi öncüler tarafından temelleri atılan ve Sigmund Freud tarafından kapsamlı bir şekilde şekillendirilen psikanalitik kuramına göre, bilinçdışı dürtüler insan davranışlarını belirlemekte ve günlük hayatımızdaki pek çok olgu bu dürtülerin yansımaları

olarak görülebilir. Freud'un ifadesine göre, psikanalize göre insan davranışları rastlantısal değildir; ruhsal nedenlere dayanır. Sıradan gibi görünen davranışlar, rüyalar, öfke patlamaları, dil sürçmeleri gibi durumlar aslında psikopatolojik bir kırılmanın belirtileri olabilir. Bu tür bir bilinç bölünmesi yaşandığında, kişinin zihninde bulunan her şey ortaya çıkabilir. Bu, insan davranışlarının ve düşüncelerinin derinliklerinde yatan ruhsal süreçlerin önemini vurgular. (Freud, 2004).

Psikanalitik kuram, zaman içinde geniş bir kitleye ulaşmış ve bu durum, kurama yeni katkıların eklenmesine yol açmıştır. Kuramın insan zihni konusundaki yetersizlikleri ve Freud'un üzerinde ısrarla durduğu temel kavramlar tartışmaya açılmış, bu durum psikanaliz temel alarak yeni görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Geleneksel psikanalitik yaklaşıma yönelik ilk eleştiriler, 1911'de Alfred Adler tarafından Psikoanalistler Birliği'nin bir toplantısında Freud'a yönelik "Her zaman senin gölgende mi kalacağım?" ifadesiyle başlamıştır (Bruno, 1996: 193). Bu olayın ardından Adler, "(…) arkadaşlarıyla bireysel psikoloji derneğini kurar" (Altıntaş, 1992: 49). Alfred Adler, bireysel psikoloji kuramında toplumun birey üzerindeki etkisine odaklanmış ve "(...) insancı bir kişilik kuramı geliştirmiştir" (Altıntaş, 1992: 50). Bu kuram, bireyin organ eksikliği, kişilik kuramı, aşağılık kompleksi ve üstünlük kompleksi, erkeksi protesto, psikoterapi ve Batı dünyasındaki çocuk yetiştirme yöntemleri gibi konuları ele almaktadır. Adler, 1907'de yayımladığı *Bedensel Özürler ve Psikolojik Yankılar* adlı eserinde, kusurlu organa sahip bireylerin melankoli ve depresyona eğilimli olabileceğini ve bireyin amacının bu olumsuz duyguları olumluya çevirmek olduğunu vurgulamıştır. Bu şekilde, eksiklik duygusu, ruhsal gelişimin itici bir gücüne dönüşmektedir. İnsan, zayıflıktan kurtulmak için kolektif bir mücadeleye girişmeli ve diğer insanlarla iş birliği yapmalıdır.

Adler'in ardından, psikanaliz alanının önde gelen isimlerinden Carl Gustav Jung da Sigmund Freud ile temel konularda görüş ayrılığına düşmüştür. Freud, cinsellik kuramının tartışılmaması ve kendisinin belirlediği çizginin korunması konusunda Jung'dan söz ister: "Sevgili Jung, cinsellik kuramından hiçbir zaman vazgeçmeyeceğine söz ver. Bu çok önemli. Bunu aşılmaz bir kale, bir dogma hâline getirmemiz gerekli" (Jung C., 2020b: 182).

Jung, Freud'un 'doğma' ve 'kale' kelimelerinden yola çıkarak, psikanalitik düşüncenin sığ bir yapıda olduğunu düşünür ve bu yaklaşımı eleştirir. "Acınacak dogmatizmi, ondan ayrılmak zorunda hissetmemin temel sebebiydi" (Jung C., 2020: 81). Jung "Freud'un ruhsal hastalıkların tedavisine getirdiği yeni bakış açısını cesur bulur ve

hasta psikolojisinin derinlerine inebilmenin bu bakış açısının bir ürünü olduğunu kabul eder" (Başak, 2022: 32). Ancak, Freud tarafından geliştirilen psikanalitik kuramın sürdürülebilir olmadığını anlar. Nitekim Jung, Freud psikanalitiğinden dört farklı yolla ayrılır. Bunlardan ilki, Freud'un "cinsel arzuların istek ve dürtüler" olarak tanımladığı "libido" kavramıdır. Jung için bu kavram "psişik enerji" anlamına gelir. İkincisi, Jung'un, kolektif (ortak) bilinçdışı ve arketipler kavramlarını kullanarak çeşitli davranışların altında yatan sebepleri ve psikolojik dalgalanmaları açıklamasıdır. Jung'a göre, insanın bilinçdışında paylaşılan kültürel mirasın evrensel kodları bulunur ve bu bilinçdışı her bireyde ortaktır. "Jung'un insan psikolojisinin ve davranışının kökeninde daha kaderci bir bakış açısına sahip olması ve bireysel değil kolektif bir anlayışı kabullenmesi, Psikanaliz biliminin kurucusu olan Sigmund Freud'dan ayıran en temel özelliklerdir" (Kopan, 2022: 18-19). Üçüncü fark bireyin ruhsal yapısıyla ilgilidir. Jung, bilinçli egonun hem dış dünya ile hem de iç dünya ile ilişkisini ve bireyin çok sayıda alt kişiliklerine sahip olduğunu belirtmiştir. Bunlar; persona, anima veya animus, gölge ve ben olarak adlandırılır. Jung'ı Freud'dan ayıran dördüncü özellik ise 'bireyselleşme' kavramıdır. Jung'a göre bireyselleşme "(…) en içimizdeki, nihai ve hiçbir şeyle karıştırılamaz eşsizliğimizi kucakladığı kadar, kişinin 'kendi' olması anlamını içermektedir" (Fedai, 2016: 161). "Jung psikolojisinde "bireyleşme" tek, homojen bir varlık olmayı, kişinin kendisi olmasını temsil eder. Bireyleşmenin nihaî amacı, insanoğlunu eksiksiz hâle getirmektir. Bireyleşme demek, "kendine gelme" veya "kişiliğini bulma" demektir ki Jung, içimizdeki nihai ve hiçbir şeyle karıştırılamaz eşsizliğimizi kucaklayan bu sürecin maliyetinin izolasyon ve yalnızlık olduğuna işaret eder" (Fedai, 2016: 60).

Freud tarafından temelleri atılan psikanaliz yöntemini daha ileri bir seviyeye taşıyan Carl Gustav Jung, analitik psikoloji kuramını geliştirmiştir. Jung, Freud'un çalışmalarından ilham alarak kişisel bilinçdışına ek olarak kolektif bilinçdışı kavramını öne sürer. Jung'un sanat eserlerine yönelik çalışmaları, bu eserlerde kolektif bilinçdışının izlerini araştırmıştır. Bu araştırmalar sonucunda, Jung arketip fikrini keşfeder. Arketip fikriyle ortaya çıkan "Arketipsel Eleştiri Kuramı", sanat eserlerinin ortak özelliklerini ve oluşum süreçlerini incelemektedir.

Arketip kavramının kökeni Eski Yunanca'ya dayanmakta ve Türkçede genellikle "ana örnek", "ilk model" olarak ifade edilmektedir. Arketipler, insanlığın kolektif bilinçdışının hafızasınıda yer alan temel unsurlardır. Bireylerin yaşamları boyunca karşılaştıkları anne,

baba, kadın, erkek gibi roller ve kavramlar ile eş bulma, arkadaşlık kurma, seyahate çıkma gibi durumlar, arketip olarak adlandırılan şablonların oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu arketip şablonu "tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle, geneli özelle kaynaştırıp, kişiye has bir görünümde ortaya çıkarlar. Bu doğrultuda insan için ruhsal bir oluşumun gerçekleşmesinden ziyade ruhsal bir gelişmenin olduğu düşüncesi öncelik kazanmış olur. Bilinçdışı olan arketipler, kendilerini imgelerle ortaya koyarlar ve insanların ruhsal yaşamı bu imgelerin arka planındaki insanlığın 'en eski deneyimleri'nden etkilenerek şekillenir" (Onat 2007: 1-2) İşte bu süreçler sonucunda bilinçdışı, sonsuz imgeler ve arketipsel sembollerle dolu bir depoya dönüşmüştür. İnsanlığın manevi mirası, kolektif bilinçdışını meydana getirir. İlk insan topluluklarından itibaren bu ortak hafıza, mitler ve epiklerle beslenmiş, sürekli olarak bu depodan imgeler alıp vermiştir. İnsanlık tarihi boyunca değişen tek şey, bu simgelerin adlandırılması olmuştur. "Kökensel bir imgeyi ifade eden arketipler, "bireysel bir sonuç" olmayıp "doğuştan gelen bir yetidir" (Jung, 2020a: 256). "Arketip, insan türünün kolektif bilinçdışında yaşattığı en köklü ve ortak mirastır" (Moran, 2002: 9).

Farklı toplum ve zamanlarda yaşayan insanların, birbirine yakın durumlar veya olaylar karşısında benzer tepkiler göstermeleri, arketiplerin içgüdüsel ve kalıtsal özellikleriyle ilişkilidir. Sungurlar'ın ifadesine göre, arketipler insanları benzer düşüncelere, imgelere ve duygulara sevk ederler ve bu, uygun koşullarda dil, din, ırk, sınıf farkı, coğrafi konum veya tarihsel dönem gözetmeksizin gerçekleşir. Arketipler, insanları ortak bir ruhsal temelde birleştiren doğal kökenlere işaret eder ve kolektif bilinçdışının ortak sembolleridir. Bu ifade, insanlığın ortak ruhsal bağlarına vurgu yaparak arketiplerin evrensel bir önem taşıdığını belirtir. (Sungurlar 2013). Jung'a göre, modern edebiyatta da karşılaşılan bu arketipler, insanların ortak bilinçdışında yer alan onlara derinden seslenen ruhsal davranış biçimleridir. Arketipler, varlıkla doğal etkileşim içinde olan mitlerde, masallarda ve anlatılarda kendilerini gösterir. "Jung'un bizzat kendisi edebiyatın bu açıdan verimli bir okuma alanı olduğunun farkındadır (…)" (Güngör, 2015: 65).

Arketipsel eleştiri, yirminci yüzyılda ortaya çıkan ve geleneksel ile tarihsel yaklaşımlarla açıklanamayan edebî eserlerdeki semboller ve durumlar üzerine yoğunlaşır; bu sembollerin ve durumların ilk örneklerine yapılan incelemeyi içerir. Arketipsel eleştiri kuramı; psikoloji, tarih, antropoloji, karşılaştırmalı dinler gibi disiplinlerden istifade eder.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde arketipsel eleştiriye dair şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

> "Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ama bunu, estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil, çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen bir takım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapar. Edebiyat eserlerinde bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, simgeler olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir. Bu eleştiri yöntemi arketiplerin kökenlerini eski mitoslarda ve ilkellerin ayinlerinde bulur. Bu nedenle, arketipçi eleştiri açısından edebiyat; arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir. Eleştirmen yazarın farkında olmadan kullandığı mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır tarzda açıklamakla görevlidir" (Moran, 2002: 219 - 220).

Arketipsel eleştiri kuramının gelişimnde Sir James G. Frazer'ın *Altın Dal – Dinin ve Folklorün Kökleri* (*The Golden Bough*) adlı kitabı önemli bir yere sahiptir. Frazer, bu eseriyle ilkel ritüeller ve mitoslar üzerine kapsamlı bilgiler sunmakta ve bu alanda yapılacak araştırmalara rehberlik etmektedir. Bu çalışmayı Erich Fromm, Mircea Eliade, Vladimir Propp, Carl Jung, Northrop Frye ve Joseph Campbell'in çalışmaları takip eder. Arketipsel eleştiri kuramına en büyük katkıyı sunan isim Carl Jung olmuştur: "Jung'un mitosların insan ırkının ortak bilinçdışına (collective unconscious) ait olduğu ve bu nedenle arketiplerin edebiyatta tekrarlandığı tezi, eleştiriciler için yeni ufuklar açan fikirlerdi" (Moran, 2002: 220).

Arketipsel eleştiri yöntemine katkıda bulunan önemli isimlerden biri de Northrop Frye'dır: "Yeni eleştiri yöntemini dağınık ve sistemsiz bulduğu için daha nesnel ve bilimsel bir yönteme gereksinim olduğunu söyleyerek, temeli mitos kuramına dayanan büyük bir sistem geliştirir" (Moran, 2002: 224). Frye'nin yaklaşımı, edebi eserlerdeki arketipleri inceleyerek derinlemesine bir anlayış oluşturmayı ve eleştiriye daha sistemli bir temel sağlamayı amaçlar.

Frye'nin bu sistemi, edebiyat tarihinde belirli yasalar çerçevesinde işleyen bir yapıya sahiptir. *Eleştirinin Anatomisi* (*Anatomy of Criticism*) adlı kitabında tanımladığı dört edebi tür; "komedya, romans, tragedya, hiciv" dir. Bu türlerin her biri yılın dört mevsimi olan ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışa karşılık gelir. Northrop Frye, eserlerde mitlerin bilinçli ya da

bilinçsiz bir şekilde nasıl yansıtıldığını ve dört mevsimin sürekli değişimine nasıl eşlik ettiğini ortaya koymuştur.

Arketipçi eleştiri yönteminin gelişiminde önemli bir rol oynayan Mircea Eliade, mitoslar, semboller ve imgeler üzerine derinlemesine çalışmalar yapmış; süreklilik arz eden olayların kökenlerini incelemiştir. Erich Fromm, mitos ve masalların, sembolik dil aracılığıyla kendilerini ifade eden geçmiş zamanların bilgeliklerini ve özdeyişlerini temsil ettiğini belirtmiştir.

Arketipçi eleştiri yöntemi üzerine çalışan Vladimir J. Propp, masallarda yer alan değişken öğeleri analiz ederek, masal kahramanlarına ilişkin otuz bir temel fonksiyonu tanımlamıştır. Bu fonksiyonlar, masal kahramanlarının rol ve davranışlarını belirler ve masalın ilerleyişindeki olayların evrimini açıklar.

Araştırmanın şekillenmesinde önemli bir rol oynayan ve temel bir referans noktası teşkil eden Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde, dünyanın tek bir mit etrafında inşa edildiğini ve diğer mitlerin bu ana mitin varyasyonları olduğunu öne sürmektedir. Campbell, mitlerin temelinde insanın kişisel gelişimi ile ilişkili bir döngünün bulunduğunu savunur. Dolayısıyla birçok mit, yapısal olarak benzer özellikler gösteren ve bir kahramanın yolculuğunu anlatan hikâyelerin farklı çeşitleridir. Kahraman hikâyede güvenli ve tanıdık dünyasından ayrılıp, zorlu bir maceraya atılır. Bu yolculuk boyunca çeşitli engellerle karşılaşır, öğrenir ve gelişir. Sonunda, kendini yeniden keşfeder ve kişisel bütünlüğüne erişir. Wellek ve Warren'in ifadesine göre, “Eğer sanat eserleri tamamen eşsiz olsalardı, onları anlamak mümkün olmazdı” (Wellek ve Warren, 2013: 21). Bu ifade, sanatın ve edebiyatın her zaman bir tür diyalog ve etkileşim içinde olduğunu vurgular, çünkü eserler genellikle birbirlerine atıfta bulunur ve içinde bulundukları kültürel ortamla etkileşim halindedir.

Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde, mitolojik kahramanın arayış sürecinin her zaman aynı arketipsel modeli takip ettiği anlatılmaktadır. Anlatılan kahramanın maceraları, çeşitli masal, hikâye, roman ve mitlerde tekrar eden bir temayı yansıtır. Bu tema, “monomit” olarak adlandırılır. Campbell’in “monomit” kavramı, evrendeki döngüsel hareketi model alan bir yapıdadır. Kahramanın yolculuğu, on yedi aşamalı bir modele dönüştürülmüş ve bu model üç ana bölüme ayrılmıştır:

"Ayrılma", "Erginlenme" ve "Dönüş" Campbell, eserinde Ortadoğu'dan Hindistan'a, Güney Afrika'dan Sibirya'ya kadar çeşitli coğrafyadan örnekler sunarak, monomit kavramının evrensel bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Bu aşamaların ilki, kahramanın olağan yaşamından ayrılıp maceraya adım attığı "Yola Çıkış" aşamasıdır. İkinci aşama, kahramanın karşılaştığı zorlu deneyimler ve öğrenme süreci aracılığıyla kendini geliştirdiği "Erginlenme" evresidir. Üçüncü ve son aşama ise, edinilen yeni kimlik ve bilgilerle kahramanın dönüşümünü yaşadığı "Dönüş" safhasıdır.

Campbell bu eserinde destanlar, mitler, hikâyeler, romanlar ve şiirlerdeki yolcukların "(…) bir iç yolculuğa dönüşerek bireyin psikolojik düzeyde kimliğini araması" olarak değerlendirir (Moran, 2002: 223).

Sonuç olarak, arketipsel eleştiri kuramının amacı, sadece arketipleri tespit etmek değil, aynı zamanda kahramanın metin içindeki konumunu diğer öğelerle birlikte analiz ederek belirlemektir.

Bu çalışma, öncelikli olarak Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde tanımladığı yolculuk arketipinin aşamalarını, Türk Edebiyatı'ndaki on beş hikâye yazarının eserlerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu şekilde, mitik dönüşüm anlatılarının Türk hikâyesi bağlamında edebî eserlerde nasıl devam ettiği sorusuna yanıt aranacaktır. Çalışmanın odak noktası, arketipsel eleştiri kuramı çerçevesinde modern Türk hikâyelerinde yolculuk/aşama arketiplerinin nasıl ele alındığıdır. Yazarlar eserlerinde arketipsel yolculuk aşamalarına ne derece yer verdikleri ve bu arketiplerin hikâyelerdeki anlamları incelenecek, elde edilen bulgular edebî eserlerin mitolojik temellerine işaret edecektir.

Bu çalışmada[1], 1980 ile 2000 yılları arasında hikâye yazan 15 hikâyecinin eserleri ele alınmıştır. İncelenen hikâyeciler; Murathan Mungan, Mustafa Kutlu, Cemil Kavukçu, Cihan Aktaş, Rasim Özdenören, Hasan Ali Toptaş, Erendüz Atasü, Ramazan Dikmen, Sadık Yalsızuçanlar, Selim İleri, Cemal Şakar, Hüseyin Su, Adalet Ağaoğlu, Yusuf Atılgan ve Ayşe Kulin'dir. Bu hikâyeciler, Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin ve dönüşümlerin etkilerini hikâyelerine başarıyla yansıtmışlardır. Söz konusu yazarların hikâyelerinde yer alan birçok karakter, toplumun dönüşen dinamiklerine uyum

[1] *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* Cilt 1-2 eserlerine dayanarak yapılan araştırmada, 1980 ile 2000 yılları arasında hikâye yazmış olan 268 hikâyecinin toplamda 871 kitap yayımladığı belirlenmiştir. Bu hikâyecilerin söz konusu dönemdeki eserleri, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* adlı kaynak esas alınarak saptanmıştır. Ayrıntılı bilgilere çalışmanın "Ekler" bölümünde yer verilmiştir.

sağlamaya çalışan zorlu süreçlerden geçen bireylerdir. Bu karakterlerden bazıları bu süreçler boyunca içsel yolculuklar gerçekleştirerek kendilerini keşfeder ve bireyselleşme süreçlerini tamamlarlar.

1980-2000 yılları arasında eser veren bu on beş hikâyecinin kaleme aldığı kırk altı hikâye kitabının incelemesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. İlgili eserler şunlardır:

Murathan Mungan; *Cenk Hikâyeleri, Üç Aynalı Kırk Oda, Lal Masallar*

Mustafa Kutlu: *Sır, Uzun Hikâye, Yoksulluk İçimizde*

Cemil Kavukçu: *Temmuz Suçlu*

Cihan Aktaş: *Üç İhtilal Çocuğu, Son Büyülü Günler, Acı Çekmiş Yüzünde, Azize'nin Son Günü*

Rasim Özdenören: *Denize Açılan Kapı, Kuyu, Hışırtı, Ansızın Yola Çıkmak*

Hasan Ali Toptaş: *Bir Gülüşün Kimliği, Yoklar Fısıltısı, Ölü Zaman Gezginleri*

Erendiz Atasü: *Kadınlar da Vardır, Lanetliler*

Ramazan Dikmen: *Kıyıya Vuranlar, Afife Ablanın İncileri*

Sadık Yalsızuçanlar: *Şehirleri Süsleyen Yolcu, Gerçeği İnciten Papağan, Kuş Uykusu, Güzeran ve Halvet Der Encümen*

Selim İleri: *Bir Denizin Eteklerinde, Eski Defterde Solmuş Çiçekler, Son Yaz Akşamı, Hüzün Kahvesi, Kötülük, Otuz Yılın Hikâyeleri*

Cemal Şakar: *Gidenler Gidenler, Yol Düşleri", Esenlik Zamanları*

Hüseyin Su: *Tüneller, Gülşefdeli Yemeni, Ana Üşümesi, Aşkın Hâlleri*

Adalet Ağaoğlu: *Hadi Gidelim*

Yusuf Atılgan: *Eylemci, Ekmek Elden Süt Memeden*

Ayşe Kulin: *Güneşe Dön Yüzünü, Foto Sabah Resimleri, Geniş Zamanlar*

Bu yazarların ve eserlerinin ele alınmasının birden fazla sebebi bulunmaktadır: İlki, 1980-2000 yılları arasını kapsayan dönemin, Türk hikâyeciliğinde bir dönüşüm ve çeşitlenme evresini temsil etmesidir. İkinci olarak, bu zaman aralığı, sosyo-politik değişimler, kültürel dinamikler ve edebi yeniliklerin öne çıktığı bir dönemi ifade etmektedir. Üçüncüsü, incelenen yazarlar ve eserleri, Türk edebiyatında çeşitli temaları, anlatım tekniklerini ve estetik yaklaşımları içermesiyle dikkat çekmektedir. Dördüncü olarak, bu yazarlar, benzersiz üslupları ve tematik odakları ile bu dönemin Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Beşinci ve son olarak, bu eserler, dönemin edebi eğilimlerini, toplumsal sorunları ve bireysel kimlik arayışlarını ele alarak, dönemin edebi çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymaktadır.

Arketipsel eleştiri kuramını temel alarak yapılan birçok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalara kısaca değinmek, yürüttüğümüz çalışmanın özgünlüğünü ve kapsamını açıkça belirlemek açısından faydalı olacaktır. İlgili incelemeler şu şekilde sıralanmaktadır:

Mümtaz Sarıçiçek'in *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu* adlı çalışmasında, *Huzur, Aylak Adam, Tutunamayanlar* ve *Yeni Hayat* romanları ile Yahya Kemal'in *Rindler Üçlemesi*'nde yolculuk arketipinin yansımalarını incelemiştir. Yazar, Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserini başvuru kaynağı olarak kullanmış ve Türk edebiyatından örneklerle, bu eserlerdeki kahramanların mitolojik yolculuğunun belirli kalıplar içinde tekrarlandığını göstermiştir. Sarıçiçek bu eserinde, kahramanın yolculuk arketipinin zaman ve kültürlerin ötesinde geçerli olduğunu Türk edebiyatından örneklerle göstermiştir. Yazar, eserler arasındaki ortaklıkları ve arketipik yolculukları inceleyerek, bu hikâyelerin güçlü ve kalıcı olmasının altında yatan yapıları açığa çıkarmaktadır. Genel olarak, Sarıçiçek'in eseri, edebiyat ve mitoloji çalışmalarına önemli katkılarda bulunmakta, antik anlatı geleneklerinin modern romanları nasıl şekillendirdiğini ve etkilediğini göstermektedir.

Bu çalışmanın yanı sıra, Türkiye'deki çeşitli üniversitelerde arketipsel yolculuk konusu üzerine yüksek lisans ve doktora düzeyinde önemli araştırmalar gerçekleştirilmiştir:

A.İpek Gökeri'nin "Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması" adlı doktora tezi, roman ve epik nitelikteki yapıtlarda sembolik dünyaları keşfetmeyi ve anlamlarını açığa çıkarmayı amaçlamıştır.

Gökhan Özaysın'ın "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Öykü Yapısı Türk Sözlü Anlatı Geleneği ve Yavuz Turgul Senaryoları Üzerine Bir Deneme" adlı doktora tezi, "Kahramanın Yolculuğu" örneği kullanılarak sinema yapıtlarında öykü yapısına ait öğelerin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Sonuç olarak, edebiyattaki öykü yapısından yola çıkarak, Türk sinemasındaki senaryo sorununun çözümüne rehberlik edebilecek bir araç olduğuna dair bulgular elde edilmiştir.

Ayşe Arzu Korucu'nun "Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She And Allan" başlıklı doktora çalışmasında, anima, animus, gölge, öz ve benlik gibi arketipsel unsurların yanı sıra, anne, yalnız kadın, yaşlı bilge adam, kahraman, renk ve sayı gibi arketipsel motiflerin Haggard'ın dört romanındaki yansımaları incelenmiştir. Genel olarak, tez Rider Haggard'ın eserlerini örnek alıp arketipsel eleştiri yöntemini kullanarak, kolektif bilinçdışını çıkarmıştır.

Tuba Özkan'ın "Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, Campbell'in monomit kuramı Dede Korkut Kitabı'ndaki "Bay Büre Beg Oğlı Bamsı Beyrek Boyı" adlı anlatıya uygulanmıştır. Anlatılarda bazı bölümlerde yöntemden sapmayı gerektiren farklılıklar bulunmaktadır. Mesela, "macera çağrısı" bölümünde, kahramanın olağanüstü doğuşu ve isimlendirilmesi süreçlerini kapsayacak yeni bir kategori eklenmesinin gerekliliği vurgulanmıştır.

Gökşen Onat'ın "Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde, arketipsel sembolizm kavramını kullanarak Elif Şafak'ın eserlerinin sembolik yapısını çözmeye çalışılmış ve sembollerin eser oluşumundaki rolü de incelenmiştir.

Nihal Demirkol'un "İngiliz Roman Geleneğinde Çocuk Edebiyatının Gelişimi: Arketipçi Eleştiri Kuramına Göre Alice Harikalar Diyarında, Define Adası, Orman Kitabı Eserlerinin İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezi, önemli bir çalışmadır. Bu tezde araştırmacı, Lewis Carroll'ın "Alice Harikalar Diyarında", Robert Louis Stevenson'ın "Define Adası" ve Rudyard Kipling'in "Orman Kitabı" adlı üç çocuk romanlarının ana karakterleri olan Alice, Jim ve Mowgli'nin "arketipsel yolculuk ve arayış motifleri" ile "arketipsel imge ve karakterlerin"in incelenmesini amaçlanmıştır. Ayrıca çocuk edebiyatındaki arketipsel unsurların nasıl kullanılabileceğine ve bu unsurların ne tür anlamlar taşıyabileceğine dair örnek sunmaktadır.

Meltem Uzunoğlu Erten'in "An Archetypal Analysis of Sons and Women in Love by D.H. Lawrence" adlı yüksek lisans tezi, D. H. Lawrence'ın "Oğullar ve Sevgililer" ile "Aşık Kadınlar" isimli iki romanında mitleri, mitsel kalıpları ve kolektif bilinçdışına ait arketiplerin nasıl kullandığını incelemektedir.

Semih Zeka'nın "Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yolculuk Arketipi" adlı doktora tezi, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarının arketipsel sembolizm açısından incelendiği görülmektedir. Bu tezde, Reşat Nuri Güntekin'in on dokuz romanı üzerinden, Campbell tarafından belirtilen yolculuk arketipinin evrelerinin farklı yansıma şekilleri incelenmiştir; bu eserlerde genel olarak bir kahramanın kendini keşfetme ve dönüşüm sürecinin işlendiği gözlemlenmiştir.

Hilal Akça, "Kemal Tahir'in Romanlarında Yolculuk Arketipi" adıyla doktora tezi hazırlamıştır. Tez, Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserine dayanarak, Kemal Tahir'in romanlarının olay örgüsünü analiz etmektedir. Bu çerçevede tez, Kemal Tahir'in eserlerindeki yolculuk arketipini keşfetmekte, bu arketipin romanlardaki anlatı yapısı ve karakterlerini nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Genel olarak tez, Kemal Tahir'in edebî mirasının anlaşılmasına değerli bir katkı sunmakta ve edebiyatta yolculuk arketipinin önemine ışık tutmaktadır.

Adem Kaya, "Kırım Türk-Tatar Destanlarının Arketipsel Sembolizm Bağlamında Değerlendirilmesi" adlı yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Bu tez, Kırım Türk-Tatar destanlarının arketipsel sembolizm yöntemiyle analiz edilmesi üzerine odaklanmış bir çalışmadır. İncelenen destanlarda, kahramanın benlik arayışı sürecinde, "ayrılma", "erginleşme" ve "dönüş" aşamalarından geçtiği belirlenmiştir. Çalışmanın amacı, arketipsel sembolizm yöntemiyle destanları analiz ederek, bu eserlerdeki sembolik anlamları ortaya çıkarmaktır. Bu sayede, destanlardaki sembolik anlatıların altında yatan derin anlamların anlaşılması ve Kırım Türk-Tatar kültürüne özgü sembollerin incelenmesi mümkün kılınmıştır. Ayrıca, destanlardaki kahramanın yolculuğunun, çeşitli kültürlerdeki mitolojik öykülerle paralellikler gösterdiği vurgulanmıştır.

Zeliha Öztürk, "Yenileşme Dönemi Türk Anlatılarının Arketipsel Eleştiri Yöntemleri ile İncelenmesi" adlı doktora tezini hazırlamıştır. Bu çalışma, 1796-1895 yılları arasında Türk edebiyatının yenileşme dönemine ait roman ve hikâyelerin arketipsel eleştiri yöntemleri kullanılarak incelenmesine odaklanmaktadır. Çalışmanın temel amacı, bu

döneme ait edebî metinlerin mitolojik temellerinin belirlenmesi ve analiz edilmesidir. Bu tez, Türk edebiyatının tarihi ve kültürel mirasına derinlemesine bir bakış sağlamayı hedeflemektedir.

Hasan İlkay, "Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov'un Sanat Eserleri" adlı doktora tezini hazırlamıştır. Bu tezde, Cengiz Aytmatov'un eserleri, arketipsel eleştiri metoduyla incelenmiştir. Aytmatov'un sanat eserlerinin semboller ve arketipsel öğeler açısından zengin bir içeriğe sahip olduğu belirlenmiştir.

Nurtekin Cura, "Campbell'in Monomyth Çerçevesinden Bilbo'nun Kahramanın Yolculuğu" adlı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Bu çalışmada, J.R.R. Tolkien'in *Hobbi*t romanının karakterleri Bilbo, Thorin ve Gandalf'ın yolculukları, Joseph Campbell'in "monomit" kuramı bağlamında analiz edilmiştir.

Seda Şahin, "Sait Faik Abasıyanık'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile Tahlili" adlı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Bu tez, Türk edebiyatı hikâyecilerinden Sait Faik Abasıyanık'ın eserlerindeki temel unsurları, sembolleri ve arketipsel imgeleri inceleyen bir araştırmadır. Çalışma, Sait Faik Abasıyanık'ın eserlerinde arketipsel sembollerin sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ece Serrican Kabalcı, "Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi" adlı doktora tezini hazırlamıştır. Bu tez, edebî eserlerin incelemesinde ortak semboller, motifler ve imgelerin araştırılmasına odaklanmıştır. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî dönemlerindeki yazarların romanlarının incelenmesi için bu yöntem kullanılmıştır. Ayrıca, farklı yazarların eserlerindeki ortak sembollerin ve imgelerin kullanımı da bu tezde tespit edilmiştir.

Şengül Özgül, "Emine Işınsu'nun Romanlarında Yolculuk Arketipi" adlı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Bu tezde, Emine Işınsu'nun on yedi romanı, Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eseri temel alınarak, mitolojik yolculuk bağlamında değerlendirilmiştir. Özgül, romanlardaki seçilmiş kahramanların incelenmesi yoluyla, Emine Işınsu'nun eserlerinde farkında olmadan kullanılan mitos dilini anlamayı ve arketiplerin estetik değer oluşumundaki önemini belirlemeyi hedeflemiştir. Ayrıca, eserlerin daha anlaşılır bir şekilde açıklanmasını da amaçlamıştır.

Merve Leblebici, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle Tahlili" adlı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Bu tezin temel odak noktası, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan arketipsel sembollerdir. Tezde, Tanpınar'ın şiirlerinde sadece kişisel deneyimlerine dayalı olmayan, aynı zamanda insanlığın kolektif mirasını temsil eden arketipsel öğeleri de kullandığı belirtilmiştir. Çalışma, Tanpınar'ın şiirlerinde sembolizmi geniş bir perspektifte ele aldığını ve bu kullanımın bilinenin ötesine geçtiğini ortaya koymuştur.

Büşra Boza, "Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili" adlı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Tezde, Hüseyin Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar, Deli Kurt, Ruh Adam, Z Vitamini* ve *Dalkavuklar Gecesi* adlı romanları ile *Yolların Sonu* ve *Hikâyeler* başlıklı şiir toplamları, arketipsel eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Analiz esnasında, doğa sembolleri, arketipsel karakterler, hayvan arketipleri, yolculuk arketipi ve diğer arketipsel simgelerin varlığı tespit edilmiştir.

Diğer yandan, arketipsel eleştiri alanında yazılmış birçok makale mevcuttur. Bu makaleler, özellikle hikâye ve romanlarda yer alan arketipsel eleştirinin incelenmesine yönelik detaylı araştırmaları içermektedir[2].

"Arketip" kavramını temel alarak yapılan bilimsel çalışmalardan anlaşıldığı üzere, "Modern Türk Hikâyesi"ni arketipsel yolculuk açısından bütünüyle ele alan bir çalışma

[2] Hasan İlkay Al"Antoine De Saint-Exupéry'nin Küçük Prens Öyküsünde Yolculuk/Aşama Arketipi", Gürhan Çopur, "Ruh Adam Romanında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu: Yasak Aşk'ın Döngüsü", Üstün Dökmen, "Pinokyonun Arketipler ve Anababa- Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi", Gülşah Durmuş, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" Bağlamında Ferhad İle Şirin Halk Hikâyesi", Gülşah Durmuş, "Campbell'in Monomit Kuramı Bağlamında Manas Destanı: Bir Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", Melike Gökcan, "Yusuf u Züleyha Hikâyelerinde "Yol" Alegorisi ve Arketipal Sembolizm", Ahmet Faruk Güler, "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Kilit-Anahtar-Kapı Romanlarında Yüce Birey Arketipi Olarak Küpeli Hafız ve Sarı Hoca", İbrahim Gürses, "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği", Yılmaz Irmak, Mehmet Emin Bars "Palu'da Derlenmiş Olan "Paşa İle Kurt" Masalının Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi", Volkan Karagözlü, "Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr-ü Vefa Mesnevisinin İncelenmesi", Aynur Koçak, Sümeyye Kübra Gündoğdu, "Kahramanın Yolculuğunda Dişil Varlıklar: Karaçay-Malkar Nart Destanları Örneği", Ramazan Korkmaz, "Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce Birey Ve Alp-Bilge Tipi", Taner Namlı, "Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın 'Pinhan' Romanının İncelenmesi", Tarık Özcan, "Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlenmesi", Kadirhan Özdemir, Bülent Sayak, "Yaşar Kemal'in Binboğalar Efsanesi İsimli Eseri Üzerinde Arketipsel Bir Okuma", Serdar Deniz Özdemir, "Kahramanın Sembolik Yolculuğu Bağlamında Ferhat İle Şirin Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme", Tuba Saltık Özkan, "Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek Anlatılarında Arketipik İmgeler", Tuba Saltık Özkan, "Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Bamsı Beyrek Ve Erginleme Süreci", Mümtaz Sarıçiçek, "Gölgelerde Gölge Arketipi "Mehmet Âkif ve Gölgeler", Yaşar Şimşek, "Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri", Nurgül Yavuzer, "Perseus' Kahramanlık Mitinin Arketipsel Sembollerle İncelenmesi", Şamil Yeşilyurt, "Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar Ve Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar Romanlarında Yolculuk Arketipi", Aysun İlhan, "Kürk Mantolu Madonna'da Arketipsel Yolculuk".

mevcut değildir. Tezimizde birinci bölümünde "bilinç", "bilinçdışı" ve "arketip" kavramları ele alınmış, bu kavramların tarihsel gelişimi ve temel unsurları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Daha sonra "arketipsel eleştiri" ve "arketipsel semboller" hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca, George Frazer'ın *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri*, Northrop Frye'ın *Anatominin Eleştirisi*, Mircae Eliade'ın *Mitlerin Özellikleri ile Ebedî Dönüş Mitosu*, Vladimir J. Propp'un *Masalların Yapısı ve İncelenmesi* isimli eserlerinin arketipsel eleştiriye katkıları açıklanmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Joseph Campbell'in "monomit" kuramının temelini oluşturan "ayrılma", "erginleşme" ve "dönüş" aşamaları, 1980-2000 yılları arasındaki Modern Türk hikâyelerine uygulanmıştır. Arketipsel yolculuğun tespit edildiği hikâyelerde, kahramanın manevi ve maddi yolculukları, çeşitli örneklerle detaylandırılarak açıklanmıştır.

Sonuç bölümünde, seçilen kahramanların soyut ve somut yolculuklarının tamamlanıp tamamlanmadığı, bu yolculuklarının hangi aşamalarda sonlandığı ve bu durumunların nedenleri incelenmiştir.

Çalışmanın "Ek" bölümünde, analiz sonucunda Joseph Campbell'in "monomit" kuramının hangi yazarların eserlerinde belirlendiği tablolar aracılığıyla sunulmuştur. Bunun yanı sıra, 1980-2000 yılları arasında hikâye yazmış olan 268 yazarın eserlerinin sayısı ve bu yazarların aynı zaman dilimine ait öykü isimleri de listelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL ÇERÇEVE ve BAZI TEMEL KAVRAMLAR

1.1. Bilinç ve Bilinçdışı

"Bilinç" terimi, bugünkü anlamını 17. yüzyılın başlarında kazanmıştır. Latince kökenli olan bu kelime, "cum" ve "scio" kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiş olup, "bilme" anlamına gelir. Latin dilinde "bilinç", "bilinçli olmak bir şeyin bilgisini başkasıyla veya kendisiyle paylaşmak ve bu bilgiyi açık, seçik bir şekilde anlaması" şeklinde tanımlanır (Zeman, 2001: 1265). Jung'a göre ise bilinç "içinde bulunduğu ilişkiler nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanıma" kapasitesidir (Jung, 2016: 71). Bu bağlamda bilinç, çevreyle etkileşimde bulunma ve iletişim kurma yeteneğidir. Bilinç, bir derece meselesidir: "Bir dizi bilinç durumu uykusundan uyanıp komaya kadar genişler" (Jennett ve Teasdale, 1974: 26). Kısacası bilinç, insanın çevresiyle kurduğu bağları algılama ve yönlendirme organı olarak tanımlanabilir.

Birey, sadece dış dünya ile etkileşimde bulunmakla kalmaz, aynı zamanda öz bilinç ve farkındalık sayesinde kendi düşüncelerini, duygularını ve davranışlarını izleme ve kontrol etme kapasitesine sahiptir. Bu bağlamda bilinç, bireyin kendi kendini yönlendirmesine ve kişisel gelişimine katkıda bulunur. Ancak bilinç, sadece gözlemleme ve kontrol etmeyle sınırlı bir olgu değildir. Birey, bilinçli olarak düşünme, karar verme ve yaratıcı çözümler üretme yeteneğine de sahiptir. Bu özellikler sayesinde, bilinç, bireyin zekâ ve yaratıcılık kapasitelerinin gelişmesine yardımcı olur. Sonuç itibarıyla, bilinç; bireyin iç ve dış dünyayı algılama, kontrol etme ve etkileme yeteneklerini kapsayan geniş bir kavramdır. Hilgard'ın ifadesiyle: "Bireyin zekâ, yaratıcılık ve öz farkındalık yeteneklerini geliştirerek, hayatta başarılı olmasına yardımcı olur" (Hilgard, 2015: 196-197).

Bilinçli zihnin tat alma, koku alma, işitme, hissetme, görme, konuşma, düşünme, karar verme, gülme, ağlama, oynama, yorulma, acı çekme, sevinç gibi duygusal deneyimleri sağlar. Ayrıca Morey şu ifadeleri kullanır:

> "Bilinçli zihin uyanık olan zihindir - bilinçdışı zihne kıyasla uykulu gibi görünür. Yani bilinçli zihin, zihnin "aktif" kısmıdır ve bilinçdışı zihnini, "pasif" ve bilinçli zihinden yönlendirilmeye hazır olan kısmı kontrol edebilir ve yönlendirebilir. Bilinçdışı zihnin parçası, bilinçli zihnin yönlendirmesi veya bilgisi olmadan devam eden vücut

fonksiyonlarını da yönlendiren kısımdır. Örneğin, bilinçdışı zihniniz kalp atışınıza, akciğerlerinizin solunumuna, atardamarlarınızın atışına, karaciğerinizin, böbreklerinizin, midemizin ve bağırsaklarınızın salgısına, uyku, rüya ve vücudunuzu oluşturan milyarlarca hücrenin yeniden inşasına dikkat eder" (Morey, 2020: 7-8).

Jung tarafından belirtildiği üzere, "Bilinç", "Ben" gibi "bireyin yaşıyla birlikte geliştiği canlı bir düzlemdir" (Jung, 2016: 13). Günümüz bilinci ile geçmişteki bilinç arasında kesin bir ayrım yapmak doğru olmaz. Çünkü bilinç, seçici bir yapıya sahiptir ve herhangi bir anda sınırlı bir kapasiteyle faaliyet gösterirken, zaman içinde duyu, düşünce, duygu, hafıza, hayal gücü, dil ve eylem planlaması gibi tüm temel psikolojik süreçlerden etkilenir. Her bireyin bilinç düzeyi farklılık gösterir; bu farklılık, bireylerin kendine özgü oluşunu sağlar. Bir insanın bilincinin diğerlerinden farklılaşma sürecine "bireyleşme" adı verilir. Bireyleşmenin esas gayesi, bireyin öz farkındalığını artırması, başka bir ifadeyle, bilinç düzeyini genişletmesidir. Bireyin gelişim sürecinde, bilinçlenme ve bireyleşme süreçleri birbirini destekleyici biçimde işlev görür; bilinç düzeyinin yükselmesiyle paralel olarak bireyleşme de derinleşir. "Bilincin bireyleşmesi süreci Jung'un ego adını verdiği bir diğer öğeyi oluşturur" (Geçtan, 2017: 172).

Ego, bireyin karar alma sürecinde merkezi bir role sahiptir ve bireyin tüm eylemlerini kontrol ederek yön verir. "Ego, birçok önemli yürütme işlevini yerine getirirken, bir yandan da, id'in, süperegonun ve dış dünyanın birbiriyle çatışma durumunda olan istekleri arasında bir uzlaşma yolu bulmakla yükümlüdür" (Geçtan, 2017: 44). Jung'a göre, ego bilinç üzerinde hayati bir işlev görür. Bu işlev, bilince gelen duygu, düşünce, algı ve anılara izin verdiği oranda bilince aktarılma görevini üstlenir. Dolayısıyla, bir bireyin objektif dünyada var olduğunun ve bu dünyadaki davranışlarının, egonun süzgecinden geçirilerek bilince aktarıldığının farkında olması gerekmektedir. Jung, bilinci, "ego ile ilişkili psişik süreçleri sürdüren fonksiyon ve aktiviteler" olarak tanımlamaktadır. (Jacobi, 2002: 202).

Geçtan, ego'nun bilinç sürecindeki seçici rolüne vurgu yapar:

"Ego, bir düşünceyi, bir anıyı ya da bir duyguyu seçmedikçe kişi bunların varlığından haberdar olamaz. Son derecede seçici olan ego, bir damıtma aygıtına benzer. Kendisine ulaşan ruhsal olayların pek azı bilinç düzeyine çıkabilir. Bu nedenle günlük yaşantılarımızın birçoğunun farkında olmayız. Egonun bu görevi olmasaydı, insanın

katlanamayacağı sayıda duygu, düşünce, algı ve anı bilinç düzeyini doldurmuş olurdu" (Geçtan, 2017: 173).

Geçtan ayrıca, bilincin beyinde yer aldığını, ancak bilincin ruhun tamamını ifade etmediğini, "ruh temelde, vücudun her yanına yayılmış sinir sisteminin bir işlevi" olduğunu belirtir (Geçtan, 2017: 173).

Bilinç, buzdağının sadece görünen kısmını oluşturur. Buzdağının görünmeyen kısmında ise bilinçdışı yer alır. Ego tarafından bilinç sistemine erişmine müsaade etmediği, bastırılmış yaşantılar bilinçdışında depolanır ve yok olmazlar. Freud, bilinçdışı terimini 1895'te yayımlanan "Bn. Emmy" adlı raporunda kullanmıştır. Sonrasında ise "Rüyaların Yorumu", "Psikanalizde Bilinçdışı Üzerine Bir Not" ve "Bilinçdışı" başlıklı makalelerinde bu konuya daha ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir:

> "Bilinçdışı sistemi içinde zihinsel itkilerin tıpkı ayrı bireyler gibi birbirlerini sıkıştırdığı geniş bir giriş holüyle karşılaştıralım. Bu giriş holüne bitişik olarak, içinde bilincin de bulunduğu, ikinci, daha dar bir oda –bir tür misafir odası vardır. Ama bu iki oda arasındaki eşikte bir bekçi görevini yerine getirir: değişik zihinsel itkileri inceler, bir sansürcü gibi davranır ve onlardan hoşlanmazsa misafir odasına girmesine izin vermez. (…) Bilinçdışının giriş holündeki itkiler diğer odadaki bilincin gözünden uzaktadırlar; başlangıçta bilinçdışı kalmalıdırlar. Eğer eşiğe doğru yollarını zorlamış, bekçi tarafından geri çevrilmişlerse bilinç için uygun değildirler, biz onlardan bastırılmış diye söz ederiz" (Freud, 1996: 295-296).

Bu tanımlama, Freud bilinçdışı kavramını, bireyin farkında olmadığı, ancak davranışlarını ve düşüncelerini etkileyen derin psikolojik süreçler olarak gösterir ve onun bilinç ve bilinçdışı arasındaki dinamik ilişkiyi vurgular.

Freud, bilinçdışının bireyin yaşamına olan etkilerini psikolojik rahatsızlıklar, dil sürçmeleri, rüyalar, espriler ve yazım yanlışlarında gösterdiğini ifade eder. Ancak bunlar arasında en büyük payın rüyalar olduğunu ekler. Freud için rüyalar "(…) aklın bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yoludur" (Freud, 2004: 324).

Sigmund Freud, bilinci üç kategoriye ayırır: Bilinçli seviye (kişinin kendisi ve çevresi hakkında farkındalık); bilinç - öncesi seviye (bilginin, zamanla veya terapi sürecinde ortaya çıkana kadar bilinçten gizli kalması); bilinçdışı seviye (bilginin bilinçten bloke edildiği ve

erişilmesinin son derece güç olduğu, genellikle uzun süreli terapi gerektiren, ancak rüyalar ve rüya yorumlaması yoluyla erişilebilen bir alan). Bu bağlamda bilinçdışı, "anımsanmaları ve yaşanmaları yasaklanmış olması nedeniyle bilincimizden uzaklaştırdığımız içgüdüsel istek ve yaşantılarımız" dan oluşur (Bakırcıoğlu, 2014: 2165).

Sigmund Freud'a göre, bilinçdışı, kişilik yapısının en ilkel katmanıdır ve bilincin denetimi altında olmayan, kuralsız bir yapıya sahiptir. Bilinçdışı düzeylere erişebilmek için Freud, öncelikle psikanaliz ve ardından rüya içeriği analizini önermiştir. Bilinçli deneyimler, diğer bireyler tarafından gözlemlenebilir ve bunlarla iletişim kurulabilirken, bilinçdışı süreçlere erişim daha zordur. Freud, hayatını, bu bilinçdışı süreçleri bilinç düzeyine çıkaracak teknikler geliştirmeye adamıştır. Freud, bilinçdışı bir zihnin varlığına ve bu zihnin, belirli davranışları tetikleyebilecek bilinçdışı inançlar ve arzulara sahip olduğuna inanmaktadır. Özetlemek gerekirse, Freud, bilinçdışındaki unsurların, başlangıçta bilinçli yapı içinde yer alırken, bastırma sonucunda bilinçdışına itildiğini vurgulamaktadır.

Kant'a göre bilinçdışı, "bir yaşamın yarısını oluşturan gizli betimlemeler alanıdır" (Jung, 2016: 69). Eğer bilinç ve bilinçdışını bir araya getirirsek, psikolojinin çalışma alanını neredeyse tamamen oluşturmuş oluruz. Bilinç, kısa sürelidir ve "belli bir ana ve kendi çevresine elverişlidir". "Bilinç, bir tür darlık ile nitelenir; bilincin darlığından söz edilmesinin nedeni çok az sayıda olguyu peş peşe kucaklayabilmesindendir" (Jung, 2016: 30). Bu ifadeler, bize bilincin sınırlılığını ve bilinçdışının derin ve geniş çaplı yapısını vurgulamaktadır.

Psikologlar, Freud öncesi dönemde, bilinci ve bilinçdışını ayrılmaz bir bütün olarak değerlendiriyorlardı. Bu yaklaşıma göre, bireylerin bilincinde mevcut olan tüm psişik olgular, aynı zamanda bilinçdışı ile de ilişkiliydi ve birbirlerinden ayrı düşünülmesi mümkün değildi. Ancak, Freud'un psikanalitik kuramı, bu geleneksel anlayış kökünden değiştirmiştir. Freud'a göre, insan davranışlarının altında yatan pek çok neden ve dürtü, bilinçdışı süreçler tarafından kontrol edilebilirdir. Bu süreçlerin farkında olunamamasından dolayı bireyler tarafından fark edilmezler. Bu bağlamda, "Freud, bilinçli ve bilinçdışı süreçleri birbirinden ayırmış ve her iki sürecin de ayrı ayrı ele alınması gerektiğini savunmuştur" (Charrier, Portakal, 2019:15). Freud'un bu yaklaşımı, psikoloji alanında önemli bir dönüşüm yaratmış ve birçok psikolog bu yeni perspektifi benimsemiştir. Bu yaklaşımı benimseyen psikologlardan biri de Jung olmuştur.

Jung, bilincin arzularını karşılayan eylemleri ilerleme (progresyon) olarak adlandırırken, bilinçdışı arzuları karşılayan eylemleri gerileme (regresyon) olarak değerlendirir. Bilinç ve bilinçdışı, birbirini tamamlayan iki ayrı faaliyet alanı olarak görülmektedir. Bilinç, bireye yön veren ve yaşamındaki tüm seçimleri yapan evreyken, bilinçdışı ise bilinç tarafından kendisine iletilen bilgileri eleştirmeksizin kabul eder. Bu bağlamda, bilinçdışı zihin, zengin bir toprak gibi işlev görür ve bilinçli zihin tarafından ekilen düşünce neyse, ona uygun sonuçlar üretir. Hastalıklı düşünceler ekildiğinde, hastalıklı sonuçlar; yoksulluk düşünceleri ekildiğinde, yoksulluk; aşağılık, güçsüzlük ve korku düşünceleri ekildiğinde, güçsüz ve korkak bir kişilik ortaya çıkar. Bilinçdışı, itaatkâr bir hizmetkâr gibidir ve bilinçli zihnin düşüncelerine uyum sağlar. "Bilinçdışına yanlış bilgi verirseniz, bunu doğru kabul eder. Sonra bu bilgiyi gerçek kılmaya çalışır. Telkinlerinizi, bunlar yanlış olsa bile, koşullara, deneyimlere ve olaylara dönüştürür" (Murfin, 2002: 35).

Bilinçdışı insanın hayatında gizli kalmış arzuları, korkuları ve yaşanan kötü olayları barındırır. Bu unsurlar, hayatımızı sürdürmek adına unutulur ve genellikle bilinç düzeyinde ulaşılması mümkün olmaz. Saffet Murat Tura'nın *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* adlı eserinde belirttiği gibi, "bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen, bastırılan duyguların ve fikirlerin tamamen bilincin dışında tutulmasıyla oluşur" (Tura, 2018: 53). Benson ve Jung, bilinçdışının doğrudan gözlemlenemeyeceğini belirtirler. Benson, "Bilinçdışını doğrudan görmek mümkün değildir" (Benson, 2013: 49) derken; Jung, "Bilinçdışına dolaysız ulaşılamaz, nedeni de bilinçdışı oluşudur" (Jung, 2016: 65) diyerek bireyin bilinçdışı ile olan ilişkisinin dolaylı niteliğini vurgularlar. Bilinçdışı, bireyde üç ayrı ayrı yapıdan oluşur. Birincisi bireyin doğumundan iki yaşına kadar olan haz ilkesi yani "id"(ilkel benlik) çerçevesinde yaşadığı dönemdir. İkincisi, iki yaşından sonra gerçeklik ilkesi "ego"nun "id"e eşlik etme süresidir. Üçüncüsü ise üç yaşından itibaren ebeveynlerin etkisiyle süperegonun ortaya çıkışıdır. "Süperego, toplum içinde yanlış davranmaktan bizi alıkoyan vicdan ve ahlak bekçisidir" (Benson, 2013: 52).

Bilinç, sürekli bir yapıya sahip değildir. "Bilinç, kesik ve kopuk kopuktur. İnsan yaşamının bilinçli evreleri bir araya toplansa, toplam sürenin ancak yarısına ya da üçte ikisine ulaşır; gerisini bilinçdışı yaşamı oluşturur" (Jung, 2016: 66). Bu durum, günlük hayatımızda sıkça karşılaşılan durumlarda açıkça görülebilir: "Öfkeden kendimi kaybettim", "beni çileden çıkardı", "tanınacak durumda değildi", "şeytana uymuş gibiydi", "aklı başından gitti", "bunlar insanı deli eder", "ne yaptığını bilmiyordu" gibi ifadeler, bilincin ne

kadar kolay sarsılabileceğini gösterir. Bu düzen bozuklukları yalnızca nöbetler şeklinde değil, bilinçte sürekli değişikliklere de yol açar. Bu tespitler, bilincin kırılganlığını ve bilinçdışının insan yaşamındaki sürekli ve etkili rolünü vurgular.

Bilinç ve bilinçdışı arasında üç önemli fark bulunmaktadır. Birincisi, bilincin insan hayatı boyunca sınırlı ve geçici olması, bilinçdışı, tek bir insanın yaşadığı sürece var olmasıdır. Yani, bilincimiz en üst düzeye ulaştığında bile, bilinçdışı kendi varlığını sürdürmeye devam eder:

> "Bilinç yoğunluğuna ve merkezîleşmesine karşın bir anlıktır; belli bir ana ve kendi çevresine elverişlidir. Yapısı nedeniyle, bireysel deneyimin araçlarından başka bir şey içermez, geçmişe dönüş gücü ise birkaç on yılı geçmez. Beleği uydurmadır ve basılı kâğıtlardan oluşmuştur" (Jung, 1982: 35). "Bilinçdışı ise bu denli farklıdır! Yoğunluğu, merkezîleşmesi yoktur, iç karanlıklara derece derece ulaşır, sonsuz bir genişlik elde eder, birbirine benzemez bir küme öğeyi yan yana kapsar, yücelik algılarının belirsiz yığını ondadır, ataların, yaşamı boyunca oluşmuş katmanlaşmaların olağanüstü gömüsü de ondadır. Bilinçdışı kişileşebilseydi, erkekle kadının, yaşlı ile gencin, doğumla ölümün sınırlarında yaşayan bütünsel bir canlının çizgilerini taşır, hemen hemen ölümsüzlüğe yakın bir biçimde, bir iki milyon yıllık insan deneyimleriyle dopdolu olurdu" (Jung, 2000: 30).

İkinci önemli fark olarak, bireysel bilincin her insanda farklılık göstermesine karşın, bilinçdışının tüm insanlık için ortak bir yapıda oluşudur. Yüzyıllar geçse bile bu ortak özellikler kaybolmaz:

> "İnsanlığın başlangıcında, bugünkü bireysel bilincimizin yerini tutan bir topluluk ruhu vardı; evrimle birlikte yüzyıllar boyunca aşamalı olarak kayboldu. Bireysel bilincin var olması koşulu, bir başkasının bilincinden farklı oluşuna dayanır. Bu nedenle oluş evrimini, hedefine vardığında rengârenk yıldızlara bölünen bir füzeye benzetebiliriz. Bireysel bilincimize karşın, yine de benlik bilinci, denizde yüzen bir gemiyi anımsatırcasına ırksal bilinçdışının engin alanı üzerinde yer alır. Bu nedenle kökensel ruh dünyasından hiçbir şey yok olmamıştır. Denizlerin koca anakaraları birbirlerinden ayırıp birer ada olarak çevrelemesi gibi, kökensel bilinçdışı da bireysel bilinçleri sarar çepeçevre (…)" (Gürol, 1977: 42).

Gürol'un analizine göre bireysel bilincin çeşitliliğininin bilinçdışının evrimsel geçmişiyle ve kolektif yapısıyla derin bir bağlantıya sahip olduğunu gösterir.

Üçüncü olarak, zihnin yapıcı bir bileşeni olan bilinçdışı, bilinçli zihin ve dış kaynaklardan gelen olumsuz önermeler tarafından engellenmediği sürece, bireyin yaşamına olumlu etkiler yapar. Jung, bilinçdışında meydana gelen olayların tamamının kişisel bilinçdışı ile açıklanamayacağını, analitik psikoloji çerçevesinde sistemli bir şekilde ortaya koyar. Jung'a göre kişilik, üç temel unsurdan oluşur ve bunların tümüne psişe denir; bilinç (ego), bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı. Jung, bireysel bilinçdışının yüzeysel, kolektif bilinçdışının ise çok derinlerde olduğunu belirtir: "Bilinçdışının yüzeysel tabakası çoğunlukla kişiseldir. Biz bunu kişisel tabaka olarak adlandırıyoruz. Fakat bunun altında bir katman daha vardır ki kişisel tecrübelere ve yaşanmışlıklara dayanmaz yani doğuştandır. İşte bu alt katmana kolektif bilinçdışı diyoruz" (Jung, 2016: 46).

Jung, kolektif biliçdışı tezini, dört yaşında gördüğü bir rüya üzerinden temellendirdiği anlaşılmaktadır:

> "Evimizin yanındaki her zaman oynadığım tarla, yapayalnızım... Birden önümde dört köşe bir çukur beliriyor. Merakla uzanıp içine bakıyorum; aşağı doğru inen taş merdivenler var; korka korka inmeye başlıyorum. Dipte, yeşil bir perdeyle örtülü bir kapı çıkıyor karşıma, açıyorum perdeyi. Taş duvarlı, geniş dikdörtgen biçiminde bir salonla karşılaşıyorum; bulunduğum kapıdan, karşı uca doğru kırmızı bir yol halısı uzanmakta; bittiği yerde, bir düzlük üzerinde kocaman bir koltuk var. Koltuk, aslında kırmızı yastıklı büyük altın bir taht, üstündeyse yaklaşık yirmi beş santim uzunluğunda bir ağaç kütüğüne benzeyen bir şey dayalı. Kırmızı, et gibi, insan başı gibi bir tepsi var; ancak henüz biçimini almamış bir baş bu; bir de deliği var gibi, şeytan gözünü andıran. Derken annemin sesini işitiyorum. Çukura inen merdiven başından geliyor sanki, sonra birden sesin iki yüz metre ötedeki evimizden gelmekte olduğunu fark ediyorum. İyi bak ona!‟ diye sesleniyor annem, "Yamyam o! İyi bak ona!" (Jung, 2020b: 28).

Bu rüya, Jung'un daha sonraki teorik çalışmalarında önemli bir yer tutar ve kolektif bilinçdışının varlığını ve insan psikolojisindeki derin etkilerini gösteren bir örnek olarak kullanılır.

Jung, kolektif bilinçdışının, psişenin ilk basamağında yer aldığını ve bu yapının hem insandan insana aktarıldığını hem de ırksal bir nitelik taşıdığını belirtir. Jung, kolektif bilinçdışını şöyle açıklamaktadır: "Kişisel olabilecek bir şeyden tamamıyla uzak, tamamıyla evrensel bir olay; bu içeriklere her yerde rastlamak mümkün, kişisel bilinçte olmayacak şeyler bunlar" (Jung, 2006: 144).

Bu açıklama, kolektif bilinçdışının, kişisel deneyimlerin ötesinde, tüm insanlık tarafından paylaşılan, evrensel içeriklere sahip olduğunu gösterir.

Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious* adlı eserinde, kolektif bilinçdışı kavramını, milletlerin yaşam tasarımlarını belirleyen bir rehber olarak tanımlar. Aynı zamanda bu kavram, gelenekler, örf ve âdetler, etik kurallar, değerler, inançlarla geniş bir bilinci veya bilinçli bir bilgiyi ifade eder. Jung, kolektif bilinçdışı ile insanın farkında olmadığı, atalardan ve genetik mirastan gelen sembollerle dolu bir bilinçdışının varlığını ortaya koyar. "Jung'a göre eskiden beri var olan ve gelecekte de var olacak ortak bir bilinçdışı vardır. Bu da arketiplerden oluşmaktadır" (Tanrıtanır, 2019: 28). Bu açıdan Jung'un "kolektif bilinç" kavramı, Freud'un "süperego" kavramıyla benzerlikler taşır, ancak "kolektif bilinçdışı, güncel etkileri bakımından sadece ebeveynlere ait değerleri ihtiva eden süperego'dan ayrılmaktadır" (Bahadır, 2007: 204).

Jung, *Analatik Psikoloji* adlı eserinde, kişisel bilinçdışı ile kolektif bilinçdışını daha iyi anlatmak için "ada metaforu"nu kullanır. Bu metafora göre, suyun üst kısmında yer alan ada bilinci, suyun hemen altındaki bölümü bilinçaltını ve adanın dünyaya temas ettiği bölüm ise kolektif bilinçaltını temsil eder. Jung, kişisel bilinçdışının, daha önce bilinçte yaşanmış olaylardan oluştuğunu, ancak kolektif bilinçdışının ise bilinçte hiçbir zaman bulunmadığını söyler: "Kolektif bilinçdışı, bireysel bilinçdışından daha derinlerde olan bir bölümü, bilincimizde ortaya çıktığı bilinmeyen maddedir. Onun varlığını biraz da olsa içgüdüsel davranışların gözleminden çıkarabiliriz. İçgüdüler bilinçli motivasyon olmaksızın eyleme karşı dürtüler olarak tanımlanırlar" (Fordham, 2011: 27).

Jung, kolektif bilinçdışını "arketip" kavramı üzerine kurar ve arketipleri, tarihsel önyargılardan ziyade, içgüdülerin bir ifadesi olarak değerlendirir. Jung'a göre, kolektif bilinçdışı, içgüdülerin bir kaynağı olarak değerlendirilir; çünkü arketipler, içgüdülerin dışavurum şekillerinden başka bir şey değildir. Jung, arketipleri içgüdülerle benzer bir çerçevede ele alır ve şöyle der: "(…) içgüdüler, duyularla algılanabilen fizyolojik

uyaranlardır, ancak fanteziler şeklinde de ortaya çıkıp varlıklarını sembolik resimlerle belli ederler. İşte arketipler, bu iç görüntülerdir" (Jung, 2006: 244).

Bu açıklama, Jung'un arketipleri, içgüdüsel ve sembolik bir boyutta ele aldığını ve bunların insanın psikolojik yapısında önemli bir rol oynadığını gösterir.

Jung, bir hastasını tedavi ederken, kişisel anılarıyla ilişkisi olmayan fantezileri fark eder ve bu fantezilerin insanlığın ortak, ilksel imgelerinden ve motiflerinden türediğini, bu nedenle bireyin kişiliğinin ataları tarafından şekillendirildiğini iddia eder:

> "Arketiplerin tümünü simgeleyen bilinçdışı, en koyu karanlıklar içinde saklı yatan ilk çağlardan bugüne dek insanların yaşadıkları yaşantıların bir çökeltisidir. Ancak ölü bir çökelti, terkedilmiş bir yıkıntı alanı değildir; göze gözükmeyen, dolayısıyla o kadar daha büyük bir etkileyici güçle bireysel yaşamı belirleyen canlı tepki ve alarm sistemleridir. Ama (…) bir tarihsel önyargı değildir kolektif bilinçdışı; bir içgüdü kaynağıdır, çünkü arketipler içgüdülerin dışavurum biçimlerinden başka şeyler değildir" (Jung, 2000: 244).

Bu açıklama, kolektif bilinçdışının, bireyin kişiliğini etkileyen derin ve evrensel bir yapı olduğunu ve bu yapının, içgüdülerin ve ilksel imgelerin bir çökeltisi olarak işlev gördüğünü vurgular.

Frieda Fordham, arketiplerin bilinçdışında yer alan ve ruhun içinde tekrarlanan tipik imgeler olarak tanımlar. Ancak bu kavramın zaman içinde hem bilinçli hem de bilinçdışı yönleri kapsayacak şekilde genişletildiğini ifade eder:

> "Arketipler bilinçdışıdırlar ve bu nedenle yalnızca varsayım olarak kabul edilebilirler. Ancak biz onları ruhun içinde tekrar tekrar ortaya çıkan belirli tipik imgeler yoluyla fark ederiz. Jung bir defasında bunlardan "ilk imgeler" olarak söz etmiş, daha sonraları bilinç ve bilinçdışı yönlerinin her ikisini de kapsar biçimde geniş anlamda arketipler terimini kullanmıştır" (Fordham, 2011: 27-28).

Jung, bu imgelere ve motiflere "arketipler", (ana örnekler) ve "bilinçdışının dominantları" (baskın örnekleri)" isimlerini verir (Jung, 2006: 144). Ardından, "kolektif bilinçdışı" veya "ırksal hafıza" kuramını tanıtırarak, bilinçdışında kişisel deneyimlerden türetilmeyen, doğuştan gelen imgeler veya desenler olduğunu belirtir. Jung'a göre, arketipler, yüzyıllar boyunca evrimleşen ve şu anda insanın bilinçdışında bulunan ilkel

formlar veya motiflerdir. “Arketiplerin tezahürleri mit, ritüel, halkbilimi ve dini deneyimlerde ortaya çıkar” (Jung,1980: 43).

Jung, kolektif bilinçdışını ve arketip kavramını ispatlamak için rüyalardan yararlanmıştır: “Jung, kolektif bilinçdışının en iyi şekilde rüyalarda tezahür ettiğini belirtip, kolektif bilinçdışı kaynaklı rüyaların daha çok toplumsal içerikler taşıdıklarını ileri sürer. Kişisel bilinçdışı kaynaklı rüyalar daha çok bireyin özel yaşantısı ile alakalı rüyalardır” (Çetin, 2010: 255-256).

Jung, arketiplerin rüyalardan önce somut bir anlam taşımadığını, ancak rüyalarda görülen arketiplerin sembollere dönüştüğünü vurgular. Bu yüzden, rüyaların yorumlanmasında kullanılan sembollerin hangi arketiplere karşılık geldiğinin iyi anlaşılmaması durumunda, rüyaların vermek istediği mesajların tam olarak anlaşılamayacağını belirtir. Jung, rüyaları büyük rüyalar, ortak rüyalar ve erken çocukluk dönemi rüyaları olmak üzere üç kategoriye ayırmaktadır. Arketiplerin sembollere dönüştüğü rüyaları “büyük rüyalar” kategorisine dâhil eder. Ortak ve erken dönem çocukluk rüyaları yalnızca rüyayı gören kişiyle ilgiliyken, büyük rüyalar tüm insanlığı ilgilendirir. “Bu rüyalar sadece rüya göreni değil gören dışındaki insanları da ilgilendirir. Jung’a göre büyük rüyaların diğer rüyalardan farkı anlatıldığında herkesin ilgisini çekmesidir” (Çetin, 2010: 261). Jung’un rüyaları yorumlamadaki amacı, kolektif bilinçdışındaki ve arketiplerdeki gizli sembolleri ortaya çıkararak bireyin bireyselleşme sürecini hızlandırmaktır. “Rüyanın bilinçli bir davranışın karşılığı olduğu için onun bireyin hayatındaki anlamını ortaya çıkarmak için rüyanın etrafında dolaşmak gerekir” (Çetin, 2010: 263).

Sonuç olarak Jung rüyalarla, bireyin bilinçdışı dünyasını anlamak ve kişisel gelişimine katkıda bulunmayı hedeflemiştir.

1909 yılında Amerika’da bir konferans seyahati sırasında, Freud Jung’a gördüğü bir rüyayı anlatır. Freud’un rüyasını yorumlamak isteyen Jung, rüyanın daha detaylı anlatılmasını istediğinde, Freud “Başka bir şey söyleyemem sonra otoritemi yitirmiş olurum” şeklinde yanıt verir (Stevens, 2014: 70):

> “Jung ile Freud birbirlerinin düşleri üzerine sohbet etmeye başladılar. Freud düşünü anlatırken fazla derine inmedi. Jung, inmesini söylediğinde ise Freud, “Otoritemi tehlikeye atamam” dedi. Bunun üzerine Freud, düşünü anlatmaya başladı. Düşünde bir ev olduğunu bu evin en üst katının oldukça modern bir şekilde dizayn edildiğini ve

burasının kendi evi olduğunu düşünür. Daha sonra alt kata iner ve buradaki her şey çok daha eski, eşyaların Ortaçağ'a ait olduğunu tahmin eder. Merakı artar ve evi tamamen gezmek ister. Bunun üzerine önünde duran halkayı çeker ve aşağıya doğru bir merdiven indiğini görür. Merdivenden aşağıya indiğinde kendini bir kayanın içinde bulur. Orada ilkel kültürlere ait bir sürü kemik ve kırık çanak çömlek parçalarını görür. Hemen yanında çok eski olduğu anlaşılan iki kafatası ile karşılaşır. Jung, Freud'un rüyasını şöyle yorumlar; Ev psişeyi; üst kattaki oda, bilinçli kişiliğini; zemin kat kişisel bilinçdışı adını verdiği bilinçdışının ilk kademesini ve en alt katta kolektif bilinçdışını simgelediğini söyler. Jung'a göre kafatasları, ortak psişik mirası şekillendirmeye yardımcı olan atalara ait olduğunu ifade eder. Jung'un bu yorumu psikolojiye önemli katkılar sunar. Jung, kolektif bilinçdışı üzerine varsayımını dile getirme cesaretini bulması, Freud'la aralarındaki en belirgin ayrımdır" (Stevens, 2014: 70-71).

Bu rüya, Freud'un bilinçdışı dünyasının derinliklerine ve kolektif bilinçdışının kökenlerine dair ipuçları sunar.

Sonuç olarak, bilinç, bireyin çevresiyle etkileşimde bulunması ve iletişim kurması süreci olarak buzdağının görünen kısmını oluşturur. Buzdağının görünmeyen kısmını ise kişisel ve kolektif bilinçdışı meydana getirir. Kişisel bilinçdışı, bilinç eşiğini aşan ve acı hatıralar, duyumsamalar, bastırılmış düşünceler içeren bir ruhsal bölgedir ve zaman zaman bilinç düzeyine çıkarak rüyalarla kendini gösterir. Kolektif bilinçdışı ise, bireyin öznel deneyimlerinin ötesinde, tüm insanlığın paylaştığı mitolojik unsurları içerir ve bu kolektif bilinçdışı, arketipleri oluşturur. Bu kapsamlı anlayış, insan psikolojisinin yalnızca bireysel deneyimlerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda geniş bir kolektif ve tarihsel boyutu da içerdiğini gösterir.

1.2. Arketipsel İncelemenin Temel Unsurları

Tarih boyunca medeniyetlerin elde ettiği maddi ve manevi birikimler, onlarla birlikte yok olmaz. Bu birikimler zaman içinde artarak diğer medeniyetlerin temelini oluşturur. Medeniyetler arasında görülen birçok davranışsal benzerlik, birçok bilim insanının ilgisini çekmiş ve bu gözlemler, kuramsal bir çerçeve içinde ele alınmıştır.

Arketipçi eleştiri kuramı, edebî eserlerde yer alan sembollerin, imgelerin ve karakterlerin evrensel arketiplerle ilişkili olduğunu öne süren bir eleştiri kuramıdır. Bu

kuram, eserlerin okuyucular üzerinde bıraktığı derin etkiyi açıklamada kullanılan bir yöntemdir. Kuramın temelinde, insanlık tarihi boyunca yaşanmış olan ortak deneyimlerin zamanla evrensel arketiplere dönüştüğü düşüncesi yatar. Edebî eserler, bu evrensel arketipleri kullanarak okuyucuların kolektif bilinçdışına ulaşır ve evrensel deneyimleri yeniden harekete geçirir. Bu yaklaşım, edebî eserlerdeki temaların ve karakterlerin farklı kültürlerde sürekli olarak tekrarlandığını açıklamaya yardımcı olur.

Arketipçi eleştiri kuramı'nın öncüsü olan Carl Jung, insan psikolojisi üzerine yaptığı çalışmalarda arketipleri keşfetmiş ve bunların kolektif bilinçdışının temel yapı taşları olduğunu ileri sürmüştür. Arketipçi eleştiri kuramı'nın bir diğer öncüsü olan Northrop Frye ise edebiyat eserlerindeki sembollerin ve karakterlerin arketiplerle bağlantılı olduğunu savunmuştur. Frye'a göre edebiyat eserleri, evrensel deneyimleri canlandırmak için arketipleri kullanır ve okuyucuda derin bir etki bırakır.

Bu bölümde, 1980-2000 yılları arasındaki Modern Türk Hikâyesi'nin analizinde teorik temeli oluşturacak "Arketipler" ve "Arketipsel Eleştiri Teorisi" detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

1.2.1. Arketipler

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren gözlemlenen insan davranışlarındaki benzerlikler, bilim insanlarının dikkatini çekmiş ve bu gözlemler, sistematik bir inceleme sonucunda "arketip" kavramının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu kavram, farklı zaman ve mekânlarda benzer şekillerde tekrar eden, insan davranış ve düşüncelerindeki evrensel motifleri ve yapıları kapsar. Bilim insanları, bu evrensel kalıpları tanımlayarak insan davranışlarının ve kültürel ifadelerinin temel unsurlarını keşfetmeye yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Modern psikolojide kullanılan "arketip" terimi, köken olarak "Eski Yunanca"dan gelmektedir (Sarıçiçek, 2020: 17). Bu terim, Yunanca "archai" kelimesinden türetilmiştir. "Archetype" kelimesinin ilk hecesi olan "arche", başlangıç, köken, ilk kaynak veya ilke anlamına gelirken ikinci hecesi "type", biçim, görüntü prototipi, model veya ilkel biçim olarak tanımlanır. Arketip, "dini, sanatı ve sosyal gelenekleri tasvir eder" (Molina, 1998: 3). Türkçe literatürde "ana örnek", "ilk örnek", "ilk model", "ilk imge", "asıl numune" gibi

ifadeler kullanılmasına karşın, "arketip" kelimesi genel olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Her olay bilinçli zihin tarafından anımsanmayabilir. Anımsanmayan olaylar sezgi, içgüdü, rüya ya da düşünce yoluyla bilinç düzeyine ulaşabilir Bilinç düzeyine ulaşan olaylar, genellikle içgüdü ve simgeler aracılığıyla ifade edilir. Bu içgüdü ve simgeler, "arketip" olarak isimlendirilir. Jung, içgüdüler ile arketipler arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

> "İçgüdü dediğimiz duyularımızla algılayabildiğimiz fizyolojik uyaranlardır. Ama aynı zamanda fanteziler şeklinde ortaya çıkar ve varlıklarını da çoğu zaman sembolik resimlerle belli ederler. Benim arketip adını verdiğim, işte bu içgörüntülerdir. Kökenleri ise bilinmemektedir. Görünen her zaman, yeryüzünün her tarafında ortaya çıkıyor olmalarıdır" (Jung, 2006: 69).

Frye'a göre, arketip kavramı tipik ya da tekrar eden görüntüdür. Mircea Eliade'a göre arketipin "örnek olayı taklit etmesi"dir (Eliade, 1994: 94). Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde arketipi, bir kitleyi işaret eden bir tür "steno" olarak tanımlar (Gilchrist, 1993: 17). Bu, bireyden daha büyük, ancak her bireyin bir parçası olan, evrensel kabul gören bir mit ya da simge anlamına gelir. John W. Tigue, arketipleri, "kişilerin bireysel değil, insanlığın deneyimlerinin sonucu olarak oluşan bellekleri depoladığı semboller" olarak tanımlar (Tigue, 1994: 23). William K. Wimsatt ve Cleanth Brooks, *Edebiyat Eleştirisi* adlı eserlerinde arketip kavramını "Jung'dan ödünç alınmış bir terim olup, ilkel bir imajı ifade eder, kolektif bilinçdışının bir parçasıdır, aynı türden sayısız deneyimin psişik artığıdır ve dolayısıyla ırkın kalıtsal tepki örüntüsünün bir parçasıdır" demektedirler. (Gijo ve George, 2021: 54).

Joseph Campell, *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri* adlı çalışmasında, Adolf Bastian'ın insan türünde tespit ettiği sabit öğelere "birincil fikirler" (elementargedanke) ismini verdiğini belirtir. Adolf Bastian, birincil fikirlerin hiçbir zaman saf bir biçimde bulunmadığını, etnik fikirler tarafından biçimlendirilerek yerel soyutlamalar şeklini aldığını vurgular. Campell, bir röportajında arketip yerine "zeminsel düşünceler" ya da "temel düşünceler" ifadelerini kullanmıştır (Campbell ve Moyers, 2007: 77).

Jung, kolektif bilinçdışının işlevini açıklamak üzere "arketip" kavramını ilk olarak "Güdü ve Bilinçaltı" başlıklı makalesinde kullanmıştır. Jung'un psikolojisinde, arketip terimi, belirli bir davranış gerçekleştikten sonra oluşan ve söz konusu davranışın ilk örneğine

dayanarak biçimlenen "ilk örnek" anlamında ele alınmıştır. Jung'a göre, insanın fiziksel tarihinin yanı sıra, ona paralel bir zihinsel tarih de mevcuttur. İnsan, anne karnından ayrıldığında bu uzun tarihin kalıntılarını dünyaya beraberinde getirir. İnsanlığın başlangıcından itibaren tekrarlanan yaşantılardan kaynaklanan arketipler, insanların düşüncelerini ve fikirlerini kopya ettikleri ilkel imgelerdir. Jung'a göre "insan "görünmez atalarıyla" beraber doğmaktadır" (Jung, 2020: 49). Jung, arketiplerin insanın özgün nitelikleri olduğunu şöyle ifade eder:

> "İnsan davranışını belirleyen işlevsel modellere 'imajlar' adını vermekteyim. İmaj kavramı, insan aktivitesinin oluş formunu ifade etmesinin yanında aktivitenin meydana geldiği tipik durumu da kapsamaktadır. Bu imajlar orijinaldirler ve bütün insanlık türüne özgüdürler. Onları insan ırkının doğuşuyla başlatmak lazımdır. Onlar insanın insani nitelikleridir ve aktivitelerimizin spesifik insani formlarıdırlar. (…) Arketipler insanlığın gizli hazinesidir. İnsanlık tanrılarını ve şeytanlarını, öngörülerini ve güçlü düşüncelerini hep bu hazineden çıkarıp almaktadır. Arketipler hazinesi olmadan insan, insan değildir" (Jung, 2013: 137).

Jung, arketipler üzerine yaptığı araştırmalar sırasında birçok eşanlamlı kelime kullanmıştır: "eskimiş kalıntılar", "önceden var olan formlar", "ilk çağa ait imgeler", "temsili kolektifler" (Jung, 1990: 43). Kolektif bilinçdışından gelen bu imgelere arketip ismini vermeden önce, Jung bu imgeleri "başlangıçtan beri var olan imgeler" ve "kolektif bilincin hakimleri" olarak adlandırmıştır. *Analitik Psikoloji* adlı kitabında ise "arketip" terimini kullanmayı tercih etmiştir. Jung, "arketip" kelimesini, St. Augustin'in "ana düşünceler" kavramından esinlenerek geliştirmiştir. Jung'un arketipleri tanımlarken ilham aldığı, St. Augustinus'un "ideae principales" (temel idealar) kavramı aşağıdaki gibidir:

> "Esas düşünceler, belli bazı biçimlerdir ya da şeylerin sabit ve değişmez nedenleridir. Bunlar oluşturulmazlar, sonsuza dek aynı şekilde devam ederler ve ilahi anlayış içinde kapsanmaktadırlar. Ve kendileri yok olmamalarına rağmen, var olabilen ve yok olabilen her şey bunların biçimlerine göre oluşur. Fakat deniyor ki ruh bunları göremez" (Jacobi, 2002: 1).

Bu ifade, St. Augustinus'un "ana düşünceler"i değişmez ve ilahi bir anlayışla ilişkili olarak ele aldığını ve bunların insan ruhunun algı sınırlarının ötesinde olduğunu vurgular.

Jung, bu tanımı baz alarak arketiplerin, sabit ve değişmez psikolojik yapılar olduğunu ve insan bilincinin ötesinde bir varlık alanına sahip olduğunu ileri sürmüştür.

Carl Gustav Jung, arketip kavramının, fantezi ürünlerindeki ilk imgelerle ortaya çıktığını ve bu kavramın özgün uygulama alanının burası olduğunu belirtir. Arketiplerin varlığına ilk dikkat çekenin Platon olduğunu kabul ederken, kendi katkısının, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçler aracılığıyla değil, aynı zamanda zaman ve mekân sınırlarından bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabilme özelliğine işaret etmek olduğunu vurgular. Bu durum, arketiplerin evrensel ve zamansal sınırlamalardan bağımsız bir varlığa sahip olduğunu gösterir.

> "İlk imgeler fantezi ürünlerinde görünür hâle gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onur Platon'a aittir. (…) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, her hangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır" (Jung, 2020: 20).

Bu ifade, Jung'un arketip kavramının antik Yunan filozofu Platon'un fikirlerinden esinlenerek geliştirildiğini ve arketiplerin evrenselliğini ve zaman ve mekân bağımsızlığını vurguladığını gösterir.

Jung, tüm bilinçli düşüncelerin ve duyguların arketiplerin etkisi altında olduğuna inanmıştır. O, arketiplerin insanlığın başlangıcından günümüze kadar tüm insan deneyiminin bir sonucu olduğunu ve sürekli tekrarlanmaları sayesinde insan ırkının kolektif psikolojisine kazındığını iddia etmiştir. "Arketipler, doğuştan gelen, şekilsiz psişik yapılar olup, doğumda miras alınan ve bireysel deneyim yoluyla elde edilmeyen, her insanın psikolojisinde aynı olan özelliklerdir" (Jung, 2020: 42-43).

Arketipler, hem bireysel gelişim süreçlerinde hem de bireyin sosyal çevresiyle etkileşimlerinde belirgin bir rol oynamaktadır. İnsan psikolojisinde mevcut olduğu kabul edilen bu arketipler, doğal dünyada ve insanların ürettiği eserlerde saklı simgeler vasıtasıyla kendini göstermektedir. Bu simgeler, detaylı analizler aracılığıyla ortaya çıkarılabilmekte ve bilinçdışının birey üzerindeki etkisini açığa çıkarmaktadır. Arketipsel simgecilik, sanat eserlerinde özellikle yoğun bir şekilde kullanılmakta ve edebiyat disiplininde farklı analiz ve yorumlara yol açmaktadır.

Sonuç olarak, arketip; mitoloji, din, farklı kültürler ve zamanlardaki hikâyelerde tekrar eden kalıpları (kurgu yapıları, semboller, karakter tipleri, temalar) kapsar. Arketipler, insanların kendi kültürlerinin ötesinde, diğer insanlarla paylaştıkları ortak özellikleri anlamalarına ve farklı durumları, karakterleri yorumlamalarına yardımcı olur. Edebî eserlerdeki bütünlüğü bulmada arketipler kilit rol oynar. Bir görüntünün, sembolün veya motifin arketip olarak kabul edilmesi için, edebiyat tarihinde tekrar edilmiş olması gerekir. Arketipik imgeler, metne anlaşılırlık kazandırırken aynı zamanda insanlığın arzularını ve kaygılarını yansıtırlar. Bu açıdan, arketipler bilinçdışı ile bilinç arasında bir köprü işlevi görür.

1.2.2. Arketipsel Eleştiri

Arketipçi eleştiri kuramı, edebiyat eserlerindeki temel sembollerin, motiflerin ve karakterlerin evrensel özelliklerine odaklanır. Bu kuram, edebî eserlerde yer alan sembollerin ve karakterlerin, insanlığın ortak deneyimlerini yansıttığını için temel arketiplerle ilişkilidir. Kuramın asıl amacı, edebiyat eserlerindeki evrensel deneyimleri açıklamaktır. Böylece, okuyucuların eserlerdeki derinlikleri ve anlamları daha iyi kavramaları hedeflenir. "Türk Hikâyesinde Yolculuk Arketipi (1980 - 2000)" başlıklı çalışma, bu kuramı kullanarak yolculuk arketipine dair sembollerin ve karakterlerin insanın ortak deneyimlerini nasıl yansıttığını ortaya koymayı amaçlar.

Bu yaklaşım, edebî eserlerin daha derin bir anlam düzeyinde incelenmesine teşvik eder. Yazarın kişisel yaşam deneyimleri ile kendi oluşturduğu mitler arasındaki ilişkilerin keşfedilmesine olanak sağlar. Arketipsel Eleştiri, özellikle mitolojik, efsanevi ve alegorik metinlerin analizinde tercih edilir; ancak, bu yöntem diğer edebî türlerde de uygulanabilir niteliktedir: "Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri belirlemeye nasıl çalışıyorsa, bu defa yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini(...)" kullanmaya başlamıştır (Özbek, 2007:7).

Psikolojinin gelişimine katkıda bulunduğu yöntemlerden biri olan "Arketipsel Eleştiri Kuramı", George Frazer'ın *Altın Dal; Dinin ve Folklorun Kökleri (The Golden Bough*) isimli eseriyle başlayarak, Robert Graves, Maud Bodkin, Joseph Campbell, Vladimir J. Propp, Northrop Frye, Mircea Eliade, Carol S. Pearson, Robert Moore-Douglas Gillette, Cherry Gilchrist, Richard Chase, Francis Fergusson, Philip Wheelwright, Erich Neumann, G.

Wilson Knight ve Leslie Fiedler gibi araştırmacıların katkılarıyla derinleşmiştir. Daha sonra Carl Gustav Jung, arketipsel eleştiriyi ilkesel imgeleri temel alarak karakterlerin psikolojik analizlerini yaptığı bir kuram hâline getirmiştir. Arketipsel eleştirinin kökleri, antropolojik ve psikolojik araştırmalara dayanmakta ve on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarına uzanmaktadır. Sosyal antropoloji ve psikanalizin etkisi altında şekillenen arketipsel eleştiri, psikanalitik eleştiride olduğu gibi, bilincin hem görünen hem de görünmeyen yani bilinçdışı yönünü kapsar ve her iki kuram arasında ortak alanlar bulunur. Antropolojide Sir James Frazer ve Claude Lévi-Strauss, psikolojide ise Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung tarafından geliştirilen kuramlar, arketipsel edebiyat eleştirisinin temelini oluşturur. Özellikle Freud'un bilinçdışı ve rüyalar üzerine yaptığı çalışmalar, edebî eseri meydana getiren "sanatçının psikolojisini, bilinçdışını ve cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak ve yorumlamak bağlamında kullanılmıştır" (Moran, 2002: 132). Başlangıçta Freud'un yöntemlerini takip eden, ancak sonrasında kendi özgün yönünü belirleyen Carl Gustav Jung, arketipçi eleştiriyi sistemleştiren yöntemin temellerini atmıştır.

Biçimci eleştiri, metindeki öğelerin anlamını ve estetik yapıyı analiz ederken, arketipik eleştiri, insanlık tarihinden beri insanları etkileyen ve derinden seslenen ölümsüz arketipleri keşfetmeyi amaçlar. Edebiyat eserlerinde bu arketipler, karakterler, imgeler, simgeler, durumlar veya olay örgüleri şeklinde tezahür edebilir. Bu yaklaşım, eserlerin daha derin anlam ve bağlamlarını ortaya çıkarmayı hedefler. (Moran, 2002).

1.2.2.1. James George Frazer

Arketipçi eleştiri kuramının hızla gelişmesinde modern antropolojideki ilerlemeler ve antropolog James George Frazer'ın katkıları önemli bir rol oynamıştır. Frazer, mitoloji ve din üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar içinde en dikkate değer eser *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri* adlı eseridir. Bu eserinde, Yunan ve İtalyan medeniyetlerine ait uygar ve ilkel toplumların inançları, gelenekleri ve görenekleri arasında benzerlikler tespit etmiştir. Frazer'ın bu eseri, onu takip eden pek çok eleştirmen ve yazar üzerinde etkili olmuştur. Carl Gustav Jung'un arketip kavramını somutlaştırırken Frazer'ın mitoloji ve inanç unsurlarından faydalanması tesadüf değildir. Frazer, mitleri bilinçli bir şekilde uydurulmuş rasyonel açıklamalar olarak değil, bir dönüşümün veya ritüelin evrimleşerek ulaştığı son biçimler olarak değerlendirmiştir.

James George Frazer'ın *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri* isimli eseri, dört ana bölümden oluşmaktadır. Eserin ilk bölümü olan "Ormanın Kralı", mistisizm, ruhsallık ve çeşitli insan kültürlerinde ilahi güçlerle ilgili kavramları incelemektedir. Bu bölüm, beş alt başlığı içerir: "Aricia Korusu", "İlkel İnsan ve Doğaüstü", "Bedenleşmiş Tanrılar", "Ağaca Tapınma", "Eski Çağlarda Ağaca Tapınma". Bu alt başlıklar, eski insanların (yabanıl insanlar olarak adlandırılan) inanç sistemlerini bilimsel bir bakış açısıyla ele alır.

Frazer, eserinde ilkel insanın dünya görüşünü şu şekilde aktarır:

> "Bir yabanıl, daha ilerlemiş halkların doğa ile doğaüstü arasına genellikle çizdiği çizgiyi kavrayamaz pek. Ona göre, dünya çoğunlukla doğaüstü güçlerce, yani tepilere ve nedenlere kendi malıymış gibi hükmedebilen; kendisi gibi acımalarına, korkularına ve umutlarına başvurulardan etkilenebilen kişisel varlıklarca yönetilir. Böyle kavranılan bir dünyada doğanın gidişini kendi yararına etkileme gücüne sınır tanımaz o. Dualar, söz vermeler ya da korkutmalar, kendisine Tanrılardan iyi hava ve bol ürün sağlayabilir ve kimi zaman daha yüksek bir güce başvuru gereksinimi duymaz; o, yani yabanıl, kendi mutluluğunu, yakınlarının mutluluğunu daha da ileri götürmek için gerekli bütün güçlere sahiptir" (Frazer, 2004: 10).

Frazer'ın sunduğu örnekler, ilkel insanın Tanrı'yı insan biçiminde hayal ettiğini ve doğayı kendi istek ve ihtiyaçlarına göre şekillendirmeye çalıştığını göstermektedir.

James George Frazer'ın *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri* adlı eserinde "Ağaca Tapınma" bölümünde dikkat çekici ve önemli bir konuya değinmiştir. "Eski çağlarda Avrupa'nın baştanbaşa ormanlarla kaplı olmasından dolayı Avrupa'da yaşayan "Ari" ırkı dinsel tarihinde ağaçlara tapınırlar" (Frazer, 2004: 57). Bu ırka mensup insanlar ağaçların ruhlarının olduğuna inanırlar. Aynı zamanda insanlar, ağaçların ruhları korumak için maske görevi üstlendiğini düşünürler. "Doğu Afrika'da Wanikalar, hindistan cevizi ağacı başta olmak üzere her ağacın bir ruhu olduğuna inanır; kişinin bir hindistan cevizini yok etmesiyle annesini öldürmesi arasında bir ayrım görmezler" (Frazer, 2004: 61).

Frazer, "ağaca tapınma" konusunda, ağaçların yok edilmesinin anne katli gibi algılandığını açıklar; zira anne, çocuğuna hayat ve besin verdiği gibi, ağaç da aynı işlevi görmektedir. Ağaçların yağmur getirme, güneşi açtırma, hayvan sürülerini ve sığırları çoğaltma, kadınların doğumlarını kolaylaştırma gibi güçlere sahip olduğunu örneklerle anlatmaktadır. Çalışmasında, ilk topluluklarda görülen kral veya rahibin çoğunlukla

doğaüstü güçlere sahip bir varlık veya bir tanrının bedenleşmiş hali olduğuna değinir. Yabanıl insan, doğal ve doğaüstü arasındaki ayrımı yapamadığı için, insan şeklinde düşündüğü tanrılara inanmaktadır. Yabanıl insan, kendi tasarladığı tanrılar aracılığıyla doğayı yönlendirebileceğine inanır. Tüm bu çabaların altında yatan temel sebep, doğayı kendi istekleri doğrultusunda dönüştürmeye çalışan ilkel insanın arzusu yatmaktadır.

Frazer'ın eserinin ikinci bölümü "ruhun korkuları" olarak adlandırılır. Bu bölümde, ruhun geçiciliği ve bedenden ayrılma süreçleri ile nedenleri ele alınır. Antik insanlar genellikle, uykuya dalma ya da transa geçme durumlarını ruhun vücuttan geçici olarak ayrıldığı anlar olarak yorumlamışlar, ölüm anında ise ruhun bedenden kalıcı olarak ayrıldığına inanmışlardır. Bu topluluklar, ruhun bedenden ayrılmasını engellemek ya da ayrılmışsa geri dönmesini sağlamak için çeşitli ritüeller geliştirmişlerdir. Bu ritüellerden biri, yaşadıkları yerden ayrılmamaları yasağıdır. Bir diğer önemli kural ise, uyuyan bir kişiyi aniden uyandırmamaktır. "Ruhun genellikle vücudun doğal açıklıklarından, özellikle ağızdan ve burun deliklerinden kaçtığı varsayılırdı" (Frazer, 2004: 122). Onlara göre ruh, "kuş olup uçmaktadır" ve bu, onların yaşamında somut bir gerçekliğe tekabül eder. Ayrıca, ruhun, ait olduğu vücutla şekil olarak benzer olduğu fikri kabul görmüştür; şişman, zayıf, hafif, kısa vücutlara uygun olarak ağır, hafif, uzun, kısa ruhların var olduğuna inanılmıştır.

Eserin üçüncü bölümü, "Tanrı'yı öldürme", başlığını taşır ve bu bölümde, tanrıların öldürüldüğü, işkenceye uğratıldığı veya köleleştirildiği mitler ve eski hikâyeler incelenmektedir. Frazer, ilk insanların sonsuzluk kavramına sahip olmadıklarını ve somutlaştırdıkları tanrıların da insanlar gibi ölüm kaderinden kaçamayacaklarını düşündüklerini belirtir: "Bütün evrenin sisteminin Tanrı elinde olduğunu düşünen ilkel insanlar, tanrılar tarafından insanın yaşlanmasını, zayıflamasını ve en sonunda ölmesini engelleyemediğini düşünürler. Tanrı'nın öldürülmesi ve hemen akabinde kuvvetli yeni bir Tanrı'ya aktarılması gerektiği düşüncesi yaygındır" (Frazer, 2004: 211-213). İlkel topluluklarda, Tanrı'yı yaşlılık veya hastalık sebebiyle ölüme terk etmek yerine öldürmenin daha yararlı olduğu düşüncesi hâkimdir. İlkel insanlar, Tanrı'nın ruhunun doğal sebeplerden dolayı bedenden ayrılması halinde geri dönmemeyi tercih edeceği endişesine sahiptirler. Bazı ilkel topluluklar, ruhun şeytanlar veya büyücüler tarafından çalındığına ya da ruhun başıboş dolaşırken alıkonulduğuna inanmaktadır. Frazer, ölmekte olan Tanrı'nın üzerine toplumun birikmiş tüm günahlarının yüklendiğini ve bu şekilde insanların günahlardan arındığını belirtir. İlkel insanların bu davranışı, fiziksel ve zihinsel ayrımı

yapamamalarından kaynaklanır. "Nasıl ki bir taş ya da odun birisinin sırtına yüklenebiliyorsa aynı şekilde acıların ve üzüntülerin yükü de başka birinin sırtına yüklenebilir. Bu düşünce yabanıl insanın hareket noktasıdır" (Frazer, 2004: 141).

Diğer yandan, da ilkel insanların inançlarına göre, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için ölümün birincil zorunluluk olması gerekir:

> "Çünkü kışın bitkisel yaşamın zayıflaması ilkel insan tarafından bitki ruhunun zayıflaması olarak kolayca yorumlanmaktadır; (onun düşündüğüne göre) ruh yaşlanır ve zayıflar, bu yüzden de öldürülmek ve daha genç, daha taze bir biçimde yeniden yaşama döndürülmek yoluyla ruhun yenilenmesi gerekir. Yani ağaç-ruhun baharda öldürülmesine, bitkilerin büyümesini artırmanın ve hızlandırmanın bir yolu olarak bakılmaktadır" (Frazer, 2004: 243).

"Altın dal", Frazer'ın eserinin dördüncü ve son bölümüdür. Bu bölüm, ölümden sonraki yaşam ve bu dünyayla öteki dünya arasındaki geçişin olasılıklarına yoğunlaşmaktadır.

Sir James George Frazer'ın *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri (The Golden Bough*) adlı eseri, birçok çalışmaya öncülük etmiş bir yapıttır. Bu eserinde, ilkel insan ile modern insanın temel isteklerinin evrensel benzerliklerini ve modern insanın sahip olduğu her yararlı öğenin kökeninin yabanıl atalara dayandığını şu sözlerle ifade eder: "Her şey olup bittikten sonra, bizim yabanıla olan benzerliklerimiz, ondan farklılıklarımızdan çok daha fazladır; onunla ortaklaşa sahip olduğumuz ve bile isteye elimizde gerçek ve yararlı olarak tuttuğumuz şeyleriyse yabanıl atalarımıza borçluyuzdur" (Frazer 2004: XII).

Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri (The Golden Bough) antropoloji alanına önemli katkılar sağlamış olmasının yanı sıra edebiyat üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Mitler ve ritüeller üzerinden edebî eserleri yorumlamak için yeni bir perspektif sunar. İlkel insanların tanrı-kral olarak gördükleri kişinin ölümü ve yerine başka birinin tanrı olarak ilan edilmesi, ölüm ve yeniden dirilme arketipleri olarak ele alınmıştır. Frazer, batı kültürlerindeki inançları örneklerle açıklayarak, tanrının öldürülmesi ve yeniden doğum ritüellerinin evrende gerçekleşen doğal olayları (güneşin, ayın, mevsimlerin, yılın döngüsü) simgelediğini belirtir. İlkel insanlar bu ritüeller aracılığıyla toprağı verimli hale getirdiklerine inanırlar. Ancak, eserin bazı yönleri eleştirilebilir. Frazer'ın çalışması, Batı merkezli bir perspektiften kaleme alınmış ve diğer kültürlerin din ve mitolojilerini Batı

standartlarına göre değerlendirmiştir. Bu, bazı kültürel ögelerin yanlış anlaşılmasına ve yanlış yorumlanmasına sebep olabilir. Ayrıca, Frazer'ın genelleştirmeleri, her kültür için geçerli gibi sunulsa da, bu genellemelerin her zaman doğru olmadığı durumlar bulunmaktadır. Bazı kültürler, Frazer'ın tezlerine zıt mitolojilere sahip olabilirler.

1.2.2.2.Carl Gustav Jung

Carl Jung, *Çağrışım Üzerine Çalışmalar* ve 1912 yılında yayımladığı *Bilinçdışının Psikolojisi* adlı eserleriyle, Sigmund Freud'un klasik psikanalitik yaklaşımından ayrılmıştır. Jung, Freud'un psikanaliz yaklaşımının aksine, özellikle "analitik psikoloji" veya "kompleks psikolojisi" terimlerini kullanmıştır. Fordham'ın *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* adlı çalışmasında, Jung'un ruh kavramını "sürekli hareket hâlinde olan, dinamik ve aynı zamanda kendi kendini düzenleyen bir sistem" olarak tanımladığını belirtir (Fordham, 2011:20).

Carl Jung, bilinci kişisel bilinçdışı ve ortak (kolektif) bilinçdışı olmak üzere ana kategoriye ayırmıştır. Kolektif bilinçdışı, arketipler vasıtasıyla insanlık tarihinin binlerce yıllık deneyimlerini açığa çıkarmaktadır. Bu kavramsal çerçevede, Jung, kendi kuramının anlaşılması ve edebi metinlerin analiz edilmesi için bazı önemli kavramları öne sürmüştür:

Jung'un kuramında yer alan temel kavramlardan biri "Psişe"dir. "Psişe", "bilinç, bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışına ait psişik süreçlerin hepsi için kullanılan terim"dir. (Jung, 2016: 54) Jolande Jacobi, Jung'un psişe kavramı hakkında, onun "en az beden kadar gerçek" olduğunu söyler. (Jacobi, 2002:15)

Latince kökenli "psişe" kelimesinin ilk anlamı "ruh" veya "can" iken, günümüzde daha ziyade "zihin" olarak tanımlanmaktadır. Psişe, bireyin tüm duygularını, düşüncelerini ve davranışlarını kapsayacak şekilde, bilinçli ve bilinçdışı boyutları içeren bir yapıyı ifade etmektedir. "İnsanın içinde olduğu evrende toplumsal ve fiziksel çevreye uyum sağlamasında adeta bir öncüdür" (Hall ve Nordby, 2006: 28). Sambur'un belirttiği gibi, "Jung'a göre "Psişe" kavramı bütün bilimlerin kaynağının yanında dünyada olmazsa olmazdır" (Sambur, 2005: 53). Jung, psişeyi birbirini tamamlayan iki parçadan oluşan bir yapı olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir; bu iki parçadan birisi "bilinç" diğeri ise "bilinçdışı"dır, ve bu iki parçanın tam ortasında "ego" yer alır. Bu tanımlama, Jung'un psişik yapıya dair kapsamlı ve bütüncül yaklaşımını yansıtır.

Jung'un kuramında yer alan temel kavramlardan ikincisi "ego" (Ben, Ich)'dur. Freud'un teorisine göre "ego", "id" ve "süper ego" arasında bir sınır işlevi görür. "İd" temel dürtüleri ve arzuları, "süper ego" ise içselleştirilmiş toplumsal değerleri temsil ederken, "ego" ise bireyin güncel yaşamını ifade eder. Ego, kişiye zarar vermeden arzuları tatmin etmeye çalışırken aynı zamanda zevk elde etmeyi de hedefler. Freud, *Ego ve İd* adlı eserinde id ve ego arasındaki ilişkilerden şöyle bahseder: "(…) ego atın üstündeki bir adama benzer, atın üstün gücünü kontrol etmek zorundadır" (Tanrıtanır, 2019: 27).

Carl Jung, egoyu "bilincin öznesi" olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamaya göre, bireyin iç ve dış dünyasındaki tüm etkileşimlerinin algılanabilmesi için egonun süzgecinden geçirilmesi gerekmektedir. Egonun, zihnin dört temel işlevi olan duygu, düşünce, hafıza veya algılamayı kabul etmeden bilincin bilinçli düzeyine çıkması mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, günlük yaşamda tecrübe edilen faaliyetlerin bilinç düzeyinde işlevsellik kazanması, egonun araştırmacı niteliğine bağlıdır. "Bireyin dünyadaki varlıklar ile ilişkilerini düzenlemek ve kendi tutumlarımızın mesuliyetini almak, yapabileceklerimizin ve yapamayacaklarımızın bilincinde olabilmek ve bütün bunları kabullenebilmek için güçlü bir ego yapısı gerekmektedir" (Anlı, 2016: 289). Ego, psişenin sadece küçük bir bölümünü oluşturmakla birlikte, "bilincin kapıcısı" gibi önemli bir işlevi yerine getirir (Hall ve Nordby, 2006: 33).

Jung'un kuramında yer alan temel kavramlardan üçüncüsü "libido"dur. Onun psikolojik yaklaşımının temel taşlarından biridir. Freud, libido kavramını genellikle cinsel enerji ile ilişkilendirerek ihtiyaçların tatmini olarak tanımlar. Ancak Jung, libidoyu yalnızca cinsel enerji ile sınırlı görmez; bunun yerine onu yeme, içme, cinsellik, duygu ve düşünce dahil olmak üzere tüm insani faaliyetleri kapsayan genel bir yaşam enerjisi olarak değerlendirir. Bu kavram,"Bergson'un élan vital[3] kavramına anlamca yakınlık gösterir" (Sambur 2005: 56). Jung, libido kavramını kahramanın ruhsal gelişim merkezi ve mücadelelesi boyunca hissettiği enerji olarak değerlendirir. Bu enerji, belli bir yerde toplanmaz; bireyin kişiliğinin tüm yönlerinde var olur. Libido, doğal bir enerji olup yaşamın devamı için görev yapar:

[3] Henri Bergson'un felsefesinin temelini oluşturan "élan vital", Fransızca bir kavramdır ve genellikle "hayat hamlesi ve yaratıcı atılım" olarak tercüme edilir. Bergson, bu terimi tüm canlı varlıklarda bulunan ve onları sürekli olarak ileriye doğru iten içsel bir kuvvet olarak tanımlar. "Élan vital", "tarihsel süreç içinde kendi yolunu açan, hayatı devam ettiren bir dürtü olarak işlev görür"(Bergson, 2017: 110). "Élan vital" kelimesi dünyada evrimleşme gerçekleştiğinde, köklerinden uzaklaşmaz, bilakis ondan özellikler taşıması olarak değerlendirilir.

"(…) Libido kişilik sisteminin aktivitelerini düzenleyen ve onlar arasında iletişim kuran total bir güçtür. Jung'un ifadesiyle libido; 'yaşam süreçlerinin enerjisidir (the energy of the processes of life)'. Jung'un psikolojisinde psikolojik ilişkiler ağına dayanan bir mekanizmayı ifade eden enerji ilişkiden başka bir şey değildir (Energy is relation). Psyche kavramı, insan kişiliğinin bilinç ve bilinçdışı bölgelerini bütün olarak ifade ettiği gibi libido kavramı da insan kişiliğinde meydana gelen bütün ilişkileri kapsamaktadır" (Sambur, 2005: 55-56).

Joseph Campbell, "libido" kavramını sadece bilinçdışının belirtileri olmadıklarını, "ayrıca insan tarihi boyunca insan fiziğinin biçimi ve sinirsel yapısı gibi, belli ruhsal ilkelerin değişmez kalan denetimli ve istemli ifadeleri" olarak değerlendirir (Campbell, 2020: 231). Bu bakış açısı, libido kavramının sadece psikolojik işlevlerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda bireyin hayatındaki güdüleyici ve yönlendirici gücü temsil ettiğini vurgular.

Jung'un kuramındaki dördüncü temel kavram "bilinçdışı" olarak adlandırılır. Jung'a göre, bilinçdışı, bilinçten daha derin bir yapıya sahip olup, dünya üzerinde yaşamış tüm insanların ortak alanını temsil eder. Analitik psikolojide, bilinçdışının bilinçten önce var olduğu kabul edilir. "Bilinçdışı tarafından genel hatları çizilen bilincin temeli bireyin dış dünyaya yönelik algıları ve ona uyumu yönündeki çabalarından oluşur" (Jung, 2000: 13). Jung, bireyin çocukluk döneminin bilinçdışında gerçekleştiğini ve bu nedenle bilincin bilinçdışından doğduğunu ifade eder.

Bilinçdışı bazen "bilinçaltı" olarak da ifade edilmektedir. Ancak Jung, bilinçdışının yalnızca bilincin altında değil, aynı zamanda üstünde de yer aldığını vurgular. Bu sebeple, bilinçdışını "bilinçaltı" olarak adlandırmanın yanıltıcı olduğunu belirtir: "Bilinçdışı yalnızca "bilincin altında" değil, üstündedir de, hatta o kadar üstündedir ki, kahramanımızın ona ulaşması için bir hayli tırmanması gerekir. Fakat "üstteki" bu bilinçdışı, kahramanımız gibi, ona ulaşan kişinin, yerden yükseldikçe "bilinçaltının üzerine çıkması anlamında bir "üstbilinç" değildir kesinlikle" (Jung, 2020: 107).

Jung'un bu görüşü, bilinçdışının yalnızca bastırılmış düşünceleri ve duyguları değil, aynı zamanda bilinç üzerinde etkili olan daha geniş bir zihinsel alanı kapsadığını gösterir.

Freud'a göre, bilinçdışı, bireyin erken yaşlarında istenmeyen özelliklerinin bastırılması sonucu oluşan bir alan olarak tanımlanır. Jung, bilinçdışını kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak iki ana kategoriye ayırmaktadır. Analitik psikoloji çerçevesinde,

Jung kişisel bilinçdışını, bireyin yaşamı boyunca karşılaştığı fakat unuttuğu veya bastırdığı olaylar olarak nitelendirir; "egonun eleyip bilinçten dışladığı tecrübeler kaybolmamakta Jung'un 'bireysel bilinçdışı' dediği kişilik bölgesinde depolanmaktadır" (Sambur, 2005: 77).

Carl Jung'un psikolojisi içinde "kolektif bilinçdışı", bireysel bilinçdışına zıt bir konumda yer almakta ve derin bir geçmişe sahiptir. Kolektif bilinçdışı, kişisel deneyimlerden bağımsız olarak tüm bireylerde ortak bir alandır. "Her yerde ve tüm bireylerde neredeyse aynı olan davranış biçimleri ve içeriklerlerdir" (Jung, 2020: 2). Jung'un detaylı bir şekilde üzerinde çalıştığı kolektif bilinçdışı, "insanlığın ortak malı izlenimini bırakan düşsel görüntülerin, kişisel-edinsel nitelik taşımadıkları gibi, kandaşlık ya da ırksal kalıtımla da hiçbir ilişkileri bulunmadığını, tüm insanlığın malı, dolayısıyla kolektif bir özellikte" olduğunu vurgular (Jung, 2000: 51). Bu tanım, kolektif bilinçdışının, bireysel tecrübelerin ötesinde, insanlık genelinde ortak bir psişik miras olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, Carl Jung, 1912'de yayımlanan *"Bilinçdışının Psikolojisi*" adlı eseriyle Sigmund Freud'un klasik psikanalitik kuramından ayrılarak kendi kuramını geliştirmiştir. Jung'un kuramında yer alan psişe, ego, libido ve bilinçdışı gibi kavramlar, edebî metinlerin analiz edilmesi için önemlidir. Jung, bilinçdışını kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak iki bölüme ayırır. Kişisel bilinçdışı, bireyin yaşamı boyunca tecrübe ettiği ancak unuttuğu veya bastırdığı olayları içerirken, kolektif bilinçdışı, tüm insanların ortak alanıdır ve arketipler aracılığıyla insanlığın binlerce yıllık deneyimlerini açığa çıkarır. Bilinç ve bilinçdışı konularına getirdiği yenilikçi yaklaşımlarla Jung, antropolojiden felsefeye, sosyolojiden edebiyata kadar çok çeşitli alanlarda etkili olmuştur.

1.2.2.3.Vladimir Propp

Rusya'nın Petersburg şehrinde dünya gelen Vladimir Propp, folklor alanında eğitim almamasına rağmen, masalları araştırmak için yapısalcı yaklaşımı incelemiştir. Propp'un eseri *Masalın Biçimbilimi* (*Morfologiya Skazki*), yayımlandığı dönemde Rusya'daki siyasi düşünceler nedeniyle büyük etki yaratmamış olsa da, çevrildiği yabancı dillerde geniş ilgi görmüştür. Propp, bu çalışmaya başlamadan önce, masallar üzerindeki değerlendirmelerin muhtevadan öteye geçemediğini belirtmiştir ve masalların öncelikle biçimsel olarak incelenmesi gerektiği düşüncesindedir:

> "Biz yalnızca biçimbilimle ilgili sorunlardan söz ettik. Özellikle geniş tarihsel araştırmalar alanına değinmedik. Bu tür araştırmalar, görünüşte, biçimbilimsel

araştırmalardan daha ilginç olabilir; bu alanda çok da çalışılmıştır. Her ne kadar masalların doğuşunu ve gelişmesini belirleyen yasaların var olduğu kesinse de (bu yasalar hâlâ açıklanmamıştır), masalların nereden geldiklerine ilişkin genel sorun bütünüyle çözümlenmemiştir" (Propp, 1987: 24).

Propp, masalların incelenmesi için dizimsel (syntagmatic) veya dizisel (paradigmatic) yaklaşımlardan birinin benimsenmesi gerektiğini belirtir: "Dizimsel yaklaşım, metnin formal yapısını, metin içindeki öğelerin kronolojik bir düzende dizilişine bakarak inceler. Diğer yandan dizisel yaklaşım, metindeki bazı öğeleri ayırıp bunları analitik bir şemada bir araya getirerek metnin yapısını inceler" (Özçalışkan, 1996: 59).

Propp'a göre, masallardaki isimler, çevreler ve özellikler değişkenlik gösterse de, onların başından geçen olayların yapısal özellikleri değişmez. Propp, bu değişmez özelliklere "fonksiyon" adını vermiş (Propp, 1987: 35) ve bu fonksiyonların farklı masallarda tekrarlandığını, sayılarını belirleyerek tespit eder. Propp, her masalda tüm fonksiyonların görünmeyebileceğini, ancak bu fonksiyonların sıralamasının genellikle aynı kaldığını savunur. Bazı masallarda birkaç işlevinin "esikliği görülse de bu durum masallardaki olayların sırasını değiştirmez" (Propp, 1984: X-XI). Bu nedenle, yapısal olarak benzer özellikler gösteren masallar "aynı tip" masallar olarak adlandırılır.

Aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere, masallardaki kahramanların isimleri, kullanılan nesneler ve çevreler değişkenlik gösterirken, olay örgüsü aynı kalmaktadır:

"1. Kral, bir yiğite, bir kartal verir. Kartal, yiğiti, başka bir krallığa götürür (171).

2. Büyükbaba, Suçenko'ya bir at verir. At, Suçenko'yu başka bir krallığa götürür (132).

3. Bir büyücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık, İvan'ı başka bir krallığa götürür (138).

4. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar İvan'ı başka bir krallığa götürürler" (156) (Propp, 1987: 23).

Vladimir Propp'un masal fonksiyonları üzerine çalışmalarının ana hatları şu şekildedir. Fantastik masalların içerisinde barındırdığı işlevler kısıtlıdır ve bu işlevlerin toplam sayısı en çok otuz bir olarak belirlenmiştir. Bu işlevlerin sıralaması sabit olup, her fantastik masal bu işlevlerin tamamını içermek zorunda değildir. Bir masalda yer almayan

işlevler, masalın yapısını bozmaz. Karakterler ne olursa olsun ve işlevler ne şekilde icra edilirse edilsin, fantastik masalların değişmez ve kalıcı unsurları karakterlerin gerçekleştirdiği işlevlerdir; bu işlevler, masalın temel yapı taşlarını oluşturur. Tüm fantastik masallar, yapısal özellikleri itibarıyla aynı kategoriye aittirler. (Propp, 1987: 24-26) Propp, masalların yapısal analizinde belirli bir düzen ve sınırlılık olduğunu ve bu yapısal özelliklerin masalların temel bileşenleri olduğunu göstermektedir.

Vladimir Propp, çalışmasında 100 Rus masalını analiz etmiş ve bu analiz sonucunda masallarda yedi ana karakter tipi ile 31 anlatısal işlev (fonksiyon) tespit etmiştir. Ayrıca, bu 31 işlevin her masalda yer almadığını ve karakterlerin çoğu zaman bir hikâyede birden fazla rol üstlendiğini, masalların genellikle basit bir olay örgüsü izlediğini belirtmiştir.

Propp, masalların her zaman iyi bir olay ile başlamayabileceğini, bazen arzu edilmeyen bir başlangıçla da başlayabileceğini ifade eder. Masalın kahramanı, karşılaştığı kötülüğü veya eksikliği gidermek için bir maceraya atılır. Kahraman, çeşitli sınavlardan geçerek bu kötülükleri yenmeye veya eksiklikleri gidermeye çalışır ve başarılı olduğunda ödülle geri döner. Bu süreçte olaylar birbirini takip eder ve genellikle yedi ana karakter etrafında gelişir. Propp, bu yedi yaygın karakter rolünü şu şekilde tanımlar: "Kahraman Hikâyenin rol modelidir. Kahramanın işlevleri: Arayış amacıyla gidiş (C↑), bağışçmın isteklerine tepki (E), evlenme (W). İlk işlev (C↑) arayıcı-kahramanı niteler, kurban-kahraman ise yalnızca öbür işlevleri yerine getirir" (Propp, 1987: 80).

Kötü adam/kadın, genellikle kahramanın bir hedef doğrultusunda gerçekleştirdiği yolculuk sırasında karşısına çıkar. Çoğunlukla kahramanın amacına ulaşmasını engelleme çabası içerisindedir. Kötü Adam/Kötü Kadın işlevleri aşağıdaki gibidir: "Kötülük (A), çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri (H), izleme (Pr)" (Propp, 1987: 80).

Bağışçı, Propp, bu karakter için "bağışçı" ya da "sağlayıcı" terimlerini kullanır. Bağışçı, kahramana büyülü bir nesneyi aktaran karakterdir. Kahraman, "bağışçıyla, çoğunlukla ormanda, yolda tarlada, rastlantı sonucu karşılaşır" (Propp, 1987: 85). "Kahraman, bu bağışçıdan büyülü bir araç elde eder ve bununla da uğramış olduğu haksızlığı giderir" Bağışçının işlevleri şunlardır: "Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması (D), büyülü nesnenin kahramana verilmesi (F)" (Propp, 1987: 80).

Yardımcı, çoğunlukla yaşlı bir erkek ya da büyücü şeklinde betimlenebilir (fakat bu her zaman için geçerli bir kural değildir) ve kahramanın serüveninde yardımcı olur. Bu karakter, hikâyenin kritik noktalarında belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yardımcının

işlevleri şunlardır: “Kahramanın uzamda yer değiştirmesi (G), kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi (K), izleme sırasında yardım (Rs), güç işleri yerine getirme (N), kahramanın biçim değiştirmesi (T)” (Propp, 1987: 80).

Prenses, genellikle ödül ile aynı anlamda kullanılır. “Güç işleri yerine getirme isteği (M), bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi (J), düzmece kahramanın ortaya çıkarılması (Ex), gerçek kahramanın tanınması (Q), ikinci saldırganın cezalandırılması (Q), evlenme (W). Prensesin işlevleriyle babasının işlevleri arasındaki ayrım çok kesin olamaz. Güç işleri öneren, çoğunlukla babasıdır, bu davranış, nişanlı erkeğe karşı düşmanca bir tutumdan kaynaklanır. Öte yandan, düzmece kahramanı cezalandıran ya da cezalandırılmasını buyuran da çoğunlukla babadır” (Propp, 1987: 80).

Gönderen, kahramanı yola gönderen karakterdir. “Yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini (geçiş anı, B) kapsar” (Propp, 1987: 80).

Yalancı, Propp bunu düzmece kahraman olarak isimlendirir. Kahraman gibi görünen bir karakterdir. Bu karaketer, yalancı, bencil ve kötü niyetlidir. “Arayış amacıyla gidişi (C↑), bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan (olumsuz E) tepkiyi, özgül bir işlev olarak da asılsız savları (L) kapsar” (Propp, 1987: 80).

Her bir fonksiyonun tanımı ve sembolü de mevcuttur. Bu sıralanan fonksiyonlar, olağanüstü temalı masalların morfolojik temelini oluşturur. Bu olay örgüleri özetle şu şekildedir: (Propp, 1987: III - V)

Tablo 1. Vladimir Propp, Hikâyenin Yapısını Oluşturan 31 Anlatı Birimi Tablosu

Sembol	**Adı**	**Tanım**
e	Uzaklaştırma	Aile fertlerinden birinin evden uzaklaşması.
k	Yasaklama	Yasağın kahramana zorla kabul ettirilmesi.
q	Yasak Çiğneme	Yasağın çiğnenmesi.
v	Sorgulama	Hasmın bilgi elde etme yolları.
W	Bilgi Verme	Hasma kurbanı hakkında bilgilerin verilmesi.
J	Aldatma Yolları	Hasmın kurbanını aldatma yolları kurbanın kendisini veya servetini ele geçirmesi.

g	Suça gayri iradi iştirak	Kurbanın oyuna gelmesi ve böylece istemeden düşmana yardım etmesi.
X	Kötülük Yapma	Hasmın - ailenin bir üyesine zarar vermesi veya haksızlık yapması.
x	Bir şeyin Eksikliği	Aile fertlerinden birinin bir şeyden mahrum kalması ve bunu elde etmek istemesi.
Y	Tavassut etme, irtibat anı	Kötülük veya eksiklik haberinin yayılması; kahramana rica veya emredilmesi kahramanın sefere gönderilmesi veya kendi isteğiyle gitmesi.
W	Kahramanın karar vermesi Sembol:	Arayıcı kahramanın harekete geçmeye razı olması veya karar vermesi.
^	Yola çıkma	Kahramanın evden ayrılması.
D	Bağışçıyla ilgili ilk fonksiyon	Büyülü vasıtayı veya büyülü yardımcının yardımını alabilmesi bakımından kahramanın sınama, sorgulama ve saldırıya maruz kalması.
H	Kahramanın tepkisi	Müstakbel bağışçının davranışlarına kahramanın tepki göstermesi.
Z	Büyülü vasıtayı elde etme	Kahramanın büyülü vasıtayı elde etmesi.
R	Bir krallıktan ötekine götürülme	Kahramanın aranan objenin bulunduğu yere götürülmesi, ulaştırılması, yol gösterilmesi.
L	Mücadele	Kahraman ve hasmın doğrudan mücadeleye girmeleri.
M	İz, İşaret	Kahramanda özel bir tanıma izi olması.
V	Zafer	Hasmın yenilmesi.
NE	Kötülüğün yok edilmesi veya ılgası	Masal başlangıçlarındaki kötülük veya eksikliğin giderilmesi.

v	Geri dönüş	Kahramanın geri dönüşü.
P	Takip	Kahramanın takip edilmesi, yakalanması.
S	Kurtulma	Kahramanın takipten kurtulması.
O	Kimlik gizleyerek gelme	Kahramanın kimliğini gizleyerek kendi ülkesine veya başka bir ülkeye gelmesi.
F	Asılsız iddialar	Sahte kahramanın asılsız iddialarda bulunması.
T	Zor Görev	Kahramana zor bir görevin teklif edilmesi.
A	Gerçekleştirme	Görevi gerçekleştirmesi.
I	Kimlik belirleme	Kahramanın tanınması.
Dv	Maske düşürme	Sahte kahraman veya hasmın maskesini düşürmesi.
Tr	Değişme	Kahramanın yeni bir fiziki görünüm alması.
Pu	Cezalandırma	Hasmın cezalandırılması.
N	Düğün	Kahramanın evlenmesi ve tahta çıkması.

Propp, işlevlerin mantıksal ve estetiksel bağlantısı olduğunu belirtir ve bunların birbirinden bağımsız olmadığını açıklar. Örnek olarak, yasağı çiğneyen kahraman artık "hasım" olur. Dördüncü bölümde "Hasmın Bilgi Elde Etme" aşaması başlamaktadır.

Özetle, Vladimir Propp, A. N. Afanasyev tarafından derlenen 100 Rus halk masalını inceleyerek *Masalın Biçimbilimi* adlı eserini oluşturmuştur. Bu çalışmasında, masalların tarihsel kökenlerini ortaya koymuş ve farklı masalları karşılaştırarak benzer ve farklı yönlerini belirlemiştir. Propp tarafından tanımlanan fonksiyonların çoğu, yolculuk arketipinin aşamaları ile benzer özellikler göstermektedir. İncelediğimiz hikâyelerde, hem arketipsel yolculuk motifleri hem de Propp'un belirlediği 31 işlev görülmüştür. Bu hikâyelerdeki kahramanlar, dışsal bir zorlama sonucu yola çıkarlar. Yolculukları esnasında çeşitli engellerle yüzleşen ve bu engellerle mücadele ederek onları aşan kahramanlar, nihayetinde bir zafer elde eder ve büyülü bir objeye erişerek olgunlaşma sürecini tamamlarlar. Bu olgunlaşma süreciyle birlikte kahramanların dönüşümleri gerçekleşir.

1.2.2.4.Mircea Eliade

Dinler tarihi alanında, *Edebi Dönüş Miti, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-II, Mitlerin Özellikleri, Dinler Tarihine Giriş, İmgeler-Simgeler, Demirciler ve Simyacılar, Şamanizm, Kutsal ve Dindışı ve Asya Simyası* gibi birçok eseri bulunan Romanyalı Mircea Eliade'ye göre; edebî eserlerin tam olarak anlaşılması ve gelişmesi için din ve edebiyat tarihçileri, edebiyat tenkitçileri ile edebiyat estetikçilerinin birbirinden kopuk olmaması gerekir:

> "Şüphesiz bu dev eserin hazmedilir hâle gelmesi için de sanatkârın hammadde ile yaptığı savaş veya tecrübenin direkt doneleri üzerinde yaratıcı zekânın elde ettiği zafer gibi, bizzat mutalaâ edilmesi gerekecektir. Edebiyat tarihçisi işini bitirince de geriye yorum çalışması kalır. İşe bu noktada, edebiyat tenkitçisi müdahale edecektir. O, ise eseri, kendi yapılarına ve kanunlarına sahip olan bağımsız bir dünya olarak ele alır. Âmâ yine de tenkit işi, konuyu bitirmez (en azından şairlerin durumunda). Çünkü şiir dünyasının değerlerini açıklamak ve onları bulup ortaya çıkarmak estetikçiye ait bir iştir. Bunun için, edebî bir eserin ancak estetikçi son sözünü söylediği zaman açıklanmış olacağını acaba söyleyebilir miyiz? Büyük yazarların eserlerinde daima gizli bir mesaj vardır. Bu konuda felsefe plânında daha çok şans vardır" (Eliade, 1990: 5).

Eliade, tüm ilkel ve eski toplumlarda tür ve içeriklerini içerebilecek bir mit tanımının mümkün olmadığını ifade eder. Ayrıca mitin çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikte bakış açıları ile yorumlanamayacağını söyler. Rennie'nin "mit araştırmacısının sayısı kadar mit tanımı vardır" (Adıbelli, 2009: 197) şeklindeki ifadesi, alanın karmaşıklığına dair önemli bir işaret sunmaktadır. Eliade'ın mit üzerine yaptığı tanım ise şu şekildedir:

> "Bana göre en geniş kapsamlı olduğu için en az kusurlu olan tanım şudur: Mit kutsal bir öyküyü anlatırken eski zamanda, "başlangıçtaki" masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir "yaratılış"ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz

eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar'dır. Özellikle "başlangıçtaki o eşşiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca "doğaüstü" olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal(ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler, işte Dünya'yı gerçek anlamda kuran ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akımdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğaüstü Varlıklar'ın müdahalelerinden sonra edinmiştir" (Eliade, 2001: 15-16).

Eliade, mitleri, arkaik toplumlar tarafından kutsal kabul edilen, örnek alınacak davranışları içeren ve geçmişte yaşanmış eylemleri betimleyen anlatılar olarak tanımlar. (Eliade, 1994). Eliade'ye göre, ilkel insanın bilinçli eylemleri, daha önce başka bir varlık tarafından gerçekleştirilmiş eylemlerin tekrarından ibarettir; böylece, onun yaşamı, başkaları tarafından başlatılmış ve sürekli olarak yinelenen hareketler zinciridir.

"İlkel, arkaik insan bilinçli davranışında daha önce başka birisi tarafından, insan olmayan bir varlık tarafından yapılmamış ve yaşanmamış herhangi bir eylemi yaptığını ileri sürmez. Onun yaptığı her şey daha önce yapılmıştır. Yaşamı başkalarınca başlatılmış hareketlerin bitmek bilmez tekerrürüdür" (Eliade, 1994: 19).

Batılı araştırmacılarca "fabl", "kurmaca", "efsane", "uydurma" gibi kavramlarla ifade edilen mit, 20. yüzyılın başlarından itibaren "gerçek bir öykü" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Eliade, mitin gündelik dilde "kurmaca" ve"hayali" manalarında kullanılmasını reddeder. Eliade, "mitin henüz yaşamakta olduğu toplumlarda, yerliler tarafından mitlerin - yani 'gerçek öykülerin', 'yalancı öyküler' olarak adlandırılan fabllar ya da masallardan dikkatlice ayrıldığını" vurgular (Eliade, 1994: 18). Eliade, Pawneeler'in "gerçek öyküler" ile "yalancı öyküler sınıflandırmasından yola çıkarak: "gerçek" öykülerin kutsal ve doğaüstü nitelikler taşıdığını, buna karşın "yalancı" öykülerin ise ise dinsel olmayan bir içeriğe sahip olduğunu belirtir:

"Arkaik toplumlarda yaşandığı biçimiyle mit konusunda genel olarak şunlar söylenebilir: 1. Mit, Doğaüstü Varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluşturur; 2. Bu Öykü kesinlikle gerçek (çünkü gerçeklerle ilgilidir) ve kutsal (çünkü Doğaüstü Varlıklar tarafından yaratılmıştır olarak kabul edilir; 3. Mit her zaman için bir

> “yaratılış”la ilgilidir, bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar; 4. İnsan miti bilmekle nesnelerin “köken”ini de bilir, bu nedenle de, nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir; burada “dıştan” , “soyut” bir bilgi değil de (mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleştirilmesiyle) zorunlu olarak, şaşmaz biçimde “yaşanan” bir bilgi söz konusudur; 5. Şu ya da bu biçimde, insan, miti yeniden anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getirilen olayların kutsal, çoşku verici gücünün etkisine irmek anlamında “yaşar” (Eliade, 1992: 28).

Eliade, miti sürekli bir “yaratılışı”ın öyküsü olarak değerlendirir. Mit, dünyadaki herhangi bir şeyin nasıl meydana geldiği, nasıl var olduğunu, nasıl oluştuğunu açıklar. Eliade’ye göre, mitler, insan davranışına “model oluşturmanın yanında anlam ve değer” kazandırır (Eliade, 2001:12). Mitlerin, dini yapıdaki törenlerin ötesinde, temel işlevleri arasında “yemek, çalışma, cinsel yaşam, eğitim ve denizcilikten balıkçılığa kadar çeşitli alanlarda insanların günlük etkinliklerine de model” oluşturduğu belirtilir (Eliade, 2003: 393).

Eliade, Freud ve Jung’un çalışmalarından önemli ölçüde etkilenmiştir ve Freud'un mitlerle ilgili iki temel görüşünü belirtir: Birincisi, insanın “kökeni”ne ve “başlangıçları”na dair yaşanan derin mutluluk; ikincisi ise, "geriye dönüş" aracılığıyla veya anımsama yoluyla, ilk çocukluk dönemine ait travmatik olayların yeniden tecrübe edilebileceği fikri. (Eliade, 1994) Eliade, “köken”deki büyük mutlulukların arkaik dinlerde sık geçen bir tema olduğunu “Hindistan’da, İran’da, Yunanistan’da ve Yahudi-Hıristiyan dünyasında” gözlemlemiştir (Eliade, 1994: 105). Freud’un ikinci düşüncesi olan “geriye dönüş” ile “ilk çocukluk dönemindeki bazı kesin olayların yeniden gerçekleştirilebileceği” ifade eder (Eliade, 1994: 106). Eliade, bu düşünceden hareketle, mitlerde anlatılan en eski olayların yeniden gerçekleştirilebileceğini, dolayısıyla yeniden yaşanabileceğini belirtir.

Mircea Eliade, Carl Jung’un düşünce sistemine önemli katkılarda bulunan arketip kavramını kesin ve açık bir şekilde tanımlamamıştır. Eliade, “Arketip” terimini “paradigma” ve “örnek model” anlamlarında kullanmıştır. Eliade, Jung’un popülerleştirdiği kolektif bilinçdışı kavramını kullanmanın yanlış olduğunu fark etmiş ve bu sebeple yanlış anlamalara yol açmamak için arketip kavramını sonraki çalışmalarında kullanmaktan kaçınmıştır. Onun

yerine Eliade, "örnek model" (modele exemplaire), "paradigma" (paradigme) gibi terimleri tercih etmiştir. (Allen, 2002: 222-223)

Eliade, arketiplerin sadece geçmişteki arkaik toplumlarda değil, aynı zamanda modern toplumlarda da bireyler için önemli birer rol oynadığını vurgular. İnsanın varoluşunun anlamı, her dönemde, insanüstü modellere ve arketiplere uyum sağlayarak yaşamakla ilişkilidir. Bu uyum, gerçeklikte yaşamanın bir ifadesi olarak kabul edilir, zira Eliade'ye göre, arketipler dışında gerçek anlamda var olan başka bir şey yoktur. Arketiplerle uyumlu bir yaşam, aynı zamanda yasalara uygun bir yaşamı da gerektirir. (Eliade, 1994).

Eliade'ye göre kozmogoni miti bir "arketipsel model" oluşturur (Eliade,2003: 392). "Kozmik mit, mitlerin ve ritüel sistemlerin oluşturduğu bütün arketipini meydana getirir" (Eliade, 2003: 394). "Canlıların ve insanların yaşadığı dünyanın, tırmanılan dağların, işlenmiş bölgelerin, üzerinde yolculuk yapılan nehirlerin, denizlerin, kentlerin, tapınakların birer dünya dışı arketipleri vardır" (Eliade, 1994: 23). Yani insanların yaşadığı yeri inşa ederken arketipe göre inşa ederler. Eliade, arketipsiz bir gerçekliğin mümkün olmadığını ve bu nedenle insanların arketipik eğilimler gösterdiklerini ifade eder:

> "Bir nesne ya da bir eylem, ancak bir, arketipi taklit veya tekrar ettiği ölçüde gerçek olur. Demek ki gerçeklik yalnızca tekerrür veya katılma yoluyla kazanılmaktadır; örnek modeli olmayan her şey "anlamsız" yani, gerçeklikten yoksundur. Böylece insan, arketipik ve paradigmatik olma eğilimi göstermektedir" (Eliade, 1994: 47).

Mitler, zaman içerisinde ana temadan sapma, çatışmaların ve dramatik kişiliklerin artışı, orijinal yapılarının giderek kaybolması gibi dönüşümler geçirebilir. Ancak bu dönüşümlere rağmen mitlerin yapısında ya da anlamında bir değişiklik meydana gelmez. Eliade, "Mit zamanla epik bir efsaneye, balad ya da romansa dönüşebilir ya da batıl inanç, alışkanlık, özlem olabilir. Ama bu nedenle ne yapısını ne de anlamını yitirir" şeklinde belirtir. (Eliade, 2003: 410).

Eliade'ın *Ebedi Dönüş Mitosu* adlı eserine göre merkez "kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir" (Eliade,1994: 31). Yolculukların merkeze doğru yapıldığını ve bu yolculukların tehlikelerle dolu ve zorlu olduğunu ifade eder. Eliade, "Merkeze ulaşmanın kutsallaşmaya, erginleşmeye eşittir. Böylece dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerine yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır" şeklinde açıklar

(Eliade, 1994: 31). Bu düşünceler, Campell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinin özeti niteliğinde bir değerlendirmedir.

1.2.2.5.Northrop Frye

Northrop Frye, mit, sembol, ritüel ve arketipler üzerine gerçekleştirdiği araştırmalar neticesinde, edebiyat eleştirisi alanında yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Onun görüşüne göre, mitler ve semboller, insan doğasını kavramak ve ifade etmek için kullanılan araçlardır. Ritüeller ise insanlar tarafından düzenli olarak tekrarlanan davranış örüntüleridir ve aynı zamanda kültürlerin şekillenmesinde mühim bir rol üstlenirler.

Frye, Avrupa edebiyatını merkezine alarak geliştirdiği arketipsel eleştiri yönteminde, Freud ve Jung'dan esinlenmiştir. Jung, özellikle arketiplerin kökenine yönelik incelemeler yaparken, Frye ise mitlerin analizine odaklanmıştır. Jung'un bir psikiyatrist, Frye'ın ise bir edebiyat eleştirmeni olması göz önüne alındığında, bu durum beklenen bir sonuçtur. Dahası Frye, edebî eserlerdeki arketiplerin insanın edebi yaşantısının ayrılmaz bir parçası olduğunu ve bunun bir imge olarak ele alınabileceğini belirtir. Onun görüşüne göre, edebiyat eserleri, insanların ortak arketip ve sembollerini kullanarak anlamlı öyküler oluşturur. Frye, ayrıca ideoloji ve mit kavramları arasında bir ayrım yapılmasının gerekliliğine inanmaktadır. İdeoloji, bireylerin dünya görüşlerini şekillendiren düşünce ve inanç sistemlerini ifade ederken; mitler, semboller ve ritüeller, insan doğasının anlaşılmasına katkıda bulunan öykülerle eşdeğerdir. Frye'ın görüşüne göre, edebiyat eleştirisinde ideolojinin yerine mitleri ve sembolleri kullanarak daha nesnel bir yaklaşım sağlanabilir:

> "Edebiyat eleştirmeni, ilk olarak kendi alanında tümevarımsal bir araştırmayı mümkün kılmak için edebiyat eserlerini okumalı ve eleştirel prensiplerinin, o alana özgü bilgisinin dışında da şekillenmesine izin vermelidir. Eleştirel prensipler teoloji, felsefe, politika, bilim ya da bunlar herhangi bir bileşiminden hazır olarak elde edilemez" (Frye, 2015:32).

Frye, edebiyata dayalı bir arketip eleştirisi geliştirmeyi hedefler ve arketipi "edebiyatta belirli görüntülerin veya görüntü kümelerinin tekrarlanan kullanımı" olarak tanımlar. (Frye, 1971: 23)

Northrop Frye'ın 1957 yılında yayımlanan *Eleştiri Anatomisi* adlı eseri, bir medeniyetin kültürü, dini ve yaşam tarzı ile mitler ve semboller arasında bağlantı kurarak

arketipsel eleştiriye derinlik kazandırmıştır. Frye, insanlığın varoluşunun ilk günlerinden günümüze kadar ürettiği edebî eserlerin birbirinden bağımsız olarak ele alınmasının uygun olmadığını vurgular. Zira edebî eserler, sürekli olarak tekrar eden arketipler aracılığıyla kendilerini yenilemektedirler. Frye, "arketip" olarak adlandırdığı şeyin, tekrar eden ya da tipik görüntüler anlamına geldiğini belirtir. Arketip, bir edebi eseri diğerine bağlayan ve edebiyat tecrübemizin bütünleşip birleşmesine destek olan sembollerle ilgilidir. Arketip, iletişimsel bir sembol olduğunda, arketipik eleştiri edebiyatı toplumsal bir fenomen ve iletişim aracı olarak ele alır. (Frye 2015)

Özetle, Frye her edebî eserin kendinden önceki eserlerden bağımsız olmadığını, aynı zamanda kendinden sonraki eserlere de yön verdiğini belirtir; bu nedenle, her edebî eser kendinden önceki eserlerin izlerini taşımaktadır: "Nasıl yeni bir bilimsel buluş doğanın düzeninde zaten gizli olan ve aynı zamanda bilimin bütünsel yapısıyla mantıksal olarak ilintili olan bir şeyi bulup çıkarıyorsa, yeni bir şiir de kelimelerin düzenin de zaten var olan bir şeyi ortaya koyar. Bir şiir ancak diğer şiirlerden, roman da diğer romanlardan meydana getirilebilir. Edebiyat kendi kendine biçim verir" (Frye, 2015: 115).

Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi* adlı eseri, eleştiri kuramı ve edebî sembolizm alanında geliştirdiği dört denemeye dayanmaktadır. Her bir deneme, okuyucuya karmaşık formüllere sahip örnekleri analitik yollarla açıklamayı hedefler. Frye'ın analizi esasen Batı Avrupa mirasına sahip edebiyat, drama ve şiirlere dayanır, aynı zamanda diğer kültürel mitler ve kaynaklarını da içermektedir.

Frye, eserinin ilk bölümünü "Tarihsel Eleştiri: Kipler Kuramı" olarak adlandırmaktadır. Bu bölümde, edebiyatı bir kurgu bağlamında değerlendirir. Hikâye ve masallardaki kahramanların özelliklerinden yola çıkarak, trajik, komik ve tematik olmak üzere üç kurmaca kipi ele alır. Aristoteles'in poetikasından esinlenerek, edebî eserlerde, karakterlerin konumlarından kaynaklanan farklılıkları inceler. Bu ayrım çerçevesinde, kurmaca metinleri ahlaki açıdan değil, eylem kapasitesi açısından sınıflandırır:

> "1. Eğer tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden nispeten daha üstünse; kahraman ilahi bir varlıktır.
>
> 2. Eğer diğer insanlar ve çevresine kıyasla, derece bakımından üstünse; kahraman tipik bir romans kahramanıdır, eylemleri olağanüstüdür ama kendisini insan olarak tanımlamıştır.

3. Eğer diğer insanlara kıyasla derece bakımından üstünken kendi doğal çevresine kıyasla herhangi bir üstünlüğü yoksa; kahraman bir liderdir. Otoriteye, tutkulara ve bizim sahip olduğumuzdan çok daha üstün bir ifade gücüne sahiptir.

4. Diğer insanlara ya da çevresine üstün değilse; kahraman bizden biridir: Onun evrensel insanlik hissine karşılık veririz ve şairden kendi tecrübemizde bulabildiğimiz aynı olaslık ilkelerini talep ederiz.

5. Eğer güç ya da zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyedeyse, esaret, hayalkırıklığı ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığumız hissini yaşıyorsak; kahraman ironik kipe aittir" (Frye, 2015: 59-60-61).

Frye, eserin üçüncü bölümü olan "Arketipik Eleştiri: Mit Teorisi" başlığında, mitleri ve arketipik imgelemi vahyi, şeytani ve analojik olmak üzere üç ayrı başlık altında inceler. Frye yaptığı bu sınıflandırmada eserlerin eleştirisinde ana unsur olarak görür:

"Mitin, insan arzusunun en üst seviyesini işliyor olması, onun kendi dünyasını mutlaka insan tarafından erişilmiş ya da erişilebilir sunduğu anlamına gelmez. Anlam ya da şiirin örüntüsünün, kavramsal sorunları olan imgesel bir yapı olduğuna dair prensibimizi göz önünde bulundurursak; anlam ya da akıl yürütme açısından mit, bir mecra ya da bir faaliyet alanı olarak görülen dünyanın aynısıdır. Mitik imgelemin dünyası genellikle dindeki gök ya da cennet kavramlarıyla temsil edilir. Ve sözün hâlihazırda açıklanmış olmasıyla vahyidir. Bu dünya sırf metafordan oluşur, tek bir ölümsüz bedenmişçesine, içindeki her şey potansiyel olarak birbirine özdeştir" (Frye, 2015: 166).

Frye, "Vahyî İmgelem" kavramını cennetle ilişkilendirir. Sanatasal metinlerde kullanılan "her bir sembolün vahyî bir gerçeğin sembolü olarak yansıması söz konusudur. İnsan eylemlerinin dışında bulunan ve kutsal anlatılarda anlatılanların birer karşılığı, insanın faaliyetlerinde kendisini gösterir" (Bingöl, 2015: 137). "Vahyî" kavramı "insan medeniyetinin yapıtı altında büründüğü biçimlerin gösterdiği gibi, insan arzusu biçimindeki gerçeklik kategorilerini sunar. Bu dünyada, insanın yaratıcı eylemleri sonucunda ortaya çıkan bahçe, çiftlik, koru veya park gibi yerler bitkiler dünyasının; evcilleştirilmiş hayvanların dünyası ise hayvanlar dünyasının insani yansımaları olarak görülür. Koyun, hem Klasik hem de Hıristiyan metaforunda özel bir yere sahiptir. İnsanın taşı dönüştürerek yarattığı şehirler, madenler dünyasının insani biçimidir ve İncil ile Hristiyan sembolizminde

şehir, bahçe ve ağıl düzenleyici metaforlar olarak önem taşır" (Frye, 2015: 171). Frye ayrıca, "İsa" kavramının, bu çeşitli kategorileri birleştiren bir özdeşlik örneği olduğunu belirtir. "İsa hem bir Tanrı hem de bir insandır; Tanrı'nın kuzusu, hayat ağacı, filiz ve yapı ustalarının reddettiği taş olarak betimlenir. Ayrıca, onun yükselen bedeni yeniden inşa edilmiş mabet olarak ele alınır. Din ile şiiri özdeşleştirmek yalnızca niyet bakımından farklılık gösterir; niyet varoluşsaldır. Ortaçağ eleştirisinde, bu fark çok az önem arz etmektedir" (Frye, 2015: 172).

Frye, "Vahyî İmgelemin" tam zıddı olarak "Şeytanî İmgelem"i ele alır ve bu kavramı cehennemle doğrudan ilişkilendirir. Şeytanî imgelem, insanın içindeki iyi ve kötü olguların ortaya çıkışını somutlaştırır: Frye, vahyî sembolizmin tam zıddı olarak, insanın arzusunun tamamen dışlandığı bir dünyanın temsilini ele alır: Kâbus, günah keçisi, esaret, acı ve kafa karışıklığına dair temaların hakim olduğu, insan hayal gücünün henüz dünyaya müdahale etmediği, insan arzusunun somut bir biçimde yer bulamadığı, yıkım, katakomplar, işkence aletleri ve delilik anıtlarının bulunduğu bir dünya. Bu bağlamda, şiirdeki vahyî imgelem ile dini cennet arasındaki yakın ilişki, vahyî imgelemin diyalektik karşıtının, Dante'nin Cehennemi, 1984, No Exit, Darkness at Noon gibi eserlerde tasvir edilen, insanın yeryüzünde yarattığı varoluşsal cehennemle de sıkı sıkıya bağlı olduğunu ifade eder. (Frye, 2015)

Frye, şeytanî imgelemin temel temalarından birinin parodi olduğunu ve bu nedenle sanat eserlerinin gerçek hayatla alay ettiğini belirtir. Vahyî imgelemin mitlerle ilişkilendirildiği anlatılarda, şeytanî imgelemin ise ironiyle ilişkilendirildiğini ifade eder: "Vahyi dünyanın EIkaristiya[4] sembolizmi, bitki, hayvan, insan ve tanrısal bedenlerin metaforik özdeşleşmesi, kendi şeytani parodisini yaratabilmek için yamyamlığın imgelemine sahip olmalıdır" (Frye, 2015: 178).

Özetlemek gerekirse, edebî eserlerdeki şeytanî imgelem, sadakate karşı çıkan ve kendisini benimseyenleri hüsrana uğratan, şiddetli ve yıkıcı bir fahişe veya cadı figürüyle sembolize edilir. Bu imaj, mağlup edilmiş, kırgın, ölü ruhların bahçesini sembolize edilir. . Buna rağmen, tam bir ret ve yıkım söz konusu değildir; daima geri dönüşler mümkündür.

[4] Yunanca Şükran duymak. Hristiyanlığın terminolojisinde komünyon, Mesih'in bedeni gibi anlamlara da gelir.

Hayvanlar dünyasında ise kurt, akbaba, kaplan, ejderha ve yılan gibi hayvanların yansımaları şeytanî imgelem olarak değerlendirilir.

Üçüncü arketipik imgelem olan "Analojik İmgelem", her zaman dış dünya gerçekliğine bağlı olarak romanslarda meydana gelen imgelerdir. Romans, insan düşüncesinde var olan dünyayı yansıtır. Bu imgelem, ilahi imgelemin dünyaya tezahür etmiş şekli veya bu imgelemin insani muadili olarak değerlendirilebilir. İnsanın ruhsal durumundaki erdemli duyguları somutlaştırırken, zihinsel tasarımlarda güzeli güzele eşleştirerek imgeleri fiziksel boyutta şekillendirir.

Analojik imgelem, "Vahyî" ve "Şeytanî" kesişim noktasında yer alan bir arketip kümesidir. Denham'a göre, "Analojik imgelem, insan biçiminde bir mitosu temsil eder" (Denham, 1979: 63). Analojik imgeler, vahyî ve şeytanî imgelemin iki ucunda var olup, bir uçtan diğerine doğru genişleyebilir. Frye, bu yakın ilişkiyi "masumiyet" ve "deneyim benzetmesi" olmak üzere iki alt kategoriye ayırır: "Masumiyet"e örnek gösterilenler; Cennet Bahçesi, şehirler, çeşmeler, havuzlar, yağmurlar ve Dante'nin Araf'taki Lethe Nehri'dir. "Deneyim benzetmesi"ne örnekler arasında Henry James'in "Altın Kase" ve Nathaniel Hawthorne'un "Kızıl Damga" eserleri yer alır (Frye, 2015: 152-153).

Sonuç olarak, Frye'ın tasnifinde yer alan bu üç imgelemin amacı, okuyucunun edebî eserlede işlenen soyut dünyaya somut bir boyut kazandırmasına olanak sağlamak olan bir serüvendir.

Frye, eserin üçüncü bölümü "Arketipik Eleştiri: Mit Teorisi" başlığının altında "Mythos Teorisine: Giriş" bölümünde, alışılagelmiş edebî tür ayrımından daha geniş bir çerçevede "mythos" kavramını ele alarak "Romantik, Trajik, Komik ve İronik ya da Satirik" olarak daha kapsamlı bir ayrım yapmıştır (Frye, 2015: 193-194). Her mevsim, bir edebî türle ilişkilendirilmiştir: "Komedi Mythos'u: Bahar" ile, "Romantizm Mythos'u: Yaz" ile, "Trajedi Mythos'u: Sonbahar" ile, "Hiciv Mythos'u: Kış" ile bağdaştırılmıştır.

Frye, bir edebî eserde "Komedi Mythos'u: Bahar", "Romantizm Mythos'u: Yaz", "Trajedi Mythos'u: Sonbahar", "Hiciv Mythos'u: Kış" gibi dört yolun araştırılmasının sebebinin, "genel ayrımlar"dan kaynaklandığını öne sürer:

> Üzerinde durduğumuz dört mythos, yani komedya, romans tragedya ve ironi, şimdi birleşen temel bir mitin dört ayrı boyu olarak görülebilir. "Agon ya da çatışma,

romansın temeli ya da arketipik temasıdır, romansın kökü, olağanüstü maceralar silsilesidir. Pathos ya da felaket, ister bir zaferde ister yenilgide olsun, tragedyanın arketipik temasıdır. Sparagmos ya da kahramanlık ya da etkili eylemin yokluğu, düzensizlik ya da başarısızlığa mahkûm olma hissi ve dünyada hüküm süren karmaşa ve anarşi, ironi ve hicvin arketipik temasıdır. Anagnorisis ya da nasılsa halâ gizemini koruyan bir kahraman ve onun gelini etrafındaki bir zaferde yükselen yeni doğmuş bir toplumun tanınması da komedyanın arketipik temasıdır" (Frye, 2015: 226-227).

Frye, edebi türleri doğanın döngüsüyle ilişkilendirerek, ilkbaharın (doğum/yeniden doğuş), yazın (olgunlaşma/büyüme), sonbaharın (çöküş) ve kışın (ölüm) temsil ettiği dört aşamaya dayandırır. Her bir edebiyat türü, bu çevrimsel döngünün bir parçası olarak görülür. Genel bir bakış açısıyla, edebiyatın temelini doğal bir döngü; doğum, büyüme, olgunlaşma, çöküş, ölüm ve yeniden doğum süreçlerinin oluşturduğu ve edebiyatta kahramanın yolculuğunun da bu döngüsel yapının bir yansıması olarak bahardan (doğum) yazın zafere (olgunlaşma), oradan sonbahara (çöküş) ve kışa (ölüm) doğru ilerlediği belirtilir. (Demirkol, 2008).

Frye'ın bu çalışması, insanın doğumundan ölümüne kadar olan kimlik sürekliliğinden ve ölümünden sonraki yeniden doğum sürecinden bahseder. "Bu tekrarlanan özdeş döngü, aynı bireyin ölüm ve yeniden canlanması, genellikle diğer tüm döngüsel desenlerle asimile edilir" (Frye, 2015: 158-159). Frye, doğal mevsim döngüsünü mitolojik karakterlerin yapısıyla özdeşleştirerek yapısal bir kalıp oluşturur ve böylece arketipin olay örgüsünü inşa eder. Northrop Frye'ın arketipsel eleştiri alanındaki yaklaşımının amacı, edebî eserlerin özünde yatan arketipik motifleri ve sembolleri keşfetmek ve bu eserlerin anlamını daha iyi açıklamaktır.

1.3. Arketipsel Semboller

Sembol ve imgeler, insanlık tarihi boyunca önemli bir rol oynamıştır. İnsanlar, dünyayı ve evreni anlamlandırmak amacıyla bu sembol ve imgeleri kullanmışlardır Zaman içinde, bu semboller kültürlerarası etkileşimler neticesinde yayılarak ortak anlamlar kazanmıştır. Fuzuli Bayat, "mitolojide kozmik bilgi, her zaman imge ve sembollere dönüştürülerek yaşatılmıştır"der (Bayat, 2011: 16). Carl Jung ise, "(…) insanın dili sembollerle kuşatılmıştır ve insan, iletmek istediği şeyin anlamını ya da manasını gerek yazılı gerekse sözlü bir şekilde dile gelen semboller yoluyla aktarır" (Jung, 2020: 16) diyerek, arketiplerin somut

yansımalarını vurgular. Jung, kuramını bireylerin rüyalarındaki ve yaşamındaki semboller üzerine inşa etmiştir. Bu bağlamda, Jung'un kuramında, bireylerin bireyselleşme sürecinde semboller vazgeçilmez bir role sahiptir. Jung, imgelere "ilksel imge" adını vererek, bu imgelerin içsel özelliklerine odaklanmıştır: "Kural olarak imge hiçbir gerçeklik değeri içermese de psişik yaşam için aslında bu onun değerini artırır, çünkü 'dış' gerçekliğin öneminden çok daha ağır basan 'iç' gerçekliği temsil eden daha büyük bir psikolojik değeri vardır. Bu durumda bireyin yönelimi iç taleplere uyum sağlamak kadar gerçekliğe uyum sağlamakla ilgilenmez" (Jung, 2016: 40).

Louis Marin, insanların yaşamlarında karşılaştıkları olayların birbirinin tekrarı gibi algılanmasını, imgelerin varoluşsal durumuna bağlar ve şöyle açıklar:

> "Hazır bulunmuş olup artık hazır bulunmayan bir şey şimdi temsil edilmektedir. Başka bir yerde hazır bulunan bir şeyin yerine burada bir veri hazır bulunuyor: imge mi? Yani temsilin olduğu yerde, zaman veya uzam bağlamında bir hazır bulunmama ya da bir başkasının hazır bulunması söz konusudur ve hazır bulunmayanın yerine bir başkası geçer" (Marin, 2013: 13).

Joseph Campbell, mitlerdeki imge ve sembollerin kullanımını, insanlık tarihinin anlaşılmasında bir araç olarak ele almıştır. Mitoloji ve simgelerin ayrılmaz bir bütünlük teşkil ettiğini vurgular: "Mitolojik simgeler, sayesinde ruhun binlerce yıllık macerasının benzetme yoluyla temsil edildiği tüm bir karşılıklılıklar sistemini açığa çıkarmadan önce bütün olası sonuçları açısından izlenmelidirler" (Campbell, 2020: 225).

Bu bağlamda, arketipin temel kaynakları sembol ve simgelerdir. Semboller, ilk çağlardan günümüze dek süregelen anlamlarıyla arketipsel değer taşımaktadır. Bu sembollere bakarak, medeniyetlerin yaşam biçimleri hakkında bilgi edinmek mümkündür. Arketipsel semboller, bireyin kolektif bilinçdışını doğru bir şekilde yorumlamayı sağlar.

Sembol, bir işaret veya imge vasıtasıyla bir nesne, duygu ya da olgu temsil eden bir kavramdır. "Sembol" teriminin birçok tanımı mevcuttur ve bu tanımlardan bazıları şu şekildedir: "Remiz, alem, misal, timsal ve âlâmet karşılığında kullanılan Sembol duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi, tabiî bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işarettir" (Kardaş, 1980: 417). "İnsan düşüncesinde görünmeyen bazı şeyleri, onunla ilişkisi nisbetinde görülebilir bir şekilde tasvir eden şeylere

sembol denir" (Benton, 1965: 701). "Duygularla algılanamayan şeyleri, algılanabilir bir hâle getiren somut şeylere veya işaretlere sembol denir" (Temren, 1995: 88).

Fromm, sembolleri üç ana kategori altında inceler: geleneksel, rastlantısal ve evrensel. "Geleneksel semboller kişiye ya da belirli toplumlara özgüdürler. Rastlantısal semboller çok dar bir çevreye seslenmektedirler ve onu yalnızca sembolün anlamını bilenler anlayabileceklerdir. Evrensel semboller ise, bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidirler. Bu tür semboller tüm insanlar için geçerlidir, belirli bir kişiyle ya da kişiler topluluğuyla sınırlanamazlar" (Fromm, 2014: 31).

Carl Gustav Jung, *Archetypes and Collective Unconscious (Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı*) adlı eserinde, arketipleri çeşitli kategoriye ayırarak tanımlamıştır. Bu kategorilerden biri de arketipsel sembollerdir. Jung, her bir arketipsel sembolün çoklu anlamlar taşıyabileceğini belirtir. Örneğin, mağara sembolü hem kadının cinsel organını hem de gizemi simgeleyebilir. Jung, kolektif bilinçdışında gerçekleşen olayların doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için arketipsel sembollerin önemine dikkat çeker.

Freud, sembollerle ilgili çalışmalarını iki ana alanda yoğunlaştırmıştır. İlk olarak, rüya analizlerinde sembolleri kullanır. Freud, rüyaları detaylı bir şekilde parçalara ayırır ve her parçaya belirli semboller atfeder. Bu semboller aracılığıyla rüyanın derin anlamını çözümlemeye çalışır. İkinci olarak, sembolleri bir tür şifre olarak değerlendirir ve bunları özellikle bastırılmış arzuların ve dürtülerin, cinsel isteklerin ifadesi olarak yorumlar. Freud, arketip kavramını kabul etmez ve sembollerin belirli ve tek bir anlama sahip olduğunu savunarak, bu konuda Jung'dan ayrı bir yola girer.

Bir arketip, çok sayıda sembolle ifade edilebilir. Temel motifler, mitler, peri masalları ve fabların içinde tekrar eden sembollerin kökeni, arketiplere dayanır. Edebî eserlerde, karakterlerin yaşadıkları dönüşüm süreçlerinin tasvirinde, bilinçdışından kaynaklanan unsurları yansıtan arketipsel simgelerden yararlanılır. Bu hikayeler, tek bir kahramanın serüvenini aktarsa da, aslında evrensel mesajlar içerir.. Zira büyük geleneksel mitler, arketipler ve semboller arasında temel bir benzerlik vardır.

Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde, edebî eserlerdeki semboller ve arketiplerin bir bütün oluşturduğunu ve arketiplerin iletişime açık semboller olduğunu ifade eder. Frye, edebi metinlerde arketipsel sembollerin üç farklı kullanımını belirtir: Vahyî (apocalyptic), Şeytani (demonic) ve Analojik (analogical). Frye'a göre "insan, gerçekliği ilahi dünya,

beşeri dünya, hayvan dünyası, bitki dünyası, maden dünyası, ateş dünyası, su dünyası olmak üzere yedi farklı seviyede dir" (Denham, 1979: 60). Frye, arketip eleştirisinin bir boyutunu yukarıda bahsettiği üç çeşit arketipsel imgelem ile oluştururken, diğer boyutunu ise "dünya" olarak adlandırdığı gerçeklik seviyesi ile tanımlamaktadır.

Frazer, Jung, Freud, Eliade, Fromm, Propp, Campbell ve Frye'ın öncülük ettiği arketipsel eleştiri kuramı, semboller ve imgeler aracılığıyla romanlar, hikâyeler, masallar ve şiirlere yeni bir perspektiften bakılmasına olanak tanır.

1.3.1. Persona

Antik Yunan medeniyetinde, tiyatro oyuncularının farklı rolleri canlandırırken kullandıkları maske, persona olarak adlandırılmıştır. Merter, bu antik kavramın psikolojideki kullanımını şu şekilde açıklar: "(…) her sabah giysi dolabından kıyafet seçer gibi seçtiğimiz bir kişilik giysisidir" (Merter, 2014: 44). Jeffrey J. Magnavita, personayı, "diğerlerinin beklentilerine yanıt vermek için inşa edilmiş, ortaya sürülen herkese açık kendilik" olarak tanımlar (Magnavita, 2016: 93).

Jung'un yazılarında, persona kelimesinin orijinal anlamını, "bir oyuncunun iyi bir şekilde oynamasını sağlamak için takacağı bir maske" olarak açıklanmıştır. (Jung, 2006: 4) Fordham ise, "Persona, insanın uygarlaşma süreci içinde, toplumun insanın yargılarına uygun yaşayış biçimini ele alan ve bireyin taktığı/takınmak zorunda kaldığı maske" şeklinde belirtir (Fordham, 2011: 63). Engin Gençtan, *Psikanaliz ve Sonrası* adlı eserinde, personayı, insanın kendisi olmayan bir karakteri canlandırması anlamında kullanmıştır. (Gençtan, 2014: 177-178) Sambur, "Ego, olumsuz kişilik özelliklerimizi bastırıp bilinçdışına attığı gibi "persona arketipi"de gerçek kişiliğimizi topluma karşı maskelemektedir" diye ifade eder (Sambur 2005: 93-94).

Özetle, persona, toplumun onayını kazanmak için bireyin dış dünyaya karşı sergilediği maske veya üstlendiği kimliktir. Bu, bireyin toplum içindeki etkileşimleri sırasında, değişen çevre koşullarına uyum sağlamasına yardımcı olan bir arketipsel semboldür. Ayrıca, persona, bireyin iç dünyası ile çevresel talepler arasında denge kurmayı sağlayan bir uyum arketipidir.

Tarih boyunca, bireylerin taktıkları maskeler, bulundukları ortama ve karşılarındaki kişilere göre değişiklik gösterdiği bilinir. Jung, personanın doğuştan var olan arketiplerin

anlatım biçimi olduğunu araştıran ve sunan kişidir. Persona terimini ilk kez 1912 yılında kullanmış ve bu terimi bireyin diğer insanlara gösterdiği kişilik özellikleri olarak tanımlamıştır. Jung, "maske" olarak adlandırdığı personayı kolektif bilinçdışının en uzak parçası olarak değerlendirir. Jung'a göre, persona sadece bireyin toplum önünde sergilediği kişilik özellikleriyle sınırlı değildir: "(…) şöyle ki persona yalnızca psişik özelliklerle değil, aynı zamanda sosyal davranış biçimleri ve kişisel görüntümüzle ilgili alışkanlıklarla, duruşumuzla, yürüyüşümüzle, giyinme biçimimizle, yüz ifadelerimizle, hatta saçımızı tarama biçimimizle de ilgilidir" (Jacobi, 2002: 47).

Persona, bireyin toplum önündeki görünümüdür ve amacı, toplumsal bir statü elde etmektir. Aynı zamanda "uyum arketipi" olarak da bilinir.

Persona, bir bireye yarar sağladığı kadar, onun yaşamını da olumsuz yönde etkileyebilir. Eğer bir kişi oynadığı role aşırı derecede bağımlı hale gelirse, kişiliğinin diğer yönleri ihmal edilir. Güçlü bir persona, kişinin diğer zayıf yönleriyle çatışabilir. Jung'a göre toplumda önemli başarılar elde etmiş bireyler, kendilerini role aşırı kaptırırsa persona kendi özbeninin önüne geçer ve birey topluma yabancılaşabilir. Bu durum "personanın katılaşması" olarak adlandırılır. Birey kişiliğini maskeden ayırt edemeyecek noktaya geldiğinde, çöküntüler yaşar. Engin Gençtan, *Psikanaliz ve Sonrası* eserinde bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Personanın kişiliğe sağladığı yararların yanı sıra zararlı olabildiği durumlar da vardır. Bir insan oynadığı role kendini çok kaptırır ve egosu yalnızca bu rolle özdeşleşirse, kişiliğin diğer bölümü bir yana itilir. Personasının bu denli egemenliği altına girmiş biri kendine yabancılaşır ve aşırı gelişmiş personasıyla, kişiliğinin azgelişmiş bölümleri arasındaki çatışmadan ötürü sürekli bir gerilim yaşar. Egonun persona ile özdeşleşmesine şişme (inflation) denir. Böyle bir insan, rolünü çok başarılı oynaması sonucu kendine aşırı önem verir. Bununla da yetinmez, bu rolü diğer insanlara da yansıtır ve onların da aynı rolü oynamasını ister. Otorite durumuna geldiğinde kendisiyle birlikte çalışanları bunaltır, ana ya da baba olduğunda çocuklarından çok fazla şey bekleyerek onların ruh sağlığının bozulmasına neden olur. Yasa ve gelenekler "grup persona"sını simgeler. Bireyin kişisel ihtiyaçlarım bir yana iterek, tüm grup üyelerini belirli normlara uygun ve birbirine benzer biçimlerde davranmaya zorlar" (Gençtan, 2014: 68).

Persona, aşırı derecede baskın olduğunda, bireyin kişiliğinin diğer yönlerini reddetmesine yol açabilir. Jung'a göre, böyle bir durumda bireyde psikolojik sorunlar ortaya çıkabilir.

Sonuç olarak persona arketipi, Carl Jung tarafından öne sürülen bir kavramdır. Persona, bireyin toplum içinde nasıl görünmek istediği ya da nasıl göründüğü ile ilgili kişilik maskesidir. Bu maske, insanların kendilerini diğerlerinden farklı gösterme arzusundan kaynaklanmaktadır. Persona arketipi, insanın kendisini dış dünyaya yansıttığı ve buna uygun davranış sergilediği kişilik yapısını ifade eder. Bu arketip, kişinin toplumdaki rolüne uygun davranmasını ve kabul edilebilir bir kişilik sergilemesini kolaylaştırır. Persona, kişinin iç dünyasındaki gerçek benliği üzerine inşa edilmiş bir bir yapıdır ve toplumdan onay almak için kullanılır. Ancak, persona arketipi aynı zamanda insanın kendini sınırlandırmasına da yol açabilir. Kişi, toplumun beklentilerine uyum sağlamak adına kendi gerçek kişiliğini bastırabilir veya kısıtlayabilir.

1.3.2. Gölge

Bireyin bilinçdışında var olan ve toplumdan gizlediği davranışlar gölge olarak isimlendirilir. Jung, kişisel bilinçdışımızda yer alan ve içsel olarak bastırdığımız, yapmak isteyip de yapamadığımız her şeyi simgeleyen diğer yönümüze "gölge" adını verir. Gölge, Dr. Jekyll'in zıttı olarak Mr. Hyde'ı temsil eden, arzuladığımız fakat gerçekleştiremediğimiz her şeyi içeren alt benliğimizdir. (Fordham, 201). İnsanların uykuda bilinçsizce konuşması veya öfke kontrolünü kaybettiği zamanlarda karşı tarafa yansıttıkları bu tavır, genellikle bireyin işlenmemiş, ilkel, denetlenmemiş ve hayvansal yönünü yansıtır.

Fordham, gölgenin vahşi ve ilkel yönünü, duygusal bir patlama ya da öfke anında kendimizi tanıyamaz hale geldiğimiz, "kendimde değildim" veya "ne olduğunu gerçekten bilmiyorum" şeklinde ifadelerle bu yabancı yanımızla karşılaştığımızı belirterek açıklar. Bu durum, denetimsiz, ilkel ve hayvansal yönlerimizin, yani gerçek benliğimizin bir parçası olan gölgemizin su yüzüne çıkışıdır. (Fordham, 2011).

Örf ve adetlerin baskın olduğu toplumlarda, kabul görmeyen duygu ve düşünceler, gölge arketipi vasıtasıyla varlığını sürdürmektedir. Geleneksel toplumlarda yaşayan bireyler genellikle daha geniş bir gölge altında yaşamaktadır. Gölge, insanın doğası gereği duymak, gerçekleştirmek istediği fakat toplumların örf ve adetlerine uymayan istek ve davranışlardır.

Jung'a göre gölge, kişiliğin bilinçdışında yer alan, bireyin genellikle farkında olmadığı ve kabul etmek istemediği, olumsuz ve hoş olmayan niteliklerin toplamını ifade eder. "Gölge çoğunlukla gizli, baskı altında tutulan, aşağılık ve suçluluk yüklü kişiliğidir" (Jung, 2006: 422). Gölge kavramı, Jung'un kompleks teorisiyle de yakından ilişkilidir. Kompleksler, psikede meydana gelen bölünmelerdir ve bireyin kendini tam anlamıyla kabul etmesine engel olabilen ahlaki çatışmalarla ilişkilidir. Jung, gölgeyi rüyalarda genellikle rüya gören kişiyle aynı cinsiyetten, tehditkâr veya uğursuz bir karakter olarak tanımlar; bu figürün farklı bir millete, ırka veya renge sahip olabileceğini ve düşmanca bir tutum sergileyebileceğini belirtir:

> "Gölge, rüyalarda genelde rüya gören kişi ile eş cinsiyete sahip uğursuz veya tehditkâr bir figür olarak belirir. Bu kişi çoğu zaman farklı bir millete, ırka veya renge sahiptir. Bununla ilgili şüphe, öfke veya korku gibi duygulanımlara yol açan düşmanca bir tavır söz konusudur. Jung bu yüzden gölgeyi ortak etkiler aracılığıyla bir araya kümelenmiş özellikler yani kompleks olarak ele almış ve tüm komplekslerde olduğu gibi onun arketipik çekirdeğe sahip olduğunu (sözgelimi düşman, yırtıcı hayvan veya düşman yabancı arketipi) düşünmüştür." (Stevens, 2014: 65-66).

Kısacası Jung'a göre gölge kavramı insan psikolojisinin karanlık ve kabul edilmesi zor yönlerini anlamak için kullanır. Gölge, bireyin kendi içindeki çatışmaları ve kabul edilmeyen yönlerini, aynı zamanda bilinçdışı süreçlerin karmaşık yapısını temsil eder. Bu kavramlar, insan doğasını ve kişilik gelişimini daha derinlemesine anlamak için kullanılır.

İngiliz psikanalist Molly Tuby, günlük hayatta gölge materyallerimizin altı farklı şekilde ortaya çıktığını belirtir:

> "Diğer insanlar hakkındaki abartılı hislerimizde.
>
> Kendimizi yansıtan başkalarından gelen olumsuz geri bildirimlerde.
>
> Birden fazla kişiyi aynı şekilde rahatsız eden etkileşimlerimizde.
>
> Ani ve istemsiz davranışlarımızda.
>
> Aşağılandığımız durumlarda.

> Diğer insanların kusurları hakkındaki abartılı öfke durumlarımızda" (Tuby, 1963: 89).

Robert Bly, gölgeyi ebeveynlerimizin, arkadaşlarımızın ve toplumumuzun onaylamadığı yönler olarak tanımlar. Gölgenin doğasını anlamamıza yardımcı olmak için şöyle bir örnek verir:

> "Her insanın bebeklikten yirmili yaşlara kadar genlerinde olan bastırılmış ve gizli özelliklerin bir kısmını, aşama aşama egodan koparılarak torbasına doldurur. Bu bastırılmış ve gizli özellikler her zaman canlıdır. İlk yirmi yılımızda kendimizi bir torbaya sıkıştırmakla geçiririz, sonra geri kalan hayatımızı bunları tekrar dışarı çıkarmaya çalışarak geçiririz. Bu dışarı çıkarmaya çalıştığımız şeyler gölge olarak adlandırılır" (Bly,1989:92).

Gölge, diğer tüm arketiplere kıyasla, insanın hayvansal yönlerini daha fazla barındırır. Derin köklere sahip olduğundan en güçlü ve en tehlikeli arketip olarak kabul edilir. İlişkilerde genellikle aynı cinsiyet arasındaki tüm iyi ve kötü durumların temel kaynağıdır. Jung, gölgenin "gelişmemiş, baskılanmış zihinsel fonksiyonlar" olduğunu ve özellikle aşırı stresli bir dönemde serbest bırakılabileceğini düşünür. Jung'a göre, stres olmadığı sürece gölge de yoktur. Jung, gölgeyi, "kontrolsüz bir şekilde ortaya çıkan gelişmemiş süreçler" olarak tanımlar (Zhu ve Han, 2013: 325).

Gölge, negatif özelliklerin yanı sıra, bireyin yalnızca karanlık tarafını temsil etmez. Aynı zamanda, bireyin bilinç düzeyine çıkmamış veya hiç ulaşmamış içgüdüleri, yetenekleri ve olumlu ahlaki özellikleri de barındırır. Jung'a göre gölge tümüyle kötü bir varlık değildir; aksine, bireyin kişisel özelliklerini "canlandırabilecek ve güzelleştirebilecek çocuksu veya ilkel" nitelikler içerir (Jung, 1997: 79). Jung bu alıntıda gölgenin olumlu yönlerine ve potansiyeline de işaret ediyor. "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 "anima" durur. Genellikle fazla genç bir figür olan animanın içinde de son derece nüfuzlu bir tipleme olan "yaşlı adam" (bilge, büyücü, kral, vb.) gizlidir" (Jung, 2000: 132).

Bu açıklamalardan ego ile gölge işbirliği içinde olduğunu görürüz. Çünkü ego ve gölge işbirliği içinde olduğu zaman birey kendisini yaşam dolu ve canlı hisseder. Böylece ego

bilinçdışında kalmış düşünceleri yönlendirir. Geçtan'ın ifadesiyle, "bilinç dünyası genişler ve zihinsel etkinlik de artar" (Geçtan, 2017: 181). Bu, Jung'un psikolojik teorilerinin, bireyin kendi iç dünyasını keşfetme ve bütünlüğe ulaşma yolculuğunda önemli bir rol oynadığını gösterir.

Gölge, farkında olunmadığında bizi yıkıcı davranışlara ve dürtülere yönlendirebilir. Farkında olursak uzlaşma ve bütünleşme olanağı doğar, bu da psikolojik açıdan olumlu hissetmemize katkı sağlar. Birçok kişi için kişisel gölge, genellikle kontrol edilmemiş ve keşfedilmemiş bir alandır. Ego tarafından reddedilen tüm duygular ve yetenekler gölgeye atılır, bu da kişiliğimizin karanlık tarafının gizli gücünü artırır. Gölge, gizli bir ikincil kişilik, otonom düşünceleri, fikirleri, imgeleri ve değer yargıları olan bir kişiliktir.

Jung'a göre, gölge, bireyin kişiliği için tehditkar bir ahlaki sorun oluşturur. Ancak gölge arketipini sorun olmaktan çıkarmak için onu dönüştürmek gereklidir.

Bireyin kendi gölgesini tanıması zordur ama imkansız değildir. Birey, kendi gölgesini tanıdıkça, başkalarına nasıl davranması gerektiğini anlar; böylece gölge, bir ayna işlevi görür. "Gölgeyle tanışmak, bilinçdışının derinliklerinden çıkan gizemli mesajları dinlemek, bazen zahmetli bazen de acı veren bir süreçtir. Hem dostlarımıza hem de düşmanlarımıza nasıl davrandığımız hakkında bize bilgi verir. Aynı zamanda gölgeyi keşfetmek, günlük rutinimizde hareketlerimizi, düşüncelerimizi ve duygularımızı izleyebileceğimiz bir alan yaratmak demektir. İçsel karmaşık duygularımızın ve düşüncelerimizin özgürce yüzeye çıkmasına izin vermek demektir. Ancak, bu çağrıya kulak vermeyi başaramazsak, habersiz kalır ve gerçek potansiyelimizin sadece bir kısmını geliştirmeye devam ederiz" (Tuby, 1963:123).

Michael Morpurgo, gölgemizi takip etmek için bazı öneriler sunar:

"Başkalarının bize nasıl göründüklerine dair geri bildirim istemek.

Yansıtmalarımızın içeriğini keşfetmek.

Dil ve davranış hatalarımızı incelemek.

Mizahımızı ve kimliklerimizi düşünmek" (Mcguıgan, 2009: 358-359).

Jung, gölgeyi ikiye ayırır: Birincisi "kişisel gölge"dir. Bu, bireyin doğumundan itibaren geri itilmiş veya zorlayıcı olaylara ait ruhsal özellikleri içerir. İkincisi "kolektif gölge"dir. (Jung, 2006: 71) Bu, insanlık tarihinin ortak deneyimlerinden kaynaklanan ve tüm insanlarda bulunan baskılanmış özellikleri kapsar.

Jung'un bu fikrine Kopp'da katılır. Kopp, gölgelerin sadece bireysel düzeyde sınırlı olmadığını, aynı zamanda kolektif gölgelerin de var olduğunu belirtir: "Kişisel gölgelerimizin birçoğu, ait olduğumuz ve kimliğimizi belirlediğimiz bir grup değerler tarafından belirlenmiştir. İş ortamlarımızda, ailelerimizde veya dini topluluklarımızda, başka bir gruba atfettiğimiz belirli kabul edilemez davranışlar, tutumlar veya inançlar vardır. Böylece kendimize şunu söyleyebiliriz: "Biz böyle bir şey yapmayız, ama onlar yapar. Bunlar kolektif bir gölgenin içinde saklanan ve başkalarına yansıtılan gizli özneliklerdir ve bazen yıkıcı sonuçlar doğurabilirler. Bir ulusun kolektif gölge malzemesi bastırma, savaş, katliam veya soykırım şeklinde olabilir" (Kopp, 1980: 89-91).

Edebî eserlerde kolektif bilinçdışını yansıtan gölge, yılan, kurt, şeytan, cehennem, kuyu gibi varlıklarla özdeşleştirilir. Bu semboller, bazı yönleriyle olumlu nitelikler taşırken, diğer yönleriyle olumsuzluğun ve kötülüğün somutlaşmış hali olarak gölgeyi temsil eder. Gölgenin içinde barındırdığı zıt özellikler, bütünlüğümüz için gerekli olan unsurlardır. Gölgeyle bağımızı koparmak, kendimize ihanet anlamına gelir. Gölge, bireyin karanlık yanını temsil etse de, persona ve ego ile kontrol edildiğinde kişinin yaşamına olumlu katkılar sağlar.

1.3.3. Anima ve Animus

Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji* adlı eserinde, anima ve animusu, kolektif bilinçdışı kuramının önemli iki kavramı olarak ele alır. Anima ve animus bireyin psikolojik yapısındaki cinsiyetle ilişkili arketipsel unsurlardır. Jung'a göre bireyin, gizlediği maskenin ardındaki gerçek yüzle karşılaşılması, gölgedir. Erkeğin gölgesinin ardında bir kadın (anima), bir kadının gölgesinin ardında ise bir erkek (animus) bulunur. Dolayısıyla anima ve animus arketipleri, kişinin bilinçdışında karşı cinsteki kişisel unsurların bütünüdür. "Çoğu zaman gölgenin hemen ardında, muazzam bir büyü ve etki gücüne sahip anima durur. Genellikle fazla genç bir figür olan anima'nın içinde de son derece nüfuzlu bir tipleme olan "yaşlı adam" (bilge, büyücü, kral, vb.) gizlidir (Jung, 2020: 122).

Jung, *İnsan ve Sembolleri* adlı çalışmasında animayı şöyle tanımlar:

> "Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. (…) Kadının entegre edeceği ruh-imgesi ("animus") ise erildir; Jung'un erkek için söyledikleri, mutatis mutandis kadın için de geçerlidir. Cinsiyetin ayırdığını/ayrıştırdığını ve karşı cinse yansıttığını, birleşme/bütünleşme süreci birleştirir, bütünleştirir" (Jung, 2006: 198).

Anima, yalnızca erkeğin, kadınsı özelliklerinin bir yansıması değil aynı zamanda erkeğin yapısında yer alan fantezilerin, ruh hallerinin, önsezilerin ve duygusal tepkilerin oluşumunda da etkili bir unsurdur. "Kendilerini ayrıştırmamış huzursuz erkekler görürüz, içinde kadınsı dürtüler vardır, coşkularının oyuncağı olur; animus'un musallat olduğu kadınsa, inatçı, ukaladır; erkek gibi tepki gösterir, bu tepkiler içgüdülere dayanmazlar. Anima, güzel bir yaratık, tanrıça, cadı, melek, cin, dilenci, kadın, kötü kadın, yakın arkadaş, vb. gibi belirebilir. Edebiyatta tipik anima figürleri: Truvalı Helen, İlahî Komedya'daki Beatrice, Don Kişot'un Dulcinea'sı vb." (Jung, 2006: 72).

Dünya üzerindeki her erkeğin hayatındaki ilk kadın deneyimi annesidir. Çocuklukta var olan anne imgesi, animanın oluşumunda etkilidir. Annenin çocuğa karşı sergilediği tutum, o erkeğin animasını şekillendirir. Erkek, anneden edindiği anima özellikleriyle, hayatı boyunca karşılaştığı kadınlarda annesinin özelliklerine uygunluk arar ve annenin özelliklerini diğer kadınlarda görmek ister. Bu yansıtma süreci bilinçsiz olarak gerçekleşir. "Her anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan, her zaman var olan, bu öncesiz imajın taşıyıcısı olmak zorunda kalırlar" (Fordham, 2011: 67).

Jung, anima ve animusun dışa dönük olmasının birçok olumsuz yönlerine dikkat çeker. Anima dışadönük olduğunda, kaprisli, dengesiz, keyfi, kontrolsüz, aşırı duygusal, zaman zaman karanlık sezgilere sahip, acımasız, huysuz, yalancı, ikiyüzlü ve mistik özellikler gösterir. Animus ise, inatçı, prensip sahibi, dogmatik, öğretici, dünyayı düzeltmeye hevesli, teorik, kelimeye bağımlı, agresif ve güç meraklısıdır. Her iki durumda da, anima değersiz kişilerle çevrini doldururken, animus sığ düşüncelere kapılır. (Jung, 2020: 56).

Animus, kadınların bilinçdışında barındırdığı erkeksi özelliklerin tamamıdır. Kız çocuklarında animusla ilk karşılaşma genellikle babalarıyla olur. Bu durumda, kız çocuk hayatının ilerleyen aşamalarında da babasına benzer bir rol model arayışı içinde olabilir. Animus da anima gibi, karşı cinsi bilinçdışında şekillendirirken hem olumlu hem de olumsuz yönler sergileyebilir. Ancak animus, anima kadar sık erotik bir fantezi veya ruh hali biçiminde ortaya çıkmaz; daha çok gizli bir "kutsal" inanç biçiminde belirir. Bu tür bir durumda, bir kadının içinde yatan erkeklik kolaylıkla tanınabilir.

Anima ve animus, çift yönlü arketiplerdir. Bilinçdışı alanda ortaya çıktıklarında hem olumlu hem de olumsuz özellikler içerebilirler. Anima gibi, animus da yalnızca gaddarlık, pervasızlık, boş konuşma, suskunluk, inatçılık, kötü fikirler gibi olumsuz niteliklerle sınırlı değildir. Animusun da değerli bir yönü vardır; kendi aracılığıyla bireyin özüyle bir köprü kurabilir. Animus, girişimcilik ruhu, cesaret, doğruluk ve manevi derinlik gibi özellikleri temsil eder.

Jung, personayı insanın "dış yüzü", anima ve animus arketiplerini ise kişinin "iç yüzü" olarak tanımlar. Yorumlamak gerekirse, persona, insanın toplum içinde sergilediği, genellikle kabul görmüş ve uyum sağlamak için geliştirilmiş dışa dönük karakterini ifade eder. Yani kişinin toplumsal maskesi, dış dünyaya karşı sergilediği imajıdır. Diğer taraftan, anima ve animus, daha derin ve kişisel psikolojik unsurları temsil eder. Anima, erkeğin içindeki kadınsı öğeleri, animus ise kadının içindeki erkeksi öğeleri simgeler. Bu arketipler, bireyin bilinçdışındaki cinsiyete özgü özelliklerin kişiselleşmesini ve iç dünyanın zenginliğini yansıtır.

Anthony Stevens'a göre anima ve animus, "her iki cinsin bilinçdışında, erkeğin kadınlık yönünü ve kadının erkeklik yönünü temsil eden zıt eşler olarak işlev görür" (Stevens, 2014: 72). Bu çift cinsiyetlilik, mantıksız gibi görünse de Jung'a göre erkek ve kadında var olan çift cinsiyetlilik biyolojik bir gerçekliği yansıtır. Erkek çocuğu, doğumundan itibaren kadınlığın geçmişte yaşanmış tüm deneyimlerinin izlerini taşır. Kadında bulunan animus imgesi için de aynı durum geçerlidir. Jung, anima ve animusun üç kaynaktan beslendiğini belirtir:

> "Birincisi, erkeğe miras kalan kadının kolektif imajı, ikincisi, erkeğin yaşamı boyunca kadınlarla olan yakın ilişkilerinden edindiği deneyimler, üçüncüsü de erkeğin içinde saklı olan kadınsı yapısıdır". Aynı şekilde animusun da üç kaynaktan beslendiği

belirtilir. Bunlardan "birincisi, kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, ikincisi, kadının yaşamı boyunca erkeklerle olan yakın ilişkilerinden edindiği deneyimler. Üçüncüsü de kadının içinde saklı erkeksi kökendir". (Fordham, 2011: 71)

Jung, "(…) anima/animus'un her bireyde bulunduğunu fakat bu toplumda biraz aşağı ve değersiz bir ilişki olarak görüldüğünden dolayı birey kendisinden de başkalarından gizlemeye özen göster[diğini]" belirtir (Jung, 2006: 29). Bireyin kişiliği dışarıdan erkek ya da dişi olarak algılansa da, "içindeki kadının zavallı hâlini herkesten hatta kendisinden bile gizliyor olabilir" (Jung, 2006: 29). Ancak birey, toplumda taşıdığı karşı cinsten gelen özellikleri bastırırsa, kişilik dengesi bozulabilir.

Jung'un ifadesiyle "(…) kuşaklar boyunca kadınla birlikte yaşayan erkek anima arketipini, erkekle yaşamını paylaşmış olan kadın da animus arketipini geliştirmiştir. Tarih boyunca etkileşimlerini sürdürmüş olan kadın erkeğin birbirilerine ait bazı özellikler edinmiş olmaları, karşı cinsi daha iyi anlayabilmelerine yardımcı olmuştur" (Gençtan, 2014: 168).

Sonuç olarak, Carl Jung'un kuramında kavramsallaştırılan anima ve animus, kişinin psikolojik yapısındaki cinsiyetle ilişkili arketipsel unsurlardır. Anima, erkeklerde bulunan dişi arketipsel figürdür ve erkeklerin iç dünyalarında dişil özellikleri temsil eder; kişinin duygusal, yaratıcı ve sezgisel yönlerine hitap eder. Anima, erkeğin kadınlarla olan ilişkilerinde etkili olduğu gibi, diğer insanlarla olan ilişkilerinde de önemli bir rol oynar. Animus, ise kadınlarda bulunan eril arketipsel figürdür ve kadınların iç dünyalarında eril özellikleri temsil eder; kişinin analitik yönünü yansıtır. Animus, kadının içsel eril yönünü temsil eder ve onun erkeklerle ilişkilerinde etkilidir. Jung, anima ve animusun insanların psikolojik yapısındaki cinsiyetle ilgili çatışmaları ifade ettiğini ve bireyin bu arketipsel figürlerle dengeli bir şekilde ilişki kurması gerektiğini savunur. Bireyler, anima veya animuslarını farkında olmadan karşı cinsiyete yansıttıklarında bu durum çatışmalara neden olabilir. Jung'a göre, bireyler anima ve animuslarını tanıyıp kabul ettiklerinde, kendi gelişim yolculuklarında daha ileri adımlar atabilirler.

1.3.4. Hilebaz

Hilebaz arketipi, hem de erkek hem kadın karakterlerde görülebilen, yıkıcı ve olumsuz özelliklere sahip bir figür olarak tanımlanabilir. Diğer arketiplerden farklı olarak, hilebazın genellikle basmakalıp ve belirsiz olduğu için kolayca sınıflandırılması mümkün

değildir. Jung, yazılarında hilebaz arketipini "kurnaz, kötü şakalara olan düşkünlüğü ve şekil değiştirici özelliği" ile tanımlamıştır (Jung, 2020: 255). Hilebaz, muğlaklık ve müphemliğin, ikiyüzlülüğün somutlaşmış hâlidir. Kısaca hilebaz, sadece "aldatıcı" bir karakter olmanın ötesinde, daha karmaşık bir yapıya sahiptir.

Hilebaz arketipleri, karakterlerinde hem iyi hem de kötü özelliklerin birleştiği, bazen ise sadece tek bir yönün ağır bastığı çok yönlü karakterler olarak betimlenebilir. Bu arketipin olumsuz yönleri, genellikle bilinçli olarak karanlık ve gizemli bir gerçekliğin yansıtılmasına hizmet eder. Bu bağlamda üç özgün tip öne çıkar: Birincisi manipülatif davranışları ve başkalarını şaşırtma, kendi bilgisini ispat etme eğilimleriyle tanınır. İkincisi, farklı düşünenleri küçümseyerek kendi üstünlüğünü öne çıkarma eğilimindedir. Üçüncüsü ise, çevresindekiler üzerinde baskıcı ve tacizkar tutumlar sergileyerek, sözlü sınırlarını aşma eğilimindedir.

> "Hilebaz, adından da anlaşılacağı gibi, kendisinin veya başkalarının hayatında aldatmacalara başvuran olgunlaşmamış erkek enerjisidir. Görüntü yaratmada ve sonra bu görüntüleri bizlere "satmada" ustadır. İnsanları kendisine inandırmak için kandırır ve sonra ayaklarını kaydırır. Ona inanmamızı, güvenmemizi sağlar ve ardından bize ihanet eder. Sonra da acınası durumumuza güler. Balta girmemiş bir ormandaki cennete götürür bizi, ama sadece bir siyanür şöleni sunmak için. O daima bir keriz arar. İşini bilen bir joker olarak, bizleri aptal konumuna düşürmekte ustadır. O bir dalaverecidir" (Moore ve Gillette 1995: 29) "Karakteristik olarak kendini beğenmiştir ve sık sık kurumlu bir sırıtma takınır yüzüne. Çoğunlukla konuşmaları yönlendirir, dostça sohbetleri, tartışma veya derse dönüştürür. Kendisinin bildiklerini bilmeyenleri veya farklı düşünenleri aşağılar" (Moore ve Gillette 1995: 30).

Hilebaz arketipi sıklıkla şeytan figürüyle ilişkilendirilmektedir. Tek tanrılı dinlerin anlatılarında şeytan, insanların zayıf yönlerini hile ve aldatma yoluyla kullanarak onları yanıltan bir karakter olarak betimlenir. Ayrıca şeytan figürü, otoriteye meydan okuma ve özgürlük arayışıyla da hilebaz özellikler taşıdığı için dikkate değerdir. Diğer yandan, bazı kültürlerde şeytan figürü daha pozitif bir biçimde, örneğin insanlara ilham veren ve yardımcı bir karakter olarak ele alınabilmektedir. Griswold'un belirttiği üzere, şeytan figürü "zeki, enerjik, yalancı, fırsatçı" olması ve gerilim yaratması ve tahmin edilemez oluşu ve hiyerarşi ve otoriteye baş kaldırması hasebiyle hilebaz olarak değerlendirilir (Griswold 1983: 670).

Hilebaz arketipinin kavrayışı, genellikle sınırlıdır. Bu karakterin kehanetleri sıklıkla yarı gerçekler ve yanılsamalarla doludur. Bununla birlikte, bu tür yanıltıcı ya da hileli eylemler, zaman zaman kendilerine zarar verebilecek sonuçlar doğurabilir ve diğer bireyleri de olumsuz yönde etkileyebilir. Hilebaz, hem ilahi hem de ölümlü özelliklere sahip olmasına rağmen, aynı zamanda insani niteliklerden uzak bir varlık olarak betimlenir. Kehanetleri anlama yetisi ve insan dışı doğası nedeniyle, bu arketip genellikle yabancılaşmış ve dışlanmış bir figür olarak tasvir edilir:

> "Hilebaz, tanrısal-hayvansal bir doğası olan "kozmik" bir ilk-varlıktır, bir yandan insanüstü özellikleri nedeniyle insandan üstünken, bir yandan da akılsızlığı ve bilinçsizliği yüzünden insandan aşağıdır. Dikkate şayan bir içgüdü ve beceri yoksunluğu nedeniyle hayvanla dahi baş edemez. Onun bu eksiklikleri, çevre koşullarına bir hayvan kadar iyi uyum sağlayamamış olan, buna karşılık çok daha yüksek bir bilinç gelişimine aday, yani muazzam bir öğrenme hırsına sahip insan doğasının özelliğidir ki bu mitos tarafından da gereğince öne çıkarılır" (Jung, 2020: 147).

Cengiz Karataş, aidiyet duygusuna sahip olan "bireyin kendisini bir kimlik oluşturacak derecede bir kültüre ait hissetmesi ihtiyacı kaçınılmaz" olduğunu dile getirir. Ancak Hilebaz arketipinde bu durumun tam tersine bir işleyiş söz konusudur. Hilebaz arketipi, "kendisini bir kimlik oluşturacak derecede bir kültüre ait" hissetmeme durumundan dolayı hikâyelerde "kendisine, topluma ve kültürüne yabancılaşmış kozmopolit tip" olarak karakterize edilir (Karataş, 2019: 88).

Carl Jung'a göre, hilebaz arketipi, bireyin hoşlanmadığı, kabul etmediği ve bastırdığı olumsuz yönlerini içerse de, olumlu özellikleri de barındırabilir. Jung, hilebazın bazen kurtarıcı Mesih figürü olarak ortaya çıkabileceğini ve benlik yolculuğunda rehberlik edebileceğini belirtir: "Hilebaz, kurtarıcının bir öncüsüdür ve tıpkı onun gibi, Tanrı, insan ve hayvandır. Hem insanın altındadır hem de üstünde, en belirgin ve önemli özelliği bilinçsizliğidir" (Jung, 2000: 129).

Hilebaz arketipi, toplumsal tabulara meydan okuyarak ve medeniyetin yapısal unsurlarını sorgulayarak, adeta bir sihirbaz gibi hareket eder ve geleneksel olanı yenilikçi olanla karıştırır, sınırları zorlar. Bu karakter, aynı zamanda toplulukların sosyal yaşamlarında belirgin olan içsel sınırlarla da etkileşim içerisindedir. Toplum olarak sürekli

doğru ile yanlış, kutsal ile saygısızlık, temiz ile kirli, erkek ile dişi, genç ile yaşlı, canlı ile ölü arasında ayrım yaparız. Hilebaz arketipi, bu tür ayrımları bulanıklaştırarak, belirlenmiş çizgileri aşar ve böylece durağan düzenin sorgulanmasına yol açar.

Aynı zamanda hilebaz arketipi, diğer arketipler ve edebî geleneklerle bağlantılıdır. Bu arketiplerden en önemlisi gölge arketipi ile bağıdır. Bu arketipler arasında özellikle gölge arketipi ile olan ilişkisi ön plana çıkar. Hayatın daha hayvansal yönleri ve yaratılışın bilinçdışı boyutlarıyla bağlantısı nedeniyle, hilebaz sık sık gölge arketipiyle etkileşim içinde bulunur. Bu etkileşimde, gölge, insanın bilinçdışında yer alan karanlık, bastırılmış ve göz ardı edilen yönlerini yansıtır. Hilebaz figürü, bir yandan manipülatif ve sahtekarlık eğilimleri sergilerken, diğer yandan insanın yaratıcılık ve problem çözme yeteneklerinin bir ifadesi olarak görülebilir. Bu çerçevede, insanlar, kendi içlerindeki gölge yönleriyle yüzleşip, bu yönleri kabul ederek hilebazlık gibi olumsuz davranış kalıplarını azaltabilir ve daha bütünsel bir benlik bilinci geliştirebilirler. Jung bu konuda şöyle der:

> "Hilebaz ile bireysel gölge arasında bir paralellik kurduğumuzda, hilebaz motifinde görülen anlamlı olana eğilimin, öznel ve kişisel gölgede de gözlemlenip gözlemlenemediği sorusu ortaya çıkar. Gölge, düşlerin fenomenolojisinde sık sık karşılaşılan iyi tanımlanmış bir figür olduğu için bu soruya olumlu yanıt verebiliriz: 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" (Jung, 2020: 153). "Hilebaz, ortak gölge figürüdür, bireyin düşük karakter özelliklerinin bir toplamıdır. Bireysel gölge kişiliğin hiç eksik olmayan bir unsuru olduğu için, ortak figür kendini buradan sürekli yeniden oluşturur. Fakat her zaman mitolojik bir figür olarak değil de çağımızda eski mitologemlerin giderek bastırılması ve ihmal edilmesi sonucu, başka toplum grupları ve halklara yansıtmasıdır" (Jung, 2000: 135).

Son olarak, Sarıçiçek şu yorumu yapar: "Gölgenin yansıdığı en önemli arketipsel figür hilebazdır" (Sarıçiçek: 2020: 14).

Carl Jung'a göre, hilebazlık arketipi, bireyin olgunlaşmamış yönlerini yansıtır. Bu bağlamda, hilebaz davranışların altında yatan sebepleri anlamak ve bu davranışları bilinçli bir şekilde kontrol altına almak, kişisel gelişim açısından büyük önem taşımaktadır.

Hilebaz arketipi, edebiyat metinlerinde sıklıkla rastlanan ve okuyucuların dikkatini çeken bir kahraman tipidir. Bu kahramanlar, genellikle kaba kuvvet yerine zekâsını kullanarak problemleri çözerler. Bu sayede, okuyucu bu kahramanları diğer kahramanlardan ayrı ve özel bir şekilde hatırlar. Hilebaz kahramanlar, genellikle bir dönüşüm yaşarlar ya da çevrelerinde bir tür değişime neden olurlar. Bu dönüşümler genellikle toplumsal normların tersine çevrilmesini ya da kültürel, durumsal ve zamansal sınırların bulanıklaştırılmasını içerir. Bu sayede, hilebaz kahramanlar okuyucuda yaratıcılık ve yenilikçilik hissi uyandırırlar. "Popüler kültürde, en iyi bilinen hilebaz karakterleri tartışmasız Bugs Bunny ve Wily E Coyote'dur. Coyote, Road Runner'ı yakalamak için kurnazlıklar kullanarak çeşitli entrikalar kurar. Bu hareketleri nedeniyle hilebaz olarak kabul edilir. Bugs Bunny ise önemli bir iştahı olan, oldukça zeki bir karakter olarak tasvir edilir. Kendini zor durumlara sokması onun hileci özelliklerini vurgular. Bunun yanı sıra, tavşan ve çakal gibi hayvanlar, Kızılderili halk masallarında da hilebaz olarak tasvir edilmiştir. Bu da hilebaz karakterlerin, hayvanlarla ilişkilendirildiği ve dolayısıyla gölge arketipiyle bağlantılı olduğunu gösteriyor" (Garry ve El-Shamy, 2017: 472-473).

Bu arketip, sanatın desteklenmesi, yıkılması, yeniden inşa edilmesi, ele geçirilmesi veya özgürleştirilmesi gibi güçlerle birlikte, birden fazla arketipin oluşumuna katkıda bulunma potansiyeline de sahiptir. Hilebaz karakterler, zekâ, kurnazlık ve entrika becerileriyle sıklıkla hikâyelerin merkezinde bulunurlar.

1.3.5. Dokuyucu Ana

Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde dokuz arketipi detaylı bir şekilde açıklar. Bu dokuz arketip şunlardır: "Işık Hanım, Büyük Ana, Güzellik Kraliçesi, Ocak Hanımı, Adil Ana, Gece Kraliçesi, Dans Hanımı, Dokuma Ana, Toprak Kraliçesi" (Gilchrist, 1993: 1).

Bu arketipler, kadınların hayatlarındaki çeşitli rolleri ve görevleri temsil eden evrensel dişi ruhun farklı yönlerini ifade eder. Ancak Gilchrist, bu arketipleri tanrıçalar topluluğu değil, arketip toplululuğu olarak değerlendirir. Arketipler hiçbir şekilde hükmetmez, emretmez, hoşnut edilmez veya yüceltilmezler. Bunun yerine kadınlar, arketiplerle yakınlaştıklarında saygı hatta huşu hissederler:

> “Dokuz arketipe ayırmasındaki amacı, kadınların ayrımcılık yapması, bir ruhani varlık olmaları ve hayatta farklı görev ve rolleri olmasından dolayıdır. Örneğin, Dokuma Anası arketipi, bir kadının hayatındaki karmaşıklıkları temsil eder. Kadınlar, ailelerini idare etmek için çoklu görevleri yerine getirir, işlerinde becerilerini kullanır veya engelleri akıllıca aşmak için stratejiler geliştirir. Kadınlar genellikle doğrudan güçleriyle değil, ustalıklarıyla kazanırlar” (Gilchrist, 1993: 45).

Dokuyucu ana, her şeyi bilen, fedakâr, yardımsever, cesur, adaletli, sabırlı, metanetli ve becerikli bir kadın arketipi’ni temsil eder. Bu kadın belirttiğimiz özellikler sayesinde sadece hayatı basitleştirebilen değil, aynı zamanda karmaşıklığı da basite dönüştürebilen bir yetenekle donatılmıştır. Gerçekleştirdiği her işte birlik ve bütünlük vardır. Gilchrist, “dokuma” kavramını ayrıntılı bir şekilde ele almıştır:

> “(…) Dokuyucu ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir. El uğraşısı aracılığıyla, basitliği karmaşıklığa, karmaşıklığı da yeniden basitliğe çevirir.(…) Dokuyucu ana, sürecin başlangıcını ve sonunu bilir, yoksa sürecin ortası yalnızca anlamsız bir düzensizlik olurdu” (Gilchrist, 1993: 44-45).

Gilchrist, dokuyucu ana arketipini üç evreye ayırır: “Gençlik evresinde, çocukken yarım bırakılmış projeleri olan dağınık kızın ergenlik çağına girdiğinde haylazlık yapması söz konusudur. Zekâsını ve güzelliğini eğlence boyutuyla kullanır. Olgunluk evresinde çalışkan bir kadın figürü belirir. Sorunlu unsurları idare etmeyi başarıp kendini ispatlama gayreti içerisindedir. Becerileri geleceğe yönelik tercihlerde kendisine güven vermektedir. Yaşlılık evresinde ise etkin, düşünen, yansıtma becerileri olan, sakince çözüme giden bir kadın figürü görülebilir” (Gilchrist, 1993: 59).

Gilchrist, dokuyucu ana arketipini ele alırken, “iplik” teriminin farklı mecazi anlamlarına değinir. Bu anlamların en önemlisi, doğuma kadar anne ile çocuğu gerçek anlamda bağlayan göbek kordonudur. Bu bağ, anne ile çocuk arasında ömür boyu devam eder. Çocuğun karakterinin şekillenmesinde annenin etkisi büyüktür: “Çocuğu annesine bağlayan duygusal ve akılsal bağ genellikle çok güçlüdür ve fiziksel doğumdan sonra da devam eder. Kişilik oluşurken, yedi ya da sekiz yaşlarına kadar, çocuk annesiyle, ya da

çocuğun yaşamındaki anne figürü kimse onunla yakından özdeşleşmemiştir" (Gilchrist, 1993: 46).

Erkek ve kadın arasındaki duygusal bağın oluşumunda dokuyucu ana arketipinin rolü önemlidir. Gilchrist'e göre, "Erkek ile kadın arasında bir ilişki başladıysa dokuyucu ana bu ilişkinin pekişmesinde kadın figürü durumunda olur" (Gilchrist,1993: 47). Dokuyucu ana arketipi vasıtasıyla, kolektif bilinç, kadınlar tarafından nesilden nesle aktarılır. Kadınların bu aktarımı sürdürmemesi ve bağı kesmeleri durumunda, milletin sürekliliğinde aksamalar meydana gelebilir.

Hülya Argunşah, Gilchrist'in dokuyucu ana arketipinin tanımına dikkat çekerken, kadının bu süreci gerçekleştirme isteğinin devamının önemini ve milletin sürekliliği için kadının varlığının ve gerekliliğinin altını çizer. Argunşah'a göre, Ömer Seyfettin'in hikayelerindeki kadın karakterlerin milli motiflerle bezeli örgü ve çorap örmeleri, bu kadınların kültürel mirasa süreklilik sağladıklarını ve "Nakarat" ile "Bomba" hikayelerindeki Rada ve Magda'nın, Boris'ten aldıkları ve yarım kalmış bir hikâyeyi, dolayısıyla milletin tamamlanmamış hikâyesini devam ettirme kararlılığını simgelediğini ifade eder. (Argunşah, 2021)

Sonuç olarak, Dokuyucu ana arketipinin olumlu yönlerinin yanı sıra olumsuz yönleri de bulunmaktadır. Bu yönlerin en çarpıcı örneklerinden biri, tanrı tarafından cezalandırılan Arachne figürüdür. Gilchrist, "Hatasız olarak halı dokuyan bu kişinin kibirlenmesi sonucunda tanrıça Athena tarafından bir örümceğe dönüştürülerek kendi bedeninden eğireceği iple dokumaya mahkûm edilir" diye belirtir. (Gilchrist, 1993: 51). Bu mit, sahip olunan becerilerin kibirli bir üstünlük gösterisi olarak kullanılmasının yanlışlığını vurgulamaktadır. Dokuyucu ana arketipi fiziksel ve zihinsel beceriye, uyuma, olayların saçmalığı karşında mizah gücüne, birden fazla işi aynı anda yapabilme yeteneğine sahiptir. Karşılaştığı sorunlar; kaza yoluyla becerisini yitirmesi, olaylar üzerinde hâkimiyetini kaybetmesi, yaşlanması ile birlikte duyularının ağırlaşması gibi sınavlardır. Bu zorluklara rağmen genç kadınların eğitimi, anneden kıza geçen becerilerin düzenlenmesi ve yönetmesinde öncü rol oynar.

1.3.6. Işığın Hanımı

Bilim insanı ve yazar Cherry Gilchrist'in *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde tanımladığı ışığın hanımı (Lady of Light), dokuz arketipten biridir. Bilgelik, sezgi ve içgörü gibi özellikleri simgeler ve genellikle güneş ve diğer ışık kaynaklarıyla ilişkilendirilir. Işığın hanımı, genellikle kendisine rehberlik arayanlara yol gösteren bir ruhani rehber olarak kabul edilir. Kısacası, ışığın hanımı, içlerindeki ışığa bağlanmak ve dünyada parlamak isteyen kahramanlar için umut ve ilham sembolüdür. "Işığın hanımı'nın dönüştürme gücü vardır. Tek bir kadında ışık bilindiği ve farklı biçimleriyle yaşandığı zaman, değiştirme ve esin vermeye hizmet edebilir" (Gilchrist, 1993: 73).

Işığın hanımı, üç farklı yolla ortaya çıkar: Birincisi "kolektif bir düzeyde", ikincisi "kutuplaştırmış bir güç olarak", üçüncüsü "bireyin içsel ışığı olarak". Kolektif ışık, eril ve dişil ışık olarak ikiye ayrılır. Dişil ışık her zaman geniş kitlelere yayılarak harekete geçirirken eril ışık ise sadece bir noktayı aydınlatır: "Öyle görünüyor ki, eril ışıkla dişil ışık arasında doğal, temel anlatımlarına ilişkin bir farklılık var. Dişil ışık içeride yer alır, yayılır ve ışın saçar. Eril ışık ise yoğundur, bir noktaya odaklanmıştır ve parlar" (Gilchrist, 1993: 62).

Gilchrist, kadınların kolektif yapısının, iş birliği ve destekleme eğilimi temelinde şekillendiğini ve bu yapının erkeklerin arkadaşlık anlayışından farklı olduğunu belirtir. Gilchrist'e göre, erkekler arasındaki temel arkadaşlık ilişkileri, yönetimsel bir yapıya sahipken, kadınlar arasındaki kolektif yapı, iş birliğine dayalıdır. Bu durum, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal yapılar açısından belirgin farklılıklar sergiler. "Kadın bir öğretmen kız öğrenciler için bir davranış modeli olabilir, öyle ki erkek öğretmenler bunu yapamazlar. Çeşitli bağlamlarda hem kadın hem de erkek öğretmenlerim olduğu için farklılıklar beni şaşırtıyor. Erkek bir öğretmen (…) daha sıkı çalışmaya kışkırtır ve varolduğunu bilmediğiniz özelliklerinizin farkında olmanızı sağlar; bütün bunların bir potansiyeli varsa, bir erkeği geliştirmeniz için yararlı bir baskı biçimi uygulayabilir. Fakat bir kadın öğretmen sizin içinizi bilir; ondan bu kadar kolay gizlenemez ya da dikkatini başka yöne çekemezsiniz. Varlığınızı kabul eder ve yaydığı ışık bazen soğuk bir ışık gibi görünebilir" (Gilchrist, 1993: 67).

İkincisi olan kutuplaştırmış bir güç olarak yol gösterici kadın figürüdür. Bu figür bazen öğretmen, bazen de aziz olarak karşımıza çıkabilir. Kadınlar, kendi cinslerinden biri tarafından yönlendirilmeye ihtiyaç duyarlar. Yol gösterilen kadın, yol göstericinin

arzularının, ideallerinin ve geleceğin temsilcisi haline gelebilir. Bu kadın profili, sağlıklı bir anne profilinden ziyade, iç benliğini kabul eden ve özüyle iletişim kuran bir kadın olma eğilimindedir.

Üçüncü görünüm, bireyin içsel ışığıdır. Bu ışığın serbest bırakılması hâlinde, birey dönüşüm için büyük olanaklara kavuşur. Gilchrist, "Kadınlar içlerindeki ışığı serbest bırakırsa ışık kolektif yapı içinde dönüşüm sağlayarak daha olanaklı hâle gelir. Bu gelişmiş düzeyine çıkan kadın grubu, büyük olanaklar elde ederek akıllı yol göstericilik sunmanın yanında topluluğa büyük hizmetler sunar" şeklinde belirtir (Gilchrist, 1993:73). Gilchrist ayrıca, "Son yüzyıldır kadın yaratıcılığının özellikle yazın ve sanat alanlarında dev kabarışı, belki de, kadınların 'ışık ilkesi'ni kendileri için kullanmaya giderek artan bir istek duymalarıyla bağlantılı olabilir" diye ekler. (Gilchrist, 1993: 72).

Romanlarda, hikâyelerde, masalarda karşılaştığımız ışığın hanımı, karakteri, yalın, bencil olmayan, bilge, nazik, yüksek içgüdülere sahip ve duygusal bir karakterdir Ancak bu kadınlar her zaman kendilerini açığa vurmazlar, zira Gilchrist'e göre "açığa çıkmaları hâlinde yanlış tanınırlar" (Gilchrist, 1993: 76). Bu kadınlar, yol gösterici, müdahaleleriyle sorunları çözebilen ve akıllarıyla insanları etkileyen kişiler olabilir. Yetenekleri yaşlarıyla doğru orantılı değildir ve gerektiğinde olağanüstü enerjileriyle yeni kaynaklar yaratabilirler.

1.3.7. Büyük Ana

Cherry Gilchrist'e göre, büyük ana arketipi, bir bireyin doğumundan önce yaşam kıvılcımını sağlayan ve dünyaya varlık olarak gelmesini simgeleyen kişidir. Aynı zamanda, yaşamın gelişimini şekillendiren ve yol gösteren bir figürdür. Gilchrist, "Kadın ruhu açışından yaşamlarımızı yöneten güçlerin temsilcisidir" şeklinde ifade eder (Gilchrist, 1993: 104). Büyük ana arketipi, bireysel çocukluk deneyimimizi, kişiliğimizi ve karakterimizi şekillendirmede önemli bir rol oynar ve ayrıca bireyin psikolojik ve ruhsal gelişimini de etkilemektedir.

Carl Jung, anne arketipine sahip bireyin, bilinç ve bilinçdışı arasındaki mesafe arttıkça büyük ana arketipine geçiş yaptığını belirtir. Jung, "Büyükanne, annenin annesi olarak anneden daha "büyük"tür. Asıl büyük ana odur. Hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini taşıdığı sık sık görülür. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir. Anneden büyükanneye geçiş, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına

gelir. Bu durum, Bataklar örneğinde açıkça görülür: Ölen babanın onuruna verilen kurban mütevazıdır, sıradan bir yiyecekten ibarettir. Fakat oğulun bir oğlu olduğunda, baba da artık büyükbaba olduğu için öte dünyada daha saygın bir konuma gelmiştir. O zaman kendisine büyük kurbanlar sunulur" diye ifade eder (Jung, 2020: 38).

Gilchrist, anne arketipinin yetişmekte olan çocuğu biçimlendirdiğini ve büyük ana arketipinin ise çocuk ile anne arasındaki bağlantıyı sağladığını belirtir: "Büyük Ana kadınların soyağacını temsil eder. Annelerle kızlar arasındaki büyük zincirdir, yaşamı zamanın başlangıcından algılanamaz derecede uzak bir geleceğe uzanır. Her kadının bu soyağacıyla bağlantısı vardır, ister bunu fiziksel üretimle ilerletsin, ister etmesin. Büyük anayı büyük, güçlü bir ağaç olarak düşünürsek, çocuksuz kadınlar dalların uçlarına benzer; ince dalların süslemelerini, ağacın dış hatlarını yaratırlar, oysa anneler hâlâ büyümekte olan ağacı biçimlendirir, kızları ise onu boşluğa doğru iterler" (Gilchrist, 1993: 103-104).

Jung'a göre, "Büyük ana kavramı, dini kökenli bir kavramdır ve ana tanrıça tiplemesinin çok çeşitli yönlerini içerir. Başlangıçta bu kavramın psikolojiyle ilgisi yoktur, çünkü büyük ana imgesi pratik deneyimde bu biçimiyle ancak nadiren ve de çok özel koşullar altında karşımıza çıkar. Simge elbette ki anne arketipinin bir türevidir" şeklinde ifade eder (Jung, 2020: 17).

Jung, *Dört Arketip* ve *Dönüşümün Simgeleri* adlı kitaplarında, büyük ana arketipini örneklerle açıklama ihtiyacı duymuştur. Büyük ana arketipi, dünya üzerindeki üretkenlikten beslenmeye kadar pek çok olumlu niteliği temsil ettiği gibi, olumsuz anlamları da içerir. Jung, aşağıda belirttiği listede anne arketipinin önemli yönlerini sıralamıştır:

> "(…) kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili) olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-(gençleşmiş anne-sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası);

Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan. Bütün bu simgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz kötü bir anlam taşıyabilirler. Benzer özellikler kader tanrıçalarında (Moira'lar, Graia'lar, Norna'lar) da görülür; uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.)" (Jung, 2020: 21-22).

Jung'un psikanalitik görüşlerine göre, büyük ana arketipi yaratıcılığı, doğumu, doğurganlığı, cinsel birlikteliği ve beslenmeyi sembolize eder. "Sadece yaşam için değil, sanat ve fikirler için de yaratıcı bir güçtür" (Neumann, 1955: 87).

Jung, anne arketipini; anneliğe dair nitelikler, dişil otorite, derin bilgelik, ruhsal yücelik, koruyuculuk, besleyicilik, büyütücülük, bereket, yeniden doğuş, içgüdüler, gizem, karanlık, uçurumlar, ölüler diyarı, dönüştürücülük ve kaçınılmaz korkular olarak özetlemiştir. (Jung, 2020)

Ancak her olumlu yaratıcı gücün karşısında bir yıkıcı güç vardır. Neumann, "Büyük Anne'nin karanlık ikiz kardeşi 'Korkunç Anne'dir. Bu, ölüm ve yıkım gücüdür" diye ifade eder (Neumann, 1955: 56).

Jung, arketipik annenin bu iki boyutunu açıklarken, olumlu yönünün her şey için iyi niyetli olduğunu, her şeyi besleyip desteklediğini, büyümeyi ve verimliliği teşvik ettiğini ifade eder. Olumsuz yönünün ise yiyen, baştan çıkaran ve zehirleyen özelliklerle ilişkilendirilir. Jung'un öğrencisi Erich Neumann, arketipik anne üzerine çalışmalarını derinleştirir ve bu arketipi "temel karakter" olarak tanımlar. Neumann'a göre, negatif kutbu "Korkunç Anne", pozitif kutup ise "İyi Anne" olarak adlandırır. Neumann, "İyi anne, doğurma ve yetiştirme, temel karakterin pozitif tarafına aittir. Dişi, içindeki şeyleri hayata ve ışığa bıraktıkça, tüm yaşamın büyük ve iyi annesidir" diye açıklar. (Erich, 1974: 64). Öte yandan, negatif anne için Neumann, "Bağımsızlık ve özgürlük için çaba gösteren şeyleri serbest bırakmayan büyük ana işlevinde, korkunç ananın niteliklerini alır" der (Erich, 1974: 65).

Abdulkerim Bahadır, *Jung ve Din* adlı çalışmasında, büyük ana arketipinin iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi karşıt unsurlar arasında dinamik bir gerçekleşim alanı oluşturduğunu ifade eder. Bu sayede, çeşitli mitolojilerde büyücü, Mesih, kâhin, rahip gibi figürlere denk gelen görünümleri belirlemiştir. Bahadır'a göre, Jung'un "Mana Kişilikleri" olarak tanımladığı bu figürler, diğer insanlar üzerindeki etki gücünü simgeler ve bilinçli bir süreç

içerisinde ele alındıklarında, erkekler için babadan ve kadınlar için anneden ikinci bir ve kesin kurtuluş sağlarlar. Bu evrim, her iki cinsin bireyselleşme süreçlerinde "ilk gerçek bireylik duygusunun doğmasında büyük bir rol oynar" (Bahadır, 2007: 546).

Büyük ana arketipi, anne arketipine kıyasla daha üst bir konumda bulunmaktadır. Anne arketipinden büyükanne arketipine geçişle, arketipin seviyesinin arttığı ve bilinçten uzaklaşarak bilinçdışına yaklaştığı görülür. Gilchrist'in çalışması, büyük ana arketipinin karmaşık doğasını ve insan psikolojisindeki çeşitli yönleri vurguluyor. Bu arketip, sadece pozitif (bilge, ata) ve negatif (cadı, şeytan) imgelerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda yaşamın zorluklarıyla da ilişkilendirilir. Büyük ana arketipi, kısırlık, başkalarının beklentileri, annenin veya çocuğun ölümü gibi derin kayıplar, hamilelik ve doğumun getirdiği stresler ve kişisel zamanın kısıtlılığı gibi günlük sorunlara da değinir. Gilchrist, bu arketipin insan deneyiminin geniş bir yelpazesini kapsadığını ve bireysel ve toplumsal düzeyde önemli etkileri olduğunu belirtiyor. (Gilchrist, 1993) Bu, bireyin yaşamındaki zorlukları ve çatışmaları anlama, onlarla yüzleşme ve üstesinden gelme potansiyelini içerir. Büyük ana arketipi, bu nedenle sadece bireyin iç dünyasındaki dinamiklerle değil, aynı zamanda bireyin dış dünyadaki ilişkileri ve deneyimleriyle de ilgilidir.

1.3.8. Yaşlı Bilge

Yaşlı bilge arketipi, olumsuz bir olay veya sorunla karşılaşıldığında kahramana durum hakkında bilgi veren, cesaretlendiren ve zor bir görevde yardımcı olan kişidir. Tek, bu arketipi "uzun ve zorlu bir sınavdan geçmekle yükümlü olan kahramanın yolculuğunu başarıyla tamamlamasında, kendiliğine ulaşmasında, gölgesiyle hesaplaşmasında, yeniden doğuşunu gerçekleştirmesinde esas yardımcı olan kişi"yi temsil ettiğini belirtir (Tek, 2015: 73). Jung yaşlı bilge arketipini "insan benliğinin sembolik bir yansıması" olarak görür (Jung 2017: 192) Bu arketipin ortaya çıkışını şu şekilde açıklar: "(…) insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar." (Jung 2020: 86)

Joseph Campbell, *"Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"* isimli çalışmasında, bu arketipi "olağanüstü yardımcı" olarak isimlendirir. Başka çalışmalarda yaşlı bilge arketipi yerine "Bilge Kadın Arketipi" (Onural 2021), "Yaşlı/Vahşi Kadın Arketipi" (Estés 2004: 41) terimleri kullanılmaktadır.

Yaşlı bilge arketipi, hikâyelerde, romanlarda ve halk hikâyelerinde "derviş", "hızır", "baba", "büyükbaba", "öğretmen" "filozof", "doktor", "rahip" gibi karakterler olarak ortaya çıkabilir. Masallarda ise kahramanın yardımına gelen "kral", "bilge" veya "büyücü" şeklinde temsil edilebilir.

Campbell, mitolojik ve masalsı anlatılardaki "yaşlı bilge adam" figürünü, kahramanın yolculuğunda karşılaştığı zorluklarla başa çıkmak ve korkularını yenmek için rehberlik eden bir figür olarak tanımlar. Bu figür, rüyaların bilimi ve dili konusunda deneyimli, kahramanın benlik gelişimindeki tehlikeli dönemler boyunca ona yol gösteren biridir. Campbell'a göre, bu deneyimli rehber, antik orman tapınaklarında erginleşme ve sınavların gerçekleştiği, büyücü-hekim olarak bilinen mistik bir figürün rolünü üstlenir. Bu kişi, mitolojik bilgilerin çağdaş uzmanı olarak, gizli yolları ve doğru sözleri bilir ve kahramana, tuhaf ve tehlikeli maceralarında yardımcı olan, büyülü silahları sunan, zorlukları aşmada rehberlik eden ve en sonunda onu normal yaşama geri getiren yaşlı bilge adamın rolünü oynar. (Campbell, 2020) Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında belirttiği üzere bilge yaşlı adam, fantastik türündeki hikâyelerin her birinde temel unsurdur. Genellikle, kahramanın gölgeyi yenmesine veya hapsedilmiş bir kadını kurtarmasına yönelik macerasında ona yardımcı olur.

Yaşlı bilge arketipi, bilgiyi temsil eden ruhun bir tezahürü olarak görülür ve kahramanın mücadelesine destek veren bir güçtür. Bu arketip, hem bilgeliği hem de iyilikseverliği ve yardımseverliği temsil eder. Kahramanın kim olduğunu ve potansiyel olarak ne yapabileceğini aydınlatmak için bilgisini kullanır. Yaşlı bilge, genellikle kahramanın manevi müdahale ile kurtulabileceği çaresiz durumlarda ortaya çıkar ve kahramana sorular sorarak onun ahlaki yeteneklerini uyandırır.

Yaşlı bilge, genellikle kahramana akıl hocalığı veya öğretmenlik yapan ve onun macera dolu yolculuğunda önemli bir rol oynayan bir karakterdir. Bu kişi, sıklıkla bilge ve yaşlı bir adam, büyük öngörüye sahip yaşlı bir kadın, tanrı, tanrıça, sihirbaz, büyücü veya filozof olarak tasvir edilir. Genellikle kahramana, onun arayışında yardımcı olacak ölçülü tavsiyeler ve rehberlik sunar ve aynı zamanda kahramanın kaderini seçmesine olanak tanır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1980-2000 YILLARI ARASI HİKÂYELERİN YOLCULUK ARKETİPİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Arketip kavramı, insan kültürünün tarihsel ve mitolojik imgelerinden ilham alarak oluşturulmuştur. Bu kavram, Carl Jung tarafından geliştirilmiş olup, kolektif bilinçdışımızda yer alan evrensel semboller, motifler ve davranış örüntülerinin bütününü ifade eder. Bu semboller ve kalıplar, insanlar arasında ortak bir anlayışa sahip olduğumuz ve kültürel geçmişimizin bir parçası olarak yarattığımız düşünceler, duygular ve davranışları yansıtır. Örneğin, "kahraman" arketipi, çeşitli kültürlerde yaygın bir sembol olarak karşımıza çıkar; bu kahraman genellikle zorlu bir görevle yüzleşir ve bu görevi başarmak için olağanüstü irade, cesaret ve fedakârlık sergiler. Benzer biçimde, "anne" ya da "baba" arketipleri, ebeveynlik ve aile bağlarını ifade ederken, "büyücü", "şövalye" veya "kötü adam" gibi diğer arketipler de insan zihninde yer etmiş ortak sembollerdir. Bu arketipler, kültürümüzün derinlerinde yatan temel düşünceleri ve değerleri yansıtır.

Karşılaştırmalı mitoloji alanında faaliyet gösteren birçok bilim insanı, çeşitli kültürlerdeki mitler arasındaki farklılıkları keşfetmeye yönelik geniş çaplı araştırmalar yapmış ve bu çalışmalarını sürdürmektedirler. Bu bağlamda, özellikle Amerikalı yazar ve eğitimci Joseph Campbell, kültürel mitler ve dini hikâyeler arasındaki benzerliklere odaklanmıştır. Joseph Campbell'in araştırmaları, çoğunlukla mitoloji alanına aittir ve bu yüzden yazdığı eserlerin büyük bir kısmı mitolojik temalara dayanır. Campbell'in öne çıkan eserleri arasında *Doğu Mitolojisi, Mitoloji, Yaratıcı Mitoloji, Mitolojinin Gücü*, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* gibi başlıklar yer almaktadır. Bu eserler içerisinde, konularını en kapsamlı biçimde ele alan ve arketiplere özel bir vurgu yapan başyapıtı, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitaptır. Bu eser, onun arketipler üzerine yoğunlaştığı çalışması olarak kabul edilir.

Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde, ana tema olarak mitler ele alınmaktadır. Mitler, belirli davranış kalıpları ile bütünleştirilen evrensel imgeler kümesi olarak tanımlanmaktadır. Campbell, insanlığın ilk çağlarından günümüze kadar, her yerde insanlara ait mitlerin bulunduğunu ve bu mitlerin sayısının artış gösterdiğini belirtir. Ayrıca, tüm insani olaylarda bu mitlerin ilham kaynağı olduğunu vurgular. "Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler

insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku kaçıran düşler, hep o temel ve büyülü mit çemberinden doğar" (Campbell, 2020: 13).

Mitler, insanın bilme ve yaşama potansiyellerine dair ipuçları sunar. Bu mitler, dünyanın özünü ve karakterini yansıtarak, dünyayı deneyimlememize olanak tanır. Campbell'a göre, mitler insanların deneyim kazanmalarına imkân sağlamaktadır. Campbell, mitlerin bireyin iç dünyasına yolculuk yapmasına ve sembollerin anlamlarını keşfetmesine yardımcı olduğunu belirtir. Onun tavsiyesi, insanların kendi dinlerine ait mitler yerine başka kültürlerin mitlerini okuması yönündedir. Bunun nedeni, kendi dinine ait mitleri okurken kişinin bu mitleri gerçeklikle ilişkilendirme eğiliminde olması, fakat başka kültürlerin mitlerini okurken mesajın daha objektif bir şekilde algılanabilmesidir:

> "Mitler size içe dönebileceğinizi öğretiyor ve sembollerin mesajını anlamaya başlıyorsunuz. Başka halkların mitlerini okuyun, kendi dininizinkileri değil. Çünkü kendi dininizi olgular açısından yorumlama eğilimi gösterirsiniz, ama başkalarınınkileri okursanız mesajı almaya başlarsınız. Mitler, zihninizin bu hayatta olma deneyimi ile temas hâline geçirmenize yardımcı olur. Size deneyimin ne olduğunu anlatır. Örneğin evlilik. Evlilik nedir? Mit size ne olduğunu anlatır. Ayrı bir çiftin birleşmesidir evlilik. En başında siz birdiniz. Şimdi dünyada iki ayrı varlıksınız; ama evlilik denen şey ruhanî kimliğin tanınmasıdır. Evlilik, bir aşk ilişkisinden farklıdır. Aşk ilişkisiyle ilgisi yoktur. Başka bir mitolojik düzlem deneyimidir. İnsanlar aşk ilişkilerinin uzun süreli olacağını düşünerek evlendikleri zaman kısa sürede boşanırlar, çünkü tüm aşk ilişkileri hayal kırıklığı ile sonuçlanır. Ancak evlilik ruhanî kimliğin kabul edilmesidir. Eğer doğru bir hayat yaşarsak, zihnimiz karşı cinsten o kişiyle ilgili doğru niteliklere odaklanırsa, ister kadın ister erkek olalım doğru eşimizi buluruz. Ama bazı duyusal çekiciliklerle dikkatimiz dağılırsa yanlış insanla evleniriz. Doğru insanla evlenerek, Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş imgesini yeniden inşa ederiz ve evlilik de budur (Campbell ve Moyers, 2007: 25).

Bu, Campbell'in mitolojiyi sadece hikâyeler ve anlatılar olarak değil, aynı zamanda insanın içsel yolculuğu ve ruhani keşifler için bir araç olarak gördüğünü gösterir.

Campbell'in bu görüşleri, mitlerin ve sembollerin insan hayatındaki derin anlamlarını ve kişisel gelişime katkılarını vurgular.

Campbell'a göre, arketipler tarih boyunca mitoloji ve kutsal imgelerden yararlanarak şekillenmiştir. Rüya ile mit arasındaki yakın ilişkinin, her ikisinin de ruhun dinamiklerini simgelediği görüşündedir: "Rüya kişileştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış rüyadır; hem rüya hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir. Fakat rüyada biçimler rüya görenin kendine özgü sorunlarıyla tuhaflaşmıştır, mitte ise belirtilen sorunlar ve çözümler bütün insanlık için dolaysızca geçerlidir" (Campbell, 2020: 25).

Campbell, rüya ile mit arasındaki temel farkı, bireysel ve kolektif deneyim çerçevesinde açıklar. Rüya, bireyin kendi iç dünyasından kaynaklanan, bilinçli yaşamın altında yatan derin ve karanlık bir zeminde gerçekleşen kişisel bir deneyimdir. Mit ise, bir toplumun kolektif bilinçaltının ürünü olarak, kamusal bir rüya niteliğindedir. Bireyin kişisel rüyası, yani kişisel miti, toplumun genel mitiyle örtüştüğünde, birey topluluğuyla uyum içinde olduğunu hisseder. Ancak, bu kişisel ve kolektif anlatılar çakışmadığında, bireyin kendi benzersiz yolculuğunu, kendi karanlık ormanındaki macerayı yaşaması gerektiğini belirtir. (Campbell ve Moyers, 2007: 64-65)

Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde ele alınan konulardan birisi "Tragedya ve Komedi"dir. Mitolojinin başka bir görevi, edebî eserlerde tragedya ile komedi arasında uzanan, korkutucu ve tehlikeli içsel yolculuğun özgün tekniklerini ve tehlikelerini ortaya çıkarmaktır. Mitoloji, fiziksel başarılar yerine psikolojik başarıları temsil etmektedir: "Tragedyadan komedyaya uzanan karanlık iç yolun kendine has tehlike ve tekniklerini ortaya çıkarmak tam olarak mitolojinin ve peri masalının görevidir" (Campbell, 2020: 33).

Campbell, mitoloji ve peri masallarındaki olayların, gerçeküstü ve fantastik ögelerle dolu olmasının, bunların fiziksel değil psikolojik zaferlerle ilgili olduğunu belirtir. Bu hikayeler, gerçek hayattaki olaylardan ziyade, insanın iç dünyasındaki dönüşümleri ve temel yaşam derslerini rüya benzeri bir dille aktarır. Mitolojik anlatılar, gerçek bir tarihsel kişinin zaferlerini bile, doğrudan yaşamdan alınmış olaylar yerine, rüyalarda ziyaret edilen ve herkesin bilincinde yer alan labirentlerdeki daha derin, temel deneyimleri yansıtır şekilde sunar. Bu, mitolojinin ve kahramanlık hikayelerinin, bize dış dünyada ne yapmamız gerektiğini söylemekten çok, içsel bir keşif ve dönüşüm sürecini ifade ettiğini vurgular. (Campbell, 2020: 33) Bu, içsel dönüşümün sadece birey için değil, aynı zamanda geniş çapta

dünya için de olumlu sonuçlar doğurabileceğini gösterir. “Mutlu aileler gibi, mitler ve kurtarılmış dünyalar da hep birbirine benzer” (Campbell, 2020: 34).

Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde ele aldığı temel konulardan biri “Kahraman ve Tanrı” meselesidir. Campbell, kahramanın geçmişten günümüze uzanan yolculuğunun yapısını “ayrılma-erginleşme-dönüş” olarak tanımlar (Campbell, 2020: 35). Bu aşamaları, Campbell tarafından “monomitin çekirdek birimi” içinde değerlendirilir (Campbell, 2020: 35). ‘Monomit’, evrensel bir hikâye yapısını temsil eder ve karakterin bir dizi aşamadan geçmesini sağlayan hikâye şablonunu ifade eder. Campbell’a göre, ‘monomit’teki ana karakter olan kahraman bir arketiptir. Campbell, her bireyin yaşamı boyunca karşılaştığı olumlu ve olumsuz olayların, bireyde bir dizi dönüşümü tetiklediğini belirtir: “Ve bizim biricik, öngörülmez ve tehlikeli maceramız olacağını söylemiş olan her şeye dönüp baktığımızda, sonunda bulabildiğimiz tek şey, dünyanın her yerinde, bilinen her çağda ve sıradışı her uygarlık belirtisi içinde kadın ve erkeklerin geçirdiği bir dizi dönüşüm olur” (Campbell, 2020: 20).

Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserinde, kahramanın maceralarına ilişkin örnekleri yalnızca Yunan mitolojisinden değil, aynı zamanda Doğu, Japonya, Yeni Zelanda, Çin, Hindistan, Arjantin, Sudan gibi dünyanın farklı yerlerindeki mitolojik hikâyeler üzerinden de sunar. Eserde, kahramanın yolculuğu boyunca sergilediği tavır ve tutum ne olursa olsun, bu yolculuğun temel yapısında önemli bir değişiklik olmayacağını vurgular:

> “Kahraman ister gülünç ya da budala, ister eski Yunan ya da barbar, kibar ya da ister Yahudiya da başka milletten olsun, yolculuğu temelde çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek seviyeden dinler yapılan işi ahlaksal olarak sunar; yine de, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az çeşitlilik bulunacaktır” (Campbell, 2020: 42).

Yazar, kahramanın mitolojik maceralarını “Yola Çıkış”, “Erginlenme” ve “Dönüş” olmak üzere üç ana başlık altında incelemektedir: “Yola Çıkış” aşaması beş alt başlıktan oluşur; (1) “Maceraya Çağrı” ya da kahramanın seçilmesinin işaretleri; (2) “Çağrının Reddediliş,” ya da tanrıdan kaçma budalalığı; (3) “Doğaüstü Yardım”, kendisi için uygun macerasını üstlenmiş olana gelen beklenmedik yardım; (4) İlk Eşiğin Aşılması” ve (5) “Balinanın Karnı” ya da gecenin diyarına geçiş. Erginlenme sınavları ve zaferleri aşaması II’de altı başlıkla belirlenecektir: (1) “Sınavlar Yolu” ya da tanrıların tehlikeli çephesi; (2)

"Tanrıçayla Karşılaşma" (Magna Mater), ya da çocukluk mutluluğunun yeniden elde edilmesi; (3) "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın", Oidipous'un anlaması ve acısı; (4) "Babanın Gönlünü Alma"; (5) "Tanrılaştırma"; ve (6) "Nihai Ödül". Üçüncü bölüm olan "Dönüş"te ise şu alt evreler yer almaktadır; (1) "Dönüşün Reddedilişi" ya da inkâr edilen dünya; (2) "Büyülü Kaçış" ya da Prometheus'un kaçışı (3) "Dışarıdan Gelen Kurtuluş"; (4) "Dönüş Eşiğinin Aşılması" ya da sıradan dünyaya dönüş; (5)"İki Dünyanın Ustası", (6) "Yaşama Özgürlüğü", "nihai ödülün doğası ve işlevi" (Campbell, 2020: 40-41).

Bu ayrım, kahramanın yolculuğunun evrensel yapısını ve bu yolculuğun her bir aşamasının özgün önemini vurgular.

Campbell, dönüşümün ilk aşamasını ayrılış veya maceraya çağrı olarak adlandırır. Ayrılış aşamasında kahraman, tanıdık ve güvenli olan dünyasını terk ederek bilinmezliğe doğru yol alır. Bu çağrı, "kişiye kendine ait sınırlı dünya ile uçsuz bucaksız uzakları ve uzak diyarları bir şekilde karşılaştırma imkânı sağlar" (Tepebaşılı, 2005: 105). İkinci aşama, erginlenme/sınav bölümü olarak adlandırılır ve bu aşamada kahraman, çeşitli deneyimler ve zorluklarla yüzleşmek durumundadır. Kahramanın yolculuğu güvenli değildir ve savaşlar, tuzaklar, çatışmalar gibi etkenlerle test edilir. Her ne kadar kahraman bu aşamadaki tüm eylemlerde başarılı olamayabilirse de, yoluna devam etmek zorundadır. Bu süreçte doğaüstü yardımcılarla ve düşmanlarla karşılaşır. Kahramanın yolculuğunda karşılaştığı zorluklar, onu korkutmak yerine olgunlaştırır ve güçlendirir, böylece dönüş yolunu sağlamlaştırır. Üçüncü aşama, "geri dönüş" olarak adlandırılır ve bu aşamada, macera boyunca karşılaşılan sınavlar ve zorluklar atlatıldıktan sonra kahraman evine geri döner. Fakat artık eski halinde değildir; deneyimin olgunlaştırıcı etkisiyle içsel bir dönüşüm gerçekleşmiştir. "Yolcunun hali sürekli değişmektedir. Dünya da öyledir aslında sürprizlidir. Varlıktan yokluğa yuvarlanış, yokluktan varlığa geçiş, bulmuşken kaybetmek beklenmedik anlarda, sarsıcı biçimlerde yaşanır" (Şahin ve Depe 2018: 271).

Sonuç olarak Campbell, *Doğu Mitolojisi, Mitoloji, Yaratıcı Mitoloji, Mitolojinin Gücü* gibi eserlerinde farklı kültürlere ait efsaneleri ve mitleri karşılaştırarak elde ettiği sentezleri, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde sistematik bir şekilde işlemiştir. Bu eser, kahramanın yolculuğu ve bu yolculuk sırasında gerçekleşen dönüşüm sürecinin kapsamlı bir metaforunu sunar. Öykülerde, romanlarda, mitlerde ve masallarda evrensel olarak görülen yapısal unsurlar; ayrılık, sınavlar/deneyimler ve dönüşüm aşamalarını belirlemiştir. Kahraman, fiziksel bir yolculuğun yanı sıra duygusal ve psikolojik bir yolculuğa da çıkar.

Hikâyenin gelişimi boyunca kahramanın sergilediği tepkiler, eylemler ve kararlar, deneyimlenen dönüşüm süreçlerini yansıtır.

2.1. Yola Çıkış

2.1.1. Maceraya Çağrı

Campbell, maceraya çağrı aşamasında, kahramanın olağan yaşantısından ayrılıp özel bir dünyaya adım atmasının gerekliliğine işaret eder. Bu çağrı, çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir; bu biçimler bir kriz, hata, tesadüf, tarihsel olay veya kaza şeklinde olabilir. Maceraya çağrı, bazen su yüzeyindeki küçük dalgalanmalar gibi olabilir. Bu dalgalanmalar, kahramanın ruhunda derin etkiler bırakarak benliğinin uyanışını tetikler:

> "Bir hata görünüşte yalnızca tesadüf beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır. Ve birey pekiyi anlaşılmayan güçlerle ilişkiye sürüklenir. Freud'un gösterdiği gibi kazalar tesadüften ibaret değildir. Bastırılmış arzuların ve çatışkıların sonucudurlar. Yaşamın yüzeyinde, beklenmedik su kaynaklarının yarattığı dalgalanmalardır onlar. Ve bunlar oldukça derin, ruhun kendisi kadar derin olabilirler. Kaza bir kaderin boy vermesini sağlayabilir (…)" (Campbel, 2020: 54-55).

Campbell'a göre, bazen bir kaza, kaderin belirlenmesinde önemli bir rol üstlenir. Bu fikri, "maceraya çağrı" adlı bölümünde çeşitli örneklerle açıklar:

> "Küçük prens, altıntopu ile oynadığı sırada topu yanlışlıkla dipsiz bir su kuyusuna düşer. Prens ağlamaya başlar. Kuyunun yakınında bulunan bir kurbağa, prensin ağlamalarını duyar. Prensin neden ağladığını bilen kurbağa, topu kuyudan çıkaracağına dair söz verir. Ancak prensin onunla arkadaş olup yanından ayırmayacağına dair de söz ister. Bu teklifi prens kabul eder. Kurbağa kısa bir süre sonra topu kuyudan çıkararak prense verir. Sevdiği altıntopunu alan prens arkasına bakmadan kurbağayı terk eder" (Campbel, 2020: 53-54).

Campbell, bu masalda topun kaza sonucu kaybolmasını kaderin bir tezahürü olarak değerlendirir. Bu olay, prenses için maceranın ilk işareti olarak görülürken, kurbağanın ortaya çıkışı ikinci işaret, verilen sözün tutulmaması ise üçüncü işaret olarak belirir. Ayrıca, kurbağanın "haberci" olarak, verilen sözün tutulmamasının ise "maceraya çağrı" olarak yorumlanması da mümkündür.

Campbell'a göre, mitolojik maceralarda maceraya çağrı her zaman bir ruhsal geçiş anını simgeler ve bu an, bir ölüm veya doğumla eşdeğerdir. Kahramanın çağrıya yanıt vermesiyle başlayan dönüşüm sürecinde, kahraman eski benliğinden farklı bir biçimde yeniden doğar. Bu süreç bazen ölüm metaforuyla, bazen de doğum metaforuyla ifade edilir. Bu ruhsal geçiş anı, mitolojik maceranın en kritik aşamasıdır ve kahramana daha önce görmediği, duymadığı veya bilmediği bir dünyayı keşfetme fırsatı sunar.

Maceraya çağrı, genellikle karanlık, ürkütücü ve bilinmeyen bir ortamda gerçekleşir. Campbell, kahramanın karşılaştığı habercinin ya da müjdecinin iki şekilde olabileceğini söyler. İlki, bu haberci karanlık, tiksindirici, ürkütücü ya da dünyanın kötü olarak nitelendirdiği bir kişi olabilir. Bu kişi kahramanın "mücevherlerin ışıldadığı karanlığa giden yolu"(…) açmasına yardımcı olabilir (Campbell, 2020: 56-57). Bu haberci, kahramanın keşfetmesi gereken bir gerçeği temsil edebilir veya kahramanın kendisini keşfetmesi gereken bir yönünü gösterebilir. Yani haberci, kahramanın kendisini daha iyi tanımasını ve geliştirmesini sağlayan bir araç olabilir. İkinci tür ise, "içimizdeki bastırılmış içgüdüsel doğurganlığı ya da örtülü esrarlı bir figürü, bilinmeyeni temsil eden bir canavar" olarak tanımlar (Campbell, 2020: 57).

Campbell'a göre, mitolojik maceralarda kahramanın "karanlık, tiksindirici ya da korkunç dünyanın kötü saydığı biri olan" (Campbell, 2020: 56) habercinin isteğini kabul etmemesinin nedeni, bilinçdışında biriken bilinmeyen veya gelişmemiş etkenlerdir. Bu çağrı, kahramanın bir eşiği aşarak değişim yolculuğunu başlamasını gerektirir. Ancak değişim ve ölüm korkusundan dolayı kahraman, evinden, arkadaşlarından ve yaşadığı hayattan kopmak istemez. Nihayet kaderine razı olarak maceraya çıkmayı kabul eder.

Yeni dünya, genellikle kahramanın zorla girdiği ve eski dünyadan çok farklı olan bir dünyadır. Campbell'a göre yeni dünya "(…) hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir rüya hâli fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir" (Campbell, 2020: 60). Bu, kahramanın dönüşümünü ve içsel yolculuğunu simgeler, zira bu dünya, ona bilinmeyen sınavlar sunar ve kişisel gelişim için zorluklarla dolu bir sahnedir

“Maceraya çağrı”, kahramanı toplumun sınırlarından uzaklaştırarak bilinmeyen bir bölgeye doğru yaptığı yolculuğun yanı sıra, kahramanın yaşam ufkunu genişletir. Eski kavramlar, idealler ve duygusal artık ona anlamsız görünmeye başlar. Aynı zamanda, dünyayı ve kendisini tanımasına yardımcı olur.

Murathan Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi “Şahmeran’ın Bacakları”nda, diğer Şahmeran masallarıyla öyküsel ve biçimsel birçok benzerlik gözlemlenmiştir. Mungan, geleneksel malzemeleri kullanarak oluşturduğu bu hikâyede arketipsel yolculuğu oldukça zengin bir şekilde işlemiştir:

> “Mungan’ın anlatısından önce içerik veya öykü bakımından benzeşen birçok Şahmeran hikâyesi yazılmıştır. Yazılan bunca Şahmeran hikâyesi arasında öyküsel ve biçimsel düzlemde birçok benzerlik saptanabilir. Mungan’ın öyküsü, Tomris Uyar’ın “Şahmeran Hikâyesi” ile Bilge Karasu’nun “Usta Beni Öldürsen E!” öyküleriyle benzer konuyu odağa almıştır” (Çorapçı, 2021: 41).

Murathan Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi “Şahmeran’ın Bacakları”nda, başlangıçta İlyas’ın babası oğlunu Şahmerancının yanında çırak olarak çalışması için çağırır. Baba burada haberci işlevini üstlenir. İlyas’ın babası, çağrıyı yaparak, hem oğlunun maceraya başlamasını sağlar hem de ona yol gösterir. Bu çağrı, İlyas’ın hayatında bir dönüm noktası olup, maceranın başlangıcını ve erginlenme süreci için bir fırsatı temsil eder.“Babam beni Şahmerancının yanına çırak verdi. “Çırak yaşta bir çocuksun artık,” dedi” (Mungan, 2015: 15).

Burada “maceraya çağrı” önemsiz gibi görünen basit bir olay olsa da kahramanın hayatında önemli değişimlere yol açacaktır. Campbell bu durumu şu şekilde ifade eder:

> “(…) ister büyük ister küçük, hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün- tamamlandığın da bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayinin-gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir” (Campbell, 2020: 55).

Yola çıkış evresi, mitolojik kahramanın kişisel gelişiminde “benlik gelişimi” sürecini, yani “benliğin özünden ayrılıp” bilinç merkezi haline gelmesi sürecini tanımlar. Bu durumu hikâyenin başında şu ifadelerle daha iyi anlayabiliriz:

> “Bize onlar büyümüşler, çok büyümüşler gibi gelirdi işlerinin, tezgâhlarının başında; sanki daha düne kadar aynı sokak aralarında koşuştuğumuz çocuklar bunlar değildi. Hepsinin yüzü adamlaşmıştı” (Mungan, 2015: 15). “Benim de övünebilir biri olduğumu, olabileceğimi ilk kez o zaman anlamıştım. Kendime güvenim ilk kez o zaman, Mahir ustanın basık tavanlı; içyağı, kandil, is kokan küçük dükkânında tatmıştım” (Mungan, 2015: 20).

Cebecioğlu, insanın hayat yolculuğunu, kişisel bir macera ve içsel bir arayış olarak değerlendirir. Bu yolculuk, bireyin kendi benliği ve kişiliği üzerine yaşadığı sıkıntıları ifade eder ve tasavvufa göre "seyr-u sülük" olarak adlandırılan manevi bir süreçtir. Seyr-u sülük, geçici ve dünyevi olan şeylerden, hakikate ve mutlak varlık anlayışına doğru bir geçişi temsil eder. Bu, bireyin sadece maddi dünyayla sınırlı kalmayıp, daha yüksek bir bilinç düzeyine ve ruhsal gerçekliğe ulaşma çabasını simgeler. “Tasavvufta seyr-u sülük olarak adlandırılan yolculuk, geçici ve beşeri olandan hakikate ve mutlak varlığa geçişi simgeleyen manevi bir eylemdir” (Cebecioğlu, 2009: 565).

Mahalledeki arkadaşlarından ve oyunlardan uzak kalma korkusu, İlyas’ta ölüm düşüncesini doğurur. Yazar, kahramanın maceraya başlaması ile birlikte çocukluğunun geçtiği mahalleden ve arkadaşlardan ayrılışını sembolik bir ölüm olarak sunar. İlyas’ın iç dünyası, hikâyenin başlangıcında oldukça karışıktır. Bu durum, hikâyenin ilerleyen kısımlarında onun karakter gelişimi açısından önemli bir yer tutar. “Şahmerancının yanına çırak verildiğim o gün arkadaşlarımın ayrılığı, bir ölüm olarak düşünmelerini istemiştim. Ama o zaman ölüm adını vermemiştim buna. Çünkü ölümü tanımıyordum. Ya da sevecek kadar tanımıyordum, diyelim” (Mungan, 2015: 16).

Tecimer’e göre (…) gündelik dünya, kahramanın “maceraya çağrı” öncesi sıradan hayatını ve zaaflarını okura verir. Bu ön evre, kahramanın niteliğini ve eğilimlerini ortaya koyar. Ana yurdu temsil eden gündelik dünyadan çıktığında, kahramanın arkasında bıraktığı bir başlangıç noktası, iyi kötü bir yer olmalıdır. Yolculukla yaşanacak ayrılığın daha belirgin olması için öyküler gündelik dünyada başlar. Okur, bu aşama aracılığıyla sıradan olan gündelik dünya ile özel dünyayı karşılaştırma fırsatını elde eder. Ancak bu ifadelerden gündelik hayatın sıkıcı olma zorunluluğu çıkarılmamalıdır. (Tecimer, 2005)

Bu bakımdan çağrı, İlyas’a hayatının sıradanlığından çıkıp bilge bir kişinin yanında olgunlaşmasını sağlayacak bir fırsat sunar. İlyas, hayatın sadece oyundan ibaret olmadığını,

gerçek hayatın farklı yüzlerini de keşfedecektir. Dolayısıyla, İlyas'ın hüznü sadece mahalledeki arkadaşlarından ve oyunlardan uzak kalma korkusu değil, aynı zamanda da onun hayatına dair yeni bir perspektif kazanma korkusudur. Aynı zamanda İlyas'ın çırak olarak verilmesi ataerkil toplumlarda "çocukluktan çıkmanın ve toplumsal olarak erkeğe atfedilen para kazanma sorumluluğunu almanın başlangıcını oluşturur"(Eşitti, 2016:164).

Mahir ustanın rolü, geleneksel ustalık anlayışının ötesine geçmektedir. Çorapçı'nın ifadesine göre, "İlyas'a Şahmeran ve Camsap'ın hikâyesini anlatması ve İlyas'ın olgunlaşma süreci üzerinedir" (Çorapçı, 2021: 43). Bu görev, Mahir ustanın sadece bir zanaatkar olmaktan ziyade, aynı zamanda bir bilgelik ve rehberlik figürü olarak işlev gördüğünü gösterir. İlyas'ın gelişim sürecindeki bu etkileşim, onun kişisel ve ruhsal olgunlaşmasına yardımcı olacak bilgileri ve tecrübeleri aktarmak açısından önemlidir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Âzer ile Yadiğâr", aşkın ve müziğin gücünü anlatan dokunaklı bir öyküdür. Hikâye, Âzer ve Yadigâr'ın yaşamları üzerinden ilerlerken, hayatın acımasızlığı ve insanlar arasındaki bağlılık hakkında derin mesajlar verir.

Âzer, bir oba beyinin oğlu olmasına rağmen, saz ve müzik aşkına duyduğu tutku nedeniyle ailesinin baskı ve ısrarlarına kulak asmadan yolculuğa çıkmaya karar verir. Karşılaştığı herkesi sazı ile büyüleyen Âzer, Yadiğâr'ın yaşadığı obaya ulaşır ve orada doğuştan dilsiz olan Yadiğâr ile tanışır. Yadiğâr'ın annesi hamile iken gördüğü bir rüyada, bir ermiş kişi ona doğacak bebeğin dilsiz (lâl) olacağını ve kırk düğüm atılmış peçesinin çözülmesiyle konuşabileceğini bildirir. Âzer'in müziği ve sazı, Yadiğâr üzerindeki büyüyü kırar ve Yadiğâr'ın dili çözülür. Bu olay, Yadiğâr'ın ailesi tarafından büyük sevinçle karşılanır. Zamanla Âzer ile Yadiğâr birbirlerine aşık olurlar. Âzer, Yadiğâr'ı babasından istetir, ancak babası kızın beşik kertmesi olduğu için bu isteği reddeder. Bunun üzerine Âzer ve Yadiğâr, anlaşarak kaçarlar. Gittikleri her yerde Âzer, sazı ve sözüyle; Yadiğâr ise güzel dokumalarıyla iz bırakırlar. Ancak, Yadigâr'ın babası peşlerini bırakmaz. Âzer ile Yadigâr kaçamaktan yoruldukları için uçurumdan atlarlar.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Âzer ile Yadiğâr"ın ana kahramanı Âzer'dir. Âzer, bir oba beyinin tek oğlu olarak, saza, tasavvufa ve kelama ilgi duyar; saz çalar, şiir okur ve hikmetli sözler söyler. Ayrıca, Âzer macera arzusunu davranışları ve sözleriyle içten içe dile getirir:

"Bakışları büyülü, yüreği ağuludur. Günün birinde 'Beni gurbet tuttu' diyerek, bir dalına sazını asar, bir dalına tüfeğini asar, biner atına yollara düşer" (Mungan, 2016: 19).

Âzer'in ilk macera çağrısını, bilinmeyen diyarlara gitme arzusunu uyandıran tekrarlanan rüyalar oluşturur. Bu rüyalar, onun içsel dünyasındaki keşif arzusunu ve bilinmeyenle olan bağlantısını sembolize eder, böylece macera yolculuğuna çıkışının başlangıcını işaret eder.

Campbell'a göre macera "İster büyük ister küçük, hangi yaşam sahnesinde ve aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün – tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir." (Campbell, 2020: 55). Çağrı ile birlikte Âzer'in dönüşümü başlar:

"Gurbetin tozlu yolunu bir başına kuşanan Bey, daha hikmetli, daha himmetli olur Beyim" (Mungan, 2016: 20).

Annesi ve babasının ısrarlarına rağmen Âzer, maceraya başlamakta kararlıdır. Âzer için bilinmeyen bir bölgeye, yani gurbete çıkmanın zamanı gelmiştir; bir eşiği aşma zamanıdır. Kahramanın obadan ayrılması, zihinsel olarak tamamlanmışlık içerisinde benliğinden sıyrılarak dışa açılma sürecini ifade eder.

Âzer'i maceraya çağıran iki haberci bulunmaktadır. İlki, kahramanın sazı ve sözüdür. Âzer, sazıyla çaldığı türküler ve söylediği şarkılarla içindeki duyguları ifade ederek başkalarını etkilemektedir. İkinci güç ise, kahramanın gerçek aşkı bulma arzusudur. Âzer, içinde bir boşluk hissetmekte ve gerçek bir sevgi, birliktelik arzulamaktadır. Aşkı bulma çabası, hayatında anlam ve mutluluk arayışının bir parçası haline gelir. Bu nedenle Âzer, macera ve keşif yolculuğuna çıkmaya karar verir. Aşk, insan hayatındaki en güçlü duygulardan biri olarak, insanları ileriye doğru harekete geçirir.

Âzer'in ovadan ayrılmasından sonra omzuna konan güvercin, ikinci bir haberci hüviyetindedir, kahramana yol gösterir. Bu durum, hikâyenin ilerleyişi içinde güvercinin rehberlik eden bir sembol olarak kullanıldığını gösterir. "Ve de bir uzun bir zaman sonra paçalı bir güvercin gelir konar omzuna. Âzer o vakit anlar ki bir hikmet vardır bu işte. Güvercin havalanır omzundan, başlar Âzer'in atının önü sıra uçmaya, Âzer de atını

güvercinin doğrusuna sürer, güvercin uçar, Âzer uçar. Bir vakit yol alırlar peşlerindeki katar katar turnalarla. Yollarına azgın bir ırmak başında bekleşen bir oba çıkar. Güvercin gider bir çadırın başına konar" (Mungan, 2016: 24)

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabında yer alan "Ulak ile Sadrazam" hikâyesi, tarihi bir olaydan yola çıkarak kaleme alınmıştır.[5] Hikâye, sefer sırasında vefat eden padişahın oğulları arasında yaşanan taht mücadelesini konu alır. Üç bölümden oluşan hikâye, remil adı verilen bölümlerle ilerler. Birinci remilde, Hünkâr'ın sefere çıkış planları ve seferin yönünü gizlemesi işlenir. Bu bölümde, hikâyenin ana teması olan gizlilik ve sır saklama üzerinde durulur. İkinci remilde, Hünkâr'ın hastalanıp ölmesi ve Sadrazam'ın yürüttüğü planlar ele alınır. Bu bölümde, taht kavgasının başlaması ve Sadrazam'ın iki şehzadeye gönderdiği ulaklar üzerinden hikâye ilerler. "Birinci ulak Amasya'daki, öyküde Ekber Evlat -padişahın en büyük oğlu- olarak tarif edilen şehzadeye doğru yola çıkar. Bu şehzade, yine ismi geçmese de Fatih Sultan Mehmet'in en büyük oğlu Bayezid, yani kendisinden sonra tahtı devralacak olan 1. Bayezid'dir. İkinci ulak ise Konya'ya, öyküde Kaftan Doğumlu tabir edilen Cem Sultan'ın yanına varmak için hareket eder" (Kıvanç, 2019:54). Sadrazam'ın tercihi Kaftan Doğumlu'dan yana olduğu için, gönderdiği ulak dilsizdir ve bu bilinçli bir tercihtir. Üçüncü remilde, anlatıcı değişir ve bu kısımda Dilsiz Ulak'a yolda kurulan tuzak ve Cem Sultan'a haberin ulaşmaması işlenir. Bu, Sadrazam'ın tahtı ele geçirmek için yaptığı planın bir parçasıdır. Hikâyenin sonunda, yeniçeriler Padişah'ın ölümünü öğrendiklerinde sarayı basar ve Sadrazam'ı öldürürler.

Hikâyede padişahın ölümü, hikâyenin başlangıç noktasını oluşturur ve bu ölüm, Sadrazam için bir "maceraya çağrı" olarak algılanan bir kriz anını temsil eder. Sadrazamın padişahın öldüğünü duyurmama çabası, devletin bekasını korumak ve padişahın ölümü nedeniyle ortaya çıkabilecek kaosu önlemek içindir. Bu nedenle, Sadrazamın hareketleri, çağrının bir parçası olan bir maceraya doğru bir adım vasfıyla yorumlanabilir. Kriz anında sergilediği kararlılık ve cesaret, Sadrazam'ı hikâyenin kahramanı haline getirir. Kendi

[5] "Fatih Sultan Mehmed, muhtelif sebeplerle arası açık olan Memlûk devleti üzerine hareket ettiği sırada yolda vefat etmiştir. Pâdişah 27 Safer 886 ve 27 Nisan 1481 de Kapıkulu Ocaklariyle İstanbul'dan çıktı; tarihlere göre o sırada rahatsız idi. Üsküdar'a geçtikten sonra rahatsızlığı arttığından birkaç gün Üsküdar'da kaldı. Atla gidemiyecek derecede dermansız olduğundan araba ile yola çıktı. Bitkin bir halde Gebze'ye yakın Tekir Çayırı veya Hünkâr Çayırı ordugâhına indi ve 886 Rebiulevvelinin dördüncü Perşembe günü akşama yakın (4 Mayıs 1481) elli bir yaşında vefat etti" (Uzunçarşılı, 1975: 231).
"Mısır'ı fetheden Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim olduğuna göre, öyküde Yavuz'un dedesi Fatih Sultan Mehmet'in anlatıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, "İki kez oturmuştu tahta."135 ve "Babasından kendisine bıraktırılan tahtta uzun bir hükümdarlık sürmüş, çağ açmış, çağ kapamıştı."136 cümleleri de Fatih Sultan Mehmet'i işaret eder" (Kıvanç, 2019:54).

çıkarları yerine devletin bekasını düşünen, padişahın ölümünden kaynaklanacak kaosu önlemek için mücadele eden Sadrazam, liderlik örneği sergiler. Bu nedenle, Campbell'in da belirttiği gibi, "çağrı ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, sonunda bir ölüme veya bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anıdır" (Campbell, 2020: 55).

Hikâyenin başlangıcındaki olaylar, çağrının beklenmedik bir zamanda ve ortamda ortaya çıkabileceğini gösterir. Padişahın Mısır seferi sırasında ani bir şekilde hastalanması ve vefatı, hikâyenin çağrıyı tetikleyen unsurlarından biridir. Sarıçiçek hikâyede, maceranın başlamasıyla "Kahramanın yaşadığı çevrede bir kaos ortaya çıkacak, bu kaosu gidermek için uzaklardan bir büyülü nesnenin getirilmesi gerektiği anlaşılacaktır. (…) Psikanalitik açıdan bu evre benliğin kendilikten ayrılarak gelişmeye başlamasını temsil eder" (Sarıçiçek, 2020: 48). Bu hikâyede yazar, tarihin güçlü kimlikleri yerine, bireyselleşemeyen, kendini gerçekleştirememiş ve geri planda kalan kişilerin dünyada bir yer arayışını ele alır. Yazarın bu yaklaşımı, diğer sanatsal metinlerde de görülebilir:

Murathan Mungan'ın *Kırk Oda Üç Ayna* adlı öykü kitabının ilk hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında", Teksaslı genç bir kız olan Alice'in hikâyesini anlatır. Alice'in annesi Kathy, bir barda bulaşıkçılık ve garsonluk yapmakta, babası ise işsizdir. Kahramanımız Alice, film izlemeyi ve hayal kurmayı çok sever; filmlerde gördüğü yerlere kaçmayı arzular. Birçok kez evden kaçmasına rağmen her defasında geri döner. Alice'in evden uzaklaşmak istemesinin sebebi, ünlü bir yıldız olma hayalidir. Son kaçışı, diğerlerinden farklıdır çünkü Eddie d'Ascanto ile tanışır ve onunla aşk yaşamaya başlar. Eddie, Alice'i ünlü yapmaya kararlıdır. Birlikte plak kaydedip başarısız olmalarına rağmen, sonunda bir kırkbeşlik plak yayınlamaya karar verirler. Plak yayınlandıktan sonra büyük bir ilgi görür ve Alice, dünya çapında ünlü bir pop yıldızı haline gelir. Los Angeles Stadyumu'nda verdiği muhteşem bir konserde, gökyüzünde büyük bir ışık topu belirir ve Alice bu ışık topunun içine çekilir. İzleyiciler bunun şovun bir parçası olduğunu düşünürler, ancak sonra bunun bir kaçırılma olayı olduğu anlaşılır. Alice'i çok seven Eddie d'Ascanto yıkılır, konseri izleyenler hayretler içinde kalır. Kaçırılan Alice, uzay gemisinde gözlerini açar ve rüyalarında gördüğü yakışıklı erkeği, Adam'ı karşısında bulur. Adam'ın uzaylı olduğunu ve isminin Adam olduğunu öğrenir. Alice ile Adam, Votoroxqua Gezegeni'ne doğru ilerleyen uzay gemisinde gezegenler arası bir maceraya başlarlar. Alice, bu macera süresince Dünya ve Votoroxqua Gezegeni hakkında birçok şey öğrenir ve şaşkınlık yaşar. Ancak bir gün, Alice apar topar uzay gemisine bindirilir ve Dünya'ya geri gönderilir. Uzaylılar, Alice'e Adam tarafından

izinsiz olarak kaçırıldığını ve bu nedenle cezalandırıldığını açıklarlar. Dünya'ya bırakıldıktan sonra Alice, üç dört gün hiçbir şey hatırlamaz.

> "Çağdaş kahramanların mağaralara, labirentlere girmeyebileceğini ve mistik yaratıklarla savaşmak zorunda olmadığını ifade etmektedir. Fakat yine de tüm kahramanlar maceraların yaşanacağı özel dünyaya girmektedirler. Bu özel dünya uzay, denizin derinlikleri ya da çağdaş şehirlerin yer altı olabilmektedir" (Vogler, 2009: 27).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı hikâye kitabının ilk hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında", Joseph Campbell'in kahramanın yolculuğu kuramına göre birçok unsuru barındırır. Campbell'in ifade ettiği gibi Alice, beklenmedik bir dünyayı keşfeder ve uzaydaki güçlü karakterlerle ilişkiler geliştirir.

Konser sırasında bir uçan daire tarafından kaçırılması, yolculuğun ilk aşamasını başlatır ve bu olay yola çıkış evresini temsil eder. Alice, beklenmedik bir dünya ile taşınır ve bu dünyada sıra dışı olaylarla karşılaşır. Karşılaştığı birçok zorluğa karşı, kahraman güçlerini kullanarak bu zorlukların üstesinden gelir:

> "Oysa o tuhaf cisim, o portakal rengi cisim yaklaştıkça bunun düpedüz bir uçandaire olduğu görüldü. Tıpkı amatörlerin çektiği o soluk siyah beyaz fotoğraflarda, ya da filmlerde gördüğümüz gibi bir uçandaire... Ama o kadar ısmarlama bir hâli vardı ki, herkesin onu yapma bir uçandaire olarak gösterinin bir parçası sanmasından daha doğal bir şey olamazdı. Göründüğü anda herkesi şaşkına çeviren bu uçandaire, sonra gelip stadyumun tepesinde asılı kaldı; sanki herkes onu görsün ister gibi ve bütün kameralara poz verir gibi bir süre havada, stadyumun tepesinde öylece asılı kalıp bekledikten sonra, rengi açıldı, giderek gri, mavi bir ışık tozanına dönüştü. Cama benzer yüzeyinden grimsi-mavimsi bir aydınlık dışarı taşıyor, aynı zamanda aracın içini de aydınlatarak görünür kılıyordu. Gerçi bir tür storlu pencerelerle çevrelenmiş iç yüzeyinde fazla bir şey görünmüyordu ama aynı anda bütün dünyada televizyon kanallarında milyonlarca insan tarafından seyrediliyordu. Az sonra uçan daireden sahneye bir demet tül gibi dökülen sarmal bir ışık huzmesi indi, ilahi bir nur gibi ışıyarak ve hızla Alice Star'ı kuşatarak içine aldı. Sonra da o tozanlı ışın demeti, adeta saydam bir asansöre dönüşerek, Alice'i yukarıya çekmeye başladı" (Mungan, 1998: 29).

Böylece, "maceraya çağrı", kötü olarak algılanan veya dünyanın kötü saydığı uzaylılar tarafından gerçekleştirilir. Alice'in yanında, ona rehberlik eden 'Adam' adında bir karakter bulunur. Bu rehber, Alice'i etkisi altına alarak maceraya katılmasını sağlar. Rehberin varlığı sayesinde Alice, teklifi reddetmez ve bu çağrıya olumlu yanıt verir. Bu olumlu karşılık, Alice'i hikâyenin ana kahramanı yapar:

> "(…) metalik duvarların birinde usulca bir kapı açıldı; gri-mavi bir aydınlığın eşiğinde ansızın beliren yakışıklı, vaşak gibi kısık gözlü bir adam yumuşak bakışlarla ona bakıyordu. Gözlerinde ateş vardı, tutku vardı ve bu ta buradan bile görülüyordu. Bu, Alice'in kadınca bir güven duymasına neden oldu. Otuz yaşlarındaydı; uzun boylu, geniş omuzlu, sedef tenli ve simsiyah saçlıydı. Siyah bir takım elbise giymişti. Blazer ceket. Pırıltısı uzaktan göz alan ışıltılı kol düğmeleri. Tropikal bölge erkeklerine özgü bir ışıltısı vardı teninin. İnsanda arzu uyandırıyordu. Bol yıldızlı, simli, baharatlı yaz geceleri ve uçsuz kumsalları hatırlatıyordu. Duvar kendiliğinden kapandı ve adam olağanüstü bir erkeksi zarafetle Alice'e doğru yürümeye başladı. Alice, sırtının boydan boya ürperdiğini, omuriliğine kadar titrediğini hissetti. Adam, buğulu bir sesle adıyla seslendi Alice'e. Tam istediği gibi bir erkek sesiydi bu:
>
> Tok ve buğulu... Öncelikle, uzay gemimize hoş geldiniz, dedi" (Mungan, 1998: 36).

Alice'in uzaya yolculuğu başladığında, "anne karnını imleyen bir girdaptan, tünelden, mekândan veya bunu çağrıştıran simgesel metaforik bir yerden geçerek başka bir kişiliğe bürünmekte ve yeniden doğmaktadır (Tunalı, 2017: 363).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Aynalı Pastane"nin kahramanı Aliye'nin, "maceraya çağrı" öncesi hayatı rutin bir düzen içinde akmaktadır. O, ailesinin geçimine katkı sağlaması gereken bir kişidir. Ticaret lisesini güç bela bitirdikten sonra kısa sürelerle birkaç işe girmiş çıkmış fakat hiçbir yerde dikiş tutturamamıştır. Bazılarından kendi isteğiyle ayrılırken bazılarından ise kovulmuştur. Mahalleye yeni taşınan, roman ve hikâyeler yazan genç bir yazar geçim sıkıntısı nedeniyle fal bakmaktadır. Kısa sürede mahallede baktığı falların doğru çıkmasıyla ün kazanır. Aliye de bu falcıya fal baktırır ve falcı, Aliye'nin çok yakında bir Rum ailesinin işlettiği pastanede çalışacağını söyler. Bu tahminden kısa bir süre sonra Aliye, söz konusu pastanede işe başlar. Pastanede bulunan özel bir ayna, bundan sonraki olayların merkezinde yer alır ve Aliye'nin maceraya başlaması, bu aynayı görmesiyle gerçekleşir. Bu olaylar, Aliye'nin yolculuğa

karar vermesinin zeminini oluşturur. “Aynalı Pastane’nin aynasına dikkat et, dedi yazar. En güvenilmez hikâyeler, aynalara fazla bakanların başından geçer. Ama hesabın kuvvetli senin, rakamlarla aran iyi. Hayallerin seni fazla kışkırttığında, hemen toplama-çıkarma yap, iyi gelir, dünyaya dönersin” (Mungan, 1998: 120).

Murathan Mungan’ın hikâyelerinde ayna, farklı zamanlara ve mekânlara geçiş yapılmasını sağlayan bir kapı olarak işlev görür. Bu sayede, Mungan'ın eserlerinde aynalar, farklı yaşamlara veya yeniden doğuşa erişimin mümkün olabileceğini simgeler. “Aynalı Pastane’de Mungan’ın aynayı arketipsel olarak kullanmasının bir başka örneği de Muştik ve Aliye’nin aynanın içinden geçerek yeni bir hayata adım atmalarını içeren yeniden doğuş arketipi ile olmuştur” (Angın, 2019: 90).

Her gün pastaneye gelen ve Aliye’yi gözlemleyen beyaz takım elbiseli, parlak kırmızı yelekli köstekli saatli adam, yani Muştik, Aliye’ye bir iş teklifinde bulunur. Bu teklif, pastanedeki aynanın içerisinden geçerek başka bir dünyada kötü yola düşmüş bir kadın rolü üstlenmesiyle ilgilidir. Böylece, maceranın ilk aşaması başlamış olur. Campbell, maceranın müjdecisi ya da habercisinin genelde karanlık, tiksindirici, korkunç nitelikler taşıdığını belirtir. Bu hikâyede de Muştik, kadınları aldatarak ve onlar üzerinden para kazanarak bu karanlık özellikleri temsil eder:

> “Bir süre sessizlik oldu. İkisinin de canı konuşmak istemedi. Ardından Muştik, Şimdi istersen, güzel bir akşam yemeği yiyelim seninle, biraz iş konuşalım, dedi. Aliye şaşırdı: Ne işi? diye sordu. İş işte, dedi Muştik. Aliye’nin çabucak parlayan hevesi söndü. Bütün işler aynı, dedi. Bak, gençsin güzelsin aynalı kızım, dedi Muştik. Birdenbire içinde kabaran kaynağı belirsiz bir sıkıntının yol açtığı, bastırmaya çalıştığı usul bir öfkeyle, evlenmek istiyorum, diye sözünü kesti Aliye. Genç ve güzelsin çünkü dedi Muştik. Ama sen bilmiyorsun. Güzellik başka gözlere öğretilir, sen “Ben güzelim,” der gibi durursan hayatta, herkes seni güzel görür, ama sen kendi güzelliğini taşımaktan aciz durursan, herkes şüpheye düşer. Güzellik, çeşit çeşittir. Kimi güzellikler görülür, kimileri gösterilir, kimileri saklanır, kimileri kabul ettirilir. Her şeyden önce sen, kendi güzelliğinin hangisi olduğuna karar vermelisin. Aliye’nin sözlerinden etkilendiğini gören Muştik, aynı yumuşak tonla ekledi: Sözü uzatmanın gereği yok. Bence kötü yola düşmelisin. Sanki bir yerlerde müzik yükseldi. Kötü yolda iyi para kazanırsın, gelecek kurarsın, kendi paranı sayarsın, başkalarınınkini değil; dünyalığını yaptığında köşene çekilir, gönlüne göre yaşar, istersen gönlüne göre bir

koca bile alabilirsin kendine. Aliye, böyle beklenmedik durumlar için biriktirdiği sözler içinden, "Ben böyle bir hayat için yetiştirilmedim"i bulup çıkardı" (Mungan, 1998: 136).

Muştik, Aliye'ye hayatın monotonluğunu ve bu hayatta ölüp gideceğini hatırlatarak, onun yaşamını sorgulamasına sebep olur. Bu durumla, Muştik hem bir haberci rolünü üstlenir hem de "(…) içinde engellediği her şeyi yapmak isteyen ya da olmak istediği her şey olan gölge, alt kişiliktir" (Fordham, 2011: 61). "Çalışmanın bir gelecek demek olmadığına iyiden iyiye inanmaya başladığı günlerin birinde yeniden rastladı o beyaz takım elbiseli, parlak kırmızı yelekli, köstekli saatli muhabbet tellalına. Birdenbire adını hatırladı. Adı Muştik'ti. Hiçbir anlamı yoktu. Belki bir addan bozularak türetilmişti, belki yalnızca bir yakıştırma… Belli ki, adamın da işine gelmiş; bu lakap, asıl kimliğini saklamada kendine bir kolaylık sağlamıştı. Ne zamandır görmüyordu onu. Neredeyse unutmuştu bile. O akşamdan sonra, birkaç kez daha pastaneye gelmiş, aynı şeyleri ısmarlamış, Aliye'ye yakın davranmış, onunla konuşmaya çalışmış, yüz bulamayınca çekip gitmiş, bir daha da ortalarda görünmemişti. Onca zaman sonra bir anda arkasında bitivermiş, hem korkutmuş, hem Aliye'nin içine düştüğü o zor durum düşünülürse, sevindirmişti de(…)" (Mungan, 1998: 127).

Aliye, Müştik'in kötü kadın olma teklifini reddetmeye çalışsa da Müştik "(…) genellikle rüyalarda tehditkâr ya da uğursuz bir kişi olarak bireyin karşısına çıkmaktadır" (Stevens, 2014, 65).

"Ertesi gün için el sıkışıp sözleştiler. İlk o gece karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü olduğuna karar veremediği bir rüya gördü Aliye. Rüyasında, rüyasında kaybolmuş bir kız çocuğunun rüyasını görüyor, uyanmak istediğindeyse, o kayıp kız çocuğu bir türlü bulunamadığı için, kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu. Her uyanışında, uyanışının, aslında sürmekte olan rüyanın bir parçası olduğunu anlayarak yeniden umutsuzluğa kapılıyordu. Rüya içinde rüya içinde rüya içinde rüyaların sabahında uyandığında, nasıl uyandığını hatırlamıyordu. Yüzünde kendinin olmayan bir mahmurluk vardı" (Mungan, 1998:151).

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinin ana kaynağını, geleneksel Türk hikâyeciliği oluşturur. Geleneksel Türk Halk Hikâyeciliği, iki ana koldan beslenir:

"(…) birincisi İslamiyet öncesi ulusal özellikler taşıyan metinler olup ki bunlarda anlatma merkezli destanlardır; ikincisi ise İslamiyet'le birlikte yeni bir arkta akmaya başlayan, kıssa, menkıbe, cenkname ve Arap ve İran edebiyatından tevarüs eden aşk hikâyeleridir" (Yılmaz, 2013:193).

Kutlu, hikâyelerinde geleneksel halk hikâyesini taklit etmediğini, modern unsurları da harmanladığını belirtir:

"(…) İlk dönem hikâyelerim-Yokuşa Akan Sular, Yoksulluk İçimizde, Ya Tahammül Ya Sefer, Sır, Bu Böyledir- divan edebiyatına tekabül eder. Bizim kültürümüzün bir de halk kültürü vardır. Halk kültürü halk hikâyesini meydana getirmiştir. Halk hikâyeleri ise anlatma esaslıdır. Erzurumda üniversite öğrencilik yıllarımda Behçet Mahir'den halk hikâyelerini çok dinledim. Onu, aşıklar kahvesine sık sık gider, dinlerdim. İşte bu müktesebat üzere 'anlatma esaslı hikâyeyi yazı esaslı hikâyeye' çevirdim. Peki, bunu nereden itibaren yapmaya başladım; Uzun Hikâye'den itibaren. Ama ben bunları kendi zamanımın, yani modern olanın, anlatı unsurlarıyla yaptım. Yani geçmişi taklit etmedim, çünkü gelenek yenilenmezse kurur. Geleneği yeşertmek için yenilemek lazım, devamlı aşılamak lazım" (Yılmaz, 2013:193).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, köylü bir adamın tekkeye şeyh olarak atanması ve manevi yolculuğu ele alınır. Kutlu, bu konuyu "Tarihin Çöp Sepeti", "Politik-Vizyon", "Her Ne Var Âlemde", "Aramakla Bulunmaz", "Mürit", "Satılık Huzur", "Cüz Gülü" isimli yedi hikâye ile destekleyerek işler. Bu yedi hikâyede, karakterlerin bir noktada şeyhin ismini anan, onunla münasebet kurmuş veya kuracak kişilerden oluştuğu görülür. "Sır", birbirlerini izleyen ve tamamlayan bir dizi hikâyeden oluşmaktadır. Hikâyelerde özellikle tasavvufi hikmetler, bu hikmetleri taşıyanların modern dünyada yaşadıkları çileler ve seküler yaşama sığınan insanların durumları üzerinde durulur. "Hikâye 'Mürşit' etrafında gelişir" (Yılmaz, 2013: 72). Bu çalışmada, bahsedilen yedi hikâyeyi bütüncül bir kurgu olarak inceleyeceğiz.

"Sır" hikâyesinde macera, efendi olarak bahsedilen kişinin rençperin evine gelmesi ile başlar. Efendi, kendisinden sonra dergâhın sorumluluğunu rençperlik yapan köylüye geçeceğini bildirir. Bu haberle birlikte rençper, hem zihinsel hem de bedensel olarak erginleşir. Yazar, hikâyenin başında kahramanın sıradan hayatını ve yetersiz dini eğitimini anlatarak okura "sıradan olan gündelik dünya ile özel dünyayı karşılaştırma" fırsatı sunar

(Tecimer, 2005: 115). “Efendim yeniden ayvanda bekleyen ihvanları içeri aldı. O gece sabah ezanın önü sıra, “Benden sonra posta işte şu gördüğünüz zat oturmuştur. Ferman (…)” deyip kesti” (Kutlu, 2017: 10).

Rençper yani yeni mürşid “bir yandan köydeki yaşamını sürdürmekte bir yandan da bu makamın altından kalkmaya çalışır” (Yılmaz, 2013: 178). Böylece yolculuğu başlar: “O zaten rençberliğe devam ederken tekkeye gidip geldiği zamanda bir yola girmiş bulunmaktadır. Ancak bundan sonra, üstlendiği sorumlulukla beraber yolculuğunun seyri de değişecektir” (Çoşkun, 2020: 104).

Kutlu’nun “Sır” “hikâyesinde, kurumların ve oradan hareketle insanın geçirdiği değişim ve” dönüşümler (Başkal, 2010: 41) ele aldığı için, yolculuğun başlangıcı ve sınavları açıkça görülmektedir.

Mustafa Kutlu’nun *Uzun Hikâye* adlı eseri, kısaca şöyledir:

Pelvan Süleyman ve yetim torunu Ali’nin Bulgaristan’dan İstanbul’a göç etmelerini ve sonrasında yaşadıklarını anlatır. Eyüp Sultan’da köy halkının yardımıyla yerleştikleri evde sebzecilik yaparak ve hayvan besleyerek geçimlerini sağlarlar; Ali ise okula devam eder. Pelvan Süleyman’ın vefatının ardından Ali, her şeyi satarak evden ayrılır ve ortaokul eğitimini tamamladıktan sonra çeşitli işlerde çalışır. Aynı mahallede tanıştığı Münire’ye âşık olur ve Münire’nin sinema işleten ailesi evlenmelerine izin vermediği için ilişkilerini gizli tutarlar. Münire’nin ailesi tarafından dövülüp sinema sahibinin oğluyla evlendirilmek istenince Münire ve Ali kaçarlar, işlettikleri sinemayı yakarlar ve yıllarca şehir şehir dolaşırlar. Ali, küçük bir kasabada ortaokul kâtipliği yaparken, kaba okul müdürüne rağmen bahçıvanlarla okul bahçesini düzenler. Müdürün kendisini sosyalist olarak yaftalayıp işten çıkarması üzerine Ali, bahçeyi yok eder ve kasabadan ayrılır. Bu sırada ailesiyle birlikte terk edilmiş bir vagona yerleşirler ve Ali bir tahıl tüccarının yanında muhasebeci olarak çalışır. Ancak Münire’nin doğum yaparken vefat etmesiyle iyi günler sona erer. Ali ve oğlu Mustafa yıllar sonra ayrılırlar. Mustafa, liseye devam ederken aynı zamanda çalışır ve ev sahibi Abdullah’ın oğlu Celal ile yakın arkadaş olur. Her ikisi de savcının kızı Ayla’ya âşık olurlar. Ali’nin yerel pazar şefi İskender Zopuroğlu ile anlaşmazlığı sonucu polis tarafından yasaklı yayınları bulundurmakla suçlanır, ancak Mustafa, Ali’nin yazılarını saklayarak polisin elinden kurtarır. Bu olayların ardından ve Mustafa’nın Ayla’ya olan aşkını itiraf etmesiyle, aile kasabadan ayrılmak zorunda kalır. Yeni bir kasabaya taşınırlar ve burada bir kitapçı

dükkânı devralırlar. Ali, yerel gazetenin başyazarı olurken, Mustafa kitapçıda çalışmaya başlar ve dikiş öğretmeninin öğrencisi Feride'ye âşık olur. Ali'nin yazıları nedeniyle dava edilip tutuklanması sonucu kitapçının kültür merkezine dönüştürülme hayali gerçekleşmez. Mustafa, kitapçı dükkânında Feride ile konuşurken polis tarafından basılırlar ve uygunsuz davranışla suçlanırlar. Feride ev hapsine alınırken, Mustafa Feride'ye kaçma teklifi yapar. Feride, ailesini utandırmamak için bu teklifi reddeder ve kasabadan ayrılmak için babasından izin ister. Babasının desteği ve bir daktilo hediyesiyle Mustafa, İstanbul'a trenle gider. Bilmediği bir istasyonda iner ve hayat hikâyesini daktilosunda yazmaya başlar.

Bu hikâyede, Ali ve oğlu Mustafa ana kahramanlardır. Kahramanın yola çıkış evresinin ilk aşaması, Ali'nin Münire Hanım'a duyduğu aşkın filizlenmesiyle başlar. Ali, Münire Hanım ile evlenmek ister, ancak maddi imkânsızlıklar nedeniyle bu mümkün olmamaktadır. Münire Hanım'ın ailesinin tek kızı olması, bu evliliğin gerçekleşmesinin önündeki en büyük engeli teşkil eder: "Birbirlerini sevmişler, lakin ilerisi karanlık. Bir defa babamın ne ailesi, ne doğru dürüst mesleği, ne de parası var. İbibullah sivri külâh. Annem ise bir evin bir kızı. Araya hatırlı adamlar koyup istetse vermeyecekler. Hatta "Ulan koca Eyüp semtinde asılacak başka kız bulamadın mı teres!" diyerek üstüne gelecekler. Peki, ne yapmalı?" (Kutlu, 2015: 14).

Yola çıkış evresi, mitolojik kahramanın zihinsel olarak olgunlaşmışlık içerisinde benliğinden sıyrılarak dış dünyaya açılması sürecini ifade eder. Ali'nin Münire'nin ağabeyleri tarafından dövülmesi sonucu duyduğu intikam hissi, kahramanı harekete geçirir. Kahramanın maceraya çıkmasındaki sebepler "aşk, adalet arayışı, siyasi zorbalıklar ve baskılar"dır. (Şen, 2016:52) Ali'nin Münire'yi kaçırması ve sinema salonunu ateşe vermesiyle yolculuk başlar. Burada "haberci" Münire'nin ailesi "maceraya çağrı" ise Münire ile Ali'nin evlenme istekleridir:

> "Babam duvara tırmanıp arka tarafından benzin dökerek perdeyi tutuşturduktan sonra, doğru makine dairesine seğirtiyor. Makinist dahi o sırada "yahu ne oluyor" diye odadan çıkmış. Babam hemen hoparlörü açıp mikrofonu eline alıyor. Hem annemin kabadayı ağabeylerine, hem de umum halka iyi bir nutuk çekiyor. "Ulan sevenleri ayırmayın demiştim / aramıza gireni yakarım demiştim, alın işte sinemanızı, onun sahibini, onun da deli oğlunu başınıza çalın" falan diyerek içini dökmüş. Tabii o tantanada, o can pazarında "Yahu bu ses de ne ola ki; filimden mi geliyor, başka biri mi konuşuyor" diyip ayrı hir şaşkınlık yaşanıyor. Kargaşa, bağırtı, yangın devam

ededursun, babam son sürat koşarak iskeleye iniyor, annem daha önce gelmiş zaten, kayığa atlıyorlar, ver elini Üsküdar" (Kutlu, 2015: 16).

Ali bu süreçte, animası olan Münire Hanım ile bütünleşerek maceraya atılır. "Kahramanın kendisini tamamlaması ve büyük serüvene atılması için animasıyla bütünleşmesi gerekmektedir" (Özcan, 2003: 26). Münire olumlu özellikler sergilemesinden dolayı animanın "aydınlık" (Fordham, 2011: 70) yönlerini temsil eder.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" eserinde, arketipsel yolculuğun yola çıkış aşamasının net bir şekilde görülmesinin birinci nedeni "Halk edebiyatının unsurlarından olan Halk hikâyesi anlatım tarzını tercih etmesidir" (Yılmaz, 2013: 6). İkinci neden ise, hikâyesinde farklı eser ve kaynaklardan yararlanmasıdır. "(…) Metinlerarasılık Kutlu'nun eserlerinde de kendini iyice hissettirir" (Yılmaz, 2013:7).

Mustafa Kutlu'nun 1981 yılında kaleme aldığı *Yoksulluk İçimizde* adlı kitap, dokuz hikâye ve hikâyelerin başına yerleştirilen altı levhadan oluşur. Dokuz hikâye ayrı ayrı başlıklar altında yer alsa da aslında tek bir hikâyedir. Hikâye kısaca şöyledir:

Süheyla, Şükran ve Engin, aynı iş yerinde çalışan üç arkadaştır. Süheyla ile Engin arasında yaşanan bir aşk, her ikisinin de yaşam tarzı ve hedefleri farklı olduğu için sorunludur. Engin, hem çalışan hem de okuyan hırslı bir gençtir ve zengin olmayı hedefler. Süheyla ise lise eğitimini tamamlamadan işe başlamış, bu çevreye uyum sağlamış ve Engin gibi hırslı değildir. Şükran'ın Süheyla'ya, Engin'in zengin bir kızla nişanlandığını söylemesiyle, Süheyla büyük bir hayal kırıklığı yaşar:

"Bu hayal kırıklığı onda uyanışa sebep olacaktır. Bu uyanışla manevi bir değişim sürecine giren Süheyla'nın yaşayış tarzı da değişecektir" (Çoşkun, 2020: 91).

Süheyla olayın şokundayken önünde durduğu camiden okunan ezanla irkilir ve sanki ilk kez duyuyormuş hissine kabılır. Henüz anlamını bilmediği "hayyalel-felah" çağrısı onu bambaşka bir dünyaya sürükler. Başta "hayyalel-felah" çağrısının "haydin kurtuluşa" demek olduğunu öğrenir. O günden sonra eski arkadaşlarını ve yaşam tarzını terk eden Süheyla, ruhen ve bedenen bambaşka biri olur. Artık uzun ve siyah başörtüsü, vücut hatlarını göstermeyen bol ve uzun elbiseler ve makyajsız yüzüyle yeni bir görünüşe bürünür. Çalıştığı iş yerinden de ayrılan Süheyla, artık eski yaşamındaki arkadaşlarını, kıyafetlerini ve yaşam biçimini tamamen terk etmiştir. Şükran, bir süre sonra Süheyla'yı ziyarete gelir. Engin'in o

kızla nişanlanmadığını, aldığı haberin yalan olduğunu Engin'in hâlâ Süheyla'yı düşündüğünü söyler. Bunun üzerine Süheyla ona, eğer Engin kendisini sorarsa müslüman olduğunu, içinde "Engin" olan o dünyayı terk ettiğini söylemesini tembih eder. Süheyla, arkadaşı Şükran'ın nikâhına katılır. Bu nikâhta Engin'de bulunmaktadır. Engin, Süheyla'ya yemek teklifinde bulunur. Süheyla, Engin'in bu teklifini reddeder. Ancak, Süheyla Engin'in bu teklifini, İslamiyet'in kurallarına aykırı olduğu gerekçesiyle reddeder ve görüşemeyeceklerini ifade eder. Eğer Engin, usulsüz yollardan kazandığı paralarla sürdürdüğü yaşam tarzını terk ederse, onunla evlenebileceklerini ve "haramsız bir beldeye hicret edebileceklerini" belirtir. Engin, Süheyla'nın bu sözleri karşısında şaşkınlık yaşar ve nikâh salonunu terk eder. Süheyla'nın bu teklifi, "Engin'i kendi içine ve kendi kişisel geçmişine uzanan bir yolculuğa davet etmektedir" (Çoşkun, 2020: 93).

Engin, Süheyla'nın bu teklifinden sonra karmakarışık bir ruh hali içerisine girer. Arkadaşlarıyla birlikte oturduğu masada "haram nedir?" sorusunu yöneltir, fakat kimse bu soruya cevap veremez. Katıldığı yemeklerde ve toplantılarda bu soruyu tekrarlar; ancak yine bir yanıt alamaz. Arkadaşları ona tatil yapmasını önerirler. Ne var ki, Engin içinde bulunduğu durumun tatille çözülemeyeceğini anlar. Gerçek çözümün, Süheyla ile "haramsız bir beldeye hicret etmek" olduğunu düşünmeye başlar. Görkemli yaşamının aslında boş olduğunu fark eden Engin, Süheyla'nın oturduğu eve gider. Ancak, Süheyla o evden taşınmıştır. Engin, Süheyla'yı aramaya devam eder. Mahallede, Süheyla gibi giyinen tüm kadınları ona benzetir. Engin artık haramsız bir yaşam arayışı içindedir ve Süheyla da bu yoldadır.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, "maceraya çağrı" iki defa gerçekleşir. İlk olarak, Engin'in Süheyla'yı terk ederek zengin olma hayaliyle başlar. Engin'in zengin olma ve daha iyi şartlarda yaşama arzusu, Süheyla ile olan ilişkisini sonlandırmasına sebep olur.

İkinci çağrı, Şükran'ın düğününde Süheyla ve Engin arasında geçen bir konuşma sonucunda başlar. Engin, zengin bir hayat sürdürmektedir. Ancak, Süheyla ile yeniden bir araya gelme arzusunu dile getirerek ikinci bir maceraya atılmaya karar verir. Süheyla ise Engin'e, günahlarla kazanılan bu kadar mal varlığına sahip olmanın yanlış olduğunu belirterek, onu bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışır. Süheyla'nın bu sözleri, Engin'de manevi bir değişim sürecini başlatır. Engin, Süheyla'nın sözleri üzerine düşünmeye ve hayatındaki hataları görmeye başlar. Engin, yavaş yavaş gerçek mutluluğun İslami yaşamda

olduğunu anlamaya başlar. Süheyla'nın cesaret verici sözleri, Engin'in hayatına yeni bir anlam kazandırır.

"-İstesem, benim için bir şey yapar mısın?

- Peki tabii, ne istersen söyle.

-Bugünkü hayatından vazgeç" (Kutlu, 2019: 69).

Eserde vurgulanan temel fikir, gerçek yoksulluğun maddi eksikliklerde değil, insanın iç dünyasındaki boşlukta yattığı ve bu içsel yolculuk sayesinde, kişinin içindeki yoksulluğun gönül zenginliğine dönüştürülebileceğidir:

> "*Yoksulluk İçimizde*, bireyin kendi benliğine, içine yaptığı yolculuğun hikâyesidir aynı zamanda (…) Zaman zaman insan kendisinin varlık olarak kim olduğunu sorgularken içsel bir yolculuk yapar. Asıl yoksulluğun insanın içinde olduğu ve içe doğru yapılacak bir yolculukla bu yoksulluğun gönül zenginliğine çevirilebileceği anlatılmak istenir." (Koçak, 2021: 110).

Engin, "içsel bir arayışla tasavvuf yoluna girmektedir" (Aslan, 2020: 15). Bu arayışında ısrarlı olduğu da gözlemlenmektedir: "Arıyor Engin; bıkmak, yüksünmek ne demek. Uzaktan uzağa yankılanan bir ses, nadir gecelerde görülebilir bir rüyâ, yardıma muhtaç bir el ona yol gösterebilir." (Kutlu, 2019: 101).

Bu hikâyede Süheyla, "görünenin ötesinde manaları olduğunu düşünen ve görünenin ardındaki bu manayı aradığı için bulunduğu dünya yetersizdir" (Aslan Baylani, 2020: 15). Süheyla, en yüce bilgiye ulaşmak için hakikatin yolunda ilerlemektedir. Bu durum, ona "özgürce bir alan açacaktır" (Jaspers, 1981: 31).

Süheyla'nın işinden istifa etmesi ve arkadaşlarından vazgeçip İslama yönelmesi Pearson'un kahraman tanımı ile örtüşmektedir:

> "En yüksek insan (kahraman), kendi yaşamını bir feda ediş olarak onaylayan kişidir; 'yarı-tanrı' olan insan, yaşamın bütünlüğüne ulaşan ve varoluşunu bir yazgı parçası olarak arayan kişidir; ve insan, yaşamın mantığıyla, yaşamın yasasıyla özdeşleşmeyi başarıp yaşamın bütünlüğünde eriyip yok olduğunda sonunda 'Tanrı' olur" (Pearson, 1998, 70),

Kutlu hem "Uzun Hikâye" hem de "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyelerini yazarken "geleneğin hikmet dolu kıssalı hikâye anlatma biçimini çağının anlatım sanatıyla, post-modern kurmaca tekniğiniyle" birleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 91). Bu yaklaşım, her iki hikâyede "maceraya çağrı"nın açık bir şekilde görülmesini sağlamıştır.

Cemil Kavukçu'nun 1980-2000 yılları arasında yazdığı yedi hikâye kitabı şunlardır:

Pazar Güneşi, Patika, Temmuz Suçlu, Uzak Noktalara Doğru, Yalnız Uyuyanlar İçin, Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, Dört Duvar Beş Pencere.

Bu öykü kitapları arasında sadece *Patika* hikâye kitabının içerisinde bununan "Patika" hikâyesinde arketipsel yolculuk aşamalarına rastlanılmıştır. "Mitolojik unsurlar barındırması açısından da yazarın diğer kitaplarından farklı bir yönsemeye işaret eden bu kitabın ilk öyküsü, "Patika"dır" (Okay, 2020: 45). Bu kitapta yer alan diğer hikâyelerin durum hikâyesi özelliği taşıması nedeniyle, arketipsel bir yolculuğa rastlanmamıştır.

Patika adlı hikâye kitabı, bireyin hak ve özgürlüklerinin baskı altına alındığı 12 Eylül askerî darbesinin öncesini ve sonrasını düşünsel ve olay örgüsü açısından ele alan edebî bir eserdir. Kitap, toplamda beş öyküden oluşur ve her bir öykü, okuyucuyu farklı bir dünya ve duygu evrenine taşır. Bu öyküler sırasıyla şöyledir: "Patika", "Tabanca", "Soğuma Günleri", "Gece", "Gemide".

Cemil Kavukçu'nun, "Patika" öyküsünün ana kahramanı Zafer, yaşadığı kentin geçmişi hakkında bilgiler toplayarak bir roman yazmaya çalışır. Romanın başkahramanın kendisi olduğunu şu ifadelerle anlaşılır:

> "Dört metrekarelik pencerede neler gördüm? Yorgun bir kent, yorgun bir yağmur, camdaki kendi yorgun yüzümün yansısı. Bir yol arıyorum. Bir patika. Bu kent de, bilinmeyen geçmişi de, Hilas da yere batsın! Kendimi yazmaktan yorgunum" (Kavukçu, 2000: 26).

Yaşadığı kentin romanını yazmaya başladığı anda, Zafer kendi yalnızlığının ve ikiye bölünmüş benliğinin farkına varır. O, bu sefer kenti değil, evinin balkonundan gördüğü dağı ve bu dağa gidip geri dönemeyen insanların hikâyelerini yazmayı düşünür. Böylece kendi benliğine doğru bir yolculuk başlar. "Kentin içindeki aradığı yolu dağ yolundaki patika yolunda bulan Zafer, metaforik olarak da kendine içselliğini dökebileceği bir yol arar. O yolu da Patika'yı yazabilmeyi kendine görev edinmiş olmasıdır" (Turanlıgil, 2023: 80).

“Ben neredeyim?” diye fısıldadı. “Yıllardır neredeyim? Soğuk, nemli, uyutmayan, ısıran, ürperten bu ekim gecesine dek neredeydim?” Sonu gelmeyecek bir soru mu, yoksa yıllardır bıkmadan, ağzında bayatlaştırmadan geveleyip durduğu bir şarkının sona erdiğini duyumsatan son demleri miydi bu? Her şey nasıl böyle uzaklaşmıştı ne zaman? Kıyı neredeydi? Göremiyordu. Bu fırtına ne zaman başlamıştı?” (Kavukçu, 2000: 12). Bu sözler, Zafer’in kendisini ve geçmişini sorgulayarak yola çıkış hazırlığı içinde olduğunu gösterir. Zafer’e ilk çağrı, balkonda otururken karşı balkonda gördüğü genç kızdan gelir. Kız, sigara ateşiyle Zafer’e “AŞAĞI GEL” işareti yapar ve Zafer’in hayatında beklenmedik bir macera başlar.

> “Kız sigarasının ateşiyle karanlığa kocaman bir A çizdi, sonra da aynı ateş böceği Ş harfini yazdı. Zafer soluğunu kesmiş kızın ne yapmak istediğini anlamaya çalışıyordu. Yeniden A, sonra Ğ ve I. İlk sözcüğü tamamlamıştı, bunu belirtmek için bir süre ara verdi. Sonra G-E-L yazdı. Sigarasını balkon demirinde ezip söndürdü” (Kavukçu, 2000: 30).

İçsel gelgitler yaşayan Zafer, kızın bu çağrısı karşısında hem heyecanlı hem de tedirgindir: “Zafer heyecanlanmıştı. Mutfağa geçti. Elleri titriyordu. Tepsiye çay bardakları, şeker kavanozu, bisküvi paketini koydu. (…) Bir gören olursa! Ne korkunç. Hayır, hemen bu olasılığı aklından silmeliydi. Gizli yapılan şeylerin verdiği haz. Gül hiçbir şeyden kuşkulanmıyor. Oysa yüzü (…) yüzü korkunç olmalı. Gizlice şarap içtiğimi de bilmiyor balkonda” (Kavukçu, 2000: 25).

Zafer için komşu kızı, baştan çıkarıcı bir figür olarak anima özelliği taşımaktadır. Fordham’ın ifadesine göre, buradaki anima, Zafer’in karanlık yanlarını simgelemektedir: “Anima aynı zamanda çift görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder” (Fordham, 2011: 69-70).

Cihan Aktaş’ın ilk hikâye kitabı, 1991 yılında yayımlanan *Üç İhtilal Çocuğu* adını taşımaktadır. Bu kitap, dört hikâyeden oluşmaktadır:“Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç”,“Üç İhtilal Çocuğu”,“Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı” ve “Fesleğen Sokağı’nın Ölümü”.

Aktaş’ın hikâyelerinin ana teması, Müslüman kadının yaşadığı sorunlar, modern kadının bölünmüşlüğü ve toplumdan uzaklaşarak yalnızlaşan kadınlar üzerinedir. Hülya

Argunşah'ın "Yakın Dönem Kadın Hikâyelerinde Kadının Kadını İnşası" adlı makalesinde, Cihan Aktaş'ın eserlerindeki modern kadın karakterlerinin yaşadığı bölünmüşlük üzerine önemli tespitler yapılır. Aktaş'ın hikâyelerinde sıklıkla karşımıza çıkan kadın karakterler, eğitimli ve başlangıçta aktif çalışma hayatının içinde yer alırken, sonrasında bu hayattan ayrılarak toplumla ve dış dünyayla bağlarını koparan yalnız bireylerdir. Bu kadınlar, kendi içlerinde ve çevreleriyle derin uçurumlar hissederler; hemcinsleriyle hem de fedakârlık yaparak yanlarında oldukları eşleriyle dahi anlaşmazlık yaşarlar, giderek daha fazla yalnızlaşırlar. Aktaş'ın kadın karakterleri için hayat, sonu gelmeyen bir konuşma halini alır (Argunşah, 2016).

Aktaş, hikâyelerinde Müslüman kadının eğitim sürecinde karşılaştığı zorlukları ele almıştır: "İnançlarından dolayı başlarını örterek okumak isteyen Müslüman kadınların yaşadıkları trajik durum, pek çok kitapta ele alınmıştır. Başörtülü kadınların içine sürüklendikleri sıkıntıların yol açtığı psikolojik travmalar, etkisini gelecek kuşaklar üzerinde de sürdürecek gibi gözüküyor. Bu süreci şu ya da bu şekilde yaşayan bir yazar olarak Cihan Aktaş'ın ilk öykü kitabı bu sorunu bütün boyutlarıyla içerir" (Yirmi Yıl Sonra Üç İhtilal Çocuğu, 2021).

Üç İhtilal Çocuğu hikâye kitabında, sadece "Üç İhtilal Çocuğu" adlı öyküde yolculuk arketipi tespit edilmiştir. Öykünün ana karakteri Hürriyet, genç yaşta annesini kaybetmiş bir kızdır. Anne sevgisi her çocuğun temel ihtiyacıdır ve Hürriyet annesini kaybettikten sonra bu sevgiden yoksun kalmıştır. Babasının başka bir kadınla evlenmesi ve üvey kardeşlerinin olması, Hürriyet'in aile içindeki konumunu etkilemiştir. Üvey annesi ve kardeşleri tarafından dışlanan Hürriyet, ailesinden ayrılma fırsatını derslerine çalışıp sınavı kazanarak İstanbul'da eğitim almak suretiyle bulmuştur. Burada Cemile'nin ağabeyiyle evlenir, ancak evliliği beklentilerini karşılamaz. Kendini özgür hissetmek ve İslamiyet'e hizmet etmek isteyen Hürriyet, eşi ve onun ailesi tarafından baskı altına alınmış ve hayal kırıklığına uğramıştır. Buna rağmen Hürriyet, hayatta kalma mücadelesini ve kendi hayatını kontrol etme çabasını sürdürmüştür. Hürriyet'in hikâyesi, kadınların toplumsal baskılarla nasıl başa çıktıklarını ve hayatlarını kontrol etmek için verdikleri mücadeleyi gözler önüne serer.

Büyükbabasının karşı çıkmasına rağmen İstanbul'a giderek yeni bir hayata başlayan Hürriyet, bu yolculukla hem fiziksel hem de ruhsal bir dönüşüm yaşar. Üniversite hayatı boyunca karşılaştığı zorluklar, başarılar ve hayal kırıklıkları onu daha güçlü bir birey haline getirir. Bu süreçte Hürriyet, kendisiyle yüzleşir ve hayatında ne istediğine dair daha net bir

vizyon oluşturur. Macera çağrı, Hürriyet'in annesinin ölümü ve babasının yeniden evlenmesiyle başlar. Bu olay, onu hem kendisiyle hem de hayatla mücadeleye hazırlar. Üvey annesinden kurtulmak için üniversite sınavına hazırlanır. Burada üvey anne "korkunç yanı cadı nitelikleri taşıyan 'Korkunç Ana' (Terrible Mother)" arketipini temsil etmektedir (Gökeri, 1979: 27). "Tıp fakültesine puan tutturmasam da, iyi kötü bir fakülteye girebilmiştim. Büyük babam, hele hele uzakta büyük bir şehirde yalnız başına üniversitede okumama şiddetle karşı çıkmış, ancak, babamın ağırlığını koymasıyla tek başına çıkıp gelmiştim koca kente" (Aktaş, 2012: 52).

> "Babası tekrar evlenir. Babasının annesi gibi kültürlü bir kadın yerine cahil bir kadınla evlenmesini hazmedemez. Üniversiteye girme sebebiyle evden ayrılır" (Yılmaz, 2019:14).

Cihan Aktaş'ın ikinci hikâye kitabı, 1995 yılında yayımlanan *Son Büyülü Günler*'dir. Bu hikâye kitabında "Son Büyülü Günler", "Uzun Cümle", "Bal Festivali", "Virginia Wolf Mutsuzluğu", "Tamara Rızayeva", "İlk ve Son Fotoğrafın", "Su Değirmeninin Şarkısı" isimli yedi hikâye yer almaktadır. "Son Büyülü Günler", "Virginia Woolf Mutsuzluğu" ve "Bal Festivali" hikâyelerindeki merkezî karakterlerin ortak özellikleri temel alınarak, bu üç hikâyenin tek bir hikâye özelliği taşıdığı tespit edilmiştir. "Son Büyülü Günler" hikâyesindeki küçük kızın kasabadan ayrılarak öğretmen okuluna gitmesi, yolculuğun başlangıcını simgeler. "Virginia Woolf Mutsuzluğu" hikâyesindeki ana karakterin, eğitim hayatından evlilik sürecine kadar uzanan dönemde karşılaştığı zorluklar ve kişisel arayışı, erginleşme evresini yansıtır. Son olarak, "Bal Festivali" hikâyesindeki Zehra'nın yaşadığı zorluklar sonrası terk ettiği kasabasına geri dönüşü, yolculuğun dönüşünü temsil eder.

Cihan Aktaş'ın "Son Büyülü Günler" adlı hikâyesinde, isimsiz kahramanın babası öğretmen olduğu için öğretmen kontenjanından öğretmen okulunu kazanması, "maceraya çağrı"nın bir yansımasıdır. Hikâyedeki asıl amaç, başörtülü kadınların eğitim, iş ve aile hayatında nasıl başarılı olduklarını göstermektir. Bu maceraya çağrıyla birlikte kahramanın yaşam perspektifi genişler, eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar anlamsız hâle gelir. Bu çağrıyla isimsiz kahramanın eğitim, iş ve aile hayatındaki dönüşümü de başlar. "Memleketi bırakıp gidenler, pekâlâ bilirler ki, artık hiçbir şey aynı olmayacaktır. Ne gidenler kasabadan ayrıldıkları gibi kalmıştır; ne kasaba bıraktıkları gibidir" (Çil, 2021:317). Hikâyenin ilk satırlarında kahramanın maceraya çağrılışı şöyle ifade edilir:

"Öğretmen kontenjanından kazanmışım sınavı. Bunun tam olarak ne anlama geldiğini bilmiyorum. Bildiğim bu yüzden renkli günler geçirdiğim. Davetler, tebrikler, yol hazırlıkları (…)" (Aktaş, 2011: 7).

"Son Büyülü Günler" hikâyesinde kahramanın yolculuğunun yola çıkış aşaması oldukça detaylı bir şekilde anlatılmıştır:

"Bu bebek de büyülü günlerden kalıyor. Halamın kız torunu misafirliğe geldiklerinde, bebeği bir türlü bırakmak istememiş elinden. Babam da, halam kırılmasın diye bebeği ona vermiş. Bir daha göremediğim o bebek, bir daha göremediğim ne çok şey gibi, büyülü sihirli günlerin bir parçası" (Aktaş, 2011: 8).

İsimsiz kahramanın maceraya başlaması, "(…) kendilik değerlerini oluşturabilmesi, benliğinin hazinesini keşfedebilme imkânını sağlamıştır (Pearson, 2003: 25). Ayrıca, "kendisinde var olan sonsuzluk potansiyelini keşfetme" olanağını da elde etmiştir (Korkmaz, 2008: 139).

Cihan Aktaş, 1996 yılında yayımlanan *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabında yer alan "Acı Çekmiş Yüzünde" ve "Şemsiyenin Altında" adlı hikâyelerde benzer temalar işlemiştir. **"**Acı Çekmiş Yüzünde**"** hikâyesinin ana karakteri, Hansa isimli ressam bir kadındır. İslam dininin kurallarına göre giyinmeye karar verdiğinde, ailesinden özellikle annesinden tepki görür. Hansa için İslam dininin kuralları: "Biçilmiş kültürel kalıpları reddederek kendi biricikliğine sahip çıkmanın ifadesidir" (Aktaş, 2013: 9). Hansa, modern resmin İslam'a uygun olmadığını öğrenince sanatını sorgulamaya başlar. Üniversite eğitimini ve mesleki geleceğini bir kenara bırakarak kendini İslami eğitime adar. Tefsir dersleri alarak, içsel bir devrim gerçekleştirmeyi arzular. Hansa için alışılmış yaşam ufku genişlemeye başlar, eski bildikleri artık yetersiz gelir ve bir eşiği aşma zamanı gelmiştir. Böylece Hansa için "maceraya çağrı" başlar: "Ani bir kararla taslakları, boya tüplerini geriye almıştı, başka bir biçimde kullanmak mümkün olabilir diye. Artık sadece Gazali'nin uyarıları ve tasvirleri geçerli olacaktı. Hiç tasvir yapmayacaktı bundan böyle, tuvaldeki kırık dökük çizgileri, boya lekelerini olduğu gibi bırakacaktı" (Aktaş, 2013: 12).

Hansa'yı harekete geçiren ve İslamiyet ile tanıştıran haberci eskiden devrimci fakat sonradan mücahit olan Kamil'dir. Hansa, Kamil'i 'mücahit' olarak tanımlar. Haberci, Campbell'in da ifadesiyle, "dinsel bir aydınlanmanın şafağını" işaret eder ve böylece

kahramanın benliğini harekete geçirir (Campbell, 2020: 55). Kamil, hem haberci hem de "Rehber/Yüce birey arketipi "Mentör" olarak görev yapmaktadır(Karakuş, 2019: 48):

> "İslamiyet'i gerektiği gibi yaşayabilmesi için, Hansa'nın okulu ve sanatı bırakmasını bekliyordu. Çünkü üzerine düşeni yapmış, doğruları tebliğ etmişti Hansa'ya" (Aktaş, 2013: 21).

"Acı Çekmiş Yüzünde" hikâyesinin sonunda yer alan ifade, Hansa'nın maceraya başlamasını açıkça ortaya koymaktadır "Coşkunun kıpırdanışını haber veren, başlamaya zorlayan bu hisse kendini bıraktı" (Aktaş, 2013: 34). Tesettüre girmesi sebebiyle ailesi ve arkadaşlarının olumsuz tepkileri Hansa'nın kalbinde yaralar açmış, fakat o "değişmiş, inancına göre hayatını düzenlemiştir (Güzel, 2021:58)":

> "İnandığın gibi yaşamadığın takdirde, yaşadığın gibi inanmaya başlarsın sözüyle benimsediği yaşam biçimini belirten Hansa, inancı gereği çok sevdiği resmi, tabloları, tuvalleri de hayatından çıkartmıştı, fakat resmin eksikliğini benliğinde yaşayan Hansa hislerini şu sözlerle ifade etmiştir: "Çizgiler elinden kayıp gidiyor, tuvalde bir yüz, gülmeyi unutmuş bir yüz, acı çekmiş bir yüze dönüşerek, acı dalgalarıyla canlanıveriyordu" (Aktaş, 2013: 18).

"Şemsiyenin Altında" hikâyesinin ana karakteri, mühendislik fakültesinden mezun olan Süreyya'dır. Kendi ayakları üzerinde durabilen ve başkasının kontrolü altına girmeyecek kadar güçlü bir kadın olan Süreyya, çalıştığı ofiste tanıştığı biriyle evlenir. Bu evlilik, Süreyya için bir macera çağrısı olarak değerlendirilir. Evliliğin ilk yılları sorunsuz geçerken, eşinin ailesiyle yaşamaya başladıktan sonra hayal kırıklıkları yaşanır. Süreyya, kayınpederiyle bir güç mücadelesine girmek zorunda kalır ve askere giden eşi nedeniyle bu duruma uyum sağlamak zorunda kalır. Kaynanasının isteklerini yerine getirerek ipek kıyafetler giymesi ve diğer kadınlardan farklı olması onun için zorlayıcıdır. "Hikâye kahramanı kadın eşini sever. Ancak eşinin, babasının otoritesini koşulsuz kabul etmesi onu üzer. Bu durum ilişkilerinin yıpranmasına neden olur. Kadın kahraman özgür yetiştirilmiştir. Başkalarının sözleri ya da isteklerine göre hareket etmek istemez. Eşinin babasının isteklerini bu kadar çabuk benimsemesini anlamaz. Bunu eşine anlatmayı bile düşünmez. Çünkü eşi anlatsa da anlamayacaktır" (Güzel, 2021:21-22).

Süreyya'nın "yolculuğundan kast edilen durum, illa mesafe olarak bir yerden uzak bir başka yere gidilen bir yolculuk anlamı taşımamaktadır. İnsan; ister ülkeler aşırı gitse, isterse

aynı odada yer değiştirse, hatta hiç yerinden kıpırdamayıp yaşadığı bir sorun ya da kriz karşısında bir şeyler hayal ediyor olsa bile bu durum, sembolik anlamda iç dünyasına yaptığı yolculuk kapsamında ele alınabilmektedir". (Işık, 2009:148)

Her iki hikâyenin ana karakterleri, kendi ayakları üzerinde durabilen bireylerdir. Ancak bulundukları aile ve çevre koşulları, sanatçı yönlerinin öne çıkmasına izin vermez. Kahramanların en büyük destekçileri olan eşleri, onların kendilerini ifade etmelerine ve benliklerini yansıtmalarına yardımcı olmak için çaba gösterirler.

Cihan Aktaş'ın 1997 yılında yayımlanan *Azize'nin Son Günü* adlı eserinde sekiz hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler şunlardır:

"Azize'nin Son Günü" "Yeşil Dallı Küçeler", "Yaralı Kür Şad", "Şamil ile Patimat", "Yarım Çarşamba", "Nesimî'nin Dönüşü", "Portakal Bahçesi Işığı", "Erivan Rengi Çardak" adlı hikâyelerdir.

Azize'nin Son Günü adlı hikâye kitabında yer alan sekiz öykü, Azerbaycan, Rusya ve İran'daki Azerilerin komünizm yıllarında yaşadıkları sıkıntılar ve bunların bireysel yaşamlarına etkisi anlatılır. Hikâyelerdeki bütün kahramanlar komünizmi kutsal birer ülkü olarak görmektedirler. Bu ülkü uğruna yola çıkan kahramanlar, yaşamları boyunca çeşitli sınavlardan geçer ve bu süreçte değişime uğrarlar. Bu değişim, kişilerin hayatlarını sorgulamalarına ve umutsuzluk hissetmelerine yol açar. Sorgulama sonucunda kahramanlar, dönüşüm geçirirler. Aktaş, hikâyelerinde ayrılığın, yoksulluğun, aşkın ve siyasi görüşlerin insan hayatını nasıl etkilediğini işlerken, karakterlerin arketipsel bir yolculuk içerisinde oldukları gözlemlenir.

Azize'nin Son Günü isimli hikâye kitabı ile aynı ismi taşıyan ilk hikâyenin konusu, gençliğini komünist ideolojiye adayan Azize'nin kırk sekiz buçuk yaşında yaşadığı içsel hesaplaşmadır. Hikâyenin kahramanı Azize, "komünizmi bir din gibi benimser, hayatını, düşünce ve davranışlarını bütünüyle bu öğretiyle özdeşleştirir, gerçek anlamda bir komünist "azize" olarak kabul edilir" (Harmancı, 2011: 859). Hikâyede, komünizm ideolojisinin hem Azize hem de Mansur için bir dava hâline gelip onların yaşamlarını derinden etkilediği görülmektedir. Kahramanlar, komünizmin tam anlamıyla gerçekleşmesi için hayatlarını adarlar ve bu dava uğruna birbirlerinden ayrılmayı bile kabul ederler: "Gidişinin sebebi, beşik kertmesi olan halasının kızı mıydı, yoksa Azize'nin 'halk düşmanı' damgası yemiş olan dayısı mı?'' (Aktaş, 2018: 11).

> "Fakat işte bu sırada, Mansur'un niyeti konusunda emin olamadığı için, sanki birdenbire kendisini Azize yapan, yani Mansur'un ilgisine mazhar olan bütün erdemleri yitirme korkusuyla yüz yüze gelip, araya bir mesafe koyma bir duvar örme gereği duymuştu" (Aktaş, 2018: 14).

Azize ve Mansur, aralarındaki aşkın, gerçek aşka dönüşebilmesi için komünizmin tam anlamıyla gerçekleşmesi gerektiğine inanırlar. Mansur'un dava uğruna Bakü'ye gidişi, "maceraya çağrı" olarak değerlendirilebilir. Mansur'un sevdiğini ve ülkesini terk ederek Bakü'ye gitmesi, "mekân-egodan ayrılmanın ve sonrasında aşılan zorlukların kişiliğini güçlendirme" (Gürses 2007: 96) sürecini temsil eder.

Rasim Özdenören'in 1980 ile 2000 yılları arasında yazdığı dört hikâye kitabı vardır. Bunlar; *Denize Açılan Kapı* (1983), *Kuyu* (1999), *Ansızın Yola Çıkmak* (2000), *Hışırtı* (2000)'dır. Bu hikâye kitapları içerisinde bulunan "İt", "Kuyu", "Denize Açılan Kapı", "Ansızın Yola Çıkmak" hikâyelerinin "merkezinde tasavvuf vardır" (Ağca, 2018: 42).

Rasim Özdenören'in bu dönemde yazdığı ilk hikâye kitabı *Denize Açılan Kapı*'dır. Kitapta sekiz öykü bulunmakta olup, bu öykülerdeki kahramanlar bunalımlı, Batı-Doğu çatışması yaşayan, sosyal hayatta kendine yer bulamamış kişilerdir. Bu kişiler, ilahi bir kurtuluş arayışı içinde tasavvufa yönelirler. Rasim Özdenören, Âlim Kahraman'a verdiği röportajda kitabın adını "Acemi Dervişler olarak tasarladığını, ancak yanlış anlaşılma ihtimali nedeniyle bundan vazgeçtiğini ifade etmiştir. Deniz kelimesinin tasavvufi anlamından dolayı esere *Denize Açılan Kapı* ismini vermiştir. "Öyküde deniz, yeniden dirilmenin temsilidir. Denize kapı açmak metaforu ise kişinin manevi dünya ile kendi bilinçdışına dalmasını ifade eder. Tüm serüvenlerde çeşitlenme ve doğumun kaynağı olarak görülen deniz, çeşitli mücadeleleri, tehlikeli engelleri aşmayı ve sonunda yolculuğu başarıyla tamamlamayı o yoldaki kişilere sunar." (Akkoç, 2019: 63). Kitaptaki kahramanların tasavvufa doğru giden, tasavvufun kapısını aralayan kişilerdir. "Her an dışarı/yola/yolculuğa çıkılacakmışçasına "kapı"ya yakın durmaktadırlar" (Çoşkun, 2020: 115).

> "Kitaptaki öyküler, henüz denizin içindeki adamı anlatmıyor. Denize doğru giden, denize aralanan kapının öykülerini vermeye çalışıyor" (Kahraman, 1983: 51).

"Kapıyı Vuran Kim" adlı öykü, tiyatro tarzında kurgulanmış bir anlatı olarak öne çıkar. Bu anlatı, gerçek ile hayali birbirine karıştıran olayları ve durumları içerir. Hikâyenin

kahramanı Ahmet, günlük yaşamının monotonluğunu düşünür, tıraş olmayı ve giyinmeyi planlar. Annesi, olmayan keçilerinin süt vermediğini söyler. Ahmet, belediyeye gitmesi gerektiğini ve gelecek hafta bir düğün olacağını unutmuştur. Hayatını sorgularken kapı çalar ve annesi "Oğlum, ben ölümüm." diyerek siyah tülle karşısına çıkar ve Ahmet'e hazır olup olmadığını sorar. Ahmet, her zaman hazır olduğunu belirtir.

Denize Açılan Kapı adlı eserin ilk oyunu olan "Kapıyı Vuran Kim"in kahramanı Ahmet, sabah erken saatlerde annesinin sesiyle uyanır. Annesi ona yola çıkması için hazırlanmasını söyler. Annesinin bu çağrısı, "maceraya çağrı" olarak değerlendirilir ve annesi haberci konumundadır:

"Ana: (Sesi dışarıdan gelir) Ahmet, Hadi oğlum, uyan artık.

Ahmet: (Bu ses üzerine yataktan kıpırdanır döner, fakat ananın ısrar eden sesiyle doğrulur, bir süre etrafına bakınır, esner, uyuşukluğunu gidermek için gerinir, pencereden dökülen aydınlığa bakar) sabah olmuş" (Özdenören, 2015a: 8).

Ahmet, yola çıkmanın eşiğindedir, ancak hayatı boyunca karar vermek ve hazırlık yapmakla geçmiştir. Kararsız ve hazırlıksız olduğu için huzursuzdur:

"Tıraş olsam mı acaba? Evet, tıraşlı olarak yola çıkmak daha güzel. Tazelik. Güneş kadar taze ve eskimemiş, fakat bizim yaptığımız eskimişliği örtmek. Eskiyoruz aslında ama tıraş olarak gizliyoruz eskimeyi. Fırça neredeydi? (Bakınır). Hay Allah" (Özdenören, 2015a: 9).

Bu bağlamda, annesi, Ahmet'in gölgesi konumundadır. "Gölge kişinin korku, nefret, kıskançlık, gurur, kibir vb. gibi birçok olumsuz duygunun yansımasıdır. Bireysel ya da toplumsal bilinçdışının bir yönü olan gölgenin bireysel tarafı içsel ve sembolik bir figür içerisinde ya da dışsal bir dünyadan gelen somut bir figür içerisinde ifade edilebilir" (Jacobi, 2002: 150).

Rasim Özdenören'in 1999 yılında yayımlanan altıncı hikâye kitabı *Kuyu* 86 sayfa ve 33 bölümden oluşmaktadır. "Kuyu" hikâyesinin kahramanı Yusuf 'un "üst-ben ideal olanı ararken, benliğin karanlıkta kalan yüzü alt-ben haz peşindedir" (Çalışkan, 201 9: 61). Yusuf, manevi yolculuğu boyunca birçok zorlu aşamalardan geçer. "Bu aşamalar tasavvuftaki seyr ü sülûk adı verilen aşamalarla benzerlik göstermektedir" (Ağca, 2018:44). Yusuf'un içine düştüğü kuyu meteforu, olgunlaşmayı, içsel yolculuğu, ölümü, arayışı, sırı, cehennemi ve

bilinçdışını temsil eder. Bu hikâye, Yusuf peygamberin kıssasıyla birçok benzerlik taşımaktadır. "Yusuf peygamberin zindandan Allah'a yalvarma ve dua ile kurtulduğu anlatılır. Öykü kahramanı Yusuf da işlediği günahın pişmanlığıyla hikmet sahibi birinin peşinden giderek tasavvuf yoluna düşer" (Akkoç, 2019: 65). "Kuyu'nun ana teması tasavvuf, çıkış noktası ise Hz. Yusuf kıssası olur"(Eryarsoy, 2009: 150). Diğer bir benzerlik ise Yusuf Peygamber gibi şehvet ve iffet arasında kalmasıdır. Hikâyenin kahramanı Yusuf, nefsine yenik düşerek çeşitli kötülüklere bulaşır. Nefsinin kendisini aldatmasını önlemek için bir çıkış yolu arar. Etrafındaki kişiler, nefsini terbiye etmenin tek yolunun arif bir zattan yardım almak olduğunu söylerler:

> "Nefsini hem terk etmesi gerekiyor, hem onu yüklenmesi, öyle mi? Böyle bir şeyin üstesinden gelinebilir mi? Belki de bu yüzden, bu işin üstesinden gelmeyi öğretecek bir üstadın bulunması gerektiği söyleniyordu" (Özdenören, , 2015a: 87).

Sonuç olarak hikâye "arayış ve arınma" olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır. (Çalışkan, 2019: 61).

"Kuyu" hikâyesinin kahramanı Yusuf, tarikata katılmak amacıyla trenle yola çıkar. Tekkeye varış saati geç olduğundan, tekkeye gitmek yerine yakındaki bir otelde konaklamayı tercih eder. Otelde kaldığı sırada, gayrimeşru ilişkiler yaşayan Zeliha adında bir kadınla tanışır. Yusuf, nefsine yenik düşerek düş ve gerçek arasında yasak bir ilişkiye girer. "Bu günahın kendinde oluşturduğu vicdan azabı, onun kuyuya düşmesine neden olur. Ancak bu düşüş onun yeniden kendini bulması ve ayağa kalkması için yaşaması gereken bir süreçtir" (Akkoç, 2019: 65). Bu ilişki sonrasında Zeliha, Yusuf'un kendisi ile evlenmesini ve bebeğine bakmasını ister, fakat Yusuf bu teklifi kabul etmez. Yakınlardaki bir camide abdest alarak namaz kılar ve ardından tekkeye varır. Burada, arzularını nasıl kontrol altına alacağı ve nefsini nasıl öldüreceği hakkında bilgiler alır. Daha sonra evine dönüş yoluna çıkar ve kendisini mutlu ve huzurlu hisseder.

Yusuf'un yaşadığı yerden trenle uzak bir şehirdeki tekkeye doğru yaptığı yolculuk, "maceraya çağrı" olarak değerlendirilir. "(…) tekkeye ve onun değerlerine dönüştükçe kendini bilip tam olma yolunda girişimlerde bulunur. Öykü, Yusuf'un "bağlanmak" amacıyla hiç bilmediği yabancı bir şehre gelmesiyle başlar" (Akkoç, 2019: 64). Mürşid-i kâmil tarafından verilen öğütlerle Yusuf, kendini daha iyi tanır ve nefsiyle mücadele etmenin yollarını öğrenir. Böylece Yusuf, "maceraya çağrı" ile birlikte "Alışılmış yaşam ufku

genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir" (Campbell, 2020: 55).

Yusuf'un maceraya başlaması, bireyleşme veya kendini gerçekleştirme mücadelesi olarak yorumlanabilir:"Öykülerde 'öteki ben'nin esaretinde kötülük ve dünyevi olana yönelen anlatı kişileri, her adımda biraz daha kendilikten ve içsel değerlerinden kopar. Bu kopuş anlatı kişileri için bir iç hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Bu hesaplaşmanın bir yanında 'ben' ve onun açılımları, öbür yanında ise 'öteki' ve onun değerleri vardır. Öykülerde 'ben'i yani kendilik değerlerini kavramış anlatı kişileri, nefsin yani 'öteki'nin arzu ve isteklerini dizginleyerek yeniden doğma ve olma süreçine girer"(Şahin, 2014: 38).

Nefs, bireyin iç dürtüleri, arzuları ve egosunu temsil ederken, gölge ise bu içsel özelliklerin dışa vurumunu simgelemektedir. "İslam kültüründeki "nefs" olgusuyla benzeşen gölge (…)" (Sarıçiçek, 2020: 26). Bu yüzden Yusuf'un nefsi her istediğini yaptırmasından dolayı gölgesi konumundadır.

Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinde, "maceraya çağrı"nın detaylı bir şekilde görülmesinin nedenleri arasında Hz. Yusuf kıssasını örnek ve Kur'ân-ı Kerim'den imge ve metaforlarına yer vermesidir: Akkoç bu bağlamda, "Bu hikâyede Yusuf adlı kahramanın işlediği günahlardan pişmanlık duyup, tövbe etmesi ve temizlenmek için bir tasavvuf erbabına intisap etmesi anlatılmıştır. Bu bakımdan Özdenören, erkeklerin de İslâm'daki tesettür emrine itaat etmeleri gerektiğini ifade etmiştir" (Akkoç, 2019: 79). Demir ise, "İslâmî duyarlıklı öykülerde Kur'ân kıssalarındaki imgelere benzer birçok imge ve metafor işlenir. Örneğin öykülerde kent, karanlık kuyu şeklinde Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu ve Ali Haydar Haksal'da çokça geçer. Kur'ân'daki tasvir benzer şekilde mekân, zaman, duygular ve düşünceler tasvir edilir" (Demir, 2021: 152). Bu, hikâyenin sadece bireysel tövbeye değil, aynı zamanda toplumsal ve dini normlara da atıfta bulunduğunu gösteriyor.

Rasim Özdenören'nin *Hışırtı* adlı hikâye kitabı 2000 yılında yayımlanmıştır ve 17 hikâyeden oluşmaktadır. Bu kitaptaki hikâyeler şu başlıkları taşır:

"Kör Buluşma", "Hışırtı", "Koşmak", "Mevsim Sonu", "Buzdan Volkan", "Pörsüme", "Boşluktaki Duruş", "Acı, Bebek ve Çığlık ve Kadın", "Kirli Camlar", "Kumsalda", "Karışıklık", "Yara", "Göl", "Kumdan Temel", "Tipi ve Ok".

Bu hikâyelerde genellikle kadınların dünyası ele alınır. Kadınların evliliğe, aileye, cinselliğe ve aşka bakış açıları detaylı bir şekilde anlatılır.

"Boşluktaki Duruş" öyküsünde, "maceraya çağrı"nın detaylı bir şekilde işlendiği görülür. Hikâyede adı belirtilmeyen bir kadın kahraman, kendisi için uygun olmayan biriyle aceleyle gerçekleştirdiği evlilikten hemen ikinci gününden itibaren sıkılır, evliliğe ve eşine yabancılaşır ve pişmanlık duyar. Doğum sırasında bebeğinin ölümüyle birlikte kendisini sürekli aldatılmış ve kandırılmış hisseder. Evlilik başladığı andan itibaren "acaba kabahat bende mi, benden kötülük ışınları mı yayılıyor?" diye düşünür (Özdenören, 2008: 34). Uzun süre içsel bir bocalama yaşayan kahraman, ayrılması gerektiğine karar verir ve kendine ayrı bir daire tutar. Avukat arkadaşına boşanmak istediğini bildirir ve böylece boşanma işlemleri gerçekleşir. "İşte şimdi, on gündür boşanmış durumda bulunuyor doğduğu kente dönüyor. On gün içinde kira işini ve evdeki eşyasının tasfiyesi işini bitirdi" (Özdenören, 2008: 58). Kadın kahraman, kendi benliğini geride bırakıp yeni bir benliğin var olabileceği bir şehre doğru trenle yola çıkarak maceraya başlar. "Tren son hızla gidiyordu. Giden, arkada kalan şeyler, her ne varsa, geçip gitmiş oluyor ve bir anda unutulmuşluğa gömülüp kalıyordu, o görünen şey, artık bir daha asla o görüngüden görünmeyecekti, ne tuhaf!" (Özdenören, 2008: 59). Kahramanın "maceraya çağrı"sı, aceleyle yapılan evlilik sonrası yaşadığı bunalım, hayattan zevk alamama ve kendini bu dünyaya ait hissetmeme gibi nedenlerle başlar. Kemal Timur'a göre, *Hışırtı* kitabında yer alan hikâyelerdeki kadın karakterlerde "kadınlık rollerine yabancılaşma, çözülen aile yapısının yarattığı boşluk ve savrulmuşluk" hâkimdir (Timur, 2011:98).

Bu bağlamda, isimsiz kahramanın ayrılışı, "kendilik değerlerini oluşturabilmesi, benliğinin hazinesini keşfetmesi" süreci olarak yorumlanabilir (Pearson, 2003: 25). "Kişinin, ilkel yanlarını tanıyıp onları yönetmelerine olanak sağlayarak, olgun bir bireye dönüşmesinde etkili olmaktadır" (Sambur, 2005:101-102). Sonuç olarak, kahraman bu kararla yeni bir macera arayışına çıkar. Bu macera, ona kendisi hakkında yeni şeyler öğrenme fırsatı sunabilir ve hayatını daha farklı bir perspektiften değerlendirmesine yardımcı olabilir.

Rasim Özdenören'in 2000 yılında yayımlanan yedinci hikâye kitabı *Ansızın Yola Çıkmak* olup, bu kitap 12 hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyeler; "Bir Kapının Önünde", "Okaliptüs", "İçi ve Dışı", "Ansızın Yola Çıkmak", "İki Leyla", "Mum", "Tuhaf Şeyler", "Boyalı Ölü", "Yırtılma", "Maske", "İskelet", "Ölü" adlarını taşımaktadır. Hikâyelerde,

şehir ve apartman yaşamında sıkışıp kalmış, arayış içinde olan ancak bu arayışın yönünü bilmeyen, arada kalmış mutsuz insanlar anlatılmaktadır. "Ansızın Yola Çıkmak, "düşte yitirileni gerçekte bulabilmek", "olmazın, onulmazın ardına düşmek" için çıkılan yolculuğu anlatmaktadır" (Güneş, 2014: 87) Güneş, bu yolculuğun sadece fiziksel bir mekândan diğerine seyahat etmek olmadığını, aynı zamanda kişisel ve manevi bir arayışı simgelediğini vurguluyor. Çalışkan ise, "Özdenören için yola çıkmak, bir başlangıçtır yalnızca. Sonrası ise zorluk, sıkıntı ve meşakkattir. Sözü edilen yolculuklar mekân ve mesafe anlamındaki yolculuklar olmayıp, kişinin kendi nefsinin kötülüklerinden arınıp temizleneceği yöne doğru yaptığı manevi yolculuklardır" (Çalışkan, 2019: 61). Bu açıklama, Özdenören'in hikâyelerindeki yolculukların, bireyin kendi içsel yolculuğunu ve manevi gelişimini temsil ettiğini gösteriyor.

Hikâye kitabının ilk öyküsü "Bir Kapının Önünde"dir. Bu hikâyenin kahramanı tasavvufa girmek için beklediği süre zarfında nefsiyle olan mücadelesi anlatılmaktadır. Bu mücadele, "kavuşma/ulaşma/buluşma gibi durumlardan ziyade, arayışın ön plana çıktığı bir içsel hareketi içeriyor" (Çoşkun, 2020: 87). Günlerini monoton ve sıkıcı geçiren genç, sabahları abdest alıp rabıtaya oturarak şeyhinin yüzünü görmeyi arzular. Ancak nefsi, genç adamın zihninde bir kadının hayalini canlandırarak onu meşgul etmektedir. Sonrasında genç adam, evinden ayrılıp bir camide abdest alarak hem kendi evine dönmek hem de tasavvufun kapısından girmek için yola çıkar.

"Bir Kapının Önünde"nin kahramanı için "maceraya çağrı", sabah ezanı ile başlar. "Çağrı ölümle yaşam arasında bir noktaya doğrudur. Belki hem ölü hem diriyken varılacak bir noktayı işaret etmektedir" (Çoşkun, 2020: 88). Bu çağrı, genç adamın sevgili/Tanrı'ya ulaşma yolculuğuna adım atmasına ilham verir. Sabah ezanı, İslam dininde uyanış ve uyarı simgesidir ve birçok Müslüman için güne başlangıç çağrısı olarak işlev görür. Genç adamın sabah ezanıyla uyanması, onun zihinsel uyanışını ve tasavvuf yolculuğuna adım atma isteğini temsil eder: "Ezan okunuyordu. (Acaba ezan sesine mi uyanmıştı yoksa uyandıktan sonra mı işitmeye başlamıştı?)" (Özdenören, 2015b: 52).

Hikâyenin kahramanı kendilik değerlerini keşfetmek ve bireyselleşmek için yapması gereken yolculuk, nefsi yani gölgesiyle yüzleşip onu yenmek ve daha sonra yönetmekten geçer. Bu süreç, kahramanın kendine daha derin bir anlayış kazandırır ve kişisel gelişimini hızlandırır. Jung bireyin, "Ruhsal olarak bütünleşmek ve bireyselleşmek için bilinçdışı kaygılarla yüzleşmek ve onları olgunlaştırmak" gerektiğini belirtir (Jung 2006: 91). Vogler

bu süreci daha da detaylandırarak, "Kişi, gölge arketipiyle karşılaşmak ve hesaplaşmak durumunda" olduğunu belirtiyor (Vogler 2009:74).

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır*, 1983 yılında kaleme alınmıştır. Bu eserde "Bir Tren Yolculuğu", "Bir Yüz-Bir Ters", "Kadınlar da Vardır", "Balkon Saati", "Özlem Zamanı Geçti", "Sessiz Ali", "Yemen'den Bir Yel Esti", "Bir Kimlik Aranıyor" başlıklarını taşıyan sekiz öykü bulunmaktadır. Bu öykülerin yedisinin kahramanı kadınken, sadece "Sessiz Ali" öyküsünün kahramanı erkektir. Atasü, bu eserinde de diğer eserlerinde olduğu gibi kadınların yanında durarak, onların arayışına katkıda bulunur.

Kadınlar da Vardır'ın üçüncü hikâyesi, kitapla aynı ismi taşır. Bu hikâyede, kahramanın yola çıkışı, dönüşümü ve geri dönüşü açık bir şekilde işlenir. Diğer yedi hikâye ise daha çok durum hikâyesi özelliği gösterir ve bu nedenle arketipsel yolculuk aşamalarına rastlanmaz. Bu yedi hikâyenin ağırlığı, başkahramanın anıları, diğer karakterlerle olan diyalogları, düşünceleri, hisleri, yaşadığı çatışmalar ve bu olaylara verdiği tepkiler üzerindedir. Bu hikâyelerde "kadınların toplum içindeki yerini, toplumdaki kadın algısını eğrisi doğrusuyla ele alır" (Furtana, 2019: Vİİ). Suroğlu, *Kadınlar da Vardır* adlı hikâye kitabındaki öykülerin yapısını şöyle açıklar: "Öykü kuruluşunda asıl dikkati çeken yön kahramanların yaşadıkları çatışmalardır. Kahramanlar genellikle kendileriyle, çevrelerindeki insanlarla, düzenle çatışma ve geçmişle hesaplaşma hâlindedirler" (Suroğlu, 2011: 39).

"Kadınlar da Vardır" öyküsünün başkahramanı Servet Hanım'ın rahim kanseriyle savaşı ve hastanedeki değişimi detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Servet Hanım, 57 yaşında ve beş çocuk annesi olup, rahim kanseri teşhisi konulmuştur. Hastalığının ciddiyeti nedeniyle hastaneye yatmak zorunda kalır ancak bu durumu kabullenmek istemez. Hastanede kaldığı süre boyunca çocukluğunu, gençliğini ve kadınlığını sorgular ve hayatında ilk kez yemek, temizlik ve torunlar dışında kendi hayatı hakkında düşünme fırsatı bulur. Farklı hayatlar yaşayan diğer kadınların varlığı ona güç ve canlılık verir. "Hastalığın aileyi hangi yönlerden etkilediği, aile üyelerinin bencilliği ve kendi ailesi dışında da bir dünyanın varlığıyla tanışan Servet Hanım'ın şaşkınlığı, etkileyici bir biçimde okuyucuya anlatılır" (Furtana, 2019: 32).

Servet Hanım, hastanede kaldığı süre zarfında Doktor Gülşen ile yakın arkadaşlık kurar. Yazar, Servet Hanım'ın hikâyesini anlatırken, Gülşen'in hayatına da yer verir. Böylece biz okuyucular, Gülşen'in hayatını da öğreniriz. On yıldır kadın hastalıkları uzmanı olarak çalışan, duygusal, hastalarını seven, iki çocuklu 34 yaşında bir kadın olan Gülşen, eşi Erol ile mutlu bir aile yaşantısına sahiptir. Hikâye boyunca, Servet Hanım ve Gülşen kendi hayatlarını sorgularlar. Servet Hanım, en yakınına bile söyleyemediği dertlerini Gülşen'e anlatır. Gülşen, Servet Hanım'ın hayatına dokunarak, onun çevresindeki insanların bencilliklerini fark etmesine yardımcı olur. Gülşen'in önerileriyle Servet Hanım, hayatında birçok değişiklik yapar. Hikâye, her iki kadın için de umutla sona eren bir karamsar hava hâkimdir. Sonuç olarak, Erendiz Atasü bu öyküsünde, Servet Hanım ve Dr. Gülşen aracılığıyla kadınların hayattaki çaresizliklerini dile getirmiştir.

Servet Hanım için "maceraya çağrı", vücudunda bir düzensizlik olduğunu fark etmesi ve bunun sıradan hastalıklar gibi evde atlatılamayacağını anlamasıyla başlar sağlık sorununu komşusu Naciye Hanım ile paylaşır. Naciye Hanım, Servet Hanım'ın yaşadığı rahatsızlığın olağan bir hastalık olmadığını anlayarak, onun eşini ikna edip hastaneye götürmesini sağlar. Burada, Naciye Hanım "haberci" rolünde ele alınırken, onun bildirdiği rahim kanseri hastalığı da "macera çağrısı" olarak yorumlanabilir. Hikâyede, kahramanın maceraya başlaması Campbell'in ifade ettiği gibi Servet Hanım'ın beklenmedik bir hastalık ile karşı karşıya kalması ile gerçekleşir. "Maceraya çağrı" ile kahraman "Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir. Eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık uygunsuzdur, bir eşiğin aşılmasının zamanı gelmiştir" (Campbell, 2020: 55).

"Servet Hanım, hastalığının adını bilmeden hastanede tedavi altına alınır ve ilk defa evinden ayrı, kendine ait bir odası olduğu için garip bir mutlulukla günlerini geçirir" (Furtana, 2019: 33).

Kahraman, maceraya başlamadan önce ayrı başlatıktan sonra ayrı bir personaya sahip olabilir. Servet Hanım maceraya başlamadan önce ev hanımlığı personasını takar. Bu durum "bireyselleşme sürecindeki bireyin yaşamını, 'birinci yarısı"dır (Jung 1997: 69). Servet Hanım için ikinci yarısı hastaneye yatırılmasıyla başlayan süreçtir. Bu süreçte, Servet Hanım kendi benliğinin farkına varır. "İkinci yarının görevi, iç gerçeğe alışmadır; kendini ve insanlığı daha iyi tanımadır. Kişi, o ana kadar bilinçdışında kalmış ya da bilinçdışına geçmiş olan yapısındaki özelliklere dönüşmektedir. Birey, bu özellikleri bilinç yüzeyine çıkartarak dünya ve kozmik düzenle, içe ve dışa doğru bir bağ kurabilmektedir" (Jung 1997: 69).

"Öyle ki kişiler, bu maskeler aracılığıyla başkalarından kabul göreceklerini düşündükleri şekilde kendilerini göstermektedirler" (Sungurlar 2013: 54).

Servet Hanım'ın hastalığı ve hastalığın belirtileriyle doktora başvurma süreci "maceraya çağrı"yı, hastanede yatışı, tedavi süreci ve Dr. Gülşen'in verdiği yaşam önerileri olgunlaşmayı, taburcu oluşu ve Dr. Gülşen ile vedalaşması ise geri dönüşü temsil eder.

Erendiz Atasü'nün 1985 yılında yayımlanan ikinci hikâye kitabı *Lanetliler'*dir. Bu kitapta toplam sekiz öykü yer almaktadır. Sırasıyla öyküler şunlardır:

"Arda Kalan", "Hüzün", "Ağlamak", "Gerçek ve Düş", "Lanetliler", "Üç Kuşak", "Esma", "Denizin Türküsü".

"Arda Kalan" dışındaki diğer öyküler, durum öyküsü özelliğini taşımaktadır. Durum öyküsü özelliği gösteren bu yedi öyküde, kahramanların karşılaştıkları sorunlar, iletişim eksiklikleri, umutsuzlukları, yalnızlıkları, diyalogları, düşünceleri, hisleri ve karşılaştıkları durumlara verdikleri tepkiler işlenmiştir. Bu öykülerde, belirli bir durum anlatılmıştır. Bu nedenle, bu öykülerde arketipsel yolculuğun temel aşamaları olan yola çıkış, olgunlaşma ve dönüş evreleri bulunmamaktadır.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinde tek "olay hikâyesi" özelliği taşıyan öykü "Arda Kalan"dır. Öykü, birbirini tanıma fırsatı bulamayan babaanne-torun ilişkisini konu alır. "(…) geçmişe özlem hem bugünkü hayattan kaçışı hem de ölümle her şeyin tükenmediğini göstermek için yazar tarafından ustalıkla kullanılır" (Furtana, 2019: 47). Bu öykünün kahramanı Selma, çalıştığı kurum, onu ölen babaannesi Rabia Hanım'ın memleketinde düzenlenecek bir kongreye gönderir. Selma, 15 yaşından beri görmediği ata topraklarına gitme heyecanı içindedir. "Asıl amacı babaannesinden arda kalanı bulmaktır" (Atasü, 1998: 7). Hikâye üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Selma, Trabzon'a varır ve ilk iş olarak babaannesi Rabia Hanım'ın mezarını ziyaret eder. Burada babaannesini hatırlatacak bir iz arar, fakat bulamaz. Bakımsız ve unutulmuş bir mezarla karşılaşan Selma, ölümün meydana getirdiği boşluğu daha derin bir şekilde hisseder.

> "Babaannesinin ölümü ile ait olduğu neslin de tükendiğini, hatta babaannesinin boşuna yaşamış olduğunu düşünen Selma, hikâyenin ilerleyen kısımlarında bu düşüncenin yersiz bir kuruntu olduğunu görür"(Furtana, 2019: 47).

Daha sonrasında babaannesinden kalan annesinin ve kendisinin ihtiyacı olduğu mirası almak için çarşıdaki Kerim eniştesinin yanına gitmek için yola çıkar. Çarşıda kısa kollu yazlık bluzundan, çıplak ayaklarının ojeli tırnaklarını açıkta bırakan sandaletlerinden utana sıkıla, kendini yutarcasına izleyen erkek bakışları altında Kerim Enişte'nin dükkânına varır. Kerim, uzun süredir paraya çevirdiği mirası işletir. Bu parayı, Selma'ya vermek istemez çeşitli bahaneler üretir. Kalabalık dağıldıktan sonra Kerim, Selma'ya tacizde bulunmaya kalkışır. Selma, tepkisini koyarak kendini dışarı atar ve koşarak babaannesinin Soğuksu'daki yıkık evine gider. Öykü, Selma'nın babaannesi Rabia Hanım'ın öldüğü incir ağacının altında ağlarken bayılmasıyla sona erer.

Hikâyenin ikinci bölümünde, geriye dönüşler aracılığıyla Selma'nın babaannesi Rabia Hanım'ın gençlik yıllarına yolculuk yapılır. Rabia Hanım, babası Kırmızı Hafız tarafından eşrafın oğullarından biri olan Hamit ile evlendirilir. Bu evlilikten Hüseyin, Hasan ve Hayri adında üç çocukları olur. Hamit'in babası, Rabia Hanım ile oğluna Soğuksu yolundaki bir ev ve bir tütünlük hediye eder. Rabia Hanım 22 yaşındayken eşi Hamit vefat eder. Daha sonra çocuklarının ve kendisinin başında bir erkek olsun diye devlet memuru Salih Efendi ile evlenir. Rabia Hanım, eski kayınpederinin kendisine verdiği evi çok sevmektedir. Bu sıralarda Rus işgali altında Trabzon'da şiddet artınca, Rabia Hanım, eşi Salih Efendi!nin kararsızlığına rağmen çocuklarıyla birlikte Trabzon'dan kaçar. İki yıl boyunca İnebolu-Abana'da yaşarlar. Bu süreçte savaşa katılan oğulları Hüseyin ve Hasan'ı sıkça rüyalarında görür. Savaşın bitiş haberini alır almaz, doğup büyüdüğü memlekete ve sevdiği eve dönmek için can atar. Ancak kocası Salih Efendi ile dönüş yolunda, evin eski eşinden kalan bir mülk olması sebebiyle anlaşmazlık yaşarlar. Rabia Hanım'ın kararlı tutumu sayesinde Trabzon'a geri dönüş yaparlar. Kayıp oğlu Hayri geri döner ve ailesi mutlu bir hayat sürmeye başlar. Ancak daha sonra kocası Salih Efendi ve oğlu Rıfat'ı kaybeder. Rabia Hanım, oğlu Hayri'yi akrabalarından Müyesser ile evlendirir. Bu evlilikten çocuk olmaması sebebiyle çift arasında geçimsizlik başlar. Rabia Hanım, işçi Adil'in kızı Remziye'nin sıra dışı zekâsını keşfeder. Onun son isteği, Remziye'nin eğitim almasıdır. Rabia Hanım, Remziye'nin okutulması için babası Adil'i ikna eder ve hayatını kaybeder.

Hikâyenin üçüncü bölümünde yeniden aktüel zamana dönülür. . Selma, baygınlıktan uyandığında, babaannesinin eğitimine büyük önem verdiği Remziye ile karşılaşır. Selma, eniştesinin gerçekleştirdiği saldırıyı kendi benliğinde kabul edemez ve ölmeyi diler. Ancak Remziye, onunla konuşarak rahatlamasına yardımcı olur. Selma, babaannesi Rabia

Hanım'dan hiçbir şeyin kalmadığını düşünürken, Remziye'nin varlığı sayesinde babaannesini tanıma arzusu tekrar canlanır.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan" öyküsünde, "maceraya çağrı" iki farklı yerde tespit edilmiştir. İlk çağrı, Selma'nın geçmişe duyduğu özlem ve ölen babaannesinden kalanları merak etmesi ile başlar. Selma'nın maceraya atılma nedeni, beklenmedik bir olay ya da kaza değil, kendi isteğiyle geçmişe duyduğu özlemdir. İş yerinin kongre için gönderme teklifi, Selma'nın alışılmış yaşam görüşünü genişletir; eski kavramlar ve duygusal kalıplar yetersiz hale gelir. Aynı zamanda bu şirket, "haberci" rolünü de üstlenmiştir. "On beş yaşından beri görmediği bu kente, çalıştığı kurum göndermişti Selma'yı; bir kongre vardı da. Ama umurunda değildi bu toplantı. Gelişinin asıl nedeni başkaydı. Babaannesinden arda kalanı bulmak" (Atasü, 1998: 7).

Selma yola çıkarak "anne karnını imleyen bir girdaptan, tünelden, mekândan veya bunu çağrıştıran simgesel metaforik bir yerden geçerek başka bir kişiliğe bürünmekte ve yeniden doğmaktadır" (Tunalı, 2017: 363).

Öykünün ikinci çağrısı, öyküde geçmişe gidip Selma'nın babaannesi Rabia Hanım'ın hayatının anlatıldığı hikâyenin ikinci bölümünde meydana gelir. Trabzon 1916 yılında Çarlık Rus Ordusu tarafından işgal edilir. Rabia Hanım, kocası ve iki küçük oğlunu hayatta kalabilsin diye canını dişine takarak eski bir kayıkla Trabzon'dan kaçırır. Bu önemli tarihsel olay "maceraya çağrı"dır. Hikâyede kahramanı maceraya sürükleyen temel etken, eşini ve çocuklarını düşmandan korumaktır. Rabia Hanım'ın maceraya başlaması aniden ortaya çıkan savaş sonucundadır. Bu beklenmedik olay Rabia Hanım için yeni bir yaşam alanı sunar. Bu yaşam alanı da daha öncesinde hiç bilmediği İnebolu-Abana'dır.

"-Gidiyoruz, dedi Rabia Hanım; duruşu, sesi korkunç bir kararlılıkta.

- Hepünüz birer şey yüklenin, kaybedecek zaman yoktur da, hemen kıyıya iniyoruz, derhal, hemen şimdi!" (Atasü, 1998: 35)

Rabia Hanım, çocuklarını korumak adına güçlü bir duruş sergileyerek animusunu harekete geçirir ve genellikle erkeklere atfedilen rolleri başarıyla yerine getirir. Fordham'ın belirttiği gibi, "Nasıl ki erkekteki animanın biçimlendiricisi anne ise kadındaki animusun biçimlenmesini sağlayan da baba figürüdür" (Fordham, 2011: 72).

Hüseyin Su, 1980-2000 yılları arasında dört hikâye kitabı kaleme almıştır. Bu kitaplar sırasıyla şöyledir; *Ana Üşümesi, Tüneller*[6]*, Gülşefdeli Yemeni, Aşkın Hâlleri*. Su'nun üçüncü hikâye kitabı *Aşkın Hâlleri'*nde beş uzun öykü bulunmaktadır. Bu öyküler şunlardır:

"Beri Gel Güzel de Yüzün Göreyim", "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor", "Gömleği Yırtık Kırmızı Gül", "Sen Gelmezsen Güvercinler Küser", "Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi". Beş öykü arasında, yalnızca "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" başlıklı öyküde arketipsel bir yolculuk tespit edilmiştir.

Hikâye kısaca şöyledir: Hikâyenin kahramanı üniversite öğrencisi Hasan, Edebiyat Fakültesi'nde sekizinci senesinde olmasına rağmen üniversiteden mezun olmak için çaba göstermeyen bir öğrencidir. Bu durumun sebebi, memur olarak çalışan dul bir kadınla ilişkisinin sona ermesi ve kadının başka biriyle evlenmesidir. Bu olay, Hasan'ı derin bir buhrana sürükler ve hayata karşı kayıtsız bir hâle getirir. Fakültenin son sınıfındaki anlatıcı, Hasan'ın derin edebî bilgisini, olgun insan tutumunu ve kalbindeki acıyı sabırla kabullenmesini takdir eder. Anlatıcı, Hasan'ın mezun olabilmesi için yardım etmeye çalışır, ancak Hasan bu yardımlara kayıtsız kalır. Anlatıcı, Hasan'ın kitaplığını karıştırırken sevdiği kadının fotoğrafını bulur. Anlatıcı, bu kadına içten bir kızgınlık hisseder ve onu özel bulmaz, Hasan'ın yaşadığı kalp kırıklığını Yusuf kıssasıyla ilişkilendirir. Hasan, sevdiği kadının başka biriyle evlenmesini kabullenir, ancak unutamaz ve zaman zaman; "Züleyha mısın zalim!(…)" (Su, 1999: 29).

"Bu sözlerle Hasan'ın yaşadığı aşk, Hz. Yusuf kıssasında anlatılan aşkla ilişkilendirilmiştir"(Sezen, 2018: 120). Sekiz yıl süresince eğitimini tamamlayamayan Hasan, anlatıcı ile birlikte eşyalarını toplayıp, kitaplarını anlatıcıya teslim eder ve kazanımlarını yüreğinde muhafaza ederek bir akşam vakti memleketine geri döner.

Bu hikâye, Hasan'ın "aşk kırgınlıklarını, aşkta umduğunu bulamayıp" (Sezen, 2018: 80) aşk ateşi ile yanarak olgunlaşma sürecini anlatır. "(…) dünya hayatında kaybetmekten korktuğu ne varsa kaybeden Hasan, anlatıcı tarafından görünmeyen bir ateş karşısında yavaş yavaş pişmektedir" (Sezen, 2018: 121). Hasan için "maceraya çağrı", büyük şehirdeki bir üniversiteyi kazanmasıyla başlar. Hikâyenin başında üniversiteyi kazanması ve büyük şehre gidişi detaylandırılmaz. Yazarın detaylı bir anlatım yapmamasının nedeni, okuyucunun

[6] *Tüneller* adlı öykü kitabı Hüseyin Su'nun izni olmadan basılır. Hüseyin Su daha sonra *Ana Üşümesi* başlığı altında ilk öykü kitabı olan *Tüneller*'i yayımlar.

dikkatini Hasan'ın iç dünyasına çekmek veya karakterin içsel gelişimine odaklanmayı tercih etmesiyle ilişkili olabilir.

Hasan'ın âşık olduğu ve okulunu bitirememesindeki en büyük engel olan kadın, kahramanın anima kılığına bürünmüş gölgesi olarak görülebilir. "Anima kılığındaki gölge, kahramanın bilinçdışında yatan korkularının en büyüğü ve baş edilmesi en zor olanıdır" (Özdemir, 2015: 248).

Hasan'a yardım eden anlatıcı, yaşlı bilge arketipinin bir örneği olarak işlenir: "Kurmaca eserlerde bu arketipin imgesi kahraman zor bir duruma düştüğünde ya da yardıma ihtiyaç duyduğunda ortaya çıkar, bu yaşlı bilge, kahramana yardım eder; ona öğüt verir, yol gösterir. Bu yaşlı bilge "zekâ ve bilgi unsurlarını" temsil eder" (Gökcan, 2018: 233).

Adalet Ağaoğlu, 1980-2000 yılları arasında iki hikâye kitabı yazmıştır. Bu kitaplar sırasıyla *Hadi Gidelim* ve *Hayatı Savunma Biçimleri*'dir. Bu iki hikâye kitabı arasında sadece "Hadi Gidelim" isimli ilk kitapta arketipsel bir yolculuk bulunmaktadır. *Hadi Gidelim* kitabında sekiz öykü yer almakta olup, bu öykülerden sadece "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" başlıklı hikâyede, kahramanın yola çıkışı, erginlenmesi ve dönüşü aşamaları detaylı bir şekilde işlenmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabının altıncı öyküsü olan "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" mühendis kahramanın "Doğu Anadolu'ya yaptığı bir yolculuk üzerinden anlatılır" (Yıldız, 2019: 58). Kahraman, bir gün yazı işleri müdürü olan Müfit tarafından aranır ve Doğu Anadolu'daki bir şantiyeye gitmesi gerektiği söylenir. Giderken Osman Hasat adında bir yazarı da yanına alması istenir. Kitap okumayı seven kahraman, Osman Hasat'ın hiçbir eserini okumamış olmasından dolayı kendini kötü hisseder. Yolculuk sırasında Osman Hasat, kahramana yazıları ve yazarlık tecrübeleri hakkında bilgi verirken, aynı zamanda kabalık da yapar. Kahraman, Osman Hasat'ın başarısına ve bilgisine hayranlık duyar, kendini yazarla kıyaslar ve eksik hisseder. Bu düşünceler yolculuk boyunca artar. Osman Hasat'ın kabalıkları sebebiyle kendini suçlu hisseder, çünkü yazarın eserlerini okumamıştır. Mühendislik alanında başarılı olmasına rağmen, sanat dalı olarak gördüğü yazarlıkta kendini yetersiz bulur. Osman Hasat, yazarlığın insanları etkileme sanatı olduğunu ifade eder. Yazarın kabalıkları, araç bozulup bir tamircinin Osman Hasat'ı azarlamasına kadar devam eder. Bu olay sonrasında kahraman, sorunun kendisinde değil kabalık yapan yazarda olduğunu anlar ve ondan kurtulmanın

yollarını arar. Bu yolculuk, kahramanın iç dünyasında bir dönüşüm yaratır ve kendini daha iyi anlamasını sağlar. Yolculuğun sonunda, kahraman kendini daha güçlü ve kendine güvenen bir birey olarak görür.

Ağaoğlu'nun "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" adlı öyküsünde, kahraman için "maceraya çağrı", Doğu illerinden birinde yapılacak binanın şantiyesine gitme emridir. Kahraman, hikâyenin hemen başında bu çağrıyı alır ve bu çağrı, onun durağan hayatından ayrılıp, macera dolu bir yola çıkmasına olanak tanır. Yazı işleri müdürü Müfit, "maceraya çağrı"nın "habercisi" konumundadır. Kahraman, Müfit'ten çağrıyı aldıktan sonra endişe ve kaygıya kapılır, bu da maceranın devamı için önemli bir unsurdur. Hikâyede, kahramanın çağrıya verdiği tepki açıkça belirtilmediğinden, çağrıyı reddetme ihtimali üzerine bir yorum yapmak mümkün değildir. Bu nedenle, kahramanın çağrıya ne kadar hazır olduğu konusunda kesin bir sonuca varılamaz.

Hikâyenin başında genç mühendisin uzun bir araba yolculuğuna çıktığını belirtmesine rağmen, hikâyenin sonunda bu yolculuğun tamamen bir hayal ürünü olduğunu açıklar. Bu, bütün yolculukların aslında bireyin iç dünyasında olduğunu gösterir. "Yolculuk arketipinde gidilen, gelinen yerler çoğunlukla somut olarak ifade edilir fakat gerçekte soyut niteliklidir. Birçok kez roman kahramanlarının gidip geldiği yerler kendi iç dünyalarıdır" (Dökmen, 1983: 386).

Yusuf Atılgan, 1980-2000 yılları arasında iki hikâye kitabı yayımlamıştır. Bu kitaplar *Eylemci* ve *Ekmek Elden Süt Memeden* başlıklarını taşır. *Eylemci* öykü kitabı, "Ağaç" ve "Eylemci" öykülerinden oluşur. *Ekmek Elden Süt Memeden* hikâye kitabında ise "Korkut'a Masal" ve "Ceren'e Masal" adlı iki hikâye yer almaktadır. Bunlardan sadece "Korkut'a Masal" adlı öyküde arketipsel bir yolculuk ele alınmıştır. Hikâyede hayvanların konuşması ve olağanüstülüklerin olması hikâyeyi masala yaklaştırmıştır. "Bu hikâyeyi yazar, geleneksel tahkiyecilik türlerinden birisi olan masalın formlarından ve unsurlarından yararlanarak kurgular" (Güngör, 2014: 32).

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabındaki "Korkut'a Masal" öyküsünün ana kahramanı Korkut'tur. Korkut, annesi Filiz ve babası Oğuz ile birlikte İzmir'den Hacırahmanlı'ya Yusuf'u görmek üzere yola çıkarlar. Hacırahmanlı'da Yusuf'un komşusunun köpeği Sarıbaş ile tanışır ve Sarıbaş'ın konuştuğuna şaşırır. Babasından izin aldıktan sonra Sarıbaş ile Yayvan Tepeler'e doğru yola çıkarlar. Ancak bu yolculuk

sırasında, boz renkli bir köpekle karşılaşırlar ve Sarıbaş bu köpekle mücadele ederken Korkut, şaşkınlık içinde olayı izler. Sarıbaş, bu mücadeleden galip ayrılır. Yolculukları esnasında tarla süren Danacı İsmail ile karşılaşan ikili, onun hem Sarıbaş'a hem de Korkut'a ateş etmesiyle tehlikeli bir an yaşarlar. Bu olaydan yara almadan kurtulan Sarıbaş ile Korkut bahçıvan Selim'in lahana tarlasına giderler. Sarıbaş, neden çoban köpekliğinden azat edildiğini anlatırken Korkut bir lahananın üzerinde uyuyakalır. Aniden bulutların güneşi kapatması ile lahanalar karanlığa aldanıp kapanır. Korkut lahananın içine hapsolur. Korkut'u göremeyen Sarıbaş telaşlanır ve havlamaya başlar. Bunu duyan tarla sahibi Selim, Sarıbaş'ı tarladan kovar. Selim, Korkut'u içine alan lahananın büyüklüğünü fark edince onu kesmeye karar verir ve diğer lahanaları da keserek köye götürür. Ancak kimse bu devasal lahanayı satın almaz. Sonunda Taşçı Âkif katırına yedirmek için satın alır. Katır lahanayı yerken içinden Korkut çıkar. Korkup yularını koparan katır ahırdan kaçar. Korkut lahanın içinden çıkar, Sarıbaş'a seslenir; fakat Sarıbaş, Korkut'u ararken daha önce dövüştüğü boz köpek ile birlikte iki köpeğin saldırısında ölmüştür. Korkut, evine döner ancak yaşadığı maceraları kimseye anlatmaz.

Korkut için "maceraya çağrı" olağanüstü bir olay ile başlar. Sarı renkli bir köpeğin Korkut ile konuşması. Köpek, Korkut ile uzun bir sohbetin ardından ona sırtında gezintiye çıkma teklifi yapar:

"Hava güzel bugün. İstersen sırtıma bindirip kırlarda gezdireyim seni

-İsterim" (Atılgan, 2012: 100).

Korkut'un İzmir'den Hacırahmanlı'ya Yusuf'u görmek için yapmış olduğu yolculuk, "maceraya çağrı"nın ilk işaretidir. Konuşan köpek ikinci, köpeğin gezinti teklifi ise üçüncü işaret olarak değerlendirilebilir. Sarıbaş adındaki köpek, bu macerada "haberci" rolünü üstlenir. Köpeğin konuşması, Korkut'un içsel dünyasındaki bastırılmış içgüdüleri simgelerken, gezinti teklifi de "maceraya çağrı"nın kendisidir. Bu çağrı, Korkut'un alışılmış yaşam perspektifini genişletir.

Campbell'in macerada "birdenbire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğunu" ifade eder (Campbell, 2020: 58). Korkut'un karşısına çıkan Sarıbaş'ın Campbell'in belirttiği gibi büyüleyici ve korkutucu bir havası vardır:

"Korkut birden durdu: Burnunun dibinde sarı bir yığın vardı. Doğrulup kalkarken baktı, iri yarı bir köpekti bu; kaçamadı, dondu kaldı orada. Köpek yattığı yerden gözlerine bakıyordu Korkut'un, kuyruğunu üç kez ağır ağır yere vurdu,- Ne var korkacak? dedi. Korkut yutkundu, diliyle dudaklarını yaladı" (Atılgan, 2012: 98).

Sarıbaş'ın Korkut'u gezdirmek için davet ettiği yer, Campbell'in ifadesine göre "bilinmeyen bir bölge" olan Yayvan Tepelere'dir. Sarıbaş'ın gezinti teklifi yeni bir benlik geliştirmeye doğru gidişin habercisi ve asıl yolculuğun bilinç ile bilinçdışı arasında yapılan bir zihinsel eylem olduğunu belirtir. Sonuç olarak Korkut'un yolculuğu sadece fiziksel bir seyahat değil, aynı zamanda kişisel bir içsel dönüşümü de temsil eder.

Ayşe Kulin, 1980-2000 yılları arasında *Güneşe Dön Yüzünü, Foto Sabah Resimleri, Geniş Zamanlar* olmak üzere üç öykü kitabı yazmıştır.

Güneşe Dön Yüzünü isimli ilk hikâye kitabı, toplumsal olaylar, insan ilişkileri ve hayatın çeşitli yönlerine odaklanır. Bu kitapta yer alan dokuz hikâye, farklı konuları ve karakterleri ele alarak okuyucuya zengin bir deneyim sunar. "Bozkırda Susuz Büyür Çiçek" adlı birinci hikâyede yazar, kahramanın annesi ve babasıyla olan ilişkilerini anlatır. Aynı zamanda Türkiye'nin içinde bulunduğu bozkır coğrafyasına ve doğal yaşama da değinmektedir. "Güneşe Dön Yüzünü" adlı ikinci hikâye ise, Cumhuriyet'in ilk yıllarını, yeni kurulan devletin yaşadığı sorunları, halkın hayatını ve duygularını küçük Emine'nin gözünden anlatmaktadır. Diğer hikâyelerde "Kominist Nedir?", "Yoksullara Yardım", "Bir Cenaze Töreni", "Sami Bey'in Ruhu", "Vitrinde", "Bar" ve "Bir Çekim Günü" ise, toplumsal sınıf farklılığı, yoksulluk, ahlâki değerler, siyasi fikirler, özgürlük gibi temel konulara odaklanır. Bu kitaptaki hikâyeler, durum hikâyesi özelliği taşıdığı için karakter gelişimi veya arketipsel yolculuk tespit edilememiştir. Bunun nedeni, durum hikâyelerinin daha çok bir olayı veya durumu anlatmayı amaçlamasıdır. Bu tür öykülerde karakterler genellikle belirli bir gelişim sürecinden geçmezler. Bu yüzden, durum hikâyelerindeki arketipsel yolculuk diğer türlerde olduğu kadar belirgin olmaz.

Ayşe Kulin, 1980-2000 yılları arasında yazdığı ikinci hikâye kitabı olan *Foto Sabah Resimleri'*nde on öyküye yer vermiştir. Bu öyküler sırasıyla şöyledir; "Foto Sabah Resimleri", "Taş Duvardır Benim Sevdam", "Duruşma", "İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak", "Unutmak", "Umut", "Çaya Gelen Konuk", "Gülizar", "Sadece 1457 Kupona", "Adil Düzen". Bu öyküler arasında "Foto Sabah Resimleri", "Taş Duvardır Benim Sevdam",

"Duruşma", "Çaya Gelen Konuk" ve "Adil Düzen" başlıklı olanlarında arketipsel yolculuk aşamalarına rastlanmaktadır. Diğer beş hikâye; "İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak", "Umut", "Unutmak", "Sadece 1457 Kupona", "Gülizar" ise yolculuk aşamalrından yoksundur.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabı ile aynı ismi taşıyan öyküsü, aristokrat bir hayat süren anneannenin değişen sosyo-ekonomik şartlar karşısında yaşadığı yolculuğu ele alır. "Foto Sabah Resimleri" adlı hikâyedeki Emine karakteri Kulin'i temsil etmektedir" (Şimşek, 2014: 8). Anneanne, Bayezıt'ta deniz manzaralı bahçeli bir konakta lüks bir hayat sürerken, enflasyonun etkisiyle maddi durumu bozulur. Torunu Emine'nin daveti üzerine anneanne, Emine'nin Nişantaşı'nda, Teşvikiye Camii'ne bakan apartman dairesine taşınmak zorunda kalır. Anneannenin bu ihtişamlı yaşamdan torununun yanına geçişini zorlayan enflasyon, "maceraya çağrı" olarak değerlendirilebilir. "Çünkü piyanonun satılışından, bu apartman dairesinin, kira ödenemediği için boşaltılmasına kadar, bütün olaylar enflasyon imgesine bağlı olarak anlatılır" (Yeşilçiçek, 2010: 472). Kahramanın "maceraya çağrı"sı, gündelik hayatında maddi–manevi dengelerin bozulmasıyla başlar. Torunu Emine'nin davetiyle yeni bir dünyaya adım atan anneanne, yolculuğu boyunca karşılaştığı zorlukları, geçmişteki seçimlerini ve hayatını sorgulamaya başlar. Burada torunu Emine, yol gösterici bir rol üstlenir. Anneannenin torunu Emine'ye karşı sergilediği karşı koyulamaz kişilik, öykünün bir diğer önemli unsuru olarak öne çıkar.

> "Anneanneye neden apartmanında yaşayamayacağını anlatmak kolay olmadı. Yaşlı kadın, geçmiş yılların içinde satılagelmiş konakları, bağları, bahçeleri soruyor, onca mülkün gelirinin bir kat kirasını nasıl olup da ödeyemediğini bir türlü anlamıyordu. Emine sonunda, enflasyonun ne olduğunu anlatamayacağını anlayınca, mantıklı bir açıklama yapmaktan vazgeçti. "Bak anneanne," dedi, "sekiz odalı evde tek başına oturuyorsun. Odalar kocaman, ev buz gibi, bunca yakıt parasına karşın ısıtamıyoruz. Fatma Hanım'da iki büklüm oldu, koca evin işi zor geliyor. Sen ya annemin ya da benim yanıma taşınıp (…)" (Kulin, 2005: 3).

Burada, anneannenin aslında olan biten her şeyi, özellikle "geçim sıkıntısı" denen şeyin ne olduğunu bildiğini; fakat bilmezliğe verdiğini öğreniriz. Anneanne, onu yıllarca umursamayan yakınlarının, yaşantısını umursamaz görünerek onlardan bir nevi intikam almayı düşünmektedir" (Yeşilçiçek, 2010: 472). Anneanne için çağrı birçok kez tekrar

edilmiştir. Kahramanın yolculuğa çıkabilmesi için bazı itici güçlere ihtiyacı vardır. Bu itici güç enflasyon ve Asliye Hukuk Mahkemesi'nde süren davalardır.

> "Mitolojik kahraman çoğu zaman kendisine yapılan çağrının farkında olmaz ve bu yüzden bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde reddetme eğilimine girer" (Sarıçiçek, 2020: 49).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki **"**Taş Duvardır Benim Sevdam**"** adlı ikinci öyküsünde, Gülbeyaz karakteri, bölgede etkili bir ailenin konağında çalışan bir hizmetçidir. Gülbeyaz, henüz çocuk yaşlardayken, konağın genç beyi tarafından cinsel istismara maruz kalır. Bu durumu ne bireysel kimliği ne de sınıfsal konumu sorgulamaya müsaittir. Zamanla Gülbeyaz için yaşanan tecavüzler, şehvetin tatmin edildiği anlara dönüşür. Konağın diğer kadınları durumu öğrendiklerinde, erkeği koruyan bir çözüm üretirler. Bu çözüm kapsamında, Gülbeyaz, bakkalın saf çırağı Hasso ile evlenmeye zorlanır. Bu evlilik, Gülbeyaz'ın hayatında olumlu bir dönüşüm başlatır.

Gülbeyaz'ın bakkalın çırağıyla evlendirilme süreci, onun için bir yolculuğun başlangıcıdır ve bu süreç, bir "maceraya çağrı" olarak yorumlanabilir:

"Beyağa, Cemil Efendi'yi çağırmış, "kız on beşine yeni bastı, senin çırağa gönül düşürmüş, Beyağa'nın evinden kız almak her babayiğite nasip olmaz," demiş (…) "Yetimdir, öksüzdür diye çeyizini bol tuttuk, çırak bu kismeti kaçırmasın," demiş (…) (Kulin, 2005: 26).

Gülbeyaz'ın yaşadığı "maceraya çağrı", ne tesadüfî bir olay ne de bir kaza sonucudur; bu, dogmatik düzen tarafından zorunlu kılınan bir durumdur. Bu hikâyede, beyağa ve konaktaki kadınlar, "haberci" rolünü üstlenirler. Campbell, habercilerin "tiksindirici, karanlık ve korkunç kişiler olduğunu belirtir" (Campbell, 2020: 56). Bu hikâyedeki habercilerden biri olan beyağa Gübeyaz'a tecavüz eden kişiyken, ikincisi ise Gülbeyaz'a kötü davranan konaktaki kadınlardır. Gülbeyaz'ın "maceraya çağrı"yı aldığı yer olan konak, karanlık ve huzurun olmadığı bir ortamdır. Çünkü Gülbeyaz bu konakta her zaman hakarete uğrayıp acımasızca çalıştırılır. "Kız, hiç mi akıl yok sende? Hazır eline hortumu akmışken, bir de süpürüversen şunları," dedi Büyükhanım. "Sabah erken sildim süpürdüm her yeri," dedi Gülbeyaz. "Allah'ın cezası, eline mi yapışır, bir daha süpür" (Kulin, 2005: 15).

Gülbeyaz, her gün tecavüze uğramasına rağmen konaktan ayrılmak istememesi "hem kriz ve ayrılık kaygısıyla baş etme hem de "benlik arayışına çıkacağı çağrıyı eş anlamlı" görmesindendir (Campbell, 2010: 66).

Gülbeyaz'ın konaktan ayrılıp Hasso'nun tek odalı evine gitmesi, kendisine yuva olarak bellediği bir ortamdan koparılıp yeni bir dünyaya çağrılması/gönderilmesi anlamını taşır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan üçüncü öykü, "Duruşma" adını taşır. Bu öykü, birbirine geçmiş iki ayrı hikâyeden oluşur: Yargıç Saliha'nın kişisel yaşamı ve bir velayet davasının anlatıldığı iki farklı konu işlenir. İlk hikâyede, alkolik kocası ve kanser hastası annesiyle mücadele eden yargıç Saliha'nın yaşadığı zorluklar ele alınır. Annesinin geceleyin çektiği büyük acılar, Saliha'yı psikolojik bir buhrana itmektedir. Diğer yandan, aldırış etmeyen eşi, Saliha'nın yükünü daha da artırır. İkinci hikâyede ise, Saliha annesinin kanser ilaçlarını alabilmek için baktığı velayet davasında rüşvet alarak yanlı bir karar verir. Böylece çocuk haksız yere anneden uzaklaştırılır. Bu çocuğundan uzaklaştırılan annenin mücadelesinin anlatıldığı bir hikâyedir. Bu olayla birlikte hem Saliha hem de ismi verilmeyen çocuğun annesi için macera başlar. Saliha, iş ve aile hayatı arasında denge kurmakta zorlanır ve bu da kişisel hayatında sorunlara yol açar. "Bütün bu sıkıntılar, onun haklı kararlar vermesini de önlemektedir" (Yeşilçiçek, 2010: 475). Bu hikâyede iki ana kahraman vardır. Birincisi Saliha ikincisi ise çocuğun annesidir. Saliha için "maceraya çağrı" avukat Şükran'nın odasına gelip "(…) annenin ilaçlarını getirebilmenin bir yolunu buldum" (Kulin, 2005: 39) demesiyle başlar. Saliha, annesinin kanser ilaçlarını Türkiye'de bulamaz ya da sadece karaborsada bulabilir. Şükran, devam eden velayet davasında babanın lehine karar verilirse, ilaçların bundan sonra yurtdışından ücretsiz olarak getirileceğini söyler.

> "Para isteyen oldu mu senden? Hele ilaçları bir gelsin, gerisi kolay. İlaçın faturası tedbir kararı. Adam boşandığı eşine bıraktığı çocuğunu istiyor. Zaten anne çocuğa bakamıyor, zaten anne bir âlem, zaten bütün imkânlar adamın elinde, zaten… zaten…" (Kulin, 2005: 39).

Burada "maceraya çağrı"nın başlamasında yoksulluk ve çaresizlik etkilidir. Rüşvet almasını söyleyen Şükran "haberci" konumundadır. Campbell, habercinin genelde karanlık, tiksindirici ya da korkunç olduğunu ifade eder. Haberci konumundaki Şükran'da hikâyede Campbell ifadesine yakın bir görüntü çizer:

> “Oysa Şükran’ın namı adliyede biliniyor. Davalarını istediği hâkimlere düşürtür. Herkes bu yüzü aşırı boyalı sirk maskaralarına benzeyen kadından nefret eder ama nereden geldiğini bilmedikleri gücünden de korkarlar” (Kulin, 2005: 39).

Hikâyenin ikinci kahraman olan çocuğun annesi için “maceraya çağrı”, rüşvet ile oğluna tedbir kararı aldırılması ile başlar. Tedbir kararının aldırılmasını eski kayınvalidesiden öğrenir. Kayınvalidesi burada “maceraya çağrı”yı haber veren “haberci” hüviyetindedir.

> “Bu kâbus nasıl başladı? Bu kâbus, bir yaz sonu, çocuğumu alma vakti geldiğinde, eski kayınvalidemin Suadiye’deki köşküne telefon etmemle, başladı. Saygılı olmaya özen göstererek, Çocuğun odası hazır, ne zaman uygun bulursanız, yollayın. Havalar çok güzel gidiyor, isterseniz şehre inmenizi bekleyelim, dedim kayınvalideme. Ne şehre inmeden ne de indikten sonra, çocuk artık gelmeyecek. Hep biz de kalacak, tedbir kararı aldık,” dedi” (Kulin, 2005:45-46).

Kayınvalidesinin bu sözleri üzerine öfkelenen anne, hemen babasının gençlik arkadaşı olan avukat Füreyya Hanım’ı bulmak için yoğun çaba gösterir. Oğlunun kendisinden usulsüzce alınması, annenin yaşadığı bu olay, onu maceraya sürükler. Oğlunun anneden alınması, kahramanın güvende hissettiği düzenli hayatını altüst eder ve onu zorlu bir yolculuğa iter. Bu yolculuk süresince, kahraman acımasız zorluklarla karşı karşıya kalır. Nihayetinde, bu sürecin sonunda özgürleşir ve kişisel olarak büyüme yaşar.

Çocuğun annesi, çocuğu için “güçlü durup animusunu harekete geçirir ve erkeğin üstlendiği tüm durumları başarıyla yapar” (Fordham, 2011: 72).

“Ayşe Kulin’in kendi hayatından izler taşıyan “Duruşma” adlı hikâyede Türkiye’deki adalet sisteminin işleyişi eleştirel bir açıdan değerlendirilir” (Şimşek, 2014: 31).

Ayşe Kulin’in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki “Çaya Gelen Konuk” öyküsü, siyasi çatışmaların hâkim olduğu bir dönemi yansıtır. Hikâyenin kahramanı olan Zeynep, oğlu Bora’nın okuldan gelmesini beklerken kapının çalınmasıyla karşı karşıya kalır. Kapıdaki kişi, Zeynep’in tanımadığı bir adamdır ve bu adam, birilerinden kaçarak Zeynep’in evine sığınır. Zeynep, ilk olarak bu yabancı adam karşısında korku hisseder, ancak daha sonra durumu sorgulamak üzere kendini toparlar. Hikâye, siyasi çıkarımları, terörün yükselişi ve insanların güvensizlik duygusuyla başa çıkma çabalarını yansıtmaktadır.

"Çaya Gelen Konuk" adlı öyküde, kahraman Zeynep için "maceraya çağrı", kapının çalmasıyla başlar. Zeynep, kapıyı çalanın oğlu olduğunu düşünerek kapıyı açar ancak karşısında tanımadığı bir insanla karşılaşır. Bu kişi, siyasi sağ-sol çatışmalarına karışmış ve olay yerinden kaçarak rastgele bir eve sığınmıştır. Bu durum, Campbell'in belirttiği üzere, tesadüfen başlayan bir maceranın işareti olup, bireyin anlaşılamayan güçlerle ilişkiye sürüklenmesiyle örtüşmektedir. Zeynep için macera beklenmedik bir zamanda başlar ve karşısındaki kişi, eve tesadüfen girer. Bu beklenmedik olay, onu bilinmeyen bir dünyaya sürükler. "Ne biçim kapı vurmak bu, dedi kendi kendine, bu çocuk günden güne beter oluyor. Zili çalsa olmaz sanki. Kapı yıkılırcasına vuruluyordu. Patlama oğlum" diye bağırdı, üç katlı bu ev, kapıda uşak beklemiyor, geliyoruz işte" (Kulin, 2005: 87).

Kapı zilinin çalması, Zeynep için "maceraya çağrı"nın ilk işaretidir. Oğlunun yerine tanımadığı bir adamın kapıda oluşu ikinci, bu adamın eve izinsiz girmesi ise üçüncü işarettir. "Karşısında Bora yerine yabancı birini görünce irkildi. "Kimi arıyorsunuz?" Karşısındakinin yüz ifadesinden bir hata yaptığını anladı. Kapıyı kapatmaya davrandığında geç kalmıştı. Adamın ayağı kapının arasındaydı" (Kulin, 2005: 89).

Zeynep, macareya başlaması uzak bir yere giderek değil evine gelen yabancı ile başlar. Işık'a göre "kahramanın yolculuğundan kast edilen durum, illa mesafe olarak bir yerden uzak bir başka yere gidilen bir yolculuk anlamı taşımamaktadır. İnsan; ister ülkeler aşırı gitse, isterse aynı odada yer değiştirse, hatta hiç yerinden kıpırdamayıp yaşadığı bir sorun ya da kriz karşısında bir şeyler hayal ediyor olsa bile bu durum, sembolik anlamda iç dünyasına yaptığı yolculuk kapsamında ele alınabilmektedir. (Işık, 2009: 148)

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü "Adil Düzen"de "(…) dinin istismar edilerek kişisel manfaat sağlama ışığında dini taassubun kadın üzerindeki etkisi ele alınmıştır" (Şimşek, 2014: 32). Bu hikâyenin kahramanı, ismini değiştirmek için mahkemeye başvurması ve bu olayın akabinde yaşananların hikâyesinin anlatılmasıdır. Adil Düzen adlı kahraman, ismini değiştirmek istemesinin sebebi olarak, o dönemde bir parti tarafından kullanılan "adil düzen" sloganı gösterir. Bu slogan nedeniyle gittiği her yerde suçlamalarla karşılaşan kahraman, sonunda ismini değiştirmek için mahkemeye başvurur. Hâkim, ismini neden değiştirmek istediğini sorduğunda, kahraman yaşadığı olayları ve bu değişiklik talebini anlatır.

Kahraman, bir gün liseyi bitirecek olan kızını üniversite kursuna kaydetmek için Beşiktaş'ta bir kursa gider. Kurstaki kişi adını sorduğunda Adil Düzen olduğunu söyler. Kadın; "Buraya kayıt için geldiniz, propagandaya değil. Boşuna nefes tüketmeyin, ben o adil düzene inanmıyorum" (Kulin, 2005: 123). Adil Düzen bunun bir siyasi söylem değil kendi adı olduğunu söylemesine rağmen orada kavga çıkar. Adil Düzen karakola götürülür. Karakoldan dönerken bir adam yanına yanaşarak; "Kardeşim, ben bugün olanlara, başına gelenlere şahit oldum. Senin adın gerçekten Adil Düzen mi?" (Kulin, 2005: 123) diye sorması üzerine Adil Düzen gerçekten de adının bu olduğunu söyler. Bunun üzerine hiç tanımadığı bir insan onu maceraya çağırır: "Senin adın böyle de, ne dolanıp duruyorsun buralarda, yürü örgüte dedi" (Kulin, 2005: 123).

Adil Düzen isminin açtığı kriz, "maceraya çağrı" olarak tanımlanırken, tanımadığı kişi "haberci" konumundadır. Adil Düzen, bu dönüşüm süreci boyunca kendi kişiliğini, inançlarını ve düşüncelerini yeniden şekillendirir. "Çağrı genellikle sıradan dünyanın konforunu bozan bir durum ya da kişiden kaynaklanabilir. Aynı zamanda kahramanın içinde hâlihazırda olan çatışmaların da su yüzüne çıkmasına ortam sunacak bir nitelik taşımaktadır" (Vogler, 2009: 45).

Ayşe Kulin'in 1980-2000 yılları arasında yazdığı üçüncü hikâye kitabı *Geniş Zamanlar*'dır. Kitabın ilk baskısı 1998 yılında yapılmış ve toplam 114 sayfadan oluşmaktadır. Kitapta altı farklı hikâye bulunur:

"Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar", "Mastektomi", "Çıkmaz Sokakta Yürümek" ve "Spassibo İstanbul"dur.

İlk üç hikâye birbiri ile bağlantılı hikâyelerdir. "Geniş Zamanlar", bu üç hikâyenin çözümünü, "Dar Zamanlar" serimini "Son Zamanlar" ise düğümü oluşturur. "Hikâye "Geniş Zamanlar" adlı hikâyenin vakasını tamamlayan, onu bütünleyen bir özellik taşır. Bir bakıma "Geniş Zamanlar", bu hikâyenin çözümünü, "Dar Zamanlar" ise serimini oluşturur" (Yeşilçiçek, 2010: 491). Üç hikâyeyi bir bütün olarak ele aldığımızda arketipsel yolculuk aşamaları olan yola çıkış, erginlenme ve geri dönüş aşamaları tespit edilmiştir. *Geniş Zamanlar* adlı hikâye kitabının diğer üç hikâyesi "Mastektomi", "Çıkmaz Sokakta Yürümek" ve "Spassibo İstanbul" durum hikâyesi özelliği taşıdığı için arketipsel yolculuk görülmez.

İlk üç hikâye (“Geniş Zamanlar”, “Dar Zamanlar”, “Son Zamanlar”) bir bütün olarak düşünüldüğünde “maceraya çağrı” “Dar Zamanlar” adlı ikinci öyküde yer almaktadır. Bu hikâye Zehra’nın yaşamı üzerinden “din olgusuna yer verilir” (Şimşek, 2014: 35). Hemşire olarak hastanede işe başlayan Zehra, aynı hastanede doktor olarak görev yapan Ahmet ile tanışıp aşk yaşamaya başlar. Zehra, Ahmet’e hizmetçi olarak çalıştığı evi kendi evi gibi, oranın sahibi olan Ayla’yı ablası gibi, Ayla’nın oğlu Emre’yi de yeğeni gibi tanıtır. lerleyen zamanlarda Zehra, Ahmet’e söylediklerinin gerçek olmadığını itiraf eder:

> “Sesimin titremesine engel olmaya çalışarak “Ben sana hiç yalan söylemedim” dedim. Ablanın ablan, yeğeninin yeğenin, evinin de asıl evin olmadığını şimdi öğreniyorum ve sen bana , ‘Sana yalan söylemedim’ diyebiliyorsun” (Kulin, 2000: 32).

Ahmet, Zehra’nın bütün ısrarlarına rağmen ondan ayrılır. Bu ayrılık, Zehra’nın hayatında yeni bir dönem başlatır. “Zehra’nın hayatını değiştiren olaylar bu süreçte yaşanacaktır” (Yeşilçiçek, 2010: 491). Bu nedenle, ayrılış “maceraya çağrı” olarak değerlendirilebilir. “Maceraya çağrı”, Zehra’nın kendini keşfetme, hatalarını anlama ve doğru yolu bulma için bir fırsat da sunar. Zehra’nın yalan söylemesi, “maceraya çağrı”nın ilk işareti, Ayla’nın Zehra’yı Ahmet’le konuşmaya ikna etmesi ikinci işareti, Ahmet’in terk etmesi ise üçüncü işareti oluşturur. Ayla, “Göğsünü gere gere söyleyeceksin” diyerek “haberci” rolünü üstlenir (Kulin, 2000: 40).

Zehra’nın Ahmet’ten ayrılmasının ardından başlayan değişim süreci, “anne karnını imleyen bir girdaptan, tünelden, mekândan veya bunu çağrıştıran simgesel metaforik bir yerden geçerek başka bir kişiliğe bürünmekte ve yeniden” doğuşunu ifade eder (Tunalı, 2017: 363). Bu süreç, Zehra’nın kişisel dönüşümünü ve içsel yolculuğunu sembolize etmektedir.

2.1.2. Çağrının Reddedilmesi

Kahramanlar her zaman her şeyi olumlu karşılamazlar. Bazen, davet edildikleri maceranın kendileri ve çevreleri için sıkıntı yaratacağını hisseder ve katılmakta tereddüt yaşarlar. Bu olay, yolculuğun ikinci aşaması olan “çağrının reddedilişi” bölümünde ele alınır. Bu “çağrının reddedilmesi”, gerçek hayatta sıkça görüldüğü için edebî eserlere gerçekçilik kazandırır. Kahraman, sıradan yaşamından birdenbire kaosun içine düşer. Bu aşama bir bakıma dönüm noktasıdır. Kahraman, macera teklifini kabul ettiği andan itibaren,

geri dönüşü olmayan bir yola girer; en azından başlangıç noktasına geri dönüş mümkün değildir. Kahraman için macerayı kabul etmek bir başarıdır; ancak bu, birçok dönüm noktasının yalnızca ilkidir.

Kahramanın macerayı reddetme eğiliminin birçok sebebi vardır. Birincisi "(…) kendi çıkarı saydığı şeylerden vazgeçmeyi reddetmesi" dir (Campbell, 2020: 61). İkincisi, gideceği yeri benimsememesi, oranın insanları ile iletişim kurmakta zorlanması ya da zorlanacağını düşünmesidir. Üçüncüsü sebep, kendinden beklenen görevlere uygun olmadığına dair bir hissiyat taşımasıdır. Dördüncü sebep ise, topluma hizmet etmek yerine kişisel çıkarlarını düşünmesidir. Kahraman bu aşamada, olumlu veya olumsuz bir tercih yapmak zorundadır. Yaptığı tercih, hayatının ve kimliğinin tamamını değiştirecektir. Eğer çağrı olumlu bir karşılık bulmazsa, olay örgüsü farklı bir boyut kazanır. Kahraman, çağrıyı reddetmesiyle suçluluk veya pişmanlık duyguları yaşayabilir. Ayrıca, çağrının reddi, hikâyenin ilerleyişini ve kahramanın gelişimini de engelleyebilir.

> "Çağrıların reddi macerayı olumsuza çevirir. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da "kültür" ile çevrilen özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur. Çiçeklenen dünyası kuru taşlardan oluşan bir çölü olur ve yaşamı anlamsız gelir - Kral Minos gibi, şöhretli bir imparatorluk kurabilse bile. Hangi evi inşa ederse etsin, o bir ölüm evi olacaktır: içinde kendi Minotauros'unu barındıran devasa bir labirent. Bütün yapabileceği kendi için yeni sorunlar yaratmak ve adım adım parçalanıp bu sorunların altında ezilmeyi beklemek olacaktır" (Campbell, 2020: 61).

Campbell tarafından değinilen Kral Minos efsanesi, söz konusu bölümle ilgili en çarpıcı örneği oluşturur. Efsanede, Girit'in güçlü kralı Minos'un çağrıyı reddetmesi şu şekildedir: Poseidon, denizlerin tanrısı, Minos'a güç göstergesi olarak muhteşem bir beyaz boğa gönderir. Tanrının Minos'tan beklentisi, bu boğayı kendisine kurban etmesidir. Ancak, boğanın olağanüstü güzelliği karşısında Minos, tanrıya sunulacak boğa yerine başka bir boğayı kurban eder. Bu durum, Poseidon'un öfkesini uyandırır ve Minos'un eşi Pasiphae'nin boğaya âşık olmasına neden olur. Pasiphae'nin bu ilişkisi sonucunda yarı insan, yarı boğa bir varlık dünyaya gelir. Burada, Minos'un çağrıyı reddetmesi neticesinde cezalandırıldığını görmekteyiz.

Kral Minos'un çağrıyı reddetmesi, hem hikâyenin ilerleyişi hem de karakterin gelişimi üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır. Bu durum, Minos'un, çağrıyı reddetmesinin bir

sonucu olarak cezalandırılmasına yol açar ve böylece içsel karanlığıyla yüzleşmesine neden olur. Campbell'a göre, görevlerini reddeden kahramanlar genellikle kurtarılmaya muhtaç bir duruma düşerler. Kral Minos bu durumda kurtarılmaya muhtaç bir konumdadır.

Sonuç olarak, dünya çapında efsaneler, romanlar, masallar ve halk hikâyelerinde kahramanın maceraya verdiği olumlu ya da olumsuz cevaplar gözlemlenir. Kahramanın çağrıyı reddetmesi, macera yolculuğunda karşılaştığı ilk büyük zorluktur. Kahramanın maceraya yönelik yolculuğunda karşılaştığı bu zorluklar, kişisel gelişimine katkı sağlar ve onu daha güçlü bir birey haline getirir. Kahraman, sunulan fırsatı kaçırdığı için pişmanlık, kaygı ve huzursuzluk hisseder; ancak hayatında bir değişiklik yapılması gerektiğini fark ettiğinde, çağrıya yeniden yanıt verir ve macera yolculuğuna çıkmaya hazır hale gelir. Bu kavram, hayatımızdaki değişim ve yenilikleri kabul etme konusundaki cesaretimizi ve kararlılığımızı test eder.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* eserinin birinci hikâyesi olan "Şahmeran'ın Bacakları"nda, "çağrının reddedilmesi" aşaması ana hikâyede yer almamaktadır. Ancak, hikâyenin içinde Mahir ustanın İsmail'e ders vermek için anlattığı "Şahmeran" hikâyesinde bu aşama tespit edilmiştir. Hikâye özetle şu şekildedir: Danyal adından bilge biri kişi varmış. Bu kişi, kendine verilenlerle yetinmeyerek, hep daha fazlasını araştırarak ölüme çare ararmış. Ölümsüzlüğü ararken ölüm döşeğine düşen Danyal, yanına karsını çağırmış ve "Bugüne kadar öğrendiğim her şey bu defterin içindedir. Bu defteri oğluma emanet ediyorum," diyerek son nefesini vermiş. Danyal'ın karısı, oğlu Camsap'ı büyütmüş; ancak Camsap, yaramaz, afacan ve okumayı sevmeyen bir çocuk olmuş. Annesinin tüm çabalarına rağmen, Camsap babasının yolunu takip etmeyi tercih etmemiş. Danyal'ın oğlu için bıraktığı siyah kaplı defter, sandığın tozlu bir köşesinde unutulmuş. Camsap, annesinin tüm çabalarına karşın, babasının izinden gitmeyerek ormancı olmuş ve her gün ormana giderek ağaç kesip ailesinin geçimini sağlamış. Bir gün arkadaşlarıyla beraber ormanda bir kuyu keşfetmişler. Kuyunun taşını kaldırdıklarında, altında bir bal kuyusu bulmuşlar. Birbirlerine bu sırrı kimseye söylememe sözü vermişler. Aylar boyunca bu kuyudan bal çıkarıp satmışlar. Ancak kuyudaki bal tükendiğinde, Camsap, kuyunun dibindeki son birkaç tenekesi için aşağıya inmiş. Tam balları alıp yukarı çıkacağı sırada, kendisini bağlı olduğu ip kesilmiş ve kuyunun ağzı kapatılmış. Camsap, bu kuyuda terk edildiğini anlayınca umutsuzluğa kapılmış. Çevresini araştırırken ve bir çıkış yolu ararken, kuyunun dibinde toplu iğne kadar bir ışık fark etmiş. Bu ışığı kazıdıkça genişlemiş ve nihayet kuyudan kurtularak umut dolu

bir yöne doğru yola çıkmış. Işığın kaynağı Şahmeranlar ülkesiymiş. (Mungan, 2015: 29-30-31).

Camsap'ın annesinin, Danyal'ın vasiyetini Camsap'a bildirmemesi ve defteri göstermemesi nedeniyle, kahraman bilinçsiz bir şekilde maceraya çağrıyı reddetmiş olur. Kahraman, çağrı ile karşılaştığında genellikle başlangıçta bu çağrıyı reddetme eğiliminde bulunur. "Bu geri çevirme çağrıyı duymamış gibi davranmak; kayıtsız kalmak biçimlerinde tezahür eder." (Sarıçiçek, 2020: 234). Campbell'in belirttiği gibi, çağrının "reddi macerayı olumsuza çevirir. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da " kültür" ile çevrilen özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak kurban olur" (Campbell, 2020: 61). Camsap, farkında olmadan çağrıyı reddederek, kuyuda kurtarılmayı bekleyen bir kurban durumuna düşer. Bununla birlikte, Campbell, çağrıyı reddeden kahramanın kötü bir yola sapmadığını, "çağrının reddini takip eden kötü gidişin "hiç akla gelmeyen bir serbest bırakma ilkesinin aniden ortaya çıkması için gerekli şartları da oluşturabileceğini" belirtir (Campbell, 2020: 78-79). Camsap, kuyuda gördüğü ışığın etrafını kazıyarak Şahmeran'ın ülkesine ayak basar. Bu, kötüye giden olayların iyi bir sonuçla neticelenebileceğini gösterir. Eğer Camsap, arkadaşları tarafından kuyuya hapsedilmemiş olsaydı, Şahmeran'ın yaşadığı büyülü ülkeyi keşfetme şansı olmayacaktı.

Yazar, Camsap'ın arkadaşlarının onu neden kuyuya bıraktığını sorgular ve bu sorgulamayı, "Hazreti Yusuf'tan bu yana ki bir o kadar da öncesi vardır insanlar kuyuya indirdiklerine ihanet ederler, diyelim." (Mungan, 2015: 29 ifadesiyle sonlandırır. "Burada yazar, arkadaşlarının neden ihanet ettiğini aktarırken gönderge yöntemiyle Yusuf peygamberin kıssası ile metinlerarası ilişki kurar"(Çorapçı, 2021: 46). Mungan, hikâyede, Hz. Yusuf kıssasıyla metinlerarası bağlantısını açıkça göstermektedir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Âzer ile Yadiğâr"da, çağrının reddedilişiyle karşılaşılmaz. Maceraya başladığında Âzer, çağrıyı reddetmeyi düşünse de, çocukluk döneminde aile baskısına maruz kalmaması, karakterinin oluşumuna olumlu katkı sağlamıştır. Bu nedenle, çağrıyı tereddütsüz kabul eder. Âzer'in maceraya çıkmak istediğinde ailesinin verdiği tepki de bu durumu destekler niteliktedir. Bir gün ailesine, "beni gurbet tuttu obadan ayrılmak istiyorum" dediğinde, ailesi Âzer'in bu kararına saygı gösterir.

Campbell, çocukluk egosundan kurtulamayan çocuğun, çağrıyı reddetmekte daha eğilimli olduğunu belirtir: "Kişi çocukluğun duvarları içinde hapis kalmıştır: baba ve anne eşik muhafızları olarak durur ve birtakım cezalardan korkan çekingen ruh, kapıdan geçmeyi ve dışarıdaki dünyaya doğmayı başaramaz (Campbell, 2020: 64).

Kahraman rahat bir çocukluk dönemi yaşadığından dolayı obadan ayrılırken hiç tereddüt etmeden maceraya başladığını görürüz:

> "Sonra sabahla birlik atını sürdü. Âzer. Şafakla birlik sabahın moru, kızılı, dumanlı beyazıyla birlik atını dağdan aşırdı. Düze indi. İlkin usul usul uzaklaştı obasından. Ağır ağır indi dağın eteklerine. Belli ki anasından, atasından, obasından kopmak kolay değildi. Yüreğinin bir yanı usul usul sökülüyordu. Hele ki kendini gönüllü bir sürgüne çıkaranın vicdanı yeğni olmaz; atının ayağını ağırlaştırır. Yüreğinin bir yanı kanadı durdu o dağı inene dek. Sonra düze indiğinde anladı ki, her şey geride kalmıştı. Kalmalıydı. Dileğine kavuşmuştu. Atını mahmuzladı, doludizgin geçti ovayı. Düzde alabildiğine at koşturarak yaşıyordu coşkusunu, geçmişinden, obasından kopmuştu. Özgürdü artık. Bir başınaydı. Gurbet yoluna düşmüştü işte. Büyü başlamıştı. Rüzgârın soluğunu duyuyordu dağılan saçlarında. Küheylanın topukları yere değmiyordu; yeryüzü ayaklarının altındaydı şimdi" (Mungan, 2016: 22).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* hikâye kitabının üçüncü hikâyesi olan "Ulak ile Sadrazam" hikâyesinde, "çağrının reddedilmesi" sürecine rastlanılmamaktadır. Hikâyedeki kahraman, maceranın başlangıcında çağrıyı reddetmeyi düşünse de, aldığı eğitim ve devlet adamı olarak şekillenen karakteri nedeniyle bu çağrıyı reddetmemiştir. "Devletin bütün yükünü omuzlarında hissediyordu Sadrazam. Çaresizlik tanımadığı bir duygu değildi, bugüne kadar çok kereler yüz yüze gelmişti onunla. Her keresinde serinkanlı gözle, ani ve şaşmaz kararlarla üstesinden gelmişti. Lakin bu seferki kıs kıvrak yakalamış, kımıldamaz etmişti. Hünkârın ansızın ölümü hâlinde olabilecekleri düşünmek bile sersemletmeye yetiyordu. İmparatorluk tarihinin en şanlı hükümdarıydı, çağ açmış, çağ kapamıştı. Buna rağmen ilk yeniçeri ayaklanması onun zamanında olmuştu. Dışarıdaki şu kara kalabalık alabildiğine tekinsizdi. Ordu tekinsizdi. Zor zamanların yağmacısı, talancısıydı bunlar. Yeni bir cülâsta bağışlanacağını bildikleri bütün suçları işlemeye hazırdılar. Bugün padişahın sağ kolu imparatorluğun birinci sadrazamıyken, yarın kucağında padişahın ölüsüyle tıpkı öldürdüğü adamın cesedi başında ne yapacağını bilmeyen sıradan bir katil kadar çaresiz kalabilirdi" (Mungan, 2016: 87).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"da kahraman Alice çağrıyı reddetmemiştir. Çünkü o, artık dünyanın monotonluğundan ve insanların iki yüzlüğünden bıkmış yeni bir dünyaya yolculuk yapmanın kendisi için iyi olacağını düşünmüştür. Çağrıyı reddetmeyen Alice, maceranın sonuna kadar istekli bir şekilde gider:

> "Pencereden dışarı baktı bir an. Bunalıp sıkıldığındaki son zamanlarda çok sık oluyordu bu hep bir yerlere kaçıp gitmeyi düşlüyordu. Kendi için yeryüzünde öyle bir yer kalmış gibi... çok uzaklara... bilmediği uzaklara... kendisini kimsenin tanımayacağı uzaklara. O uzaklar önündeydi işte. Milyonlarca ışık hızı uzaklık önündeydi işte! Alaycı bir gülümseme kendiliğinden gelip yerleşti yüzüne" (Mungan, 1998: 40).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane" adlı hikâyenin kahramanı Aliye, yetiştirildiği ortamın etkisiyle Müştik'in hayat kadını olma teklifini kabul etmez. Aliye, Müştik'in sunduğu çağrıya karşı mesafeli bir tutum sergilemektedir. Bu süreçte sıkça tereddütler yaşayan Aliye, çağrıyı kabul etmek veya reddetmek arasında ikilem yaşar. Bu durum, Müştik'in ikna yeteneği ve Aliye'nin kendi çıkarlarını koruma isteği ile çözülür. Aliye'nin karar süreci, bireyin iç dünyasındaki çatışmaları ve dış etkenlerin kişisel kararları üzerindeki etkisini gözler önüne serer:

> "Bak, içkine ilaç katmıyorum, seni evlenmek vaadiyle de kandırmıyorum; sadece pazarlık ediyorum seninle. Kötü yol için bir davetiye veriyorum sana. Ben, sana bir gelecek veriyorum. Yepyeni bir hayat hikâyesi. Peki ne karşılığı? diye sordu Aliye. Birdenbire külyutmaz bir eda takınmış, kaşının biri kendiliğinden havaya kalkmıştı. Komisyon karşılığı, dedi Muştik. Ben de bu işi "Hilal-i Ahmer" yararına yapmıyorum herhalde... Sen de, ben de para kazanacağız. Bir anlaşma bu. Şartları çok sarih olan bir anlaşma. Hiçbir zorlama ve cebir yok! Bir zaman sonra, yeni bir hayat hikâyesine hazır olduğunda, kendin dilediğin şartlarla feshedersin bu anlaşmayı" (Mungan, 1998: 138).

Campbell'a göre, "çağrının reddedilmesi", hem olay örgüsünde hem de kahramanın kişisel gelişiminde olumsuz bir alan yaratmasına rağmen, yaratıcı bir süreçtir ve kahramanın derinleşmesine katkı sağlar: "Çağrının inatçı bir reddinin ardından gelen çöküş, hiç akla gelmeyen bir serbest bırakma ilkesinin aniden beliren vahyine zemin hazırlar. Arzulanan içe kapanma, yaratıcı dehanın klasik belirtilerinden biridir (…) Ruhsal enerjileri derinlere

yöneltir ve bilinç dışı çocuksuluğun ve arketipsel imgelerin kayıp kıtasını ortaya çıkarır" (Campbell, 2020, 79).

Aliye, Müştik'in davetini kabul ederek, Campbell'in monomit kuramında anlattığı yolculuğun başlangıcı olan maceraya adım atar.

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinin kahramanı olan rençber, sakin bir hayat sürerken bir gece şeyhinin evine gelerek ona dergâhın şeyhliğini tevdi etmesiyle karşı karşıya kalır. Kahraman, kendini bu mertebe için yeterli donanıma sahip olmadığını ve üstleneceği sorumluluğun büyüklüğünü düşünerek bu teklifi reddetme eğilimine girer. Tüm direnişlerine rağmen, sonunda çağrıyı kabul eder. Kahramanın çağrıyı reddetme çabası aşağıdaki alıntıda net bir şekilde görülmektedir:

> "Ben her ne kadar yüzümü yerlere sürüp, gözlerimden kanlı yaşlar akıtıp "Kurbanın olayım Efendim, bu fakire kıymayın, bu bir ağır hizmettir beni bağışlayın. N' olur (…) Ben bir fıkara köylüyüm. Ne ilim var ne hikmetim (…) İki sözü bir araya getirmeye gücüm yetmez (…) Beni bundan azad edin (…) Bana gelinceye kadar ihvan içinde nice yiğitler, nice "âlim zatlar, ağırlığınca altun eden üstadlar vardır (…) Yapmayın, elinize eteğinize düştüm." Diyerek feryat ettimse de Efendim "Şahit olun ve usulünce biat edin" diye o iki hatırı sayılır ihvanı sıkı tembihledi" (Kutlu, 2017: 10).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı hikâyesindeki kahraman Ali, Münire Hanım'a birlikte kaçıp evlenme teklifinde bulunur. Münire Hanım, bu teklifi hem "kaçan kız" olmanın getireceği utançtan hem de ağabeylerinin onları rahat bırakmayacağı düşüncesiyle reddeder. Bu, maceraya çağrının reddedilişi olarak değerlendirilebilir. Ancak, Münire Hanım daha sonra, sinema sahibi zengin bir adamın akıl sağlığı sorunları olan oğluyla evlendirilmek istendiğinde bu evliliği de reddeder. Ağabeylerinin şiddet uygulaması üzerine, bu duruma öfkelenen Ali, hem Münire'yi kaçırır hem de intikam almak amacıyla sinemayı yakar. Bu gelişmelerle, önceleri maceraya çağrıyı reddeden Münire Hanım, sonunda maceraya katılmayı kabul eder. Bu süreç, kahramanın kişisel yolculuğunda önemli bir dönüm noktasını ve maceraya dair kararını gösterir:

> "(…) Böyle gitmiş bir zaman. Derken annemin serseri ağabeyleri kızı sinemanın sahibi zengin adamın akıldan yaya oğluna yamamaya kalkmışlar. Vicdansızlar. Böylece akraba olup sinemaların mülkiyetine konmak istiyorlar. Anneme açınca meseleyi kıyamet kopmuş. Annem genç bir kız henüz, lakin yürek mangal gibi. Katiyen olmaz,

siz beni çengelde asılı et mi sandınız, kendimi intihar ederim diye basmış feryadı. O feryat ettikçe ötekileri dört bir koldan sille-tokat girişmişler fukaraya. Her bir yanlarını mosmor edip bırakmışlar (Kutlu, 2015: 14-15).

"Uzun Hikâye"de hikâyenin ikinci bölümünde ikinci kez maceraya "çağrının reddedilmesi" görülmektedir. Ali'nin oğlu tarafından Feride'ye yapılan birlikte kaçma teklifini Feride reddeder. Feride, kahramanı çok sevdiğini fakat ailesinin böyle bir olay ile kirlenmesini istememektedir. Bu reddedilme, kahramanın artık yaşadığı kasabayı terk etme isteğini güçlendirir. "(…) ve bir haftaya kalmadan cevabını aldı geldi. Onu seviyorum demiş Feride, ebedi seveceğim. Lakin "Hancılardan bir kız kocaya kaçtı" dedirtmem. Bizim sevdamız artık ahirete kalmıştır, böyle bilsin, demiş. Demiş ağlamış" (Kutlu, 2015: 16).

Kahraman, Feride'nin ret cevabını aldıktan sonra, babasını kasabada bırakıp İstanbul'a doğru yola çıkar. Bu noktada, Feride'nin maceraya çağrıyı reddetmesi, yeni maceraların başlamadan sona erdiğini gösterir. Kahraman, gideceği yeri belirlemeden, bilinmeze doğru bir yolculuğa çıkar.

"Seni burada bir başına bırakıp gitmek istemiyorum. Ama bu kasabada kalamam artık, dedim. Tavrını hiç değiştirmedi; yine aynı canlılık, yine aynı neşeyle:

Beni düşünme. Benim ömrüm böyle geçti. Nereye gideceksin?

Bilmiyorum.

İyi. Bilmemek en iyisi" (Kutlu, 2015: 109).

Campbell'a göre "çağrının reddedilmesi" "özde, kişinin kendi çıkarı saydığı şeyden vazgeçmeyi reddetmesi"dir (Campbell, 2020: 61). Ancak "Uzun Hikâye"deki iki reddedişte kahramanların geleneklerine ve göreneklerine bağlılıklarından dolayı bir reddetme olduğu görülmektedir. Burada, kahramanların kişisel çıkarlarından ziyade, toplumsal normlar ve ailevi beklentiler ön planda tutulmuş, bu da onların maceraya atılma süreçlerini etkilemiştir.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinin kahramanı Süheyla, Engin'e rakılı sofraları terk edip "harama batmamış bir beldeye hicret" (Kutlu, 2019: 43) etme teklifinde bulunur. Engin bu teklifi reddetme eğilimine girer. Bu reddin sebebi ise kahramanın kendi çıkarı saydığı maddi zenginlikten vazgeçmemesi ve "ben bilincine" ulaşamamasından dolayı kendini yetersiz görmesi olarak yorumlayabiliriz. "Yoksulluk

İçimizde" adlı hikâyenin kahramanlarından olan Engin bir gel-git içindedir. Bir yanı onu benliğinden uzaklaşmaya çağırırken diğer yanı özüne dönmeyi teklif ediyor" (Yılmaz, 2013:81). "(…) İçinin tamamına bir yanı yani muzaffer olanı fevkalade öfkeli son zamanlarda. Bütün imkânları deniyor: Çalış. Oyna. Eğlen. Boşver. Yarış. Kazan. Ye. Vur. Tut. Bastır. Et. Yok Et. Çalış. Oyna. Boşver. Sana gıpta ediliyor. Bütün bunlar ve ilaveten dışındaki unsurlar içinin öbür yanında, köşede belli belirsiz kıpırdayan:"Hayır… Hayır… Hayır." Diye sinyaller salarak ışığını parıldatan o küçücük direnişi bastıramıyor" (Kutlu, 2019: 82).

Kahraman için, maddi olarak güvenli ve konforlu alanın dışına çıkmak oldukça zordur. Kahraman, uzun zaman çabalayıp kazandığı zenginliği bırakarak tehlikelerle ve risklerle dolu bir maceraya atılma konusunda bir direnç sergiler.

"-Tövbe et.

-Nereden çıkardın şimdi bunları Süheyla. Biliyordun ben yoksul bir ailenin çocuğuyum. Yıllarca didindim, bir yere geldim. Benden bunları isteme" (Kutlu, 2019: 70).

Teklifi reddeden Engin, daha sonra içsel bir hesaplaşma sürecine girer. Yaptıklarının yanlış olduğunu anlayan Engin, Süheyla'nın evine gitmek için yola çıkar. Bu davranışı ile daha önce reddettiği maceraya çağrıyı kabul etmiş olur. "Bu aşama kahramanın içsel çelişkilerinin vurgulandığı kısımdır". (Alaçam, 2023:95)

Sonuç olarak, Engin'in çağrıyı reddetme eğilimi, onun hem iç dünyasına yönelmesini sağlar hem de potansiyel enerjisini keşfetmesine yol açar. Bu süreç aynı zamanda hikâyedeki merak unsurunu da güçlendirir.

Cemil Kavukçu'nun, *Patika* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Patika"da, kahraman Zafer için maceraya çağrı, komşusu olan genç kadının evine davetidir. Zafer, genç kızın tahriklerine kapılarak içsel gelgitler yaşar ve bu nedenle çağrıyı reddetme eğilimine girer. Çünkü bu çağrıya olumlu cevap verirmesi, karısı Gül'e karşı ihanet anlamına gelecektir. Ancak, Gül ile aralarındaki kişilik farklılıklarını ve ayrı dünyaların insanı olduklarını fark ederek mutsuz olduğunu hisseder. Zafer için bu reddediş, aynı zamanda kendisi için önemli olan bir düzeni sürdürmeyi tercih etme anlamına gelmektedir:

“Gül’ü aldatıyorum! Onun düşlerini biliyor muyum? Ya da başkalarının düşlerini. Bilmesem bile Gül’ünkileri sezebiliyorum. Günlük düşler onunkiler. Kendisiyle barışık biri, sıradan. Verilenle yetiniyor. Bir gölge gibi yaşayacak, sonra silinip gidecek. Beni hiçbir zaman anlamayacak. Ne kadar yabancıyız. Birbirimizi tanımadan evlendik” (Kavukçu, 2000: 31).

Zafer, gelen çağrıya ilk etapta dirense de, sonunda çağrıya yanıt verir ve böylece maceraya atılmayı kabul eder. Bu karar, baskıladığı kişiliğini tamamlama arzusundan kaynaklanır. Bu macera, Zafer’in kendi benliğiyle yüzleştiği ve içsel bir yolculuğa çıktığı bir süreç olarak ele alınabilir.

Cihan Aktaş’ın “Üç İhtilal Çocuğu” hikâyesinde, evli ve üç çocuk annesi olan kahraman, mutsuz bir evlilikten ötürü yalnızlığa itilmiştir. Kahramanın bu mutsuz evliliği sonlandırma isteği, evlilikte kişisel çıkarlarından ödün vermesi ve eşiyle olan anlaşmazlıklarından kaynaklanmaktadır. Evlenerek maceraya atılan kahraman, boşanmak isteyerek aslında başladığı bu macerayı reddetme eğilimine girer. Ancak, kahramanın annesi evliliğin sabır ve tahammül gerektirdiğini vurgulayarak, onu boşanma düşüncesinden caydırır. Annesiyle olan konuşmasının ardından, kahraman eşinin kusursuz bir aile babası olduğuna kanaat getirerek, bilinçli bir şekilde çağrıyı kabul etme yoluna girer. Bu durum, kahraman için bir dönüm noktası teşkil eder ve annesinin öğütleri, kahramanın yolculuğunu yeniden şekillendirir. Bu süreç, kahramanın içsel çatışmalarını, toplumsal beklentileri ve kişisel tercihleri arasındaki gerilimi yansıtır:

> “Sabredeceksin, tahammüllü olacaksın, başka bir yolu yok, demişti annesi. Sabretmek, kadınlık sanatının gereğidir kızım, demişti. (Başka kadınların kocaları da aynı. Kötü koca nasıl olur, görmemişsin de sen. Dövüyor mu, içkisi kumarı mı var, hayır! Sana çalış mı diyor, Gözü dışarıda mı, hayır! Ört başını, namazını kıl orucunu tut, üstüne ne lazım başka işler?)” (Aktaş, 2012: 25).

Cihan Aktaş’ın “Son Büyülü Günler” adlı hikâyesinde, isimsiz küçük kız kahraman, şehirde bulunan yatılı öğretmen okulunu kazanır. Şehirdeki yatılı okulu kazanması maceraya çağrı olarak olarak yorumlanabilir. Kahraman, şehirdeki yatılı okula gitmeyi kabul ederek çağrıyı reddetmez. Çağrının reddedilmemesinin üç sebebi vardır. İlki, kahramanın ablasının ve ağabeyinin önceden benzer bir yolculuğa çıkmış olmasıdır. İkinci sebep, kahramanın, kendisinden beklenen veya kendi çıkarını düşündüğü şeylerden vazgeçmeye hazır olmayan

bir yaşta olmasıdır. Üçüncüsü ise, Aktaş'ın hikâyelerindeki karakterlerin genellikle geleceğe dair hayallerinin olmasıdır. "Gelecek hayal kurmayı, geçmiş ise avunmayı temsil etmektedir" (Çil, 2021:229). Bu yüzden, kahraman kasabadaki yaşamını ve eski alışkanlıklarını bırakarak, tehlikelerle ve risklerle dolu bir maceraya atılma konusunda direnç göstermez. Bu süreç, kahramanın kişisel gelişimini, cesaretini ve yeni başlangıçlara açık oluşunu vurgular:

> "Ayrılığın vereceği üzüntüden söz ediyor herkes ama bu üzüntüyü yeterince yaşayamıyorum ben. Ne de olsa evden ilk ayrılan değilim. Ablam Elazığ'da öğretmen okulunda. Ağabeyim Erzincan Lisesi'nde pansiyoner öğrenci olarak okudu ve geçen yaz üniversite sınavlarına girdi" (Aktaş, 2011: 10-11).

Cihan Aktaş'ın "Acı Çekmiş Yüzünde" hikâyesinde, kahraman Hansa'nın resme olan tutkusundan vazgeçip İslam'a ve Gazali felsefesine yönelmesi, maceraya çağrı olarak değerlendirilebilir. Ancak Hansa, bu yönelişte tereddütler yaşar ve macerayı reddetme eğilimlerine girer. Kahramanın macerayı reddetme eğilimine girmesinin iki sebebi vardır: Birincisi Allah için bakmayı, dinlemeyi, nakşetmeyi tam olarak özümseyememesi; ikincisi ise eski yaşamından ve sanatından tamamen vazgeçme konusundaki tereddüdüdür. Bu durum, Hansa'nın kişisel çatışmalarını ve içsel mücadelesini ortaya koyar, dini inançlar ve sanatsal tutkular arasındaki dengeyi arayışını vurgular:

> "Ama, Kamil ne derse desin, dedikleri ne kadar etkileyici ve açıklayıcı olursa olsun, o tablo yarım yamalak oradaydı. Yani, her yerdeydi. Acıyı yadsımak, duyguların izlerini silip süpürmek, duygular yokmuş gibi yaşamak olanaksızdı" (Aktaş, 2013: 23). "Hansa, o odada sanata veda ettiğinde, her türlü putu kırmakta kararlı olduğunu kendine tekrarladığında, 'acaba' demeye devam ediyordu yüreği, acaba bu fırçalar günün birinde başka bir iş için lazım olabilir mi? Acaba… Sonra acabalar yüzünden utanç duymuştu. Sanatseverlik, Tanrısız bir dindarlıktı. O zaman zihninin cevabına yüreğinin itiraz etmesi güçtü. Ama yüreği rahat durmuyordu. Hep yüreğinin sesini dinleyerek yaşamıştı" (Aktaş, 2013: 24).

Cihan Aktaş'ın "Azize'nin Son Günü" adlı hikâyesinde, hem kahraman hem de anlatıcı Azize'dir. Hikâye, Azize'nin bakış açısından anlatıldığı için Mansur'un çağrıyı reddedip reddetmediğini anlamak mümkün değildir. Ancak hikâyenin başlanda, Mansur'un komünizmi anlatmak için Azerbaycan topraklarına gitme isteği ve komünist vatandaşlar için

vücudunun azalarını, hatta canını bile vermeye hazır olduğunu ifade etmesi, mücadeleye dair yapılan çağrılara direnç göstermeyeceğini düşündürmektedir. Aynı şekilde, Azize de komünizmi savunduğu için çağrıyı reddetme teklifinde bulunmaz. Azize, iç dünyasında Mansur ile bu yola çıkabileceğini düşünür ve bu düşüncelerini hikâyede ifade eder:

> "Yine de Mansur isteseydi, her şeyi bırakıp onunla giderdi belki ama belki de gitmezdi, gitse bile geri dönerdi, dönmese de mutlu olmayabilirdi. Halka hizmet hayatının amacıydı" (Aktaş, 2018: 21).

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinin ilk öyküsü olan "Kapıyı Vuran Kim"de kahraman Ahmet, maceraya çağrıyı aldıktan sonra inandığı gibi yaşamanın gereklerini yerine getiremediği için bunalıma girer ve çağrıyı reddeder. Kahraman, maceraya çıkmayı reddettiği için yolculuk başlamadan biter.

> "Bir şeye karar verdiğim zaman seviniyorum. Hakkında karar verilecek çok şey var. Yatağımı düzeltmeye karar veriyorum söz gelimi. Kahvaltı yapmaya ya da tıraş olmaya karar veriyorum. Bir yolculuğa çıkmaya karar veriyorum. Şimdiye kadar hiç karar vermemiş olarak durmadım: Hiçbir şey olmazsa karar vermemeye karar veriyorum. Ama hazırlık yapmakla geçmiştir. Karar verdiğim şeyleri yapmak için. Onun için kararsızım ve (…)" (Özdenören, 2015a: 14).

Campbell bu konuda "çağrıyı reddeden herkesin yok olmadığını, ruhun sakladığı birçok gizin bulunduğunu çağrının kararlı bir şekilde reddini takip eden çöküşün hiç akla gelmeyen bir serbest bırakma ilkesinin aniden belirmesiyle de gerekli şartların oluşabileceğini" söyler (Campbell 2020: 78-79). Ancak Ahmet için durum böyle olmamıştır. O çağrıyı redderek adeta yok olmuştur. Çağrıyı reddettiği için "sınavlar yolu" ve diğer aşamalara geçemediği tespit edimiştir.

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, nefsine hâkim olamayıp günah işler. Bu yaptığının yanlış olduğunu fark eden Yusuf, tövbe edip arınma arzusuyla tekkeye gitmeyi düşünür. Bu düşünce, maceraya çağrı olarak değerlendirilebilir. Yusuf, arınma arzusuyla tekkeye gitmeyi kabul ederek, maceraya çağrıyı reddetmez. Çünkü kahraman, nefsiyle mücadele etmek ve hakikate ulaşmak için bu yolculuğa çıkması gerektiğinin farkındadır. Yusuf'un içsel çatışmasını şu sözlerle ifade eder:

"Nefsini hem terk etmesi gerekiyor hem onu yüklenmesi, öyle mi? Böyle bir şeyin üstesinden gelinebilir mi? Belki de bu yüzden, bu işin üstesinden gelmeyi öğretecek bir üstadın bulunması gerektiği söyleniyordu" (Özdenören, 2010: 87).

Çağrıyı reddetmeyerek memleketinden uzak bir şehirdeki tekkeye doğru trenle yola çıkan kahraman, tekkenin olduğu şehre geldikten sonra zihnindeki hayat algısının etkisiyle çağrıyı reddetmeyi düşünür. Bu durum, Yusuf'un içsel mücadelesini ve zihinsel çatışmalarını daha da derinleştirir, maceraya çağrıyı kabul etme ve reddetme arasındaki ikilemi vurgular. "Sabahleyin tekkeye nasıl gideceğini düşünüyor, gitmeyi göze alıp alamayacağını bilemiyordu. Bunu göze alamasa bile gideceğinden emindi. Hayır, yüzlerce kilometrelik yolu tepip geldiği için değil, bu kadar yolu boşa çiğnemiş olacağı için değil, bunlar için değil, gidecekti, hepsi bu (…) sorun bu değildi, fakat oraya hangi yüzle gidecekti? Hangi yüzle?" (Özdenören, 2010: 90).

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabında yer alan "Boşluktaki Duruş" başlıklı öyküdeki kadın kahraman, eşinden boşanıp yeni bir maceraya çıkıp çıkmama konusunda uzun süre düşünür. Evliliğini iyileştirmek adına çaba sarf eden ve eşine nedensiz duyduğu yorgunluğu açıklayan bu karakter, nihayetinde bunalıma girer ve hayatından memnuniyetsiz, mutsuz, dünyaya uyum sağlayamayan biri olarak seyahate çıkmaya karar verir:

"(…) artık fazla düşünmemesi gerektiğine karar verdi, arkadaşı kadın avukatı aradı ve ona boşanmak istediğini söyledi (…)" (Özdenören, 2008: 51).

Böylece kadın kahraman, kocasından ayrılmaya karar vererek maceraya çağrıyı reddetmediği görülür: "Sonunda kendine ayrı bir daire tuttu. Hayır kaçmak falan değildi: adresini bildirerek ayrıldı kocasından. Kendi yalnızlığını denemek istediğini düşünüyordu" (Özdenören, 2008: 50).

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabındaki "Mevsim Sonu" öyküsünün kahramanı Tülin'in gölgesi, düşünmek ve varlığını sorgulamak amacıyla yaşadığı yeri terk ederek bir tatil kasabasına gider. Bu yüzden "gölgeye ruhsal bütünlüğün karanlık yanı, karanlık kardeşidir diyebiliriz" (Gökeri, 1979: 19).

"Birisi sanki onu duruluğa ve duru olmaya çağırıyordu. Birdenbire yüreğinin derinliklerinde, o, kendisinin buna zaten hazır bulunduğunu duyumsadı. O zaten

duruydu: payetlerin, incik boncukların altında o duruluğu görebilmek zor olabilirdi, ama bu, o duruluk yok demek değildi. Her şeyin geride bırakılması mümkün müydü? Bir bakıma genç ömrüne bir sürü şey sığdırmıştı. Bununla birlikte o yaz ilk kez yaşadığı şeyler de vardı: ilk kalp çırpıntısı, yanağına bir erkeğin yanağının dokunuşu ve elinin ilk kez bir genç erkek eline dokunma arzusuyla kıpırdanışı. Belki ilk kez kendini büyümüş olarak, dahası, bir genç kadın olarak duyumsadı. Ve yokluğu, yitip gitmeyi ilk kez düşündü, somut olarak ve somut biçimde" (Özdenören, 2008: 23).

Tülin, maceraya çıkarken yaşadığı yerdeki insanlar, onun hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu yüzden maceraya çıkmayı reddetme düşüncesine kapılır:

"(…) iyi de, ölüme yakın duran yakınlarımın sevgisinden nasıl vazgeçebilirim? – çocukluğumdan nasıl vazgeçebilirim? –ben seven insanlardan ve sevgilimden nasıl vazgeçebilirim? Ses karşılık veriyordu: bunlardan vazgeçmeyeceksen benden vazgeçmek zorunda kalacaksın! Kız, bu tehdit karşısında ne yapacağını bilemiyordu (…)" (Özdenören, 2008: 25).

Tülin'in macerayı reddetme eğilimi, hayatındaki insanlara ve ilişkilere verdiği değeri vurgulamaktadır. Ancak çağrıyı yapan kişinin tehdidi, Tülin'in bir seçim yapması gerektiğini göstermektedir. Bu seçim ya sevdiği insanlardan ayrılmayacak ya da maceraya atılarak değişim yaşamak şeklinde olacaktır. Bu ikilem, kadın kahramanın karşısına zorlu bir karar alma durumu çıkarmaktadır. Bu senaryo, kadın kahramanın iç dünyasındaki karmaşıklığı ve kararsızlığı sergilemektedir.

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Bir Kapının Önünde"de genç kahraman, çağının çıkmazlarından kurtulmak için tasavvufa yönelir. Bu durum maceraya çağrı olarak tanımlanabilir. Tasavvufa yeni başlayan genç, abdest alıp namazını kıldıktan sonra inzivaya çekilir ve şeyhinin hayalini görmeyi umarken, saydam geceliğiyle kötü yola sapmış bir kadının görüntüsüyle karşılaşır:

"Namazı ve duaları bitirince yerinden kalkmadı. Gözlerini yumdu. Yumdu gözlerini: Yüreği çırpıntılar içindeydi kapalı bir gölün sabah rüzgârıyla başlayan sinirli çırpıntıları akıp gidiyordu kararmış bir gecede ya da karartılmış gündüzlerde, ıslak eski karanlık binaların koridorlarında yürüyüp duruyordu. Saydam geceliğine gizlenmiş o kadını görüyordu: koridorun su sızan bir duvarına sinmiş, orada kendisinden yardım bekliyor, fakat kendisi nasılsa beklenen yardıma bir türlü cevap veremiyordu. Kadınsa

birinin metresiydi. Hiç olmazsa öyle olması gerektiğini düşünüyordu. Ama niçin? Niçin? Niçin? Niçin?" (Özdenören, 2015b: 12).

Bu durum, kahramanın nefsi (gölgesi) tarafından maceraya çağrıyı reddetme eğilimi olarak değerlendirilebilir. "İslam kültüründeki "nefs" olgusuyla benzeşmektedir" (Sarıçiçek, 2020, 26). Ancak kahraman, "Ah, Tanrım, ben ne yapıyorum? Aklım nerelere gidiyor?" (Özdenören, 2015b: 15) diyerek, nefsi ile olan mücadeleden başarıyla çıkar. Vogler'e göre kişi, "gölge arketipiyle karşılaşmak ve hesaplaşmak durumundadır". (Vogler 2009: 74) Daha sonrasında kahraman evinden ayrılıp bir camide tekrar abdest alır. Bu davranış, kahramanın çağrıyı reddetmediğini ortaya koyar.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır*'ın üçüncü hikâyesi, aynı ismi taşıyan "Kadınlar da Vardır"da, kahraman Servet Hanım'ın maceraya çağrıyı reddetmediği görülmektedir. Çünkü maceraya çağrı beklenmedik bir hastalığın teşhisi sonucunda acil olarak hastaneye yatması ile gerçekleşir. Servet Hanım'ın çağrıyı reddetmemesinin nedenlerinden biri, eşi Behçet Bey ve çocuklarının, Servet Hanım'ın hastalığı sebebiyle hayatlarında ortaya çıkacak maddi ve manevi eksikliklerle karşı karşıya kalmamaları için onun bir an önce hastaneye yatarak sağlığına kavuşmasını istemeleridir:

"Hemen aile toplandı ve durum görüşüldü. Servet Hanım'ın kocası ve beş çocuğu tam bir bozguna uğramışlardı. Her kafadan bir ses çıkıyor, kimi ağlıyor, kimi bağırıyor, çocuklar babalarını suçluyorlardı" (Atasü, 2022: 47).

Servet Hanım'ın çağrıyı reddetmemesinin diğer bir sebebi ise, çağrı öncesinde torunlarına bakmakta ve eşinin kötü muamelesinden şikâyetçi olmakta olduğu yaşamıdır. Bu koşullar altında, risk ve tehlikelerle dolu bir maceraya giriş konusunda herhangi bir direnç göstermemektedir.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"ın kahramanı Selma çağrıyı reddetmez. Çünkü geçmişinden arda kalanları merak etmesinden dolayı gelen çağrıyı reddetmez:

"On beş yaşından beri görmediği bu kente, çalıştığı kurum göndermişti Selma'yı; bir kongre vardı da. Ama umurunda değildi bu toplantı. Gelişinin asıl nedeni başkaydı. Babaannesinden arda kalanı bulmak" (Atasü, 1998: 7).

Hikâyenin ikinci bölümünde Çar'ın ordusundan kaçmak için Trabzon'dan ayrılması gereken Rabia Hanım maceraya çağrıyı reddetmez. Fakat eşi Salih Efendi maceraya çıkma konusunda kararsız kalır. Bunun birkaç nedeni vardır: Birincisi, hayatı boyunca memurluk yapmış olması sebebiyle, belirli bir düzen ve plana bağlı kalmak istemesi ve ani gelişen olaylara karşı duyarsız kalmasıdır. İkinci neden ise, oğulları Hasan ve Hüseyin'in ölümü ve Hayri'den haber alamamış olmasıdır. Ancak Rabia Hanım'ın kararlı duruşu sayesinde maceraya çağrı reddedilmez:

> "Ah şu Salih Efendi'nin beceriksizliği (…) Rabia Hanım çatık kaşlarla Karadeniz'e bakıyordu. Ve bir öğle sonu, kararını verdi. Birkaç sepet dolusu yiyecek, sucuk, pastırma, peynir, peksimet filan hazırladı" (Atasü, 1998: 30-31).

Hüseyin Su'nun üçüncü hikâye kitabı *Aşkın Hâlleri*'nde yer alan ikinci hikâye "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"un kahramanı Hasan'ın üniversiteyi kazanması, maceraya çağrı olarak değerlendirilebilir. Hasan'ıın kendi isteğiyle üniversiteye başlaması, bu çağrıyı reddetmediğini gösterir. Campbell şöyle der:

"Çağrının reddi; (kahramanın) kendi çıkarlarını, ideallerini, üstünlüklerini güvence altında tutmak istemesidir"(Campbell, 2020:74). Bu bağlamda, Hasan çağrıyı reddetmeyerek kendi çıkarlarını, ideallerini, üstünlüklerini güvence altında tutmuştur.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki altıncı öyküsü "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar"da mühendis olarak betimlenen kahraman, Doğu illerinden birinde yapılacak bir binanın şantiyesine gitmesi istenmektedir. Bu durum, maceya çağrı olarak değerlendirilmiştir. Kahramanın bu çağrıya olumlu ya da olumsuz bir yanıt verip vermediği, hikâyenin içeriğinde açıkça belirtilmemiştir. Ancak, kahramanın çağrıyı reddetme girişiminde bulunmadığı, macera boyunca yaptıklarından anlaşılmaktadır. Yazar, hikâye boyunca kahramanı güçlü, işinde başarılı ve sorumluluk sahibi bir mühendis olarak tasvir etmiştir. Bu nedenle, yapılan çağrıyı reddetme girişimi olmadığı izlenimi ağır basmaktadır. Çağrıyı kabul ettiğini kahramanın gazete yazı işleri müdürü olan amcasının oğlunun kayınbiraderi olan Müfit'ten öğrenilmektedir:

> "Yarın Doğu'ya gidiyormuşsun, şantiyeye; bizimkilere amcan söylemiş" dedi" (Ağaoğlu, 2008: 69).

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabındaki "Korkut'a Masal" adlı öyküde, ana karakter Korkut, Sarıbaş adlı köpekten gelen çağrıyı reddetmemektedir. Güngör'ün belirttiği üzere, "Korkut ailesinden beklenen ilgiyi görmeyen ve onlarla bu sebepten dolayı anlaşamayan birisidir" (Güngör, 2014:89). Bu durum, Korkut'un kendisine yöneltilen çağrıyı hemen kabul etmesine neden olmuştur.

"-İçeriye git de söyle, merak etmesinler.

-Şimdi gelirim, dedi. Korkut.

Koşup avluya girdi. Oğuz'a soracaktı elbet. Çocuklar, istedikleri bir şeyi yaptırmak için kime nasıl davranacağını, neyi kime soracaklarını bilirler (…) Odaya girdiğinde yüzü al aldı. O sırada konuşmakta olan Yusuf'un sesini bastırmak için bağırdı:

-Oğuz, beni sırtında gezdirecek köpek.

-Köpek mi? Sırtında mı?

-Evet. Kendisi söyledi. Gidiyim mi?

-Köpekle konuştun demek?

-Evet

Güldüler. Palavracılıkta ün salmıştı Korkut. Filiz sordu:

-Nasıl bir köpek bu?

-Na böyle (Kollarının açtı) kocaman sarı köpek.

-Ha evet, komşunun köpeği. Zararsız hayvandır. Çocukları pek sever. Kuyruğunu kulağını çekeler de hırlamaz bile, dedi Yusuf.

-Noo'lursun Oğuz, gidiyim mi?

-Git de oyna, dedi Oğuz.

Fırlayıp çıktı odadan, Sarıbaş'ın yanına döndü.

-Ne dediler?

-Git, dedi Oğuz.

-Bin öyleyse sırtıma" (Atılgan, 2012: 79).

Korkut, Sarıbaş ile maceraya çıkmak için babası Oğuz'dan izin alır. Korkut, Oğuz'un yanından ayrılıp komşularının köpeği olan Sarıbaş'ın sırtında maceraya başlar.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabında yer alan ve aynı ismi taşıyan öykünün ana karakteri olan anneanne, torunu Emine'den gelen çağrıyı kabul etmekte uzun süre direnir. Anneanne, çok az ömrü kaldığını birkaç yıl daha sevdiği bu apartmanda kalması için torunu Emine'den rica eder. Emine ise, anneannesine bu evi beş yıldır boşaltması gerektiğini, ancak artık gerçekten harekete geçmesi gerektiğini belirtir. Anneannenin, Emine'den gelen çağrıya direnmesi, çağrının reddi olarak yorumlanabilir. Anneannenin çağrıyı reddetmeye çalışması, maceraya başlama aşamasındaki isteksizliğini ve macera süresince yaşayacağı değişimlere duyduğu endişeyi yansıtır. "Benim bu evden ancak ölüm çıkar," dedi anneanne. "Üç ayrı ev ağır geliyorsa, siz bana taşının. En büyük, en güzel ev benimki. Ya satın o çirkin katlarınızı ya da kiraya verin, buraya yerleşin. Bu ev hepimize yeter. Her zaman yetti zaten" (Kulin, 2005: 4).

Emine, çağrılarını, anneannesinin reddedemeyeceği bir duruma getirene kadar ısrarla sürdürür. Sonuçta, Emine, anneannesini artık bu evde kalamayacağına ikna eder ve anneanne, Emine'nin evine taşınmayı kendi isteğiyle kabul eder. Kulin bu durumu şöyle belirtir:

"Anneanne kızının çatı katını seçti taşınmak için" (Kulin, 2005: 5).

"Haberci" konumunda olan Emine'nin çağrısını sonunda kabul eden anneanne erginlenme aşamasına adım atar. Abalı, bu süreci şu şekilde açıklar:

"Haberci tarafından yapılan maceraya dâhil olma çağrısına kahramanın cevap vermesi, yani bu daveti kabul etmesi gerekir ki erginlenmesi açısından bu durum bir olmazsa olmazdır fakat kahramanın ufak da olsa bir direnme göstermesi söz konusu olabilir" (Abalı, 2016:208).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Taş Duvardır Benim Sevdam" adlı ikinci öyküsünde, kahraman Gülbeyaz, konağın ağası ve kadınları tarafından

bakkalın çırağı ile evlendirilme isteği maceraya çağrı olarak değerlendirilmiştir. Gülbeyaz, bu çağrıyı başlangıçta bilinçli olarak reddetme eğilimine girer:

"(…) Kız nedir bu surat? Zilleri takıp oynacağına, gelin gidiyorum diye (…) Tövbe!

-Ben çırağa gönül düşürmedim ki" dedi Gülbeyaz.

-Ya kime düşürmüştün?

-Cevap vermedi Gülbeyaz" (Kulin, 2005: 26).

Gülbeyaz'ın zorla evlilik fikrine direnmesinin temel nedeni, mevcut yaşadığı konaktan ve alışık olduğu yaşam tarzından vazgeçmek istememesi, ayrıca bilinmezliklerle dolu bir maceraya atılmaya karşı isteksizliğidir. Gülbeyaz, bu evliliğe sıcak bakmasa da, konağın beyağası ve kadınların baskısı altında evliliği kabul eder. Bu, Gülbeyaz'ın kendi evliliğinde bile karar verme yetkisi veya fikirlerini ifade etme imkânının olmadığını göstermektedir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünde, kahraman Saliha, maceraya çağrıyı Şükran'dan almaktadır. Şükran, hâkim olan Saliha'ya, velayet davasında kararı babanın lehine verirse, kanser hastası olan annesine ilaç getirebileceğini belirtir. Saliha, annesinin ilaçsız acı çekmesine dayanamayıp bu teklifi kabul eder ve böylece maceraya başlamayı kabul etmiş olur. Ancak vicdanı rahat değildir. Saliha, çağrıyı aldığı gece rüyasında kendini "Rüşvet yemekten tutuklanmış" (Kulin, 2005: 39) olarak görür ve o gece iç hesaplaşma yaşar. Ancak kendi içini rahatlatacak şu sözleri söyleyerek maceraya başlar: "Bu dava ticaret davası değil, alt tarafı velayet davası. Karşılığında para da almıyor. Birkaç kutu ilaca rüşvet mi denir!" (Kulin, 2005: 39).

Saliha'nın macerayı reddetmemesi, Campbell'in ifadesiyle, "(...) içeride bekleyen bir boşluğun henüz bilinmeyen bir talebinin en derin, en yüksek, en zengin yanıtı dışında herhangi bir şeye yanıt vermeyi kasıtlı, korkunç biçimde reddetmek anlamını taşır: bir tür tam kapanma ya da yaşamın sunduğu şeylerin reddedilmesi, sonuçta birtakım dönüşüm güçleri sorununu birdenbire ve kesin olarak çözüleceği yeni bir düzleme taşıyacaktır" (Campbell,2020:105).

Hikâyede ele alınan ikinci önemli macera, haksız yere velayeti elinden alınan annenin yaşadığı mücadeledir. Çocuğun annesi, çocuğunun velayetinin babaya verileceği haberini kayınvalidesinden alır almaz babasının arkadaşı olan avukat Füreyya Hanım'a başvurur.

Füreyya Hanım, adliyeye gidip verilen o kararı bulmasını ister. Çocuğun annesi bir dakika düşünmeden adliyeye gider. Burada annenin, annelik duygularının ağır basmasından dolayı hiç düşünmeden maceraya çağrıyı kabul ettiği görülmektedir:

> "Çantamı kapıyorum aceleyle. Üstümde ne var? Etek mi, Pantolon mu farkında bile değilim. Tanrım, taksi yok. İlk gelen minibüse atıyorum kendimi. Ter içindeyim, saçlarımın diplerinden alevler çıkıyor. Asliye Hukuk'ta kalem kalem dolaşıyorum" (Kulin, 2005: 46).

Bu durumda, çocuğun annesi, Jung'un belirttiği gibi, "koruyan, besleyen, şefkatli gibi iyicil yanlarını" temsil eden iyi anne arketipidir (Jung, 2020b: 121).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" öyküsünde, kahraman Zeynep Hanım, kapı zilinin çalması üzerine oğlunun geldiğini düşünerek kapıyı açar. Kapıda oğlu değil de tanımadığı birini görünce kapıyı kapatmak ister. Tanımadığı kişinin içeriye zorla girmesiyle macera başlar. Zeynep Hanım için kapı zilinin çalınması, bir maceraya çağrı niteliğindedir. Başlangıçta, oğlunun ve kendi çıkarları için bu çağrıyı reddetmeyi düşünür. Ancak, karşı tarafın ısrarıyla Zeynep Hanım, kendisini istem dışı bir maceranın içinde bulur.

> "Kapıyı kapatmaya davrandığında geç kalmıştı. Adamın ayağı kapının arasındaydı artık.
>
> Kimsiniz? Ne istiyorsunuz? Sesi titriyordu. Adam Zeynep'i itip içeri girdi" (Kulin, 2005: 89).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü "Adil Düzen"de kahramanın isminden dolayı örgüte çağrılması, maceraya çağrı olarak nitelendirebilir. Başlangıçta Adil Düzen, bu çağrıyı reddetme eğilimi gösterir. Ancak, çağrıyı yapan "haberci" kişi, onu zorla örgütün binasına götürür ve bu durum, kahraman için maceranın başlangıcını işaret eder:

> "Kardeşim, benim örgütle filan bir alakam yok. Adımı da ben seçmedim, babam böyle koymuş, dedim ama adam yakama yapışmış bir türlü bırakmıyor, çekeleyip duruyor beni. Sana böyle bir ad takılmışsa, mutlaka bu bir işarettir, gel benimle, diye tutturdu. Beni sürükleye sürükleye bir binadan içeri tıktı" (Kulin, 2005: 123).

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâyesinde yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykü "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar"ın kahramanı Zehra, evlenme hayali kurduğu Doktor Ahmet'e yalan söylediğini, gerçek ailesinin yanında yetiştiği Ayla'nın kendi ailesi olmadığını itiraf eder. Bunun üzerine Ahmet, ayrılma kararı alır. Bu karar Zehra için maceraya çağrı niteliğindedir. Zehra'nın, bu ayrılık fikrine direnerek, söylediği yalanın tam anlamıyla yalan olmadığını, Ayla'nın kendisine kızı gibi baktığını açıklaması, çağrıyı reddetme çabası olarak değerlendirilebilir. Zehra'nın bu çağrıyı reddetme eğilimi, kendi çıkarları olarak gördüğü aşk ve zenginlikten vazgeçmeme iradesini yansıtmaktadır.

"Aslında, yanlış da değildi, o evin kızıydım ben, eve adımımı attığım andan itibaren ailenin bir ferdi olmuştum. Horlanmamış, itilip kakılmamıştım. Ablam bana pembe perdeli bir oda hazırlamış, tepeden tırnağa yeni giysiler almıştı (…)" (Kulin, 2000: 33).

Ancak Zehra kendi çıkarı saydığı şeyden vazgeçmemek için maceraya başlamak istemese de Ahmet'in kendinden ayrılmasıyla maceraya çıkmayı kabul eder.

2.1.3. Doğaüstü Yardım

Maceraya çıkmak, bir kahraman için genellikle dönüşümün bir noktasını temsil eder ve önemli bir kararın sonucudur. Bu noktada, kahramanın bir doğaüstü yardımcıya ihtiyacı duyabilir. Bu yardımcı, kahramana yolculuğu boyunca rehberlik eder, cesaretlendirir ve destekler. Böylece, hem engelleri aşmasına hem de maceranın başarılı bir şekilde sonuçlanmasına yardımcı olur. Bu yardımcı, bazen bir tanrı ya da tanrıça olabileceği gibi, bazen de bir bilge kişi ya da sihirli bir nesne olabilir.

Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* adlı eserinde mitoloji ve folklorde doğaüstü yardımcının, kahramanı "korumak, rehberlik etmek, öğretmek, test etmek, eğitmek ve büyülü hediyeler sunma görevleri" olduğunu belirtir (Vogler, 2009: 117).

Rus halk masalları incelemecisi Vladimir Propp, doğaüstü yardımcıyı "bağışçı" veya "sağlayıcı" olarak adlandırır ve şöyle açıklar: "Kahramanın yolculuk sırasında üstesinden gelmek için gereken malzemeleri, bilgiyi ve güveni kazandırarak yolculuğuna devam etmesini sağlamasından dolayı "bağışçı" veya "sağlayıcı" ismini vermiştir" (Vogler, 2009: 117).

Mitolojik kahraman, güçlü ya da güçsüz, hatta doğaüstü yeteneklere sahip olabilir, ancak genellikle güçlü bir varlıktan yardım alır. Campbell, doğaüstü yardımcının yaygın olarak rastlanan bir erkek figürü olduğunu belirtir:

> "Peri kültüründe doğaüstü yardımcı, ormandaki küçük bir adam ya da macerasında kahramana yardımcı olacak tılsımları veya öğütleri veren büyücü keşiş, çoban ya da demirci olarak karşımıza çıkabilmektedir. Daha yüksek mitolojilerde ise bu figür rehber, öğretmen kayıkçı, ruhları diğer dünyaya aktaran bir kişi olarak da somutlaşabilmektedir" (Campbell, 2020: 89).

Bu yardım, maceranın başlangıcından orta noktasına kadar, yani olayların yoğunlaşmaya başladığı dönemde alınır. Bu yardımcı, adeta kaderin somutlaşmış halidir. Çoğu zaman, doğaüstü yardım, "(…) ormandaki ufak tefek adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban, ya da demirci olabilir. Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir" (Campbell, 2020: 73). Bu kişiler genellikle kötü durumu önceden sezme, bir yerden bir yere uçma, ölümsüz olmak gibi özel güçlere sahiptirler.

Doğaüstü yardımcı, kahramana doğrudan müdahale etmez. Kahraman, yardım almadan önce bütün zorluklarla mücadele eder. Yalnızca savaşta başarısız olduğunda "doğaüstü yardım" devreye girer. Aynı şekilde, rehberlik eden kişi de yardım sunabilmesi için bir dizi testten geçmelidir. Bu testler, basit bir iyilikten daha karmaşık görevlere kadar değişebilir. Rehber, bu testleri geçtikten sonra kahramana yardımcı olma hakkını kazanır.

Bu kişi her zaman doğaüstü güçlere sahip olmayabilir; bu nedenle "doğaüstü" terimi sadece sembolük bir anlam taşır. Çünkü bir ev hanımının dünyayı uzaylılardan kurtarması veya bir çiftçi çocuğunun gökyüzündeki devleri öldürmesi her macerada karşılaştığımız bir norm olabilir.

Macera sırasında bir kişi veya nesneden gelen doğaüstü yardım, kişinin kendini anlaması ve bütünleşmesi açısından önemlidir. Campbell bu konuyu şu şekilde açıklar:

> "Koruyucu ve tehlikeli, aynı anda hem anne hem de baba olan bu doğaüstü koruma ve yönlendirme ilkesi kendinde bilinçdışının bütün belirsizliklerini birleştirir böylece bilinçli kişiliğimizin bu diğer, daha geniş sistemden aldığı desteği, fakat aynı zamanda

bütün akılcı amaçlarımızın tehlikesine doğru izlediğimiz rehberlerin sırlarla dolu oluşunu da belirterek" (Campbell, 2020: 73).

Sonuç olarak, doğaüstü yardımcı, kahramanın yolculuğunda kritik bir rol oynar ve onun başarıya ulaşmasını sağlayan önemli bir faktördür. Campbell'in de belirttiği gibi, bu figür, kahramanın zorlu yolculuğuna yardım ve öğüt vererek onun içsel gücünü keşfetmesine yardımcı olur. Doğaüstü yardımcının, mitolojik hikâyelerde ve öykülerde sıkça karşılaşılan bir figür olması, bu karakterin insanların yarattığı mitolojik dünyaların ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"ndaki doğaüstü yardımcı, şahmeran ustası Mahir ustadır. Campbell, doğaüstü yardımcının cinsiyetinin genellikle erkek olduğunu ifade eder:

> "Doğaüstü yardımcının biçim olarak erkek olması da pek seyrek görülmez. Peri kültüründe o ormandaki küçük bir adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban, ya da demirci olabilir. Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir" (Campbell 2020: 89).

Bu hikâyede de doğaüstü yardımcı erkektir. Hikâyenin ana kahramanı olan İlyas, babasından gelen çağrıyı reddetmez, ama içten içe kabul etmekte istemez. Ancak babası tarafından geldiği için ve yaşadığı kültürün verdiği saygıdan dolayı kabul eder: "Suçluluklarında yoksulluklarının payı vardır hiç kuşkusuz; oysa hepimiz aynı yazgıydı" (Mungan, 2015: 16).

İlyas'ın iç konuşmasından da anlaşılacağı üzere bu çağrıya istekli değildir. Fakat İlyas Şahmerancının yanında işe başlamasıyla "doğaüstü yardım" Mahir ustadan gelmektedir. "Şahmerancının yanına çırak verildiğim o gün arkadaşlarımın ayrılığı, bir ölüm olarak düşünmelerini istemiştim. Ama o zaman ölüm adını vermemiştim buna. Çünkü ölümü tanımıyordum. Ya da sevecek kadar tanımıyordum, diyelim" (Mungan, 2015: 16).

Mahir ustanın İlyas'ı ilk gördüğünde söylediği sözler İlyas'ın eşiği aşmasını sağlar: Mahir ustanın "Bu çocuk çok zeki" dedi. "Parmakları da zekâsı kadar işlekse, çok sürmez, cümle yörenin en iyi Şahmerancısı olur çıkar, cümle yörenin en iyi Şahmeranlarını çizer" (Mungan, 2015: 20). "Benim de övünebilir biri olduğumu, olabileceğimi ilk kez o zaman

anlamıştım. Kendime güvenim ilk kez o zaman, Mahir ustanın basık tavanlı; içyağı, kandil, is kokan küçük dükkânında tatmıştım (Mungan, 2015: 20). Bu, İlyas'ın kendine olan güvenini ilk kez hissettiği ve yeteneklerine dair umut beslediği anı simgeler. Mahir ustanın karanlık, basık tavanlı ve is kokan dükkânı, İlyas'ın kendini keşfetmesi ve özgüven kazanması için bir dönüşüm alanı haline gelir

İlyas'ın maceraya hazırlanma sürecinde, Mahir usta hakkında söylediği sözlerden onun kendi benliğinin farkına vardığı anlaşılabilir. İlyas, Mahir usta sayesinde erken yaşta kendi kişiliğini keşfetmiş ve bu süreçte ustasının sağladığı "doğaüstü yardım"ın değerini anlamıştır. Mahir usta ile kurduğu ilişki, İlyas için bir "baba-oğul" ilişkisine dönüşmüş, bu da ona biyolojik babasıyla yaşayamadığı deneyimleri yaşama fırsatı vermiştir: "Ustama çok şey borçluydum. Bana çok erken yaşta kişiliğimi öğreten ustam, bir süre sonra kişiliğimin tepkisiyle karşı karşıya kalmıştı. Ustamla kurduğum ilişki bir "baba-oğul" ilişkisiydi. Babamla kuramadığım, yaşayamadığım bir şeyi ustamla yaşıyordum" (Mungan, 2015: 64). İlyas'ın bu ifadeleri, Mahir ustanın rehberliğinin, onun kendini keşfetmesinde ve macerasına hazırlanmasında ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Tecimer'de İlyas için Mahir usta, onun var olan potansiyelini keşfetmesi ve kullanması için yol gösterici, olağanüstü bir pusula işlevi gördüğünü ifade eser: "Var olan potansiyelini kullanabileceği olağanüstü pusulalardır" (Tecimer, 2005:122).

Ana hikâyenin içerisinde anlatılan ikincil hikâyede, doğaüstü yardımcı rolünü büyülü tılsımlara sahip olan Şahmeran üstlenir. Camsap, annesinden gelen çağrıyı bilinçsizce reddettikten sonra, olağanüstü yeteneklere sahip Şahmeran'la karşılaşır. Şahmeran'ın yardımı ve teşvikiyle, maceranın seyri değişir. Camsap'ın Şahmeran için farklı bir kişi olduğu, aralarında geçen şu diyalogdan anlaşılmaktadır:

"Veziri niye saldınız peki?

Elindeki kitabı gereksiniyordum. Belkıya'dan bir hayat getirmişti bana.

Peki, vezirin sizi ele vermesinden, yerinizi söylemesinden korkmadınız mı?

Aramızda sevgi bağı yoktu ki beni ele versin" diye güldü Şahmeran. İhanet, sevgi söz konusu olduğu zaman vardır. İşte onun için, seni vezir gibi kolayca salıvermem" (Mungan, 2015: 60).

Şahmeran, Camsap'a yardım ederek onun içsel gücünü keşfetmesine ve hayatını değiştirmesine katkıda bulunur. Campbell'a göre, Şahmeran Camsap için "kaderin iyi kalpli ve koruyucu gücü"nü temsil eder (Campbell, 2013: 86).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da Âzer ile Yadigâr'ın kaçarken konakladıkları tekkede yer alan derviş ve demirci ustası Devran Dede, doğaüstü yardımcı rollerindedirler. Bu kişiler kahramanın eşiği aşmasında rehberlik ederler.

> "Burası ölümle hayatın arasında bir kuytudur oğul. Burayı beklemek ben gibi yaşlı, kocamış kişilere düşer. Varın siz gidin, ırmakları, bahçeleri, bağları, cümle hayatın başını bekleyin" (Mungan, 2016: 41). "Demirciler ocağı size göre yer değil, kendi ateşiniz sizi yakmışken, buranın ateşine yüzdurmak niye? Bir Haydar Bey vardır şimalde. Der ki sevdalıların sevdasına kol- kanat geren bir ağadır. Kalesinin burcundan sancağı almadıkça, teslim etmez imiş kendisine sığınan sevdalıları, peşlerindeki atlılara (…)" (Mungan, 2016: 42).

Âzer ve Yadigâr'a yardım eden Derviş ve demirci ustası, Gökcan'ın tarifine uymaktadır: "Kurmaca eserlerde bu arketipin imgesi kahraman zor bir duruma düştüğünde ya da yardıma ihtiyaç duyduğunda ortaya çıkar, bu yaşlı bilge, kahramana yardım eder; ona öğüt verir, yol gösterir. Bu yaşlı bilge "zekâ ve bilgi unsurlarını" temsil eder" (Gökcan, 2018: 233).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Ulak ile Sadrazam"da, kahraman Sadrazam'ın önünde zorlu bir görev vardır. Sadrazam, Konya ve Amasya'dan gelecek şehzadelerin varışına kadar padişahın ölümünü her ne pahasına olursa olsun gizli tutmalıdır. Çünkü padişahın vefatının yeniçeri askerleri tarafından öğrenilmesi durumunda, bütün ülke yağmalanabilir. Bu sorunu çözmenin tek yolu, padişahın naaşının gizlice saraya taşınmasıdır. Sadrazamın hazırladığı plan, doğaüstü yardımcı konumundaki Dilsiz Ulak sayesinde hızlı ve etkili bir şekilde gerçekleşir.

> "Sanki zamanını ve yerini çok iyi bildiği önceden verilmiş kararları, hiç teklemeden, hiç sürçmeden uygulanıyordu" (Mungan, 2016: 101).

Dilsiz Ulak, padişahın efatından ve Sadrazam'ın hazırladığı plandan haberdardır. Sadrazama yardım etmeye hazır olduğunu beyan eder. Sadrazam, Konya'daki Şehzade

Kaftan Doğumlunun padişah olmasını desteklemektedir. Bu sebeple, padişahın ölüm haberini iletmek üzere en güvendiği kişi olan Dilsiz Ulak'ı görevlendirir. Campbell, doğaüstü yardımcının çoğunlukla erkek formunda olduğunu ve kahramanın karşılaştığı her zorlukta yardım sağlayabileceğini belirtir. Dilsiz Ulak, Campbell'in ve Sarıçiçek'in tanımladığı doğaüstü yardımcı özelliklerini taşımaktadır:

> "Bu yardım tanrılar, tanrıçalar ve benzeri olağanüstü güçlere sahip varlıklardan veya (…) kadın veya erkekten gelebilir (Sarıçiçek, 2020: 49).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice çağrıyı kabul eder. Bu çağrıyı kabul ettikten sonra uzay yolculuğu boyunca ona yardım eden doğaüstü yardımcı, uzaylı Adam'dır. Joseph Campbell'in belirttiği üzere, birçok mit ve hikâyede, kahramanlarının doğaüstü yardımcıları genellikle yaşlı bir kadın ya da erkektir. Ancak Campbell, bunun bir kural olmadığını ve bazen bu genellemenin dışında kalan yardımcı kahramanların da olabileceğini belirtir. Bu nedenle, "Alice Harikalar Diyarında" hikâyesindeki Adam karakteri, Campbell'in "genellikle" ifadesine uymasa da, bu genellemenin dışında kalan bir yardımcı kahraman olarak görülebilir. Adam karakterinin uzaylı olması ve fiziksel özelliklerinin tanımlanması, hikâyenin daha özgün ve farklı bir boyuta taşınmasına katkıda bulunur.

> "Şimdi, bu koşullarda nasıl güvensin şu an bütün çekiciliğiyle karşısında duran, sesiyle, bakışıyla, gülüşüyle, yürüyüşüyle içini titreten bu adama?" (Mungan, 1998: 41).

Adam karakteri, hikâyede Alice'e sadece yardım etmekle kalmayıp, aynı zamanda onun uzay yolculuğu boyunca neler yapması gerektiği konusunda da rehberlik eder. İlgi çekici bir diğer yön ise, Adam'ın Alice'e âşık olmasıdır. Bu durumda Adam karakteri, Alice için hem doğaüstü yardımcı hem de sevilen kişi olarak iki farklı rolü birleştirir.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de çağrıyı reddetmeyen kahraman Aliye'nin, yolculuğuna devam edebilmesi için doğaüstü bir yardımcıya ihtiyacı vardır. Bu yardımcı, Müştik'tir. Campbell'in belirttiği gibi Müştik erkek, ufak tefek bir adamdır ve kahramana ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütlerle yardımcı olur. Müştik ayrıca, Aliye'yi geçmişe götüren kişidir. Kahramanın yolculuğunda rehberlik eden Müştik, Aliye'nin geçmişe gitmesi için aynanın karşısına geçmesine yardım eder.

"Hem sadece içinde yaşadığımız bu zaman içinde gezmeyeceğiz ki seninle, geçmiş zamanlara da gideceğiz, geçmiş zamanların adamlarıyla da tanıştıracağım seni; hem geçmiş zamanların adamları, bu zamana gelemezler, onlar orada kalır, işimiz bitince biz bu tarafa geçeriz. Orada seni tanıyacak birinin çıkması imkânsızdır. En iyi av sahası, geçmiştir zaten. Geçmişte ölüm yoktur. Eğer geçmişte kalmayı bir çeşit ölüm saymazsak tabii" (Mungan, 1998:146).

"(…) ben de orada olacağım o sırada, sana yol göstereceğim, gerisi aynanın iklimine kalmış artık" (Mungan, 1998: 147).

Campbell'in doğaüstü yardımcı arketipine karşı Jung'da ruh arketipi'nden söz etmiş onun zaman zaman 'yaşlı bilge adam'; zaman zaman da bir hayvan biçimini aldığından bahsetmiştir. Jung'a göre bu figür; "büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi biri olarak" (Jung, 2020: 86) da görünmekte ve ruhsal yetersizliği telafi etme işlevini görmektedir. Hikâyede, Müştik karakteri, Aliye'nin ruhsal yetersizliği telafi etme işlevini üstlenen bir figür olarak değerlendirilebilir.

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, müritlik görevini üstlenen köylü, yola çıktıktan sonra başı sıkıştığında inzivaya çekilip Allah'a sığınır, Hz. Peygamberden şefaat diler ve şeyhin himmetini bekler. Bir gün, dergâh inşaatında gereksiz masraf yapıldığına dair dedikodular çıkar. Bunun üzerine mürit, o gece inzivaya çekilir ve iradesi ve bilgisinin dışında gelişen bir durumla nasıl mücadele edeceğini öğrenerek yolundaki engelleri aşar. Bu hikâyede doğaüstü yardımcı, somut bir insan biçiminde değildir Campbell, doğaüstü yardımcının her zaman insan olmayabileceğini belirtir: "Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir. Klasik mitlerde bu Hermes-Merkür'dür; Mısır'da genellikle Thoth'tur (ibis tanrı, maymun tanrı); Hıristiyanlıkta Kutsal Ruh'tur (Campbell, 2020: 73).

"Yaradana sığınıp, Hz. Peygamber'den şefaat dileyip, şeyhimin himmetini bekledim. O gece "İmtihandır, kabul edesin" diye fütuhat oldu. Sabaha kalbim sükûn içinde uyandım" (Kutlu, 2017: 16).

Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye* adlı eserindeki kahraman Ali, çağrıyı reddetmeyerek maceraya başlar. Ali'ya gelen ilk yardım, gidecek yeri dahi olmadığı anda tren şefinden gelir. Ali, çalıştığı okulun bahçesinde büyük emeklerle oluşturduğu meyve ve sebze bahçesini kendisine mal eden müdürle yaşadığı anlaşmazlık sonucu, düzenlediği bahçeyi

dağıttıktan sonra hamile eşi Münire ile birlikte bilinmeyen bir yere doğru trene biner. Tren yolculuğu sırasında tren şefiyle tanışırlar. Tren şefi, Ali'ye karşı derin bir sempati besler ve varacakları istasyonda tanıdığı bir kişinin onlara yardım edeceğini belirtir. Ali ve Münire, o geceyi istasyon şefinin odasında geçirirler. Daha sonrasında ise istasyonun arkasındaki boş bir vagon, onların kullanımı için ayrılır.

> "Derken babam adamı kıvama getirince "Yahu, demiş, falan yere gidiyoruz ama hiç de tanıdık kimse yok, bize yardımcı olacak birini (…)" demeye kalmadan şef "Hiç tasalanmayın efendim, o istasyonun şefi ruh gibi ahbabımdır, size her türlü kolaylığı gösterir." demiş" (Kutlu, 2015: 22). "Şef "Benden size izin, istediğiniz kadar oturun vagonda." Deyince annem ile babam hemen işe girişmişler. Demiryolu işçileri de "Gariptir bunlar, sevabına yardım edelim." demişler" (Kutlu, 2015: 25).

Ali, tren şefinden aldığı yardım ile macerayı sürdürür ve engelleri aşar. Doğaüstü yardımcı arketipi hakkında Kasımoğlu da şunları söylemektedir: "Doğaüstü yardım, çağrıyı 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 çağrıyı reddeden kahramana içinde bulunduğu durumun bir alegorisini sunmak, yaşanmış tecrübelerin bir özetini göstermek bu arketipin sağlayacağı başlıca görevlerden biridir" (Kasımoğlu, 2017: 86).

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde Süheyla, bir gün iş yerinde çalışırken, onu bırakıp giden Engin'in nişanlandığı haberini alınca büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığını takiben, Valde Camisi'nin minaresinden yükselen "Hayyaalelfelâaah…"(Kutlu, 2019: 31) (haydi, kurtuluşa) anlamındaki ezan sesi, Süheyla'ya yapılan çağrı niteliğindedir. Bu çağrı üzerine Süheyla, kendi yaşamını, alışkanlıklarını ve hayatın anlamını sorgulamaya başlar ve kendine dönüş yapar. Bu süreçte, "Engin"lerin karmaşık görünen ama aslında sığ olan dünyasından kurtulmasını sağlayan doğaüstü yardımcı, İslam'dır.

> "Belki Engin nişanlanmasaydı, belki bu nişanlandığı haberi akasyaların salkım saçak açtığı bir bahar günü kendisine yetişmeseydi, şimdi ağlamamış ve anasından Kur'ân okumasını istememiş olacaktı" (Kutlu, 2019: 45).

Süheyla için ezan sesi, içinde bulunduğu durumdan kurtulmasını sağlayan ve "Süheyla'daki değişimi ortaya çıkaran bir gösterge olur" (Alev, 2013:81). Bu ses, onu geçmişe bağlayarak, bir dönüşüm sürecinin başlangıcını işaret eder. Şerif Aktaş, Süheyla'nın sevgilisi tarafından terk edilmesini bu değişimin zahirdeki sebebi olarak gösterirken, asıl dönüşümün ezan sesiyle başladığını belirtir. Bu ses, onun kademeli olarak kendi iç dünyasını ve insan olarak derinliğini hissetmesine yol açar (Aktaş, 1984).

Süheyla için İslam, güç kaynağı haline geldiği, onun karşılaştığı zorlukları aşmasında ve içsel bir huzura erişmesinde önemli bir rol oynadığını gösterir. Bu süreç, sadece dışsal bir değişim değil, aynı zamanda derin bir içsel dönüşümü de ifade eder. Süheyla'nın inancı, ona zor zamanlarında rehberlik eder, direnç kazandırır ve hayata karşı daha sağlam bir duruş sergilemesine olanak tanır. İslam'ın sağladığı manevi çerçeve, onun kendini ve çevresini daha anlamlı bir şekilde yorumlamasına, yaşadığı sıkıntılardan dersler çıkarmasına ve bu zorlukları aşarak daha bütüncül bir varoluşa ulaşmasına yardımcı olur.

Cemil Kavukçu'nun, *Patika* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Patika"da kahraman Zafer, gizlice kızı gördükten sonra dönüş yolunda karşılaştığı badem bıyıklı adam, doğaüstü yardımcı rolünü üstlenir. Bu adam, Zafer'in kızın evine gizlice girişini görüp, bunu görmemezlikten gelerek kahramanın macerasına devam etmesine olanak tanır.

> "Dairesine yaklaştığında karşı kaldırımdan bir gölgenin süzülerek ilerlediğini gördü. Bu, dikine çizgili takım giysili, badem bıyıklı adamdı. "Nereden geldiğini, ne haltlar karıştırdığını biliyor" diye düşündü. Soğuk soğuk terlemişti. Görmezlikten gelecekti ama olmadı. İyi geceler yeğenim, dedi adam, "nereden böyle? Sesinde her şeyi bilen bir alay sezdi Zafer. İyi geceler, dedi "postaneden geliyorum." Oysa postane geldiği yönde değil, yürüdüğü yöndeydi" (Kavukçu, 2000: 40).

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" adlı hikâyesinin kahramanı Hürriyet, macerası boyunca iki önemli doğaüstü yardımcıya sahiptir. İlki, onu üniversite sınavına hazırlayan ve üniversite yılları boyunca mektuplaşarak destek olan edebiyat öğretmenidir. Bu öğretmenin yardımı sayesinde Hürriyet, üniversite sınavını kazanır ve üniversitede okuduğu şehirde ona rehberlik edilir. Bu yardımcının etkisiyle Hürriyet'in hayatındaki amaç değişir.

> "Ve bütün gücümle ders çalışıyor, edebiyat öğretmenimin yardımıyla üniversite sınavlarına hazırlanıyordum (…) Kasabadaki edebiyat öğretmenimle yazışmamız da

sürüyordu. Ülkücü diye tanınan bu öğretmenimin yazdığı kitap listeleri elimde giriyordum kütüphanelere" (Aktaş, 2012: 52-53).

İkinci önemli yardımcı ise, Hürriyet'in İstanbul'da eğitim görmesini istemeyen büyükbabasına rağmen onu İstanbul'a gönderen babasıdır. Bu doğaüstü yardımcı sayesinde Hürriyet, İslami değerler çerçevesinde yaşamını sürdürür ve çevresine faydalı olmasının yolu açılmıştır.

"Tıp fakültesine puan tutturmasam da, iyi kötü bir fakülteye girebilmiştim. Büyük babam, hele hele uzakta büyük bir şehirde yalnız başına üniversitede okumama şiddetle karşı çıkmış, ancak, babamın ağırlığını koymasıyla tek başına çıkıp gelmiştim koca kente" (Aktaş, 2012: 52).

Cihan Aktaş'ın "Son Büyülü Günler" adlı hikâyesinde isimsiz kahraman, babası bir öğretmen olduğu için öğretmen okuluna öğretmen kontenjanından kabul edilir ve bu yolla maceraya adım atar. Babası, kızının bu yeni macerada başarılı olabilmesi için onu cesaretlendirir, yol gösterir ve rehberlik eder. Bu durumda baba, kahramana yardımcı olma ve destekleme işlevi üstlenir. Kahraman, babasının öneri ve yardımları sayesinde karşılaştığı engelleri aşmaya hazır hale gelir ve yatılı okul sürecinde bu engelleri aşma yeteneğini kazanır. Burada baba, kızı için doğaüstü yardımcı rolündedir. Kahramanın babasının entelektüel birikimi yüksek bir öğretmen olması, Campbell'in tanımladığı doğaüstü yardımcı figürüne uygun düşer: "Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir" (Campbell, 2020: 73).

"Uzun bir konuşma yapıyor babam benimle kitabevimizde. Bu konuşmasında mutlaka okumam, tahsil hayatımı tamamlamam gerektiği hususu üzerinde duruyor. Ayrıca siyasal olaylardan kaçınmalıyım. Hiçbir tarafa yönelme, kendimi yetiştirmeye bak diyor. Oku, derslerine çalış, senin işin o. Sağa sola yönelerek hayatını mahveden birkaç tanıdık ismi sayıyor. Sonra bir zarfın içine koyduğu parayı veriyor bana (…) İkinci olarak ders saatleri dışında okumam için birkaç kitap veriyor. *Pol ve Virjini, Yaban, Türkçenin Sırları…*" (Aktaş, 2011: 9).

Cihan Aktaş'ın "Acı Çekmiş Yüzünde" hikâyesinde, kahraman Hansa, maceraya başlamak konusunda pek çok tereddüt yaşar. Kamil, Hansa'nın annesi ve babasının olumsuz tutumlarına ve somurtkan ifadelerine rağmen evlerine gelerek Hansa'ya Kur'an-ı Kerim dersleri verir ve İslamiyet'in kadına verdiği hürriyet ve namus anlayışını aktarır. Bu dersler

sonucunda Hansa, alışkanlıklarını değiştirerek macerasına devam eder. Bu süreçte, Hansa'ya sunulan "doğaüstü yardım" Kamil tarafından gerçekleştirilir.

Cihan Aktaş'ın "Azize'nin Son Günü" adlı hikâyesinde ise, kahraman Azize için, hikâyenin başından sonuna kadar doğaüstü yardımcı rolünü annesi üstlenir. Komünizme adanmış bir yaşamın ve mücadelenin zorluklarına rağmen onu destekleyen ve inancını canlı tutan kişi, sürekli olarak annesidir. Annesi, deyişlerden, efsanelerden ve kıssalardan örnekler vererek kızına yardımcı olur. Böylece Azize, bazen bilincine yenik düşse de, doğaüstü yardımcı olan annesinin desteğiyle macerasını sürdürür.

> "Hep geri planda kalmıştı duyguları, böyle olması da gerekiyordu. Halka hizmet, hayatının amacıydı. Annesinin ve geçmişin sesi: Erdemli kişi nefsin isteklerine uymaz. Tamamıyla çaresiz kalmadıkça bir şey dilemez. İbriği ağzına kadar su ile doldurmazsan lülesine minnet etmez" (Aktaş, 2018: 21).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf için, yol gösterici bir doğaüstü yardımcı bulunmamaktadır. Yusuf, tekkeye gitmek üzere olduğu bir gün, konakladığı otelde nefsine yenik düşerek bir çocuklu kadınla ilişkiye girer. Doğaüstü bir yardımcının eksikliği nedeniyle, Yusuf ne kadar dirense de nefsine boyun eğer. Nefsi ve bu kadın, onu hayırlı yolculuğundan alıkoymak için her yolu denemektedir. Bu durum, doğaüstü yardımcının yokluğunda karşılaşılan zorlukların ve çatışmaların bir yansıması olarak görülebilir.

> "Ben.. gitsem iyi olacak, diye söylendi Yusuf, kalkmaya yeltendi.
>
> Kadın kolundan tuttu onu:
>
> Gitme diye yalvardı nerdeyse, uyanınca ortalığı velveleye verir ama o kadar çabuk uyanmaz, mamasını yeni verdim.
>
> Ben buraya (…)diye kekeledi Yusuf, böyle bir şey aklıma gelmemişti (…) bunun için gelmedim... yarın çok önemli birini ziyaret edeceğim" (Özdenören, 2010: 27).

Yusuf, doğaüstü bir yardımcıdan destek alamadığı için, nefs olarak adlandırılan ve insanın kötü yönlerini temsil eden gölge arketipini fark edemez. Ancak sonunda hakikate ulaşmasını sağlayan rehberleri "(…)sevgi, muhabbet ve sohbettir" (Ağca, 2018: 45). Bu unsurlar, Yusuf'un içsel yolculuğunda önemli bir dönüşümü ve bilinçlenmeyi temsil eder.

"Buraya iyi niyetle, muhabbetle sohbete geldiniz. Çünkü siz hakikati arıyorsunuz. Efendim, hakikat aramakla bulunmaz, ama onu bulanlar arayanlardır. Hakikat neyle bulunur benim efendim? Onun rehberi sevgidir, onun rehberi sizin muhabbetinizdir… sohbet insanı öyle yoğurur ki, bir an gelir, sohbet ehlinde ham olan bir şey kalmaz, pişer, o da pişer… pişerek safileşir, safiye makamına ulaşır" (Özdenören, 2010: 96).

Rasim Özdenören'nin *Hışırtı* hikâye kitabındaki "Boşluktaki Duruş" öyküsünün isimsiz kadın kahramanı, boşanmasının ardından geçmişinden uzaklaşmak, kaçmak ve yeni bir başlangıç yapmak amacıyla doğup büyüdüğü kente dönmeye karar verir. Bu kaçışının tüm sorunları çözeceğine inanır, ta ki gittiği tren istasyonunda karşılaştığı gençle dek. Yardım teklif eden gencin yüzünde ölümü ve kendi çocuğunun yansımalarını görür. Bu genç, doğaüstü bir yardımcı olarak ortaya çıkar ve kahramana kaçışının asıl nedeninin ölüm korkusu olduğunu gösterir. Böylelikle kahraman, nereye giderse gitsin ölümden kaçılamayacağını anlar ve bu gerçekle yüzleşir.

"Sen ölümsün, dedi, kadın ona, sen benim ölümsün! Bunu fark etmedin mi daha? (…)

Ben ölüm'ü gördüm, dedi, o sensin… benim çocuğumdun..." (Özdenören, 2008: 60-61).

Çoşkun'un yaptığı değerlendirmede ise, "Hayat hızla devam etmekte, yolculuk sürmektedir, ölüm ise hala kadının çevresinde dolaşmaktadır. Kaçmaya çalıştığı duygular ve gerçekler, gideceği yere kendisiyle birlikte geleceklerdir" şeklinde bir yorum yapmaktadır (Çoşkun, 2020: 100)

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* hikâye kitabının yedinci hikâyesi olan "Tuhaf Şeyler" öyküsünün kahramanı, bir kızla arkadaşlık eder. Bu kız, bir konuşmasında ölümün her zaman, her yerde olduğunu ve kendisinin de ölümün ta kendisi olduğunu ifade eder. Kahraman bu konuşmadan sonra kendisini "yeni bir dünyanın içinde bulduğunu ve şimdi yine yeniden o yenidünyanın çeperlerini yoklayıp geçtiğini" hisseder (Özdenören, 2015b: 47). Daha sonra annesi ile yaşadığı bodrum katındaki evine döner. Annesi, oğlunun kız arkadaşıyla yaptığı konuşmayı ona söylemeden anlatır. Genç, annesinin bu konuşmayı nasıl bildiğini merak eder. Annesi, ölülerin bazen birbirini görmeden de iletişim kurabildiklerini belirtir. Daha sonra genç, masasındaki bir kitabın arkasında yer alan kâğıtta: "Kaçmakta olduğunuz ölüm, işte böyle gelir" (Özdenören, 2015b: 51) yazısını görür. Kahraman kız arkadaşının ve annesinin doğaüstü yardımıyla nefsin (gölgesinin) her yerde

insanla birlikte olduğunu ve farklı şekillere bürünebileceği anlar. Ramazan Korkmaz bireyin macera sonunda başarılı olabilmesi "ve ruhsal bütünlüğü koruması için gölgesi ile tanışması, barışması ve onu içermesi, özümsemesi gerekmektedir. Bu birleşme/bireyselleşme (individuation) süreci, bir bakıma kişinin kendi merkezine doğru büyük bir yola çıkmasıdır" (Korkmaz, 2015:122).

Erendiz Atasü'nün *Kadınlar da Vardır* hikâye kitabı ile aynı ismi taşıyan öyküde, ana karakter Servet Hanım'ın maceraya atılmasında ve yol boyunca eşi Behçet Bey'e karşı onu koruyan Naciye Hanım önemli bir rol oynar. Naciye Hanım, Servet Hanım'ın kanser olabileceğini öngörerek onu doktora gitmeye teşvik eder ve böylece metaforik bir yardımcı karakter olarak görev alır.

> "Laf arasında komşusu Naciye Hanım'a anlattı durumu. Birden Naciye Hanım'ın yüzünün rengi attı. Servet Hanım'ı sıkı bir sorguya çekti. Kanaman ne gün başlamıştı, az mıydı, çok muydu, ağrısı var mıydı? Ve Servet Hanım'a hemencecik bir hekime gitmesini salık verdi" (Atasü, 2022: 45-46).

Servet Hanım'a rahim kanseri teşhisi konduktan sonra, eşi ve çocukları hastane ve ameliyat sırası bulma telaşına kapılırken, Naciye Hanım tekrar devreye girer ve onu yeğeninin kliniğine götürür. Bu noktada, Naciye Hanım tarafından hastaneye götürülen Servet Hanım'ın dönüşümü, oradaki Dr. Gülşen ile başlar. Naciye Hanım, burada da metaforik bir yardımcı olarak rolünü ikinci kez üstlenir.

> "Yahu, durun, nedir bu hâliniz? Bizim Gülşen var ya… Onun kliniğine yatırırız," dedi, Naciye Hanım. "Zaten ben Gülşen'e götürecektim Servet'i ama o muayenehane istedi. Hastanede sıra mıra bekleyemem dedi. Gülşen çok iyidir. Ne gerekirse hemen yapar" (Atasü, 2022: 47).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan" öyküsünde, çağrıyı reddetmeyen Selma ile Rabia Hanım, yolculukları sırasında zorluklarla başa çıkmak için doğaüstü yardımcılarla karşılaşır. Selma için doğaüstü yardımcı, babaannesinin uzun yıllar önce okutması için çaba sarf ettiği Remziye'dir. Miras payını almak üzere Kerim Enişte'nin yanına gittiğinde cinsel saldırıya uğrar Selma. Saldırıdan kurtulup dışarıya çıktıktan sonra, babaannesinin son nefesini verdiği incir ağacının altına varır ve orada bayılır. Ayıldığında karşısında Remziye'yi bulur.

"Selma kendine gelince, ilk gördüğü, üzerine eğilen ince esmer bir yüzdeki koca koca gözler oldu. Genç bir kadındı bu. Selma'nın şakaklarını bileklerini kolonyayla ovuyordu.

-İyi misiniz? Dedi dost bir sesle" (Atasü, 1998: 72).

Selma, ayıldıktan sonra Kerim'in kendine yaptıklarını hatırlattıkça ölümü şiddetle arzular hale gelir. İnsanların dünyasından silinip, toprak, bitkiler, sular ve böceklerin evrenine karışmayı ister. Bu olayın ardından insanlara duyduğu nefretle, unutulması mümkün olmayan bu travmatik deneyimi her hatırladığında kendini tükenmiş hisseder Selma. Ancak Remziye'nin sesini duyunca, toparlanmaya başlar. Remziye, ona yardım eder ve konuşarak rahatlamasını sağlar.

"Kadının sesi, Selma'yı kayıp gittiği yerlerden, insanlar âlemine bağlayan tek ve zayıf bağdı (…) Selma, bu bağa tutundu" (Atasü, 1998: 74).

Trabzon'a varışında, Selma babaannesinden hiçbir şeyin kalmadığını düşündüğü bir anda, doğaüstü yardımcı olarak Remziye ile karşılaşır. Babaannesi tarafından torunu gibi kabul edilen ve eğitimi için büyük çaba gösterilen Remziye ile olan bu karşılaşma, Selma'yı hayata yeniden bağlar. Remziye'nin varlığı sayesinde Selma, Trabzon'a gelişinin anlamsız olmadığını fark eder ve babaannesini daha yakından tanıma arzusuyla içinde yeni bir canlanma hisseder.

"Demek ki her şey boşuna değildi, olamazdı. Rabia Hanım boşuna yaşamamıştı. Beş evladını gömdükten sonra, bir ev kalmıştı ondan geriye. Evi de yıkmışlar, arsasını bölüp bölüp satmışlar, şimdi de "Senin paran, benim param" kavgası yapıyorlardı. Hiçbir şey kalmamış geriye," derken, işte dost bakışlı bir yabancı çıkıyordu karşısına. "Rabia Hanım'ı tanırdım, severdim, ona borçluyum, diyordu" (Atasü:1998:75).

Selma, Remziye'den babaannesi Rabia Hanım ve kendisi hakkında konuşmasını ister. Remziye, Rabia Hanım'ın kendisine maddi ve manevi olarak büyük destek verdiğini, ancak onun vefatının ardından ciddi maddi ve manevi sıkıntılar yaşadığını aktarır. Buna rağmen hedeflerinden vazgeçmeyip doktor olmayı başardığını ifade eder. Kerim'in taciz girişimi sonucunda hayata küsen ve ölümü dileyen Selma, kendi durumundan utanır ve birçok zorlukla mücadele eden Remziye'yi takdir eder. Şimdiye kadar hiçbir zorlukla

karşılaşmadığını ve mücadele etmediğini fark eden Selma, kendini bir çocuk gibi hisseder. Sonuçta, Selma'ya ilk yardım, umudunu yitirdiği bir anda Remziye tarafından gelir.

Rabia Hanım için doğaüstü yardımcı, Kayıkçı Kör Recep'tir. Rus işgali sırasında Trabzon'dan kaçışın tek yolu Kör Recep'ten tekne kiralamaktır. Rabia Hanım, bu kayıkla Trabzon'dan İnebolu-Abana'ya seyahat eder, böylece macera devam eder. Modern hikâyelerde kahramanlar maceraya atıldıklarında aldıkları yardımlar çoğunlukla doğaüstü özellikler taşımaz. Ancak, bu hikâyede, yardımın doğaüstü olup olmamasından ziyade, yardım sonrasında kahramanın maceraya devam edip etmediği önemlidir. Bu hikâyede hem Selma hem de Rabia Hanım, aldıkları yardımlar sayesinde maceralarına devam ederler.

Hüseyin Su'nun üçüncü hikâye kitabı *Aşkın Hâlleri*'nde yer alan ikinci hikâye, "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" adlı öyküde Hasan'ın arkadaşı aynı zamanda anlatıcı, doğaüstü yardımcı görevini üstlenir. "Sen bu derece zayıf olamazsın Hasan" (Su, 2014: 56). diyerek Hasan'a yardım etmek isteyen biridir. Ancak, Hasan bu yardımları reddettiği için yolculuğunu tamamlayamaz. Anlatıcı, Hasan'ın aşk konusundaki derin bilgisine büyük hayranlık duyar ve onun peşini bırakmaz. "Koskoca şehirde hayatımın merkezi hâline gelmişti Hasan… Hasan, şehrin ve okulun mecnunu ben de onun hayranıydım gözlerinde" (Su, 2014: 30). Anlatıcının Hasan'la bu kadar yakın ilişkisi arkadaşları tarafından yadırganır ve eleştirilir, fakat anlatıcı bu durumdan etkilenmez. "Bu öyküde de anlatıcı aşkın farklı bir hâlini yaşayan arkadaşı Hasan'ın müridi mesabesindedir" (Zariç, 2008: 104). Hasan ile anlatıcı ilişkisi Şems-i Tebrîzî ile Mevlânâ ilişkisiyle benzerlikler taşır. "Şems-i Tebrîzî'nin Konya'ya gelişi ile Mevlânâ'nın hayatında büyük bir değişim gerçekleşir" (Özköse, 2007: 225). Aynı şekilde, anlatıcı Hasan'la tanıştıktan sonra hayata karşı bakış açısı değişir. "Aşkın her halini iliklerinde yaşayan Hasan'ı tanıdıkça diğer arkadaşlarından ve çevresinden uzaklaşır, aynı evi paylaştığı arkadaşlarıyla bile görüşmez olur" (Akbaş, 2009: 92).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki altıncı öykü, "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" başlıklı eserde, isimsiz kahramanın yazar Osman Hasat ile yaptığı yolculuk sırasında karşılaştıkları araba arızası önemlidir. Aracın tamir edilmesi için karşılarına çıkan tamirci, doğaüstü yardımcı rolünü üstlenir. Tamirci, arabayı tamir ederek kahramanın yolculuğuna devam etmesini sağlar ve kendini beğenen Osman Hasat'a ders verir. Kahraman, yazar olan Osman Hasat'ın yolculuk boyunca bütün küstahlıklarına ve anlayışsızlığına göz yummuştur. Buradaki yardımcı karakter,

doğaüstü niteliklere sahip olmasa da, kahramanın macerasına devam etmesi açısından önem taşır.

> "Onarımcı, motorda bir bozukluk bulamamıştı. Arabanın neresinde ne var; yeniden zorlu bir incelemeye giriştiği sıra, Osman Hasat da aşağı inmiş, ona yaşamöyküsünü anlatıyordu. Böyle, biraz laflayarak, sıkıntısını dağıtmaya çalışıyordu. Onarımcı, hiç oralı olmuyor, başını kaputun altına sokmuş, aranıyor. Derken el fenerini Osman Hasat'a uzatıp: "Sık şunu şuraya!" dedi kesin bir sesle".
>
> "Neredeyse öne atlayıp Osman Hasat'ı bu yükten kuratacaktım. Onarımcı, el yordamıyla koluma usulca bir dokunup, beni önledi".
>
> "(…) Dalga geçme, doğru sık ışığı!" dedi onarımcı bir ara. (…) Onarımcının, kesin bir dille, "Doğru sık ışığı!" demesi üzerine, ayaklarını hemen bitiştirip, öyle, hiç ayrımından olmadan, hemen hemen bir hazırol durumuna geçivermişti".
>
> "Onarımcı, sonunda arabanın derdini buldu. O derdi iyi kötü giderdi. Araba bizi hiç değil şantiyeye atabilecek kadar. Biz de yeniden yola koyulduk. Ufukta silik bir aydınlık vardı. Osman Hasat, yanımda uslu uslu oturuyor. Süt dökmüş kedi hâli" (Ağaoğlu, 2008: 92-93).

Bu hikâyede Joseph Campbell'in tanımladığı gibi, iyi kalpli ve meslek sahibi tamirci doğaüstü yardımcı rolünü üstlenir. Tamirci, kahramanın tek başına üstesinden gelemeyeceği iki soruna çözüm getirir. İlki, kahramanın yolculuğu sırasında bozulan aracını tamir etmesi; ikincisi ise kendini beğenmiş ve küstah olan Osman Hasat'a bir ders vermesidir. Tamirci, kahramanı Osman Hasat'ın olumsuz etkilerinden koruyarak yolculuğunun devam etmesini sağlar.

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabındaki "Korkut'a Masal" öyküsünde doğaüstü bir yardımcıya rastlanılmaz.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabında yer alan ve aynı adı taşıyan öykünün kahramanı olan anneanne için, torunu Emine doğaüstü yardımcı rolünü üstlenir. Emine, anneannesinin yaşlanma sürecinde her zaman onun yanında olup, destek veren, yol gösteren ve yardım eden bir karakterdir. "Emine, "Vakit geldi, haydi canım gir koluma da çıkalım artık," dedi" (Kulin, 2005: 5). Emine, anneannesinin hem içsel hem de dışsal dünyada karşılaştığı güçlüklerle başa çıkmasında yardımcı olur. Bu hikâyede Emine,

anneannesine öğretmen, bilge bir karakter veya mistik bir varlık gibi yaklaşır. Özetle, anneanne torunu Emine sayesinde kendi güçlü yanlarını keşfeder, zayıflıklarını aşar ve kendisini daha iyi bir şekilde tanımaya başlar.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının ikinci öyküsü "Taş Duvardır Benim Sevdam"da, kahraman Gülbeyaz için doğaüstü yardımcı rolünü Hanife Hanım üstlenir. Hanife Hanım, hikâyenin başından ilk eşiği geçene kadar Gülbeyaz'ın yanında olur. Gülbeyaz'a cesaret verir, destek olur ve yardım eder. Gülbeyaz, başından geçen olayları sürekli olarak Hanife Hanım ile paylaşır. Hanife Hanım ise her durumda yardımcı olmak amacıyla fikirler sunar:

> "Rüyasını Hanife Hanım'a anlatmıştı bir hafta sonra. Aslında hiç anlatmak istemiyordu, ama rüya kafasının içinde büyümüş büyümüş, onu aşmış, tek başına taşınmaz hâle gelmişti. Uyy anam" demişti Hanife Hanım. "Uyy yavrum uyy. Değişmez kaderimizdir bu bizim. Bir karış boyun var diye sana olmaz sanırdım. Kapının tokmağına iskemle koy içeriden." Birkaç gün boyunca Hanife Hanım'ın verdiği bir kalın sopayı dayamıştı kapıyı, öteki ucunu karşı duvara yaslayarak" (Kulin, 2005: 22).

Hanife Hanımın bu sözleri Gülbeyaz başta olmak üzere birçok kadının sessizliğini ve maruz kaldığı baskıyı yansıtır. Hanife Hanım, Gülbeyaz'ın evlendiği gün aşağıdaki konuşmasıyla, kahramanın ilk eşiği aşmasını sağlar. Bu sayede Gülbeyaz'ın kendi yolunda ilerlemesine önemli bir katkı sağlar.

> "Senin alıştığın konağa benzemez ama burası has evindir kızım" dedi, Hanife Hanım. "Evinin hanımı oluyorsun artık." Sesinde ince bir haset vardı" (Kulin, 2005: 29).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünde, kahraman Saliha için herhangi bir doğaüstü yardımcı figürü bulunmamaktadır. Öyküde, anne karakteri için doğaüstü yardımcı rolünü, babasının arkadaşı olan Avukat Füreyya Hanım üstlenir. Saliha, velayet davasında usulsüz bir şekilde babanın lehine karar verilmesine neden olur ve çocuk için tedbir kararı aldırır. Anne, bu zorlu durum karşısında Avukat Füreyya'nın rehberliği sayesinde karşılaştığı engelleri aşar:

> "Yüreğime indirdin," diyor Füreyya Hanım, "Babana bir şey oldu sandım. Sakinleş de öyle anlat." Ellerim, dizlerim, sesim, her tarafım titriyor. "Tedbir kararı mı dedin sen?"

Füreyya Hanım'ın sesi tınısını değiştiriyor, "Fırla hemen, adliyeye koş, o kararı bul. Çarşamba sabahı büromda buluşalım" (Kulin, 2005:46).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Çaya Gelen Konuk" ve "Adil Düzen" adlı öykülerde, doğaüstü yardımcı figürlerine rastlanmamaktadır.

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâyesinde yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykü;"Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar"ın kahramanı Zehra, sevgilisi Doktor Ahmet'e yalan söylemesinden dolayı terk edilir. Bu terk edilişle birlikte Zehra için macera başlar. Macera boyunca Zehra'ya doğaüstü yardımı, evlerinde büyüdüğü annesi babası gibi sevdiği Ayla ve eşi Erol Bey'den gelir. Birinci yardım, Zehra'yı kendi kızları gibi görmeleridir. İkinci ise Ayla ile Erol Bey boşandıktan sonra zor durumda kalmasın diye Zehra'ya sahip çıkarak ona ev tutmalarıdır. Ancak Zehra, bu gelen yardımları kabul etmeyerek kendi kabuğuna çekilir:

"Erol Bey, servisteki diğer iki hemşire arkadaşım ile birlikte uygun bir eve çıktığım takdirde, gerekli peşinatı, hatta bir-iki aylık kirayı da ödeyeceğini söylemişti anneme" (Kulin, 2000: 37).

2.1.4. İlk Eşiğin Aşılması

"İlk Eşiğin Aşılması", Joseph Campbell tarafından keşfedilen ve geliştirilen mitolojik bir kavramdır. Bu kavram, birçok mit ve efsanede ortak bir yapıyı işaret eder. Yapı içerisinde, kahraman maceraya çağrıyı kabul ederek, tanıdık dünyadan bilinmeyen bir dünyaya doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, kahramanın kendini keşfetmesi, potansiyelini ortaya çıkarması ve yeni bir kimlik edinmesi açısından zorunludur. Ancak bu yolculuk zorlu ve tehlikeli bir süreçtir. Kahramanın, karşılaştığı engelleri ve düşmanları aşması gereklidir. "İlk Eşiğin Aşılması"nda bahsedilen eşik, kahramanın tanıdık ve konforlu evi ile yeni, tehlikeli dünyayı ayıran sınırı temsil eder. Bu eşik, genellikle fiziksel bir çit, uçurum, nehir veya duvar olarak betimlenir. Kahramanın maceraya başlaması için bu fiziksel sınırın aşılması şarttır. Bu eşiğin bir diğer önemli işlevi ise, kahramanın pişmanlık duyup geri dönmesini engellemektir. Bu aşama, kahramanın hem içsel hem de dışsal yolculuğunun başlangıcıdır ve onu bildiği her şeyden daha fazla izole ederek yeni dünyada mahsur bırakır. Böylece okuyucular, bir maceranın başladığını ve fiziksel veya zamansal bir sınırın aşıldığını algılar.

İnsanın iki doğumu vardır: Birincisi biyolojik doğum, ikincisi ise ruhsal doğumdur. Ruhsal doğum, "Balinanın Karnı" başlığı altında ilk eşiğin aşılmasını takiben başlar. Bu ilk eşiğin aşılması, anlatı metinlerinde kahramanın zorlu bir durumla karşılaşması ve bu duruma karşı sınavlara girmeye karar vermesi şeklinde ifade edilir. Campbell, bu süreci, evrensel kaynağın kutsal alanına atılan ilk adım olarak tanımlar ve böylece ruhsal doğumun, bireyin içsel yolculuğunda kritik bir evre olduğunu vurgular. (Campbell, 2020)

> "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir" (Campbell, 2020: 87).

Her ülkenin ve şehrin belirlenmiş sınırları ve bu sınırları koruyan muhafızları bulunmaktadır. Benzer şekilde, edebî eserlerde kahramanın maceraya başlamasını takiben, bir eşik muhafızı ile karşılaşması sıkça rastlanan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Hikâyenin etkileyiciliğini artırmak için kahraman, genellikle heybetli bir düşman tarafından engellenir. "Bu muhafız, bir insan olabildiği gibi bir yılan, ejderha veya bir dev gibi mitolojik varlıklardan biri de olabilir" (Sarıçiçek, 2020: 49). Campbell, kahramanın bu tür bir güçle karşılaşmaması gerektiğini savunur, çünkü bu güç tehlikelidir ve onunla başa çıkmak risklidir.

Campbell'a göre kahraman, ilk eşiği geçtikten sonra "bilinmeyenin alanları (çöl, derin deniz, bilinmeyen diyar gibi), bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlara" adım atar (Campbell, 2020: 78).

Campbell, bu aşamayı açıkladıktan sonra birçok masaldan örnekler vermiştir. Bu örneklerden en önemlilerinden biri Rus masalından verdiği örnektir:

> "Neden korkacakmışım ey dev? Yaşamda ölüm mutlak bir şeydir. Dahası, karnımda silah olarak bir şimşek var. Beni yesen bile, o silahı hazmedemezsin. İçini dilimlere, parçalara ayıracak ve öldürecek seni. O zaman ikimiz de yok olacağız. Bu yüzden korkmuyorum!" (Campbell, 2020: 83).

Sonuç olarak, kahramanın eşiği aşma evresine ulaşması, yolculuğa başlama konusunda karar verdiğini ve alışılagelmiş dünyayı geride bırakıp özel bir dünyaya adım atacağını simgeler. Bu evre, kahramanın karşılaştığı zorlu bir durumla yüzleşmesini ve kendisini sınamasını gerektirir. Bu sınamalar, kahramanın vazgeçmemesine engel olur ve ona yenilikçi yollar keşfetme imkânı sağlar. Ayrıca okuyuculara, kahramanın bilinmeyene doğru

ilerlediğini ve maceranın gerçek manada başladığını ifade eder. Kahramanın yolculuğundaki bu kritik dönemeç, onun büyümesi ve dönüşümü açısından hayati bir öneme sahiptir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları" içerisindeki "Cihanşah" öyküsünde, Şahmeran'ın anlatıcı olarak Gülistan Şahı Tahmur'un oğlu Cihanşah'ın başından geçen olayları anlattığı hikâyede ilk eşiğin aşılmasına şahit oluruz. Hikâye özetle şöyledir:

Gülistan Şahı Tehmur'un tek oğlu Cihanşah varmış. Cihanşah, sarayda iyi bir eğitimle yetiştirilmiş. Her şeyi emeksiz elde ettiği için hayata pek bir beklentisi yokmuş. Tek tutkusu avcılıkmış. Avcılığın süprizlerle dolu olması onun için hayatın tek anlamıymış. Bir gün, daha önce gördüğü en güzel geyiğin peşine düşmüş. Günlerce adamlarıyla bu geyiği takip etmişler ve sonunda geyik denize atlayarak Geyik Adası'na varmış. Cihanşah, adamlarıyla birlikte bir kayık yaparak adaya gitmişler. Adada geyiği bulup öldürmüşler. Adadan dönmeye çalışırken, günlerce denizde sürüklenmişler ve sonunda Cihanşah'ı bilinmeyen bir kıyıya atmış. Kıyıdan içeriye doğru ilerleyerek maymunların yaşadığı bir ülkeye ulaşmış. Cihanşah, maymunlar tarafından tahta oturtulmuş. Sonra tepedeki anıta götürülmüş. Bu anıtta şunlar yazıyormuş:

> "Ey insanoğlu! Ben de senin gibi yazgısının ardında dolanırken yolu buraya düşmüş biriydim. Bu maymunlara padişah oldum. Bütün yöre buyruğumun altına girdi. Buranın gizini çözmek yıllarımı aldı. Bu maymunlarda bir zamanlar bizim gibi insanlarmış. Bu kenti onlar kurmuşlar, fakat günden güne bozulmuşlar, değerlerini yitirmişler, doğrularını unutmuşlar, kötülükler, eziyetler, güvensizlik, bozgunculuk almış yürümüş. (…) Ve bunlar kendilerine yeniden yol göstermek, yeniden düzene sokmak isteyen öncülerini, yalvaçlarını şehit ediyorlarmış. Sonra tanrının gazabına uğramışlar. Yani insanlığı hak etmedikleri düşüncesiyle yeniden asıllarına yani maymuna döndürülmüşler. Buradan savuşmayı hiç düşünme, çünkü güneye inersen Gulyabaniler ülkesine rastlarsın. Bilirsin, onlar yeryüzünde yerini bulamamış yaratıklardır. Doğuya gidersen ateşin ve alevin öfkesiyle karşılaşırsın; çünkü yanardağlar ülkesi burası. Kuzeye çıkarsan karıncalar ülkesiyle karşılaşırsın. Karıncalar gelişkin bir türüdür. Köpek büyüklüğündedirler. Batıya gidersen yedi denizler ardına düşersin ki, bu yol ölümün yoludur. Sağ çıkan görülmemiştir. Anladım ki, buradan kurtuluş yolu yok" (Mungan, 2015: 72-73).

Cihanşah, uzun süre düşünmüş, kaçış yolu olarak kuzeyi tercih etmeye karar vermiştir. Bu yolun tehlikeli bir macera olduğunun farkındadır. Diğer yönler ölümle sonuçlanabilecekken, kuzey en azından savaşma şansı sunuyordu. Bu savaşta ya sağ kalınabilirdi ya da ölünebilirdi, fakat mücadele etme imkânı mevcuttu. Sonrasında Cihanşah, maymunları uyutarak kuzeyden kaçmış ve karıncalarla savaşmış, onların elinden kurtulmayı başarmıştır. Nehrevan kentine sığınmış, oradan bir tüccarla yola çıkmış, ancak tüccar tarafından kandırılmış ve dağın zirvesinde yalnız bırakılmıştır. Bütün zorluklara rağmen tepenin başından inmiş ve bir mermer saraya varmıştır. Bu sarayda onu Şah Mürg karşılamıştır. Şah Mürg, sarayda kırk oda olduğunu, her odada farklı eğlenceler bulunduğunu, ancak kırkıncı odanın kesinlikle açılmaması gerektiğini söylemiştir. Cihanşah, Şah Mürg gittikten sonra bütün odaları tek tek gezmiş, her odada farklı güzellikler bulunmuş, ancak aklı kırkıncı odada kalmıştır. Ne pahasına olursa olsun bu odayı açmaya karar vermiştir. Kırkıncı odada, büyüleyici güzellikte bir bahçe ve sihirli bir havuz bulunmuştur. Havuza gökyüzünden üç ak güvercin inmiş, bir silkinmiş ve dünya güzeli üç kıza dönüşmüşlerdir. Cihanşah, bu kızlardan en küçüğüne aşık olmuştur. Üç kız havuzda yıkanırken Cihanşah gizlendiği yerde bayılmıştır. Gözünü açtığında karşısında Şah Mürg'ü bulmuştur.

Şah Mürg, bu kızların peri padişahının kızları olduğunu ve en küçüklerinin adının Gevherengin olduğunu söylemiş. Bu kızlar, Kaf Dağı'nın ardındaki bir ülkeden gelmişlermiş. Her yıl aynı gün buraya geldiklerini, yıkandıktan sonra geri döndüklerini belirtmiş. Cihanşah, onları bir yıl daha beklemeye karar vermiş. Şah Mürg, "Seneye bugün geldiklerinde sevdiğin kızın güvercin gömleğini alıp saklayacaksın. Gömleğini bulamazsa güvercin olup uçamaz ve seninle kalır," demiş. Cihanşah bu talimatı uygulamış ve Gevherengin çaresizce ona aşık olmuş. Cihanşah, Gevherengin'le birlikte kendi ülkesine dönmüş ve sarayda büyük bir sevinç yaşanmış. Günlerce kutlamalar yapılmış. Ancak Cihanşah, Şah Mürg'ün önemli bir noktasını unutmuş: "Güvercin gömleğini asla verme, çünkü bulursa seni sevse bile kendi ülkesine dönmek isteyecektir." Gerçekten de bir sabah Gevherengin güvercin gömleğini bulmuş ve yeniden kuşa dönüşmüş. Sarayın karşısındaki bir çatıya konmuş ve Cihanşah'ın uyanmasını beklemiş. Uyandıktan sonra ona şöyle demiş:

> "Ey Cihanşah! Bir hileyle beni kendi cinsimde, kendi yurdumda, kendi soyumdan ayırdın! Evet, beni sevdin, biliyorum. Kendi sevgin her şeye yeter sandın. Sevgi her şeyi çözer sandın. Ben de seni sevdim evet inkâr etmiyorum. Ben seni severken

koşullarımız eşit değildi. Bana, seni sevmekten başka şans tanımadın. Sevgim konusunda kendim karar vermedim. Eğer gerçekten seviyorsan benim ardım sıra gelirsin. Sevmek emek ister. Ben şimdi ülkeme, baba ocağıma dönüyorum. Yurdumun adı Kevherengin'dir. Seni bekleyeceğim" (Mungan, 2015: 81).

Cihanşah, her türlü riski göz önünde bulundurarak yeniden yollara düşmüş. Nihayet Gevherengin'in yanına varmış. Gevherengin de onun yolunu gözlüyormuş. Gevherengin'in ülkesinde evlendiler fakat Cihanşah, kendini orada yabancı gibi hissediyormuş. Her geçen gün bu yalnızlığı daha fazla hissediyormuş. Gevherengin, Cihanşah'ın mutsuzluğunu anlamış. Bunun üzerine Gevherengin, Cihanşah'ın üzüntüsüne daha fazla dayanamayarak onun ülkesinde birlikte yaşamaya karar vermiş: "Sen erkeksin, dedi. Gömlek değiştirmeyi bilmiyorsun. Bense kadınım; senin rengini almakta güçlük çekmem. Sana erkek olduğun için öğretilmeyen şey, bana kadın olduğum için öğretiliyor" (Mungan, 2015: 44).

Geyiği öldürdükten sonra adada ölümü beklemek yerine adanın içerisine doğru ilerlemesi, Cihanşah'ın ilk eşiği aşma çabasının bir göstergesidir. Cihanşah, büyük bir cesaret göstererek maymunlar ülkesinden kaçışıyla bu ilk eşiği aşmıştır. Eğer bu cesareti göstermemiş olsaydı, kendini yabancı hissettiği o ülkede mutsuz bir hayat sürecek ve Gevherengin ile hiç karşılaşmayacaktı.

"Geyiklerin Türk mitolojisinde yol göstericilik işlevi de vardır. Geyiğin geleneksel anlatılarda iyi olan karaktere doğru yolu gösterdiği görülür. Avcıyı ölüme götürdüğü gibi, aşığı da sevgiliye ulaştırır. Örneğin Dede Korkut Hikâyelerinde Bamsı Beyrek, bir geyiğin peşine takılarak Banu Çiçek'in otağına ulaşır" (Çorapcı, 2021: 112). Murathan Mungan'ın "Cihanşah" hikâyesinde, Cihanşah'ın güzel bir geyiğin peşinden gitmesi ve Gevherengin ile tanışması, hikâyenin halk öykülerini taklit ettiğini gösterir.

Türk anlatılarında sıkça rastlanan don (şekil) değiştirme motifinin bir benzerini Mungan, "Cihanşah" hikâyesindeki kahramanı Gevherengin'e güvercin gömleği giydirerek kullanır: "Evliyaların seyahat etmek için güvercin donuna girdiği gibi Gevherengin de güvercin donuna girerek Türk edebiyatı tarihî ve eserleri üzerinde zarifçe uçar" (Çorapcı, 2021: 112).

Campbell, mitolojik macerada "eşik muhafızları"nın genellikle "tehlikeli ve onlarla iş yapmanın riskli" olduğunu belirtir (Campbell, 2020: 80). Ancak, kahramanın "ustalığı ve cesareti" sayesinde bu tehlikelerin aşıldığını ifade eder (Campbell, 2020: 80). Cihanşah, eşik

muhafızları (maymunlar, büyük karıncalar, ateş kütleleri, tüccar) tarafından yolundan saptırılmaya çalışılsa da, sevdasının peşinden gitmeye kararlı olduğu için bu tehlikeli bölgeleri geçmiş ve ilk eşiği aşmıştır. Bu eşiğin ardında "karanlık, bilinmeyen tehlikeler vardır" (Campbell, 2020: 77).

Ana hikâyenin içerisinde Mahir Usta tarafından anlatılan ikinci hikâyede, Camsap kuyuya atılarak kaderine terk edilir. Camsap'ın macerası, kuyuya atılmasıyla başlar ve karşısına çıkan ilk engel bu kuyudur. Bu kuyudan çıkabilmek için büyük çaba sarf eder. Sonunda kör kuyudan Şahmeran ülkesine ulaşmayı başarır. Kuyudan Şahmeran ülkesine çıkışı, "ilk eşiğin aşılması" olarak yorumlanabilir:

> "Toprağı eşeliyor, kuyunun duvarlarını tırnaklarıyla kazmaya uğraşıyordu. Bu mezardan çıkmak, ne pahasına olursa olsun çıkmak, gerekirse bir başka mezara çıkmak ama mutlaka çıkmak gerek" (Mungan, 2015: 30).

İnsanoğlunun var oluşunun ilk aşaması olarak anne rahmi nasıl bir başlangıç eşiği ise, Camsap'ın kuyudan Şahmeran ülkesine çıkışı da benzer bir ilk eşik teşkil eder.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı eserindeki "Âzer ile Yadiğâr" hikâyesinde, "ilk eşiğin aşılması" Âzer'in ormanda Yadigâr'ın dilini çözmesi ve peçesinin toprağa gömülmesi ile başlar. Bu orman, bilinmezliği, sınırsızlığı temsil eder ve aynı zamanda kahramanın bilinçdışının yansıtılması için önemli bir mekândır. Campbell, mitolojik yolculuklarda kahramanın eşiği aşmasını, "Bilinmeyenin alanları (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinçdışı içeriğinin yansıtılması için serbest alanlar" olarak tanımlar ve bu mekânların ferahlık, bilinmezlik, korku, sevinç gibi farklı duygusal durumları temsil ettiğini belirtir (Campbell, 2020: 78). Yadigâr ile Âzer'in ikinci kez eşiği aşmaları, Âzer'in Oba Beyi olan babasının zulmünü göze alarak Yadigâr'ı kaçırmasıyla gerçekleşir. Bu eşiği aşarak Âzer ile Yadigâr, yeni bir dünyaya adım atarlar.

Yadigâr ile Âzer'in üçüncü kez eşiği aşmaları, kendilerini koruyup kollaması için yanına gittikleri Haydar Bey'in koruma karşılığında bedel istemesidir. Talep edilen bedel, ilk gece hakkıdır. Âzer bu ahlaksız teklifi reddeder. Bunun üzerine Haydar Bey, Yadigâr'a ömür boyu eşi olma teklifinde bulunur, ancak Yadigâr da bu teklifi kabul etmez. Bu reddiyelerle Âzer ve Yadigâr, üçüncü eşiği aşmış olurlar.

> “Haydar Bey, Yadigâr’a akıtmış gönlünü. Bir yanda tutuşan gönlü, bir yanda Beyliğinin onuru. Dedi ki: “Ya sen ne dersin Yadigâr? Şu çulsuz âşığı bırakırsan nikâh kıyarım sana, sade ilk gece değil, her gece hakkım senin olacaktır.” Yadigâr’ın Haydar Bey’e dediğidir: “Haydi Âzer savuşalım buradan. Yazık ki bize sevdamızı Bey kapılarına düşürdük (Mungan, 2016: 43).

Âzer, yaşanan zorlukları aşarak Yadigâr’a kendi obalarına dönme teklifi yapar. Yadigâr ise, başlarındaki sıkıntıları çözmeden dönmelerinin doğru olmayacağını belirtir. Yadigâr, eşikleri aşarken zekasını, cesaretini ve sağduyusunu kullanarak eşik muhafızlarını (babası ve Haydar Bey) aşmayı başarır. Böylece ilk eşiği aşan kahramanlar, yolculuklarına devam ederek yeni bir mekâna geçiş yaparlar.

Murathan Mungan’ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabındaki üçüncü hikâye olan “Ulak ile Sadrazam”da, eşiğin aşılması oldukça etkileyici bir şekilde ele alınmaktadır. Sadrazam, padişahın ölümünü kimseye duyurmadan naaşını saraya ulaştırmak istemektedir. Ancak yeniçerilerin bulunduğu bir ortamda bunu yapmak oldukça zordur. Bu noktada, Sadrazam aklı ve cesareti sayesinde padişahın naaşını kimsenin haberi olmadan saraya ulaştırır. Böylece Sadrazam ilk adımı geçerek eşiği aşmış olur. Maceranın ilerleyen bölümlerinde, Sadrazam’ın geri kalan adımları da başarıyla tamamlaması gerekmektedir. Bu adımlar, her an bir tehlike barındırabilen ve bilinmezliklerle dolu bir yolculuğu kapsamaktadır.

> “Sarayın kalın duvarları, serinkanlı düşünmenin de, sabrın da, beklenmenin de imkânlı olduğu korunaklı bir yer. Sadrazamı şu kara çadırlar tarafından kuşatılmış bu meydandaki, çaresizliğinden kurtaracak bir yer. Sarayın güvenliğini istiyor. Hünkârın ölüsüyle birlikte, menziline ilk ulaşan ulağın getireceği şehzadeyi sarayda bekleyecek” (Mungan, 2016: 96).

Sadrazam, ilk eşiği geçip toplumun belirlediği sınırların ötesine çıkarken aynı zamanda sınır muhafızlarıyla da bir mücadeleye girişir. Sadrazam için bu muhafızlar; savaş alanındaki askerler, yeniçeriler ve diğer kişilerdir. Bu kişiler tehlikeli olup, onlarla iş yapmak risklidir; fakat Sadrazam, ustalığını ve cesaretini kullanarak bu tehlikeleri bertaraf etmiştir.

İlk eşiği aşan Sadrazam için bu durum “farklı noktalardan sınanması ve yolculuğun daha büyük çilelerine göğüs gerebileceğinin ispatlanması anlamı taşımaktadır” (Şener, 2015: 43).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ilk hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"nın kahramanı Adam'ın ilk eşiği aşması olağanüstü olaylar içermektedir. Adam'ın Alice'i uzaya kaçırması ilk eşiği aşma olarak değerlendirilebilir. Adam, Alice'i kaçırarak bütün kuralları ihlal eder. Eşik muhafızları olarak nitelendirilebilecek Uzaylılar, Adam'ın "alanın ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek sınırlar" (Campbell, 2020: 76). Adam, muhafızları alt ederek Alice'le bilinmezliklerle dolu bir yolculuğa çıkar ve bu şekilde ilk eşiği aşmış olan Alice, hayatında daha önce bilmediği ve merak ettiği bir alana adım atmış olur.

> "Gemimi, bağlı bulunduğu uzay filosundan ve fırlama rampasından, yetkililerden izinsiz olarak ayırarak çıktım bu kişisel yolculuğa. Bütün sorumluluk bana aittir. Kaptanlık görevimi ve yetkilerimi kişisel duygularıma alet ettim, bunun bir suç olduğunu ve benim de bu suçu işlemiş biri olarak gezegenimin yönetimince en ağır biçimde cezalandırılacağımı biliyorum. Ama üzülerek söyleyeyim ki, hiç pişman değilim. Alice uğruna verilecek her cezaya hazırım. Hiçbir pişmanlık duymuyorum; O, şu anda burada, benim gemimde, benim yanımda. Beni hiç sevmese bile, aşkım karşılıksız kalsa bile, bana onunla yan yana geçmiş birkaç zaman parçası kalacak. Bütün ömrüme yetecek birkaç zaman parçası... Bunun için bile değerdi. İnanın Alice uğruna aynı suçu bin kere daha işlemem gerekse, hiç düşünmeden, hiç pişmanlık duymadan, bin kere daha işlerim" (Mungan, 1998: 48-49).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Aynalı Pastane"deki kahraman Aliye, büyük bir cesaret göstererek, Aynalı Pastane'nin duvarını süsleyen aynadan bilinmeyen bir alana geçiş yaparak ilk eşiği aşar. Bu bağlamda ayna, bir eşik ya da kapıyı sembolize eder. Aynalı Pastane'nin aynasından geçmek, Aliye için bir dönüm noktasını temsil eder. Artık, alışık olduğu dünyanın ötesine geçerek bilinmeyen bir alana adım atmıştır. Bu yeni alan, kendini tanıma, yeni şeyler öğrenme ve deneyimleme fırsatları sunar. Bu deneyimler, onun ruhsal ve fiziksel yolculuğunda mühim bir rol oynar ve kendini keşfetmesine katkıda bulunur.

> "Şu an eşiğine geldiği için, ayna, gizinin kapısını aralamıştı Aliye'ye. Birdenbire, şimdi kalkıp dosdoğru aynanın içine doğru yürümezse, bunu hiçbir zaman yapamayacağını, bunun bir karar anı olduğunu anladı; daha fazla düşünmeden yerinden fırladı; eline, yalnızca sapından sımsıkı tuttuğu, sığdırabildiği kadarıyla içine geçmişini koyduğu siyah çantasını ve rüzgârlı havalarda ya da denizin ortasında

kaybolmaması için başına taktığı kırmızı beresini alarak kararlı adımlarla aynaya doğru yürüdü. Muştik'in bakışları ve duruşu, aynanın öte yanında alabildiğine güven vericiydi. Elini uzatmış, şefkatle gülümsüyor, onu bekliyordu. Bir kapı ağzına yürür gibi dosdoğru yürüdü aynaya. Sadece, aynaya çok yaklaştığı anda çarpışma içgüdüsüyle gözlerini yumdu, o kadar. Aynanın içinden nasıl geçtiğini anlamamıştı bile bir anda aynanın içinden geçmiş ve kendini başka bir iklimde buluvermişti" (Mungan, 1998: 176).

Angın'ın çalışmasında, ayna insanın kendini tanıma ve bireyselleşme sürecindeki önemli bir başlangıç noktası olarak ele alındığı belirtilmektedir. Ayna, bireyin kendilik algısının gelişiminde kritik bir adımı temsil eder ve aynanın, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurma özelliğine vurgu yaparak, simgesel bir araç olarak kullanıldığı ifade edilmektedir (Angın, 2019)

Aynanın diğer tarafına geçerek eşiği aşan Aliye, " bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır" (Campbell, 2020: 113).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, müritlik görevini üstlenen köylü kahraman, hem köy işleriyle meşgul olur hem de gelen gidenlere yardımcı olmaya çalışır. Ancak bu iki işin bir arada yürüyemeyeceğini fark eden halk, müridin köyden ayrılarak şehirde dergâh kurması gerektiğini belirtir:

"Perişanlık diz boyudur (…) Hizmetler yerli yerince değildir (…) Tekkede yatanlar tahtakurusundan bizar olmakta, yenilen aş aş olmaktan çıkmaktadır ve sohbette lezzet, zikrullahta bereket kalmamıştır ve daha neler nelerdir (…)" diye dünya ahvaline ve masivaya dair ne kadar kıyl ü kàl var ise eder olmuşlar (…) İhvanın ileri gelenlerini yer yer cem edip fitneyi büyütüp, tekkeyi şehir yerlerinden birine nakl ile bizi dahi oraya kaldırmaya kavl ü karar etmişler" (Kutlu, 2017: 13).

Müridin ilk eşiği aşması, tekkesini ve evini köyden şehre taşımasıyla gerçekleşir. Böylece sınavların başlayacağı ilk eşik aşılmış olur. Kahraman, şehir hayatının köy hayatından farklı istek ve yaşam biçimleri nedeniyle yeni bir alana geçiş yapar. "Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike vardır; tıpkı aile gözetiminin dışında kalan çocuğu tehlikelerin beklemesi ve toplumunun koruması olmadan kabile üyesinin tehlikeye düşmesi

gibi" (Campbell, 2020: 94). Mürit, şehre varmadan bu tehlikenin farkına varır. "İnsan, tanıdığı, bildiği, alışkın olduğu alandayken rahattır. Bu konfor alanından çıktığında ise tehlikelerle karşı karşıyadır. Şeyh de köyünden çıkıp Şehre vardığında birtakım sınavlarla karşılaşacaktır"(Çoşkun, 2020:106).

> "Bu şehir yerlerinin insanlarında ne kadar çok müşkil, ne kadar çok sual var imiş" (Kutlu, 2017: 20).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserinin kahramanı Ali, eşini doğum esnasında kaybetmesi sonucunda büyük bir üzüntü yaşar. Bu olay sonrası oğlu ile birlikte bilinmez bir bölgeye doğru yola çıkar. Bu durum, Ali'nin karşılaştığı ilk eşik ve önemli bir dönüm noktasıdır. Eşiyle paylaştığı yaşamı artık geride bırakmak zorunda kalan Ali, bir sonraki adımı atabilmek için cesaret ve kararlılık göstermelidir. Oğluyla birlikte yeni bir hayata adım atmak üzere bilinmeyen bir bölgeye doğru ilerleyen Ali, yeni bir yaşamın kapılarını aralar.

> "Aşağılarda ırmak sessiz sedasız akıyor, kar taneleri ağır ağır dökülüyordu. Soğuktu vagonun içi. Babam bir kolu ile sardı beni. Başımı, saçlarımı öptü, kokladı. Sonra mızıkayla bir şeyler çalmaya başladı. Ne güzel, ne acıklı, ne tatlı çalıyordu. Birlikte ağladık. Babamı ilk kez ağlıyorken görmüştüm" (Kutlu, 2015: 30).

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinin kahramanı Süheyla, eğlenceli ve maddi açıdan refah içinde bir yaşam sürmesine rağmen mutsuz ve huzursuzdur. Süheyla, yaşamındaki gerçek mutluluğun ve huzurun, kalbi bir yöneliş ve dini bir arayışla mümkün olduğunu kavrar. Bu farkındalıkla işinden ayrılır. Süheyla'nın işinden ayrılması, onun için "ilk eşiğin aşılması" anlamına gelir. Hayatında önemli bir değişiklik yaparak gerçek mutluluğa doğru önemli bir adım atmış olur:

> "Bir dünyadan vazgeçiyordu. Elinde istifa dilekçesi, kalbi küt küt –aslında verilmiş, daha önceden içe sindirilmiş bir kararın uygulamasında idi. Bu küt kütler de neyin nesiydi" (Kutlu, 2019: 43).

Cemil Kavukçu'nun *Patika* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Patika"nın kahramanı Zafer için ilk eşiği aşma, kendisi adına önemli bir karar alma anı oluşturur. Zafer, eşi Gül'den habersiz olarak alt komşusu Günseli ile gizlice buluşur ve bu buluşma onun için hayatında önemli bir dönüm noktası ve yeni bir başlangıç yapma imkânı sunar. Bu buluşma sonrasında Zafer, iç dünyasında gerçekleştirdiği değerlendirmeler sonucunda

evliliğini ve eşini sorgulamaya başlar; bu da onun yeni bir yola adım atmasına yol açar. Bu karar, onun için bir ilk eşiği aşma anlamına gelir ve hayatındaki bu yeni yönelime adapte olmaya başlar.

> "Hızla yatak odasına girdi. Yürek vuruşları hainleşmişti. Bu vuruşları çok iyi biliyordu. Giyinip çıktı. Merdivenleri hızla indi. Sokak boştu. Bakkal da kapamıştı. Bu iyiydi. Ağır ağır yürüdü. Apartmanın önüne gelince durup çevreye bir kez daha gözden geçirdi. Giriş kapısını itti, açıktı. Otomatiğe basınca merdivenler aydınlandı. Onu bir serüvene çağıran taş basamakların boşluğunda ürktü. Bir an geri dönüp kaçmayı düşündü. Bir televizyonun boğuk, anlaşılmaz sesi duyuluyordu. Girişteki dairelerin birinden olmalıydı (…) Hişşt, buradayım, "diye fısıldadı kız" (Kavukçu, 2000: 38).

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" adlı hikâyesinin kahramanı Hürriyet'in İstanbul'a taşınması ve buraya uyum sağlaması, ilk eşiği aşma süreci olarak ele alınabilir. Hürriyet, eğitim amacıyla küçük bir kasabadan İstanbul'a giderek yeni bir yaşam başlatır İstanbul'un büyük ve karmaşık yapısı, başlangıçta Hürriyet'in uyum sürecini zorlaştırır. Bu süreç, aynı zamanda kişisel bir dönüşümün de başlangıcıdır. Kendi kültüründen farklı bir ortama giren Hürriyet, yeni deneyimler ve farklı düşünce yapısıyla karşılaşır. Bu durum, onun kendi dünya görüşünü ve değerlerini sorgulamasına sebep olur. İstanbul, dışarıdan bir baskı unsuru gibi görünse de, Hürriyet'in içsel potansiyellerini keşfetmesine olanak tanır. İlk eşik, kişisel değişim ve dönüşümlerin önemli bir parçası olarak kabul edilir. Bu evre, bireyin kendisi ve yaşamındaki gerçeklerle yüzleşmesine vesile olur. Hürriyet'in İstanbul'a uyum sağlama süreci, hayatındaki ilk eşiği aşması olarak yorumlanabilir ve kendisine kendi potansiyelini keşfetme fırsatı sunar.

> "Küçük bir kasabadan çıkıp geldiğim kendin kalabalığına alışmam kolay olmamıştı. İlk sene hele, iyice kaybolmuş hissediyordum kendimi. Okuyarak, okuduklarım üzerine düşüncelere dalarak atlatıyordum sıkıntılarımı" (Aktaş, 2012: 52).

Cihan Aktaş'ın "Son Büyülü Günler" adlı hikâyesindeki isimsiz kahramanı olan küçük kız çocuğu için ilk eşiği aşma, 1971 Ekim'inde on beş kız çocuğu ile birlikte Ziganaları aşarak Trabzon'daki bir yatılı yurda yerleşmesiyle gerçekleşir. Bu geçiş, kahramanın hem ruhsal hem de fiziksel değişimler yaşayarak kendini inşa edeceği yeni bir alana adım atması anlamına gelir. Küçük kız çocuğunun bu eşiği geçmesi, modern yaşamın içinde ihtiyaç duyduğu kimliğini inşa etmek için atılan ilk ve önemli bir adım olarak görülebilir. Bu süreç,

onun yaşamındaki değişim ve dönüşümün başlangıcını işaret eder ve kendisine yeni fırsatlar ve deneyimler sunar.

> "Gitmemizin ne demek olduğunu bilmeden, bir şenlik havasında ve de kahramanca çıkıyoruz yola" (Aktaş, 2011: 17). "Hiçbir şey eskisi gibi olmayacak, oyun değil bu, masal değil. Her şey geride kaldı, tek başımayım, dönüşsüz bir yoldayım. Kimsenin benden önce beni düşünmeyeceği bir yerdeyim" (Aktaş, 2011: 19).

Cihan Aktaş'ın "Acı Çekmiş Yüzünde" adlı hikâyesinin kahramanı Hansa, annesinin isteği olan eğitimini tamamlama ve iyi bir meslek sahibi olma yolunu reddeder. Bunun yerine, İslami öğretileri benimseyerek adaletsizliklere meydan okumayı ve haksızlıklarla mücadele etmeyi seçer; eski yaşantısını geride bırakıp evden ayrılır. Bu kararı, Hansa'nın ilk eşiği aşma sürecidir. Bu yeni yolculuğunda Hansa'nın karşısına Kamil çıkar ve ona evlenme teklif eder. Hansa'nın bu teklifi kabul etmesi, yolculuğunun bir sonraki evresine geçişini temsil eder. Hansa'nın kararları, toplumun belirlediği beklentiler ve sınırlamaların hâkim olduğu bir dünyada alınır. Ancak o, kendisine sunulan alternatifleri değerlendirerek kendi yolunu çizer. Bu süreç, onun kişisel gelişimi ve özgür iradesinin önemli bir göstergesi olur.

> "Biricik kızı aklını okuluna, mesleki geleceğine verecek yerde, mahalle hocalarının peşine takılmış, hoca hanımlar gibi giyinmeye başlamıştı (…) Tesettür biçilmiş kültürel kalıpları reddederek kendi biricikliğine sahip çıkmanın bir ifadesiydi. Ama işte, annesinin, "Kızım gitme, beni dinle sen!..." diye seslenişi izliyordu onu yine. Eve götüren sokağı inip köşeyi döndükten sonra da annesinin pencereden uzanan başını görür gibi olmuş, ama dönüp bakmamıştı" (Aktaş, 2013: 10-11).

Cihan Aktaş'ın "Azize'nin Son Günü" adlı hikâyesi, Türkiye'de sol hareketinin yükseliş dönemi olan 1960'larda geçmektedir. Hikâyenin kahramanı Azize, komünizim fikriyle yanıp tutuşmaktadır. Azize, komünist partiye katılmak istemesine karşın, dayısının siyasi görüşleri nedeniyle uzun süre partiye kabul edilmez. Parti komitesi önünde yaptığı konuşmada, insanların ailelerini seçemediklerini vurgulayarak kendi duruşunu savunur. Bu mücadelesinin sonucunda 1960 Şubat ayında partiye kabul edilir. Azize için partiye kabul edilme süreci, bir ilk eşiği aşma anı olarak yorumlanabilir. Bu kabul, onun siyasi ve kişisel yolculuğunda önemli bir dönemeçtir ve kendini ifade etme, inandığı değerler uğruna mücadele etme yolunda attığı önemli bir adımı temsil eder. Azize'nin bu süreçteki kararlı

duruşu ve kendini savunma şekli, onun kişisel gelişimi ve toplumsal değişimde etkin rol alma isteğinin bir göstergesidir.

> "24. Kurultay'da partiye kabul edilmişti. Yıl 1969 şubat ayının ortaları. Yirmi iki yaşında gencecik bir kızdı. İdeolojik birikimi göz kamaştırıcı bulunmuştu" (Aktaş, 2018: 22).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, geçmişte yaptığı hatalardan dolayı pişmanlık duyarak tövbe etmek üzere bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk esnasında kaldığı otelde, nefsine yenik düşerek bir kadınla zina yapar ve bu büyük hatasından ötürü derin bir pişmanlık hisseder. Bu pişmanlıkla birlikte gerçekleştirdiği tövbe, Yusuf'un nefsiyle yüzleşerek ilk eşiği aşmasını sağlar. Bu ilk eşiği aşma anı, Yusuf için manevi bir dönüşümü ve yeni bir başlangıcı simgeler. Bu süreç, onun kişisel gelişiminde önemli bir evre olup, yaşadığı deneyimler aracılığıyla kendini yeniden değerlendirme ve dönüştürme fırsatı sunar.

> "Bu duyguyu biliyordu: her zaman böyle olur ve iki pişmanlık ve iki tövbe arasında kalırdı: hangi pişmanlık daha kötüydü bilmezdi, seçme gücü yok olurdu ve pişman olmaktan alıkoyamazdı kendini: bu işe girmese de pişman olacaktı emindi" (Özdenören, 2010: 32).

Rasim Özdenören'nin *Hışırtı* adlı hikâye kitabındaki "Mevsim Sonu" hikâyesindeki zengin genç kız, bir gün tüm zenginlik ve gösterişli yaşamdan bıkarak gerçek mutluluğun peşine düşer. İçsel bir sesle karşılaşır ve bu ses, ona dünyevi sahip olduklarını bırakıp huzura erişmesi gerektiğini söyler. Genç kahraman bu sese, bu durumdan nasıl kurtulabileceğini sorar. Ses, dünya malından elini eteğini çekmiş insanların var olduğunu ve bu insanlardan yardım alabileceğini belirtir. Genç kızın bu kişileri bulup onlardan öğüt almasını tavsiye eder. Bu süreç, genç kız için bir ilk eşiği aşma ve kişisel dönüşüm yolculuğunun başlangıcıdır. İlk eşiği aşması bu yoldaki kararlılık, onu sahip olduğu dünyevi değerlerden uzaklaştırarak manevi bir arayışa ve kendini keşfetmeye yönlendirir.

> "Bu sesi bir buyruk olarak algılıyordu ve sormaktan kendini alamıyordu: ben (Ben) kendimden nasıl boşalabilirim, Kendimi nasıl terk edebilirim? Ses ısrarlıydı: edersin, diyordu. Bunu başaran insanlar var, git ve bul onları!(…) Birisi sanki onu duruluğa ve duru olmaya çağırıyordu. Birdenbire yüreğinin derinliklerinde, o, kendisinin buna zaten hazır bulunduğunu duyumsadı (…) Şimdi içinde duran birisi (kim? Bilmiyor,

ama onu orada somut biçimde duyumsuyor ve onunla konuşuyor) ona diyor: bütün bunlardan boşalmalısın, öyle ki, bunlardan boşala boşala, geriye yalnızca ve son olarak kendin kalmalısın" (Özdenören, 2008: 24-25).

Eşiği aşan genç kadın kahramanın kendini yutup bitirmiş olan kentten uzaklaşarak deniz kenarında bir motele yerleşmesi ve hayatın gerçekliğini sorgulamasıyla erginlenme aşaması başlar.

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Kapıyı Vuran Kim"in kahramanı Ahmet sorumluluklarını yerine getiremez. Hayatla ölüm arasında gidip gelen kahraman, intihar ederek hayatına son verir. Bu yüzden ilk eşiği geçme aşaması tespit edilmiştir. "İnsanın iç dünyasında yaşanan çıkmazlar ve bunun sonucunda girdiği bunalım ve karmaşaları konu edinir" (Tosun, 2017: 40).

İkinci hikâye "Bir Kapının Önünde"nin isimsiz kahramanı sabah namazından sonra rabıtaya oturup şeyhinin yüzünü görmeyi arzular. Kahraman, nefsinin etkisiyle kötü yola düşmüş bir kadının hayalini düşünür. Bunun üzerine, evden çıkıp bir camide namaz kılarak ilk eşiği aşar.

Altıncı hikâye olan "Mum"da, isimsiz kahramanın tasavvuf tasavvuf yoluna girişi ve tekkeye kabulü, bir ilk eşik aşma olarak değerlendirilir. Tekkeye girişle birlikte, kahramanın tasavvufa olan bağlılığının derinleştiği gözlemlenir.

"Ve sonunda işte önsezileri onu yanıltmadı ve binaya bağlı, fakat onun terası gibi duran bir yere konuşlanmış olan tekkeye ulaştı. Rehberlik yapan eski dost, elinde peydahlanan eski büyük demir cümle kapısı anahtarıyla önüne çıkan ağır ahşap kapıyı açtı ve birlikte içeriye girdiler" (Özdenören, 2015b: 45).

Yedinci hikâye "Tuhaf Şeyler"in kahramanı ölümün farklı şekillere bürünebileceği ve her yerde insanla birlikte olduğunu anlamasından sonra masadan ders tesbihini alıp tövbe eder. Bu tövbe etme eylemi, ilk eşiği aşma olarak kabul edilebilir. Bu an, kahramanın hayatındaki önemli bir dönüşümü ve manevi uyanışı temsil eder, onun ölüm ve yaşam hakkındaki farkındalığının arttığını ve bu farkındalıkla yeni bir yola giriş yaptığını gösterir.

"Masadan ders tesbihini aldı. Kıbleye döndü, diz çöktü, gözlerini yumdu. Şimdi, sevgilisi, efendisi ve ölüm hatun karşındaydılar. İçini derince çekti, soluğunu dışarıya

verirken, tek ve uzun bir nefes hâlinde: "Estağfurullaaaah (…)" diye fısıldadı. Titredi, kendinden geçti" (Özdenören, 2015b: 51).

Erendiz Atasü'nün *Kadınlar da Vardır* adlı ilk hikâye kitabı ile aynı ismi taşıyan üçüncü hikâyesindeki ana kahraman Servet Hanım için, "ilk eşiğin aşılması" hastaneye yattığı ilk gündür. Atasü, kahramanın hastaneye yatışının ilk gününü detaylı bir şekilde anlatmaz; on ikinci günden itibaren geriye dönüşlerle anlatır.

"Servet Hanım, on iki gündür yattığı birinci sınıf hastane odasını inceliyordu, biraz şaşkın biraz da hoşnut gözlerle (…) Son bir-iki gündür, kendini pek kötü hissetmiyordu ve ağlaya inleye geldiği şu odaya gitgide içi ısınmaya başlamıştı." (Atasü, 2022: 48).

Servet Hanım bilinmeyen alan olan hastaneye yatmasıyla ilk eşiği aşmış olur. Evde eşi ve torunlarının baskısı altında düşünmeye bile vakit bulamayan kahraman, hastanedeki tek kişilik odasında uzun süre düşünme fırsatı bulur. Bu durum, onun için bilinçdışı içeriğin yüzeye çıkabileceği bir serbest ortam oluşturur. "Hastalığı boyunca geçmişte değerini bilmeyen ailesinin günah çıkarması Servet Hanım'a acımasızlığı ve doymak bilmeyen nefislerinin kötülüğünü gösterir. Servet Hanım hastalanmasının nedeni olarak ailesini görür" (Furtana, 2019: 33).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, Rabia Hanım için ilk eşiği aşma, cesur duruşu ve kararlılığı sayesinde Karadeniz'in hırçın dalgalarını aşarak Abana'ya ulaşmasıdır. Rabia Hanım ve ailesi için bu süreçte eşik muhafızı, Karadeniz'in hırçın dalgalarıdır. Bu dalgalar tehlikelidir, ancak Rabia Hanım'ın cesareti ve becerisi sayesinde bu engel aşılır. Campbell, kahramanın yolculuğunda karşılaşılan eşikler hakkında şunları söyler: "Bilinmeyenin alanları (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alan" olduğunu söyler (Campbell, 2020: 78).

"Günlerce, koca denizin üstünde, fındık kabuğu bir teknede yol almışlardı; var güçleriyle asılmışlardı küreklere; suyu, yiyecekleri korka korka kullanmışlar, gözleri acıyıncaya dek ufuktaki kayaları, burunları gözlemişlerdi. Deniz insaflı davranmıştı; o dev dalgalarıyla yok etmemişti onları" (Atasü, 1998: 36).

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyorun"da Hasan'ın hayatını değiştiren ve okulunu bitirmesine engel olan

kadınla tanışması, ilk eşiği aşma olarak değerlendirilebilir. Bu kadın, Hasan'ın manevi yönden gelişmesine ve iç dünyasında değişimler yaşamasına neden olmuştur. Hasan, ilk eşiği aşarak yeni bir başlangıç yapma yolunda önemli bir adım atmıştır.

> "Onu da sevip sevmediğini ne zaman soracak olsam, ısrarla, kız arkadaşım, diye söz ederdi hep. Ruh bahçemin iklimi, o renkleri özlediği, o günlerden ayrı bir haz duyduğu yüzünden belli olurdu" (Su, 1999: 43).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabının altıncı öyküsü olan "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünün kahramanı birlikte yola çıkacağı Osman Hasat'ın kitaplarını hiçbirini okumamıştır. Bu yüzden yolculuk boyunca Osman Hasat'a karşı mahcup olur. Yolculuğun ilerleyen bölümlerinde yaptığının yanlış olduğunu şu sözler ile anlarız:

> "(…) Öyleyse, karşısında ister istemez biraz ezik büzük duracağım. Sırası gelince, kendisinden yeniden özür dilerim. Hayır, büsbütün de alttan almam. O özgür bir yazarsa, ben de özgür bir okurum. Benim de kendime göre bir takım ölçülerim, düşüncelerim var. İçimde bir genişleme oldu; rahatladım" (Ağaoğlu, 2008: 78).

Yolculuk sırasında Osman Hasat'ın tüm eserlerini okumamış olmanın utanılacak bir durum olmadığını anlayan kahraman, her okurun yazarın her kitabını okuma zorunluluğu olmadığını kavrar. Bu gerçeği kabul ederek, kendi okuma tercihlerinin doğal olduğunu ve herkesin kendine has nedenleri olabileceğini anlaması, onun ilk eşiği aşmasıdır. "Bu aşamanın ağırlık merkezi, yazarın olay ve kişilerden çok zihniyetin sorgulamasında gizlidir" (Topaktaş, 2017: 77).

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabındaki "Korkut'a Masal" öyküsü, Sarıbaş ve Korkut'un dağlara doğru yaptıkları macera dolu bir yolculuğu anlatmaktadır. Hikâyenin başlangıcında Sarıbaş, Korkut'u sırtına alır dağlara doğru yola çıkar. Ancak yolculuklarının başında boz bir köpek tarafından engellenirler. Sarıbaş hiç düşünmeden Korkut'u sırtından indirir ve boz köpeğe doğru koşar. Bu davranış, Sarıbaş'ın cesaretini ve kararlılığını ortaya koyar. Sarıbaş, boz köpeği mağlup ederek ilk eşiği aşmış olur. Bu başarı, maceranın ilerleyen bölümlerinde karşılaşacakları zorlukların üstesinden gelebileceklerine dair umut verir. Bu anın hikâyede şu şekilde detaylandırıldığı görülür:

> "İnde ağacın dibine otur, dedi.

Karşıdan ansızın koşarak bir köpek geliyordu. Korkut indi. Bacakları uyuşmuştu; güçlükle iki adım atıp çöktü.

-Korkma sakın, dedi Sarıbaş.

Dönüp boz köpeğe doğru seğirtirken yeri göğü inleten bir sesle iki kere havladı. Boz köpek de havladı, yavaşladı; yirmi adım ötede karşılaştılar. Onun da kulakları kesikti. Sarıbaş daha boylu postluydu, ama öteki de dinçti, besiliydi; günde üç öğün doyasıya yal yediği belliydi. Kuyrukları havada, başları yan yana, dişlerini göstere göstere bir süre havlayıp hırlaştılar. Köpekçe konuştukları, daha doğrusu sövüştükleri için sözleri anlaşılmıyordu. Boz köpek gençti, gözüpekti ama Sarıbaş'ın da bunca yıllık ustalığı vardı. Bu acemi çaylağın bunları öğreninceye dek daha bin fırın ekmek, yüz leğen yal yemesi gerekirdi. Sarıbaş, hasmını yıldırmak için arka ayaklarının bir sağıyla bir soluyla birkaç yerden toz kaldıra kaldıra eşindi. Hemen etkisi görüldü bunun: Boz köpek korktuğunu belli etmemek için dişlerine daha sert çarptı, daha yüksekten hırladı. Korkut yanlış yorumladı bunu, "Sarıbaş'ı ısıracak şimdi," diye düşündü, ağlamaya başladı. Bu yüzden mi, yoksa tam o sıra bu çeşit hırlaşmalarda insanların "ulan aşağılık köpek" dedikleri gibi boz köpek de "ulan aşağılık insan" dedi de Sarıbaş'ın kanına mı dokundu nedir, birden dişlerini hasmının sol kulağına geçirip sırtın sırtına atlayıverdi. Boz köpek yıkıldı, debelendi, bağıra çağıra, yarım kulağının yırtılması pahasına bu güç durumdan kurtuldu. Biraz geriledi ve fırlayıp Sarıbaş'a saldırdı. Ne de olsa eski kulağı kesiklerdendi. Sarıbaş bekliyordu bunu. Yana çekilip sağ pençesi ile hayvanın kafasına vurdu. Boz köpek kendi hızıyla burnu üstüne kapaklandı; kalkmaya davrandı. Sarıbaş üstüne atlayıp bu kez ağzıyla ensesini kavradı, bir sağa bir sola büktü. Boz köpek acı acı bağırdı, debelendi; doğrulup kıpırdamadan durdu. Yenilgiyi kabul etmekti bu. Sarıbaş bıraktı. Köpek kaçıp oldukça ileride durdu. Başını dikip bir daha hırladı, ama öteki üstüne yürüyünce kuyruğunu apış arasına kıstırıp bir solukta yamacı aştı. Sarıbaş bir nâra atıp döndü. Yanına geldiğinde Korkut gene ağlıyordu" (Atılgan, 2012: 102-103).

Eğer Sarıbaş, karşısına çıkan boz köpeğe yenilseydi maceraya orada bitecekti. Kahramanın güç bölgesine gittiği bu yolda karşısına çıkan boz köpeği "eşik muhafızı" olarak değerlendirebiliriz (Campbell, 2020: 76). Campbell'in belirtiği gibi "eşik muhafızı" (sınırda bekleyen boz köpek) "tehlikelidir; onunla iş yapmak risklidir" (Campbell, 2020: 80). Sarıbaş, kendi tecrübesi ve cesareti ile bu zorlu eşik muhafızını yener ve böylece kahramanın

ilk eşiği aşmasına yardımcı olur. Sarıbaş'ın bu başarısıyla Korkut, yeni bir dünyaya adım atar. Sonuç olarak, Sarıbaş ve Korkut'un geçtiği bu ilk eşik, maceranın geri kalan bölümünün tehlikeli ve zorlayıcı olacağını gösterir. Bu yolculuk, Korkut'un karakterinin gelişimine ve kendini keşfetmesine katkıda bulunacak, ancak aynı zamanda onun için büyük riskler de içerecektir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabındaki aynı isimli öykünün kahramanı olan anneanne için, ilk eşiği aşma anı, genç bir kadın olarak girdiği evinden doksan iki yaşında enflasyona ve Asliye Hukuk Mahkemesi'ne yenilerek terk etme anıdır. Anneanne, hayatı boyunca birçok zorluğun üstesinden gelmiş, fakat sonunda bu zorluklara karşı koyamayarak evinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu, onun için sadece fiziksel bir mekân değişikliği değil, aynı zamanda hayatının bu evresinde karşılaştığı büyük bir manevi ve duygusal dönüşümü de ifade eder:

> "Emine, "Vakit geldi, haydi canım gir koluma da çıkalım artık," dedi. Anneanne boşalmış salonun kapısına yürüdü. Odanın ortasında duran gül ağacından yapılmış piyanoya baktı (…) Anneanne ağlamadı. Sadece ağzına çok ekşi bir erik tadı yayılmış gibi yüzünü buruşturdu bir an, sonra arkasını döndü ve geriye bir daha hiç bakmadan, inini terk eden yaşlı ve soylu bir arslan gibi azametle çıktı salondan. Elli iki yıllık yaşamını bıraktığı evin kapısından, torunun kolunda son kez geçerken, hafifçe sendeledi, o kadar" (Kulin, 2005: 5-6).

Torunu Emine'nin getirdiği doğaüstü yardımı kabul ederek maceraya başlayan anneanne için ilk eşik elli iki yılını geçirdiği evden ayrılmasıdır. Anneanne, torunu Emine'nin mihmandarlığı ve öğütleri ile bilinmeyen dünya olan çatı katına yerleşir. Anneanne için bu geçiş hem fiziksel hem de psikolojik olarak yaşanmaktadır. Fiziksel olarak, anılarla dolu olan evini ve piyonosunu terk etmek zorunda kalmasıdır. Psikolojik olarak anneanne, yeni bir ortama uyum sağlamak, alışık olmadığı bir ortamda yaşamak, yeni insanlarla tanışmak ve yeni bir yaşam tarzı benimsemek ona zorluklar yaratmıştır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Taş Duvardır Benim Sevdam" öyküsünün kahramanı Gülbeyaz için ilk eşiğin aşılması, bakkalın çırağı Hasso ile evlenmesidir. Hasso ile evlenerek ilk eşiği aşan Gülbeyaz, bakkalın üst katındaki küçük eve taşınır. Bu ev, onun için bir tür güvenli alan olur ve bilinçdışı düşüncelerini açığa çıkarması için serbest bir alan sağlar. Böylece burada kendi iç dünyasını keşfetmeye başlar.

Gülbeyaz'ın konaktaki beyağasına karşı çıkmayıp ilk eşiği aşması, kendi iç dünyasını keşfetme yolculuğunda bir dönüm noktasıdır ve ruhsal olgunlaşma sürecinde önemli bir adımdır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünün kahramanı Saliha için ilk eşiği aşma anı, çocuğunun velayetini baba lehine vermesiyle gerçekleşir. Bu süreçte Saliha'nın karşısına çıkan eşik muhafızı, Şükran'dır. Saliha, aslında rüşvet almak istemese de, Şükran'ın zorlamaları sonucu bu eylemi gerçekleştirerek eşiği aşar. Bu durum, Saliha'nın mesleki ve etik değerleriyle çatışan bir karar alması neticesinde karakterinde yaşanan derin bir çatışmayı ifade eder ve onun için önemli bir manevi dönüşüm noktasını simgeler.

> "Saliha yazıyor kararı. Elleri titriyor. Yıllarca onuruyla çalışmış, leke sürdürmemiş adına. Sürdürmemiş de ne olmuş? Anasının ilacını alacak parası yok" (Kulin, 2005: 39).

Çocuğunun velayetinin haksız yere kendisinden alındığını düşünen anne için, ilk eşiği aşma anı, çocuğunun velayetini eski eşine veren Saliha Hanım'ın kararına itiraz etmek üzere onun odasına ve ardından evine giderek hesap sormasıdır. Anne, Saliha Hâkim'e yönelik, "Çocuğumla ben satılmak üzere birer mülk müyüz? Kaçırılmakta olan meta mıyız? İki insanız biz" sözleriyle hakkını savunur ve çocuğunun kendisine olan ihtiyacını dile getirir (Kulin, 2005: 48). Bu eylem, annenin içsel gücünü ve çocuğuna karşı hissettiği sorumluluğu ortaya koyar, aynı zamanda onun kişisel cesaretini ve adalet arayışını temsil eder.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" öyküsünün kahramanı Zeynep, oğlu Bora'ya annelik içgüdüsüyle evine zorla giren yabancı adamı akrabası olarak tanıtır. Zeynep, bu davranışı ile ilk eşiği aşarak yeni bir alana geçer. Zeynep, oğlu ve yabancı adam böylece bilinmeyen ve potansiyel olarak tehlikeli bir bölgeye adım atarlar. Zeynep'in ustalığı ve sakinliği, hem kendisini hem de oğlunu bu bilinmezliğe karşı koruyacak bir güven duygusu yaratır.

> "Ancak arkasını döndüğünde gördü masa başında oturan adamı. Zeynep sakin gözükmeye çalışarak, "Bak Bora, bir misafirimiz var," dedi. "Merhaba," dedi çocuk, adamın yanına gelip eliniz uzattı. Şaşırdı adam, yine de çocuğun elini tuttu sıktı. Zeynep, Bora soru sormadan bir açıklama yapmak için kendini zorluyordu. Birden

buldu. Bak bu ağabey, Hikmetlerin akrabasıymış. Yeni gelmiş İstanbul'a. Bizim adresimizi de vermişler, uğramış. Selam getirmiş" (Kulin, 2005: 91).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü olan "Adil Düzen"in kahramanı Adil Düzen için eşiğin aşılması yardımcı karakter tarafından tekkeye sokulmasıyla gerçekleşir. Bu yardımcı karakter, "kahramanın aranılan nesnenin bulunduğu yere gitmek için aşması gereken eşiği" geçmesi ve ilerlemesinde yardım eden kişidir (Temple, Martinez, Yokota, 1997:149).

Adil Düzen daha önce hiç bilmediği bir alanda kendini bulur. Joseph Campbell, mitolojik yolculukta kahramanın karşılaştığı eşikle ilgili olarak "bilinmeyenin alanları" olarak bahseder. Bu alanlar, çöl, deniz, bilinmedik diyarlar gibi bilinçdışı içeriğin yansıtıldığı serbest alanlardır. Adil Düzen, daha önce hiç tekkeye gitmediği için bu mekân onun için bilinmez bir yer halini alır. Tekkeye girişiyle, kahraman yabancı bir ortamda kendini bulur ve bu yeni ortamda kişisel keşif sürecine başlar. Bu, kahramanın içsel bir yolculuğunun başlangıcı olarak görülür ve hikâyenin devamında, Adil Düzen'in bu bilinmez alanı keşfetme ve kendini bulma süreci detaylandırılır.

"Girdiğimiz oda bir sürü tekkeli, saçı sakalına karışmış adamla dolu. Beni zorla getiren, birilerinin kulağına bir şeyler fısıldadı. Bana bir ikram bir izzet başladı. Kahvemi getiren, sigaramı yakan, en rahat koltuğu bana ikram eden (…)" (Kulin, 2005:123).

Sonuç olarak Adil Düzen, tekkeye adım atarak hem ilk eşiği geçmiş hem de dönüşümü başlatmıştır.

Ayşe Kulin'in "Geniş Zamanlar" adlı hikâyesinde yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykü "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar" ve "Son Zamanlar"ın ana kahramanı olan Zehra için, ilk eşiğin aşılması, evlenmeyi düşündüğü Doktor Ahmet'in başka bir hastaneye geçmesi ile olur. İkincisi ise Ahmet'ten ayrılan Zehra'nın mahalleden Aydın adında bir gençle evlenmesidir. Zehra, Ahmet'in kendisinden uzaklaşmasıyla büyük bir yalnızlığa düşerken, Aydın ile evliliği sayesinde çeşitli sınavlarla karşı karşıya kalır:

"Benim kızlarla ev tutmamın haftasında, başka bir hastaneye naklini istemişti Ahmet. Arkadaşlarımla yeni eve taşınma sevincim kursağımda kalmıştı. Çok derin ve karanlık

bir kuyunun dibine doğru hızla düşüyordum. Sesleri ayrıştıramıyordum. Kulaklarımda sadece bir uğultu vardı" (Kulin, 2000: 38).

Bu alıntıda belirtildiği üzere, Ahmet'in Zehra'yı terk edip başka bir hastaneye geçişi, Zehra için ilk eşiği aşmanın başlangıcıdır. Bu olay sonrasında Aydın ile evlenmesi, ilk eşiğin tamamen aşılması anlamına gelir.

"Ne fark eder diye düşünüyorum. Bu evde oturacağıma ot gibi, başka evde otururum. Onları onaylamak, onlarla mücadele etmekten daha kolay. Üstüme babamı da salmadan annem, olur'umu veriyorum evliliğe" (Kulin, 2000: 42).

Zehra'nın evliliği kabul etmesiyle, yeni bir dünyanın kapısını aralar. Evlilikle başlayan bu yeni yaşam, onun için çeşitli sınavların başlangıcıdır.

"Ben onu nasıl sevmiyorum ve istemiyorsam, kocam da bana karşı aynı duygular içinde. Aynı yolun yolcularıyız; benim gibi, derin, dipsiz ve karanlık bir kuyuda yaşıyor o da. Onu kuyusuna kim itti acaba?" (Kulin, 2000: 45).

Bu evlilik, Zehra için ve kocası için karşılıklı sevgi ve istekten yoksun, zorlu bir yolculuğun başlangıcıdır. Her ikisi de, derin, dipsiz ve karanlık bir kuyuda yaşamaktadır ve bu duruma nasıl düştüklerini sorgulamaktadırlar

2.1.5. Balinanın Karnı

Büyülü eşiği aşan kahramanın geçmişiyle yüzleşmek, kendini yenilemek ve güçlenmek amacıyla gerçekleştirdiği içsel yolculuk "balinanın karnı" olarak adlandırılır. Balinanın karnı, karanlık ve koruyucu bir alanı ifade eder. Burada kahraman kendini keşfeder ve bu süreç, gelecekte karşılaşacağı zorluklara hazırlık aşamasıdır. Aynı zamanda, bilinmeyene doğru gidişinin son aşamasıdır. Joseph Campbell, "balinanın karnı"nı, kahramanın dönüşümü ve yeniden doğuşu için metaforik bir alan olarak tanımlar:

"Büyülü eşikten geçiş bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde bu rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2020: 86).

Bu aşama, ilk eşiğin aşılmasının ardından hemen başlayabileceği gibi, bir süre sonra da gerçekleşebilir. “Balinanın karnı” evresi, kahramanın sembolik olarak ölümünü ve ardından yeniden doğuşunu gerektiren bir yer olarak betimlenir. Yolculuğun en kuvvetli sembollerinden birini temsil eden bu evre, aynı zamanda bir rahim ya da tapınak gibi kutsal bir alanı simgelemektedir. İçinde bulunan karanlık, ölümü sembolize eder ve kahramanın buradan çıkışı, doğum ya da yeniden doğuş sürecini temsil eder:

> “Fakat burada, dışa, görünür dünyanın sınırları dışına geçmek yerine, kahraman yeniden doğmak üzere içe doğru gider. Kaybolma, inananın, kim ve ne olduğunu, yani ölümsüz olmadıkça kül ve toz olduğunu anımsamasının kolaylaşacağı yer olan tapınağa adım atmasına karşılık gelmektedir. Tapınağın içi, “balinanın karnı” ve ötedeki, yukardaki ve aşağıdaki göksel ülke, hepsi aynı şeydir” (Campbell, 2020: 89).

Kahraman, bu süreçte geçmişinden arınarak yeni bir kimlik kazanır ve eski benliğinden tamamen farklı bir kişi olarak yeniden doğar. Bu dönüşüm sürecinde, dünyevi karakterini geride bırakıp daha yüce bir amaca hizmet edecek şekilde kendini yeniden şekillendirir. Tapınağa giriş benzetmesiyle açıklanan bu durumda, kişi dış dünya ile olan bağlarını koparır ve kendini tamamen kutsal alana adar. Bu alanda, kişisel yüzleşmeler yaşanır ve daha yüksek bir varlıkla bağlantı kurulur. Bu yeniden doğuş süreci, kahramanın hikâyesinin en önemli dönemeçlerinden birini oluşturur ve karakter gelişimi üzerinde büyük etkisi vardır.

> “Öyleyse, alegorik olarak bir tapınağa giriş balinanın ağzından kahramanın dalışı, her ikisi de resim dilinde yaşamı merkeze alma, yaşamı yenileme eylemini belirten aynı maceralardır” (Campbell, 2020: 89).

Sonuç olarak, pek çok kahramanlık hikâyesinde, kahramanın bir canavar tarafından yutulması olayına rastlanır. Bu, genellikle bilinçli bir eylem olarak tasvir edilir ve kahramanın başarısını kolaylaştıran bir süreçtir. Yutulma eylemi, bilinmeyene bir giriş ve ölümün bir sembolü olarak işlev görür. Çünkü kahraman içeri girdiğinde, çevresindekiler onun öldüğünü varsayar. Örneğin, “Kırmızı Başlıklı Kız” masalında, kurt büyükanneyi ve küçük kızı yuttuğunda, okuyucu her ikisinin de öldüğünü düşünür. Ancak, sonrasında avcı tarafından kurtun karnı yarılarak her ikisi de kurtarılır. Bu durum, kahramanın metaforik veya mecazi olarak “balinanın karnı”nı deneyimleyerek yeniden doğuşunu simgeler.

Campbell, bu deneyimi "(…) eşikten geçişin bir kendini yok etme biçimi" olarak tanımlar (Campbell, 2020: 89). Kahraman, bu deneyim sayesinde bir dönüşüm geçirir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda iç içe geçmiş üç hikâye ve bu hikâyelerde yer alan mitolojik unsurlar sayesinde, her bir hikâyede "balinanın karnı" farklı bir biçimde temsil edilmektedir.

Birinci hikâyenin kahramanı İlyas için, "balinanın karnı" Mahir ustanın basık tavanlı dükkânıdır.

> "Şahmerancının yanına çırak verildiğim o gün arkadaşlarımdan ayrılığımı, bir ölüm olarak düşünmelerini istemiştim" (Mungan, 2015: 16).

İlyas'ın Mahir ustanın dükkânında çalışmaya başlaması, onun için "balinanın karnı"na giriş anlamına gelir. Bu süreç, İlyas'ı gelecekte karşılaşacağı sınavlara hazırlar. İlyas, hem iyi bir Şahmerancı olarak yetişir hem de okulu burslu olarak kazanıp eğitimini tamamlar. İlyas, burada "olumsuz yanlarıyla yüzleşip bütünleşerek geçmişe ait zaaflarından -tohumun kabuğundan sıyrılması misali sıyrılmakta ve bir yılanın havından çıkması gibi bu mekândan tinsel 'manevî' anlamda arınmış olarak ayrılmaktadır" (Doğan, 2008: 82).

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* eserindeki ana hikâyenin içinde Mahir Usta tarafından anlatılan ikinci hikâyede, Camsap'ın arkadaşları tarafından kör kuyuya atılması, "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Camsap için bu kuyu, başlangıçta umutsuzluğun bir sembolü iken, daha sonra kendi yazgısıyla mücadele etmekten başka seçeneği olmadığını fark ettiği bir mekân haline gelir. Bu, Camsap'ın yeniden doğuşuna giden içsel bir yolculuktur.

> "Bu mezardan çıkmak ne pahasına olursa olsun çıkmak, gerekirse bir başka mezara çıkmak ama mutlaka çıkmak gerek" (Mungan, 2015: 30).

Camsap, "balinanın karnı" olarak betimlenen kuyuda yaşadığı deneyimlerle kendini yok ederek yeni bir dönüşüm sürecine girer ve yeniden doğmak için içe, Şahmeran ülkesine doğru bir yolculuk yapar. Camsap'ın çocukluğundan beri süren arayışı, kuyudan Şahmeran ülkesine çıkması ile farklı bir boyut kazanır. Böylece yolculuğun ilk aşamasını (yola çıkış) tamamlar. Sonuçta, Camsap'ın yolculuğu Şahmeran ülkesine yönelik gibi görünse de aslında kendi iç dünyasına bir yolculuktur. Dökmen'e göre, bu süreçte Camsap, "gizli kalmış

birtakım yönleriyle tanışıp; gün yüzüne çıkmamış birtakım çatışmalarını çözecektir" (Dökmen, 1983: 387).

Şahmeran'ın Camsap'a anlattığı üçüncü hikâyenin kahramanı Cihanşah için, "balinanın karnı", gördüğü güzel geyiğin peşinden gitmesiyle başlayan servünedir. Geyik adasındaki geyiği öldürüp geri dönerken denizde günlerce savrulup maymunlar adasına düşer. Bu ada, Cihanşah için "balinanın karnı" olarak sembolize edilebilir. Cihanşah, adada karşılaştığı zorluklarla sınırlı kaynaklar kullanarak mücadele eder ve bu süreçte içsel bir yolculuğa çıkar, kendini keşfeder ve gücünü yeniden kazanır.

> " (…) Nice sonradır ki duruldu fırtına. Bir kıyıya vurdu bizi rüzgâr, anladım ki başka bir iklimdir burası ve uzun lanetli bir serüvene başlamaktayım" (Mungan, 2015:70-71).

Adayı "balinanın karnı" olarak değerlendirmemizi, Cihanşah'ın babasının sözleri de destekler:"Sağdır oğlum, lakin memleketine ancak yıllar sonra ve başından birçok serüvenler geçtikten sonra dönebilecek(…)" (Mungan, 2015: 71)

Cihanşah'ın adada mahsur kalması, ölümü simgelemekte; adadan kurtuluşu ise yeniden doğumu temsil etmektedir.

Sonuç olarak, "Şahmeran'ın Bacakları"nda iç içe geçmiş üç hikâyenin kahramanları İlyas, Camsap ve Cihanşah, maceraları sırasında karşılaştıkları zorluklarla başa çıkabilmeleri için, simgesel olarak ana rahmine (balinanın karnına) geri dönüş yaptıkları görülmektedir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da, "balinanın karnı" aşaması iki farklı yerde kendini gösterir. İlk olarak, kahramanların tekkeye sığınmaları, "balinanın karnı"na girmelerine denk düşer. Tekkede kahramanlar, ruhsal olarak ölüp yeniden doğarlar.

> "Burası ölümle, hayatın arasında bir kuytudur oğul. Burayı beklemek ben gibi yaşlı kocamış kişilere düşer" (Mungan, 2016: 41).

İkinci olarak, kahramanların bir dere kenarında yurt kurdukları ve en sevdikleri sazı bırakma kararı aldıkları an, "balinanın karnı"na girme durumunu temsil eder. Bu dere kenarı, kahramanlar için ikinci bir "balinanın karnı" olarak işlev görür.

"Geldiler bir çay kıyısına yurt kurdular. Yadigâr dedi: Burasını vatan tutmak gerekir. Gidecek yerimiz kalmadı artık. Bir zaman ırak dursun parmakların sazının tellerinden" (Mungan, 2016: 44).

Bu pasajda anlatıldığı üzere, tekke ve dere kenarı, ıssız ve karanlık bir ortam oldukları için "balinanın karnı" metaforu ile örtüşmektedir. Bu iki mekân, hikâyede önemli simgesel işlevlere sahiptir. Kahramanlar bilinmeyenin içinde kaybolmuş durumdayken bu yerlere sığınarak sembolik bir ölüm yaşarlar. Bu sembolik ölüm, zorlu sınavlarla mücadele edebilmek için gerekli gücü toplamalarına yardımcı olan bir süreçtir. Bu mekânlarda güç toplayan kahramanlar, sonrasında yükselerek bir eşiği aşar ve alışılagelmiş dünyanın sınırlarını geride bırakarak sınavlara başlarlar.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Ulak ile Sadrazam"da sadrazam, padişahın naaşını gizlice götürdüğü saray, "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Büyülü eşiği aşan sadrazam, yeniden doğum alanı olan saraya vararak hem kendini hem de devletin geleceğini güvence altına almayı hedefler. Bu durumda saray, kendi istediği şehzadenin tahta geçinceye kadar onun için güvenli bir liman işlevi görür. Saraya giden yolların ve girişlerin heybetli ve korunaklı oluşu, yaşamı merkeze alarak yenileme eylemini belirtir:

"Topkapı Sarayı'na vardılar. Bekçilerin telaşlı koşuşturmalarıyla sarayın ağır kapısı yavaş yavaş açıldı. Art arda avlulardan geçtiler. Avlular genişliyor, avlular büyüyor, avlular uzuyordu. Nihayet üçüncü avluya, ardından Hünkârın odasına vardıklarında, cesedi yatağa uzatıp, üzerinden kilidi üç kez çevirip anahtarını koynuna koyduğunda bir derin nefes aldı. Bir hamle daha, diye düşündü" (Mungan, 2016: 106).

Sadrazam, askerleri kontrol altına almak ya da onlarla uzlaşmak yerine, Campbell'in ifadesiyle, "bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2020: 107). Bu, sadrazamın kendi benliğini tanıma süreci ve devletin geleceğini şekillendirme çabası olarak sembolik bir ölüm ve yeniden doğuş sürecini temsil eder.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"nın kahramanı Alice, büyülü eşiği geçtikten sonra Votoroqxqua gezegenin götürülmesi, yeniden doğum alanı olan "balinanın karnı" aşamasına denk gelir. Alice, bu gezegende uzun uzun düşünme fırsatı bulur. Burada geçirdiği zaman, yaşamını merkeze alarak ve yaşamını yeniden tanımlayarak maceralara hazırlanmasına işaret eder.

> “Az sonra kapılar açıldı, Adam’la birlikte merdivenleri indi. Votoroqxqua gezegenine adımını attığı anda, bu adamı çok sevdiğinden başka hiçbir şeyin bir önemi ve anlamı olmadığını düşünüyordu. Keskin bir bilinçle biliyordu. Gezegenin yüzeyine attığı o ilk adımla, yaşamını yitireceğini, bir anda yok oluvereceğini bile bilse, o adımı hiç çekinmeden atabileceğini, yüreğinin bugüne kadar hiç inmediği derinliklerinden yükselen bir ses kadar biliyordu. Bu masalın sonuna kadar gitmeye kararlıydı” (Mungan, 1998: 71).

Murathan Mungan’ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi “Aynalı Pastane”nin kahramanı Aliye, aynadan geçerek geçmişe gitmesi, “balinanın karnı” olarak değerlendirilebilir. Aliye, geçmişe giderek inzivaya çekilir ve bu süreç, kendisiyle yüzleşmesinin ve olgunlaşmasının en kritik aşamasını oluşturur. Yeni bir hayata adım atarak para kazanma çabası içinde olan Aliye için, bu süreç aynı zamanda sembolik bir ölüme hazırlık anlamına gelir.

> “Pencereden görünen şu kentin, kaç yıldır içinde yaşadığı kent olduğuna inanması neredeyse imkânsızdı.(…) Her şey şehre nereden baktığınıza bağlıydı” (Mungan, 1998: 177).

Carl Jung, balina karnını bir mağara metaforuyla tanımlar: “(…) yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuktur”(Jung, 2005: 66). Aliye’nin geçmişe gitmesi, kendisinden kaçarak yenilenme arzusundan kaynaklanır.

Aliye burada kendini ve çevresini yeniden değerlendirir ve bir dönüşüm sürecine girer: “Bir zamanlar özendiği tüm eşyalara artık sahip olduğunu ancak hiçbir şeyin kendisini mutlu etmediğini fark etmesinin yanında başkalarının gözünden gördüğü hayatına kendi gözleriyle baktığında, çelişkilerle dolu bir hayata mahkûm edildiğini anlar” (Eşitti, 2016: 278).

Mustafa Kutlu’nun “Sır” adlı hikâyesinde, kahramanın köyden şehre taşınması, onun için büyülü eşiği geçmek anlamına gelir. Şehirde bulduğu dergâh, “balinanın karnı” olarak değerlendirilebilir. Bu aşamada dergâh, kahraman için bilinçsiz bir kaybolma değil, aksine bilinçli bir inziva çekilme halidir. Dergâhta kahraman, hayatını ve var oluşunun temel dinamiklerini derinlemesine sorgular. Kahramanın kendisine yabancı olan dergâha girişi, Joseph Campbell’in ifadesiyle, “bilinmeyenin içine girer ve ölmüş gibi görünür (Campbell, 2020:107).

> “Bu defa Efendim himmet edip yetişti “Âlem-i mânada bana şöyle buyurdu: Hz.Ebûzer Gifarî haklıdır, amma bende haklıyım. Köyde eskinin insanlarına eski usul üzere hizmet etmek kolay zor olan fitnenin fink attığı bu şehir yerlerinin yeni insanlarını mürşid olabilmektir (…) Böylece nasıl zorlu bir imtihana çekildiğimiz ayan beyan ortaya çıktı” (Kutlu, 2017: 18).

Mustafa Kutlu’nun “Uzun Hikâye” adlı hikâyesinde, Ali’nin oğlu ile birlikte çıktığı yolculuk, hem kendilerini kuşatan hem de harekete geçiren bir rol oynar. Ali’nin farklı bir kasabaya giderek arzuhalcilik ve dava vekilliği yapmaya başlaması, yaşamını merkeze alma ve yenileme eylemlerinin bir göstergesidir. Burada kurduğu arkadaşlıklar ve komşuluklar sayesinde yeni tecrübeler edinir ve farklı bir kişiliğe bürünür. Ali için, Sarıkaya Otel’i ve Kıraathanesi’nin köşesinde kurduğu işyeri “balinanın karnı” aşamasını temsil eder. Bu işyeri, Ali’nin içsel dünyası ile baş başa kalarak ruhsal doğuşunu hazırladığı bir mekân haline gelir.

> “Babam o yıllarda arzuhalcilik, aynı zamanda dava vekilliği yapıyordu. Dava vekili dediğin bir nevi avukat. Hani eskiden avukat yanında çalışmış ya; kanundan, mahkemeden haberi var. (…) Sarıkaya Otel ve Kıraathanesi’nin bir köşesine koyduğu tahta masaya yerleşmişti Masa cam kenarında idi ve yanında küçük bir sehpa dururdu” (Kutlu, 2015: 33).

Mustafa Kutlu’nun “Yoksulluk İçimizde” hikâyesinde, Engin, Süheyla ile evlenmek ister. Süheyla’da evlenebilmeleri için kazandığı bütün servetini bırakıp günahsız bir beldeye yerleşme koşuluyla kabul edeceğini söyler. Süheyla’nın bu koşulu üzerine Engin, çevresiyle olan iletişimini azaltarak iç dünyasına yönelir ve bu süreçte üzüntü, anlamsızlık, karamsarlık gibi duyguları yoğun bir şekilde deneyimler. Uzun bir süre sahil kenarında inziva halinde kalarak, kendi davranışlarının yanlış olduğunu fark eder ve bu süreç, onun için yeniden doğuşu simgeler. Engin’in sahil kenarında geçirdiği bu süre, “balinanın karnı” aşamasına denk gelir ve bu mekân, Engin’in yeniden doğuşunu simgeleyen bir alan olarak işlev görür.

> “Süheyla’dan “red” cevabını aldığından beri içinde karışıklık. Arabasını dalgalı ve ıssız bir sahile doğru sükûnetle sürüyor (…) Evet, yeryüzünün tamamına yakın büyük çoğunluğu bunu böyle düşünüyor. O kız gibi niceleri kapında kuyruk senin. Böyle olacağı belliydi. İçinin bu tarafına Süheyla’nın ve onun söylediklerinin başkalarına

benzetilmemesi gerektiğini ne kadar tembih etmişti: Kim? Kendisi mi? Hayır. İçinin öbür yanı, cılız, çelimsiz yanı" (Kutlu, 2019: 82-84).

Süheyla için, yaşadığı ev "balinanın karnı" olarak ifade edilebilir. Bu ev, onun hem inzivaya çekildiği bir yer hem de arkadaşı Şükrân ile dertleştiği bir mekân olarak işlev görür. Bu bağlamda, Süheyla için ev kişisel dönüşüm ve yenilenme sürecinin önemli bir parçasıdır. Sekman'ın belirttiği üzere, "Şükran'ın evden gitmesiyle tekrar geçmişin ağırlığını üzerinden atan Süheyla, işini terk ederek sahibi olduğu dünya görüşünü de terk etmiştir aslında. Hâlâ bu zihniyete sahip olan arkadaşının evine gelmesiyle unutmak istediği pek çok anının zihninde canlanması onu rahatsız eder" (Sekman 2016: 37). Bu ifade, Süheyla'nın evinde yaşadığı deneyimlerin, kişisel geçmişiyle yüzleşmesini ve hayatında yeni bir sayfa açmasını nasıl tetiklediğini gösterir.

Cemil Kavukçu'nun, *Patika* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Patika"da "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilecek birinci mekân, kahramanın romanını yazmak ve kentten biraz uzaklaşmak için sığındığı kahvehanedir. Turanlıgil'in ifadesiyle, "Bu kahveyi öykü boyunca tek başına kalıp romanını yazmak için bir sığınak olarak kullanır" (Turanlıgil, 2023:89). Kahraman Zafer'in içsel dünyası ile baş başa kaldığı yer olan balkon ise ikinci bir "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Bu balkon, Campbell'in ifadesiyle "büyülü eşikten geçişin, yeniden doğum alanına geçme fikrinin simgesi olarak" yorumlanabilir (Campbell, 2020: 86). Zafer, balkonda, o zamana kadar kabullendiği duygu ve düşünceleri sorgulamaya başlar. Bu bağlamda, balkon, Campbell'in belirttiği gibi, "kahramanın bilinmeyenin içinde kaybolduğu ve ölmüş gibi göründüğü" (Campbell, 2020: 86) yer olarak işlev görür ve Zafer'in kişisel dönüşüm sürecinin önemli bir parçası haline gelir.

> "Balkona çıktı. Temiz hava iyi gelmişti. Başındaki ağrı hafiflemiş gibiydi. Sandalyeye oturup dağa baktı. Gece gördüğünden çok farklıydı… Bu kentte anlamlı bulduğu, onu çarpan tek şey dağdı. Geçmişinden kaçıp oraya sığınan, bir daha da kendilerinden haber alınamayan insanların öykülerini tasarlardı… Dağ olmasa bu kent de olmazdı" (Kavukçu, 2000: 16).

> "En sonunda kendini balkona attı(…) "Burası neresi?" diye düşünüyor, buraya nasıl geldim, içerde yatakta yatan kadın kim? Bu soluk bu saat, bu bekçi (…) Gece mi? Hangi dağ bu? İçindeki kimliksiz acı mı, yoksa gecenin içindeki kocaman karartı mı?

Yalnızca bir leke. Bağırsa onu duyar mı? Bağıramaz, çünkü sesi yok. Yeterince kendini bile tanımıyor" (Kavukçu, 2000: 45-46).

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" hikâyesinin kahramanı Hürriyet için, yolculuk dernek faaliyetlerinin yetersiz gelmeye başlaması ve arkadaşlarının ilgisizliği sonucu Kur'an-ı Kerim'i okuyup anlamaya başlaması ile başlar. Bu süreçte İslamiyet'i anlamaya başlayarak kendisiyle yüzleşme fırsatı bulur ve bu yüzleşme, onda bir değişim ve dönüşümü tetikler. Hürriyet'in İslamiyet'e yönelişi, ruhen güçlenmesine ve erginleşmesine zemin hazırlar. Bu durum, "balinanın karnı" metaforuyla ifade edilebilir; İslamiyet, Hürriyet'i sembolik olarak yutar ve ona yeni bir bakış açısı kazandırır. Joseph Campbell'in ifadesiyle, Hürriyet "bilinmeyenin içinde kaybolmuş" durumdadır (Campbell, 2020: 86).

"Böylece Kur'an-ı defalarca okudum, her defasında yeniden okuyormuş gibi okudum. Kimse bana şunu şöyle yap bu böyle olmalı demeden esire, ötre, şedde girdi hayatıma. Bir bakıma bütün bir hayat değişimiydi bu" (Aktaş, 2012:. 55).

Cihan Aktaş'ın "Son Büyülü Günler" adlı hikâyesinin kahramanı, büyülü eşiği geçerek (kasabadan ayrılarak) yeniden doğum alanı olan yatılı öğrenci yurduna yerleşir. Bu yurt, kahraman için "balinanın karnı" aşamasını temsil eder. Kahraman, yurtta kaldığı süre boyunca gelecekte karşılaşacağı zorluklara hazırlanır ve bu süreçte yeni bir insan olarak dönüşüm geçirir. Gülcü'nün ifadesiyle, "(…) birden bire büyür, kendisi için çocukluk dönemi kapanır ve masal biter" (Gülcü 2014: 7).

"Geçen sene gittiği yatılı öğretmen okulundan yaz tatili için gelen ablam da katılıyor bu gezilere. Seringül Abla da aynı okulun son sınıfında. Birlikte yatılı okul anılarını anlatıyorlar. Ablam okulda yıkanmanın güçlüğünden, hamamın soğuk sularından, bütün öğrencilerle birlikte bir arada yıkanma zorluğundan, kirli tabaklardan bardaklardan, çamaşırhanede kaybolan havlulardan sabunlardan, öğrenciler arasındaki düşmanlık havasından, öğretmenlerin taraf tutmalarından şikâyet ediyor. Alışırsın, alışırsın, diyor Seringül Abla" (Aktaş, 2011: 66).

Cihan Aktaş'ın "Acı Çekmiş Yüzünde" adlı hikâyesinde, kahraman Hansa'nın annesinin hastalığı nedeniyle tüm yaz boyunca kaldığı ev, "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Hansa için bu ev, yaşamın kaynağına ve başlangıcına, yani bir anlamda ana rahmine dönüşü simgeler. Bu süreç, yeniden doğmak için önce bir tür ölüm deneyimi

yaşamayı gerektirir. Evde geçirdiği bu zaman ve yaşadıkları, "balinanın karnı"na yapılan bir yolculuğu çağrıştırır:

> "Buydu işte yaz. Durgunluk. Bekleyiş. Rutubet. Uzanmalar (…) Herkesi aynı zamanda nasıl memnun edebilirsin? Her şeye sırtını çevirip annesine arkadaş mı olmalı? Babası için projeler mi çizmeli? Gazali için kara çarşaf mı giymeli? (Aktaş, 2013:9).

Hansa, "balinanın karnı"nda geçirdiği dönüşüm süreci sonucunda İslamiyet'e yönelmiştir.

Cihan Aktaş'ın "Azize'nin Son Günü" adlı hikâyesinde, kahraman Azize'nin rahatsızlığı nedeniyle doktora gitmesi ve muayene sonucunda rahminde kist olduğunun tespit edilmesi, onun için önemli bir dönüm noktasıdır. Kisti aldırmak üzere hastaneye yatması, "balinanın karnı" olarak kabul edilebilir ve bu süreç, yeniden doğuşun gerçekleşeceği bir rahim imgesi olarak yorumlanabilir. Hastanede geçirdiği zaman, Azize için sadece fiziksel bir iyileşme süreci değil, aynı zamanda içsel bir dönüşüm ve yenilenme süreci de oluşturur. Bu süreçte, Azize kendisiyle yüzleşir, yaşamını ve varoluşunu yeniden değerlendirir. Hastane yatağı, onun için bir yeniden doğuş alanı haline gelir:

> "Sızılı bir heyecanla yatmıştı hastaneye. Sanki bu yalancı doğum telaşı bir ödül ya da bir ceza gibi, artık anne olamayacağını haber veriyordu. Sekiz kiloluk kisti çıkarmışlardı karnından. Hastahaneden taburcu edilince, evde, Kız Kalesi'ne bakan odasında denize, kaleye bakarak günlerce yatması gerektiğinde, işte ilk kez o zaman, Kız Kalesi'yle kendi hayatı arasında bir bağ kurmaya başlamış, belki yine ilk kez, zamanında haysiyet ve itibar sahibi, konumuna yakışır biriyle evlenip de yuva kurmadığı için pişmanlık duymuştur" (Aktaş, 2018: 24).

Azize, hastanede uzun bir süre düşündükten sonra hayatının Kız Kalesi gibi karanlık ve hapishane ile eşit olduğu kanısına varır. Kahraman, adeta ölmüş gibi bir durumda olup ne yapacağını bilemez bir halde bulunmaktadır. Bu aşama tam olarak Campbell'in ifade ettiği gibi; "(…) var olmayı bırakmak; dünyevi olandan, diğer bir deyişle egonun istek ve arzularından uzaklaşarak manevi olana yönelmek anlamına" gelmektedir (Campbell, 2020: 109).

Sonuç olarak Azize, hastanede (balinanın karnı) geçirdiği süre içinde var olmayı bırakır dünyevi olandan uzaklaşarak manevi olana yönelir.

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf için "balinanın karnı" tanımadığı bir kadınla zina ettikten sonra pişmanlık yaşayıp sığındığı camidir. Yusuf, konakladığı otelde işlemiş olduğu günahın idrakine varır ve bu oteli, günahın bir simgesi olan "kuyu" olarak algılar. Şahin'in ifadesine göre, "Yusuf, kuyudan kurtuluşu ilahi aşkla gerçekleştirir" (Şahin, 2014:31) Pişman olup otelin hemen yakınlarında bulunan bir camide tövbe edip namaz kılar. Camiye sığınması, tövbe etmesi ve kendinden geçip ağlamasından dolayı cami, "balinanın karnı" aşamasına denk gelir. İslamiyet boyunca camiler, ibadet ve eğitim merkezleri olarak önemli bir rol oynamıştır ve Müslümanlar için benliklerini bulup Allah'a yakınlaşma yerleridir. Hikâyede Yusuf, işlediği günahlardan dolayı camiye sığınarak, erginleşme sürecinde önemli bir adım atar. Cami, bu bağlamda, Yusuf için bilinmeyene doğru bir geçişin ve kişisel sınavlara hazırlığın anahtarını simgeler. "Sınavlar yolu"nda nefsine yenilip ruhsal olarak ölen Yusuf, "balinanın karnı"na (cami) girerek Allah'ı düşünür ve arar.

> "Küçük bir camiydi burası. Sıcaktı. Arka taraflarda bir yere, bir köşeye gidip sabah namazının sünnetini kıldı. Sünnetten sonra beklemeye başladı. (…) Kendini namaza mı vermişti, yoksa başka yerlerde miydi, bilemiyordu. Okunan sure dokunuyordu: 'Orada, bakışlarını yalnız erkeklerine çevirmiş, daha önce ne insan ve ne de cinlerin dokunmuş olduğu şeyler vardır. Öyleyken, Rabbinizin nimetlerinden hangisini yalanlarsınız?' Gözleri ıslandı. Secdeye vardıklarında gözleri yaş içindeydi" (Özdenören, 2010: 47).

Yusuf için bu aşama kendisini "en yılgın ve çaresiz hissettiği" aşamadır. (Akçakaya, 2022: 213)

Rasim Özdenören'nin *Hışırtı* kitabındaki "Buzdan Volkan" adlı öyküde, kadın kahramanın babasının annesine ve kendisine uyguladığı şiddet, öykünün temelini oluşturur. Annesinin, babasının uyguladığı şiddete dayanamayıp ölmesine şahit olan genç kadın, bu travmatik tecrübenin ardından ölümün soğukluğunu benimseyerek metaforik bir tabuta girmiştir. Bu tabut soyut bir kavram olarak işlenmiş olup; kahraman, kimsenin konuşmaya yanaşmadığı ve bulunduğu her ortama soğukluk getiren bir kimlik kazanır. Joseph Campbell'in ifadesiyle, kahraman "(…) eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2020: 86). Bu durum, kahraman için "balinanın karnı" metaforuyla eşdeğerdir ve onun kişisel dönüşüm sürecindeki önemli bir evreyi temsil eder.

> "Ben hiç tabutun içinde yatmadım, diyor, ama şimdi buradayım, tabutun içinde bulunuyorum ve tabutun içinde yatıyorum. Bu gibi bir hava yayıyordu gittiği yere. Şimdi tabutumun içindeyim" (Özdenören, 2008: 36).

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitabının beşinci hikâyesi "İki Leyla" da, tasavvufa yeni giren genç bir kahramanın yaşadıkları ele alınır. Bu genç, şeyhine bağlılık sözü verdiğinden dolayı dünyevi yaşamda sorunlar yaşar. Girdiği bütün işlerden kovulur ya da kendi isteği ile çıkar. Artık annesine karşı da yüzü olmayan kahraman, iskeleye giderek orada inzivaya çekilir. İskelede geçirdiği zaman boyunca, kahraman birçok işe girip çıkmasının nedenlerini ve yaşadığı sorunların temelinde, sevdiği kız olan Leyla ile tasavvuf arasında sıkışıp kalmış olmasının yattığını fark eder. Bu süreç, kahraman için içsel bir yüzleşme ve kendini keşfetme dönemidir. İskeledeki inziva hali, kahramanın kişisel yolculuğunda ve dönüşümünde önemli bir evre olarak değerlendirilebilir. Bu dönem, onun hem tasavvufa olan bağlılığını hem de dünyevi yaşamla ilişkisini yeniden değerlendirme fırsatı sunar ve karakterin hikâyesindeki evrimde kritik bir rol oynar. Sonuç olarak kahramanın, iskelede ruhsal değişim geçirdiği görülmüştür. Bu yüzden iskele "balinanın karnı" aşaması olarak yorumlanabilir.

> "Ama bunlar değildi onun meselesi, alttan alta işleyen büyüyüp gelişen başka bir şey vardı: ancak onun himmetine sığınarak bu bataktan kurtulmayı hayal edebilirdi, çünkü kabul ediyorum, demişti bir kez. Evet, söylemişti bunu. Söylemişti" (Özdenören, 2015b: 40).

İsimsiz genç kahraman için iskele "parlak üst dünyayı terk etmesi neticesinde tekrar kendi derinliklerine, çıktığı asıl kaynağa batması ve bedene ilk girdiği yarık noktasına, sembolik anlamda dünyanın rahmine geri dönmesi" anlamı taşımaktadır (Jung, 2015: 27).

Erendiz Atasü'nün *Kadınlar da Vardır* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi ve aynı ismi taşıyan "Kadınlar da Vardır" öyküsünde, kahraman Servet Hanım için "balinanın karnı" olarak değerlendirilen mekân hastanedir Önder'in belirttiği gibi, "Dönüştürücü güce sahip mekânlardan biri ''Kadınlar Vardır'' öyküsünde Servet Hanım'ın rahim ameliyatı için kaldığı özel hastane odasıdır" (Önder, 2016: 688). Servet Hanım, hastanede rahim kanseri olduğunu öğrenmesi ile birlikte ölüme çok yakın olduğu endişesine kapılır. Hastane, öldükten sonra dirilme evresine karşılık gelir. Servet Hanım için hastane "ruhsal bir

dönüşümü gerçekleştirmek için karanlığın içinde kayboluşunu simgelemektedir" (Campbell, 2020: 107).

Hastaneye gelerek ölümün eşiğine varan Servet Hanım, koğuşa geçişiyle yeniden dirilir. Bugüne kadar başkaları için yaşayan ve mutlu olamayan Servet Hanım hastanede yeni arkadaşlıklar kurar ve dostluklarını güçlendirir. Başka hastalara yakın yaşadıkça hastalığı doğal saymayı, iyileşenleri gördükçe yaşama sarılmayı öğrenir. Burada eşinin ve çocuklarının kendisini mutlu etmediğini, sevmediğini ve hasta ettiğini düşünerek tepki koymaya başlar. Artık onların sözlerini dinlemez. Önder'in ifadesiyle, bu süreç, "Geçici de olsa kadın kahramana kendisiyle yüzleşme hakkı tanıyan "rahatlatıcı" mekâna dönüşür" (Önder, 2016: 688). Servet Hanım'ın hastanede yaşadığı bu dönüşümle birlikte hayatını yeniden keşfeder ve yeni bir başlangıç yapar.

> "Behçet Bey bir türlü kırk yıllık karısı Servet'in evliliklerinin bunca yıl alışılmış yolundan sapmasını kabullenemiyordu. Tüm kararı kendisi verirdi hep. Servet kırk yıldan sonra kalkmış, ona danışmadan, onun karşı çıkmalarına aldırmadan koğuşa geçmiştir. Karışının tutumundaki bu değişim onu rahatsız ediyordu" (Atasü, 2022: 74).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da kahraman Rabia Hanım için "balinanın karnı", ailesiyle birlikte savaştan kaçarak iki yıl geçirdikleri İnebolu-Abana olmuştur Rabia Hanım için bu süreç, sembolik bir ölüm alanı ve aynı zamanda Trabzon'da karşılaşacağı sınavlara hazırlık dönemi olarak işlev görür. Abana'da geçirdikleri zaman, kahraman için kendini yenileyerek yeniden doğma sürecidir.

> "İki yılı aşkın bir süre yaşadılar. Abana'da başka bir gezegende yaşarcasına. Savaş haberleri uzak dedikodular gibi çalındı kulaklarına (…)" (Atasü, 1998: 37).

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da, kahraman Hasan için "balinanın karnı", evi olarak betimlenebilir. Hasan için ev, dertlerin sakin kafa ile düşünüldüğü ve aşkı için inzivaya çekildiği bir mekân haline gelmiştir. İki kez görüp âşık olduğu kadının Hasan'ı terk etmesiyle evinde inzivaya çekilir ve bu süreçte kendini ve varlığını keşfeder. Bu süreçte kendisini Yusuf, âşık olduğu kadını ise Züleyha olarak tanımlar. Hikâyenin içerisinde Hasan'ın evi detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu tasvir, evin Hasan için nasıl bir dönüşüm ve içsel keşif alanı olduğunu vurgular:

"Duygularıydı onu yoran. Alnındaki çizgiler onun bu yorgunluğunun göstergesi gibi sayılmak istercesine belirgindi. Hâliyle evinin durumu ne denli uyuşuyordu. Ne düzenliydi eşyalar, ne de öğrenci evi dağınıklığı vardı odada. Tıkış tıkış bir kitaplık, küçük bir masa, masanın altına sürülmüş bir sandalye, iki koltuk, bir kanepe, orta yerde tüyleri dökülmüş bir halı, kapının altından iki tarafa da uzanan el örgüsü yolluk, duvardaki köpük panoya toplu iğnelerle tutuşturduğu kardeşlerinin, annesiyle babasının, yeğenlerinin ve kendisinin lise yıllarına ait fotoğrafları (…) Bir de kitaplığın en üst rafında kitaplara yaslı duran, hafifçe kıvrılmış, otuz yaşlarında gösteren ve gülümseyen bir kadın fotoğrafı" (Su, 1999: 38-39).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, kahramanın seyahat ettiği arabanın içi, "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Kahraman, seyahate çıkmadan önce yazarların renkli ve çekici hayatlarından dolayı hoş sohbetleri olduğunu düşünür. Ancak yazar olan Osman Hasat ile yaptığı yolculukta bu düşüncelerinin gerçeği yansıtmadığını anlayınca büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Osman Hasat'ın yolculuk boyunca umursamaz tavırları ve hakaretlerini gören kahraman, her yazarın aynı olmadığını anlar. Kahraman burada yenilgiye uğramasına rağmen doğru bildiği şeylerin yanlış olduğunu fark etmesi bir kazanç olarak değerlendirilebilir.

> "Artık içimden kesin kararımı verdim. Osman Hasat'tan ilk fırsatta kurtulacaktım. Onu sevmiyordum, sevemezdim, sevmeyecektim" (Ağaoğlu, 2008: 91).

Arabanın içinde yaşadığı bu deneyim, onun için bir dönüm noktası olur. O zamana kadar kabullendiği duygu ve düşüncelerden tefekkür aracılığıyla sıyrılır. Araba, kahramanın iç dünyasına benzer şekilde kapalı ve kendine ait bir alan olmasından dolayı "balinanın karnı"na benzer.

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabında yer alan "Korkut'a Masal"da kahraman Korkut için "balinanın karnı", yolculuk boyunca zaman geçirdiği Sarıbaş'ın sırtıdır. Korkut böylece "baskıcı ve kısıtlı bir sosyal çevreden" uzaklaşarak insanların, hayvanların ve kendi varoluşunu düşünmeye başlar (Güngör, 2014: 25). Korkut, Sarıbaş'ın sırtında yolculuk yaparken, köylülerin köpeklere nasıl acımasız davrandıklarını ve köpeklerin de birbirlerine düşmanca tavırlar sergilediklerini gözlemlemiştir. Bu gözlemler, Korkut'un insanların ve hayvanların davranışları arasındaki benzerlikleri fark

etmesini sağlar. Sarıbaş'ın sırtında geçirdiği zaman boyunca, köpeklerin hayatını daha yakından anlayarak zihinsel bir dönüşüm yaşar.

Korkut, köpeklerinde insanlar gibi özellikleri olduğunu öğrenir:

"Korkut, Sarıbaş'a köpekle neden kavga ettiğini sorar. Sarıbaş şöyle cevap verir: "Ağasınınmış buralar, geçemezmişiz. Belki duymuşsundur, köpeklerin insanlara yakın olduğu söylenir. Yabancı düşmanıyız biz (…) Neyse, bırakalım bunları. Hadi bin sırtıma da gidelim" (Atılgan, 2012: 104).

Korkut, Sarıbaş'ın sırtında giderken Sarıbaş, ona insanların köpeklere neler yaptıklarını anlatır:

"-Niye şimdi çoban köpeği değilsin?

-Atıldım. Rengim yüzünden

-Anlamadım.

-Sarı olduğum için atıldım. Koyunlar kendi renklerinden köpek istermiş. Ya ak olacak ya da boz. Ağa söyledi. Benden ürkerlermiş. Sabri kâhya, "Koyun kısmının iyiye kötüye aklı ermez. Sarıbaş, yetişeli kurda koyun vermedik," dedi. Ama ağa dinlemedi. "Verin birine gitsin," dedi. Yanar'a verdiler. Ağzıma ağızlık taktılar, boynuma ip bağladılar. Yanar'la oğlu ite kaka, sürükleye sürükleye götürdüler. Giderken çoban Sülo ağladı. İlk günler çok güçtü. Sonraları alıştım. Köpek kısmı nelere alışmaz ki" (Atılgan, 2012:106).

Burada Korkut, köpekler ne kadar başarılı olursa olsun insanların işine yaramadığı zaman onların bir çöp gibi atıldığını ve köpeklere iyi muamele yapılmadığını görür. Korkut için köpeğin sırtı, yeni bir hayata hazırlık alanıdır; köpek ise onun yeni hayata geçiş sürecinde yardımcı rol oynar.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabı ile aynı ismi taşıyan bu öykünün kahramanı anneanne için "balinanın karnı", torununun evidir. Anneanne, bu evde yaşamaya başladığı andan itibaren geçmişi ve kocası Şakir Paşa'yı hayal eder. Geçmişine duyduğu özlemler canlanır:

"Ve tam dalmadan önce ürpererek hatırlıyordu, binlerce yıl önce gecenin karanlığında, bahçe taşları üstünde duymayı hayal ettiği ayak seslerini" (Kulin, 2005: 8).

Sarıçiçek, "kutsal kitaplarda, destanlarda, efsanelerde, masallarda ve benzeri metinlerde balinanın karnı, motifi 'yeraltı', 'Hades' 'ölüler ülkesi', 'mağara' biçiminde" olduğunu ifade eder (Sarıçiçek, 2020: 50). Bu hikâyede anneanne, Emine'nin evini kuyu kadar sıkıcı ve köhne bir yer olarak tasvir eder:

"O köhne apartmana mı?" (Kulin, 2005: 4).

Bu tasvir, anneannenin torununun evinde geçirdiği zamanın onun için ne kadar zorlayıcı ve içsel bir dönüşüm süreci olduğunu gösterir. Anneanne, bu süreçte geçmişini ve yaşadıklarını yeniden gözden geçirir ve iç dünyasındaki düşüncelerle yüzleşir.

Bu köhne ev, ana rahmi ile eşdeğer olan "balinanın karnı" olarak değerlendirilebilir. Bu karanlık ve köhne evin hikâyede simgesel bir amacı vardır. Anneanne, girdiği bu evde hem sembolik olarak hem de gerçek anlamda ölümü yaşar.

"Benim bu evden ancak ölüm çıkar" dedi anneanne" (Kulin, 2005: 4).

Anneanne, torunu Emine'nin evinde yeniden dirilmek için gerekli olan iç hesaplaşmayı yaşar.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Taş Duvardır Benim Sevdam" öyküsünün kahramanı Gülbeyaz için "balinanın karnı", evlendiği bakkalın çırağı Hasso'nun tek odalı evidir. Gülbeyaz, bu tek odalı eve ilk adımını attığında, derin ve bilinmez bir yolculuğa başlar. Bu yeni ortam başlangıçta onun için iç daraltıcı olsa da, sonrasında bir rahatlama ve özgürleşme fırsatı sunar. Gülbeyaz için bu ev, geçmişini "yok etme biçimi" olarak işlev görür (Campbell, 2020: 108).

> "Tek göz odasının hanımı olmuştu. Bağıranı, çağıranı, azarlayanı yoktu, işi de konakta olduğu gibi ağır değildi" (Kulin, 2005: 32).

Gülbeyaz, bu tek odalı evde eşi Hasso ile asgari iletişimde bulunur; aralarında karı-koca ilişkisi gelişmez. Bu durum, Gülbeyaz için "balinanın karnı" olarak ifade edilen evde, sanki ölmüş gibi bir varoluşu temsil eder ve Campbell'in ifadesiyle örtüşür: "Kahraman,

eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2020: 86).

Gülbeyaz, bu evde geçirdiği süre zarfında önemli bir psikolojik değişim yaşar. Bu süreç, ona kendini keşfetme ve geliştirme fırsatı sunar. Kendini tanıma, cesaret, bilgelik ve öz disiplin gibi erdemleri öğrenir ve bu sayede daha güçlü ve bilge bir karaktere dönüşür. Sonuç olarak, bu "balinanın karnı" aşaması, Gülbeyaz'ın yolculuğunda önemli bir dönüm noktası olup, artık değişimin kaçınılmaz olduğunu kabul ettiği bir süreci temsil eder.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma", "Çaya Gelen Konuk" ve "Adil Düzen" öykülerinde, Joseph Campbell'in kahramanın yolculuğu kuramındaki "balinanın karnı" aşamasına işaret eden bir durum tespit edilememiştir.

Aynı şekilde, Ayşe Kulin'in "Geniş Zamanlar" adlı hikâye kitabında birbirini takip eden üç öykü olan "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar" ve "Son Zamanlar"da, "balinanın karnı" olarak tanımlanabilecek bir aşama tespit edilememiştir.

2.2. Erginlenme

Joseph Campbell'in "Kahramanın Yolculuğu" kuramının ikinci aşaması olan "Erginlenme", mitolojik kahramanın gerçek bir kahraman olma ve olgunlaşma sürecinin bir parçası olarak ele alınır. Bu aşamada kahraman, çeşitli zorluklar, ayinler ve savaşlarla karşılaşır ve gerçek kahramanlık statüsüne yükselir.

"Erginleşme (initioation) terimi, en genel maksadı erginlenecek olan şahsın sosyal ve dini statüsünde kesin bir değişim meydana getirecek olan ritüeller ve öğretiler bütününe işaret eder" (Irmak, Ava, 2017: 21). Bu süreç, bireyin sosyal ve dini statüsünde belirgin bir değişiklik meydana getirerek, çocukluktan yetişkinliğe geçişi simgeler. "Erginleşme aşamasında kahramanın karşılaştığı her engel aşılması gereken birer eşiktir" (Özdemir, 2015: 245) Erginlenme, kahramanın macerasının merkezinde yer almakta ve çeşitli adımlarla ifade edilmektedir. Bu adımlar; "sınavlar yolu", "tanrıçayla karşılaşma", "baştan çıkarıcı olarak kadın", "babanın gönlünü alma", "tanrılaştırma" ve "nihai ödül". Bu adımlar, kahramanın içsel ve dışsal yolculuğu boyunca karşılaştığı zorlukları, engelleri ve fırsatları temsil etmektedir.

"Sınavlar yolu", kahramanın kendisini test ettiği ve sınırlarını zorladığı bir aşamadır. "Tanrıçayla karşılaşma", kahramanın, doğurganlığı veya yaratıcılığı temsil eden bir

karakterle karşılaşmasıdır. “Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın”, kahramanın cinsel arzularını ve zaaflarını temsil eden bir karakter olarak ele alınır. “Babanın gönlünü alma” aşaması, kahramanın babası veya babalık figürüyle olan ilişkisini düzeltmeye veya onun onayını kazanmaya yönelik çabalarını vurgular. “Tanrılaştırma” aşaması, kahramanın kendini tanrısal bir varlık veya kudretli bir figür olarak kabullenmesini temsil eder. “Nihai ödül”, kahramanın macerasının sonucunda elde ettiği kazanımı ifade eder. Bu aşamalrın hepsi, kahramanın erginleşme sürecindeki gelişimini ve dönüşümünü yansıtır. Campbell’in ifade ettiği bu aşamalar, birçok kültürdeki mitolojik ve edebî öykülerde gözlemlenen benzer temalarla bağlantılıdır. Aynı zamanda insanlık tarihinin ortak bir deneyimini yansıtır.

2.2.1. Sınavlar Yolu

Kahramanın yolculuğunun üç büyük aşaması arasında yer alan ikinci aşamanın ilk evresi “sınavlar yolu” olarak adlandırılır. Bu aşamada kahraman, bilgi, yetenek, güç ve zekâsını kullanarak çeşitli zorlu ve heyecan verici sınavlardan geçer. Bu sınavlar, hem rakiplerine karşı hem de kendi iç dünyasına karşı gerçekleştirilir. Sınavlar genellikle, kahramanın içsel korkularını veya yıkıcı davranış kalıplarını simgeler. “Sınavlar yolu”, kahramanın kendini aşmasını, benliğini keşfetmesini ve içsel gücünü bulmasını sağlayan önemli bir süreçtir. Doğan bu durumu, “Ruhsal bütünlüğe ve nihai olarak mutluluğa ulaşmak isteyen insan, kendinin derinliklerine, karanlık yerlerine inmek için sınav yolunu yürümektedir” şeklinde ifade etmiştir (Doğan, 2006:115).

Kahramanın evden ayrılıp maceraya atıldığı yol, hem zorlu hem de mucizevi sınavlarla dolu uzun bir yol olarak tasvir edilir. Bu sınavlar olmasaydı, pek çok hikâye, hayal kırıklığı yaratacak derecede kısa olabilirdi. Yolculuk esnasında kahramanın başından geçen olaylar, hem sürekli bir gerilim yaratır hem de kahramanın ve diğer önemli karakterlerin gelişimine önemli katkılarda bulunur.

Campbell bu durumu şu şekilde açıklar: “Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da fark edebilir” (Campbel, 2020: 93).

Campbell'a göre bu aşama, kahramanın gelişiminde önemli bir yer tutar. Kahraman eşiği geçtiğinde, farklı insanlar ve koşullar tarafından defalarca test edildiği bir alana girer. Bu testler ve sınavlar, kahramanın olması gereken kişiye dönüşmesine yardımcı olur. Ayrıca, maceraya devam edebilmesi için bu deneyimlerden başarıyla geçmesi gerekmektedir. Sınavlar boyunca, kahramana doğaüstü bir yardımcı eşlik eder.

Eşiği geçtikten sonra kahraman, bir dizi sınavla yüzleşir. Bu sınavları başarıyla aşan kahraman, güçlenir ve böylece yeni bilgiler, beceriler ve cesaret kazanır.

> "(…) bu yolun ikinci aşaması, duyular "arındırılıp önemsizleştirilirken" ve enerji ve ilgiler aşkın şeylere yoğunlaştırılırken, "benliğin arınması"dır; ya da daha çağdaş kelimelerle: bu kişisel geçmişimizin çocukluk imgelerinin dağılması, aşılması ve dönüşmesidir" (Campbell, 2020: 96).

Campbell, "sınavlar yolu"nun en iyi örneklerinden birinin Psykhe'nin kayıp aşığı Eros'u bulma mücadelesinde görülebileceğini ifade eder:

> "Burada başlıca rollerin hepsi tersine dönmüştür: âşığın gelini elde etmeye çabalaması yerine, gelin aşığını elde etmeye çabalar ve kızını aşığından uzak tutmaya çabalayan acımasız bir baba yerine, oğlu Eros'u gelininden saklayan kıskanç anne Venüs vardır. Psykhe Venüs'e yalvardığı zaman, tanrıça onu sertçe saçlarından kavrar ve başını yere çalar, sonra bir yığın buğday, arpa, darı, haşhaş tohumu, fasulye, mercimek alıp birbirine karıştırır ve kıza gece olmadan bunları ayırmasını emreder. Psykhe'ye bir karınca ordusu yardım eder. Sonra Venüs, ona tehlikeli bir ormanın içindeki ulaşılmaz bir ovada yaşayan keskin boynuzlu ve ısırığı öldürücü olan, tehlikeli bir vahşi koyunun altın yününden getirmesini söyler. Fakat yeşil bir kamış, koyunun oradan geçmesi sırasında çevredeki kamışlara takılan altın bukleleri nasıl toplayacağını anlatır ona. Bu sefer de Tanrıçanın hiç uyumayan ejderhaların yaşadığı yüksek bir kayanın üzerindeki dondurucu bir pınardan bir şişe suya ihtiyacı vardır. Bir kartal gelip mucizevi işi başarır. Psykheye, son olarak yeraltı çukurundan doğaüstü güzelliklerle dolu bir kutu getirmesi emredilir. Yüksek bir kule ona aşağıdaki dünyaya nasıl ineceğini söyler, Kharon için para ve Kerberos için rüşvet verir ve yolunu kolaylaştırır" (Campbell, 2020: 93-94).

Sonuç olarak, bu aşamada, kahramanın yolculuğu genellikle bilinmeyen diyarlara doğru ilerlemektedir. Bu diyarlar, kahramanın özünü keşfettiği ve zorlukların üstesinden

geldiği yerler olarak tasvir edilir. Kahraman, karşılaştığı sınavlar boyunca engellerle yüzleşir ve karakterini geliştirir. Bu zorlu yolculuk, kahramana kendini sınamak ve iç gücünü keşfetmek için fırsat sunar. Bu aşamanın edebiyat eserlerinde yer alması, dünya edebiyatını monotonluktan çıkarıp daha renkli ve çeşitli bir hale getirir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserindeki birinci hikâye "Şahmeran'ın Bacakları"nda, kahraman İlyas'ın şahmerancının yanına çırak verilmesi, onun ilk sınavı olarak ele alınır. Çocuk yaşta mahallesinden ve oyun arkadaşlarından ayrılmak, İlyas için belki de en büyük sınavlardan biridir. İlyas bu sınavı şu sözlerle ifade eder:

> "Çıraklık, ayrılıktı. Beni merak edecekler miydi? Özleyecekler miydi? İlk kim soracaktı beni? Yokluğumun farkına ilk kim varacaktı? Değilse hemen alışacaklar mıydı yokluğuma? Sonraki yıllarda bunaldığımda, üzüldüğümde, üzerime karabasanlar çöktüğünde sürekli kurduğum bir düş vardır: Öldüğümü düşünürüm (Mungan, 2015: 16).

İlyas'ın ikinci sınavı, ustasının sözünü dinleyerek iyi bir şahmerancı olma yolunda ilerlemesidir. Üçüncü sınavı ise, şahmerancılığı bırakıp, büyük şehirdeki parasız yatılı okula gitme kararı almasıdır. Alışkın olduğu tezgâhı ve ustasını terk etmek, onun için zorlu bir sınavdır.

> "Ustam Şahmeran hikâyesinin sonuna geldiğinde ben büyük kente gitmeye hazırlanıyordum. Kazandığım parasız yatılı sınav beni ondan ve Şahmerancılığın tezgâhından ayırıyordu. İkimizin üzerine de bir hüzün çöktü, birbirimizden gözlerimizi kaçırıyorduk. Acılı bir sesle anlatıyordu Şahmeran'ın sonunu. İzini sürmeyeceğim anlaşılmıştı; gidecektim. Oysa zanaatımda epey ilerlemiştim. Hem eline çabuk, hem ince işçilikte hünerli olmuştum" (Mungan, 2015: 95).

Tecimer ise İlyas'ın sınavlara başlamasına dair şunları söyler: "cehenneme iner, ateşten gömleği giyer (...) en zor meydan okumayla karşılaşır ve ölümü yaşar. Yolculuğun yazgısı, başarısızlık uçurumunun kıyısında sallanır" (Tecimer, 2005:141).

"Şahmeran'ın Bacakları" adlı hikâyenin içindeyer alan ikinci hikâyede, Camsap için "sınavlar yolu", Şahmeran tarafından serbest bırakılması ile başlar. Şahmeran, bazı şartlarla serbest bırakır:

> “Şahmeran: “Biliyorum gideceksin, seni daha fazla burada tutamam artık. Yalnız senden bir dileğim var: Yurduna döndükten sonra hiç hamama gitmeyeceksin, yıkanmayacaksın. Çünkü Şahmeran’ı gören insanoğlu eğer hamama giderse, belinden aşağısı pul pul olur, gizini ele verir. O zaman da beni gördüğü, benimle karşılaştığı anlaşılır” (Mungan, 2015: 87).

Bu sözlerle Camsap’ın sınavı başlar. Bu sınav (sır), onu insanlardan ayırır, evine kapatır. Camsap, verdiği sözü tutarak sınavı başarıyla sürdürürken, ülkenin padişahı Keyhüsrev ağır bir hastalığa yakalanır ve iyileşmesi için tek çare Şahmeran’ın etini yemesi gerekmektedir. Şahmeran’ı gören kişiyi bulmak için ülkedeki tüm insanlar hamama götürülür. Camsap aylarca kaçar ama sonunda yakalanır. Hamamdaki bir tas su ile yıllarca sakladığı sır ortaya çıkar. Camsap için asıl sınav bu andan itibaren başlar. Vezirin huzuruna çıkarılan Camsap, Şahmeran’ı hiç görmediğini söylese de kimseyi ikna edemez ve günlerce işkenceye maruz kalır. Sonunda işkencelere dayanamayıp konuşmaya başlar. Tecimer (2005:159), bu durumu “ölüp yeniden dirilen, ‘öbür tarafa’ gidip geri gelen kişidir; her iki dünyayı da tanımış her ikisinde de var olabilmiştir” şeklinde açıklar (Tecimer, 2005, 159). Bu ifade Camsap’n yaşadığı sınavların derin etkisini ve onun bu süreçte hem fiziksel hem de manevi bir dönüşüm geçirdiğini gösterir.

> “Hiç olmazsa mağaranın ağzına dek götürürüm,” diyordu. “Mağaranın ağzına dek götürmek, yerini göstermek, onu ele vermek demek değildir ki,” diyordu. “Ben söylemesem başkası söyler nasılsa,” diyordu. “Belki de bir tansık gerçekleşir, Şahmeran kendini kurtarır,” diyordu. “Ve bunun gibi nice şeyler diyordu. Bir yandan da biliyordu ki, bunların hepsi ince bahane...” (Mungan, 2015: 91).

Vogler’e göre “Çağdaş kahramanlar mağaralara, labirentlere girmeyebilirler, mistik yaratıklarla savaşmayabilirler. Fakat tüm kahramanlar maceraların yaşanacağı özel dünyaya girmektedirler. Özel dünya, uzay, denizin derinlikleri ya da şehirlerin derinlikleri olabilmektedir” (Vogler 2009: 27). Camsap’ta savaşmamıştır yer altında Şahmeran ile karşılaşması Vogler’in düşüncesi ile örtüşmektedir.

“Şahmeran’ın Bacakları” adlı hikâyenin içindeki üçüncü hikâyede, Şahmeran’ın Belkıya’yı serbest bırakması ile Belkıya’nın sınavı başlar. Belkıya, Ukap’ın telkinleriyle hareket ederek Mühr-ü Süleyman’ın peşine düşer. Mühr-ü Süleyman’a giden yol ise, Şahmeran’ın dolaştığı yerlerden geçmektedir:

"O adaya gitmek içinse yedi deryalar geçmek gerekiyordu. Yedi deryalar geçmek içinse, bir ot gerekti. Şu bildiğimiz, gördüğümüz, ama gizini bilmediğimiz, tözünün değerini veremediğimiz otlardan biri. O ot ki, suyunu kaynatıp tabanlara sürüldüğünde toprak üzerinde yürür gibi deniz üzerinde yürüten bir ot. O otu bulmak içinse, Şahmeran'ı bulmak gerekti. Şahmeran ki, onun gezinip dolandığı yerde cümle otlar dile gelip, gizlerini ele verir, ne işe yaradıklarını söylerler(...)" (Mungan, 2015: 46).

Ukap, Belkıya'yı kandırarak Şahmeran'ı yakalamaya ikna eder. Şahmeran'a verilen bütün sözleri unutan Belkıya, onun yerini söyleyerek sınavı kaybeder. Belkıya, sınavları kaybederek maceraya devam edemez. Sonuç olarak, İlyas sınavları başarıyla geçer, ancak Camsap işkencelere dayanamayarak, Belkıya ise, hırsına yenik düşerek sınavları geçememiştir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da kahraman Âzer için birinci sınav, obasından ayrıldıktan sonra paçalı bir güvercinin rehberliğiyle başka bir Türkmen obasına varmasıyla başlar. Bu oba halkı, coşkun ve azgın bir ırmağın kendilerine geçit vermediğini söyler. Âzer, ırmağın dilinden anlayıp sazını çalarak, ırmağa seslenir ve sonrasında ırmak durulur. Böylece oba halkı, Âzer'in yeteneğine ve kudretine hayran kalır.

Âzer'in ikinci sınavı ise, doğuştan konuşamayan Yadiğâr'ın dilini çözmesi ve onunla birlikte kaçmasıdır. Bu kaçış, Yadiğâr'ın babası Türkmen Beyi ve adamları tarafından kanlı bir takip ile sonuçlanır. Âzer, aşk sınavını geçer, fakat geleneklerin sınavını geçemez.

"Deli Türkmen tekmil köylere, obalara, aşiretlere haber salmıştı. Kızının ölüsüne ya da dirisine bağış koymuştu" (Mungan, 2016: 42).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Ulak ile Sadrazam"da, kahraman Sadrazam için "sınavlar yolu", Mısır seferi sırasında padişahın ölümüyle başlar. Sadrazam'ın birinci sınavı, devletin istikrarını korumak adına padişahın naaşını kimseye haber vermeden saraya götürmek olur.

"Duygularının fırtınasını terk etmişti onu, kafası aydınlanmış, düşünceleri berraklığına yeniden kavuşmuştu. İlkin ve en önemlisi Hünkârın öldüğünün hiç kimse tarafından bilinmemesini sağalmaktı. Ölümünün ve ölümünün her ne pahasına olursa olsun

saklanması gerekiyor. Bunun için tek yol, ölünün gizlice saraya kaldırılması. Yanı sıra orduyu bu çayırın düzünde alıkoyacak bir düzene başvurmalı" (Mungan, 2016: 101).

Sadrazam'ın, o dönemin en güçlü ordusuna karşı bu tür bir maceraya atılması, büyük bir sınavdır. Bu durum, Sadrazam'ın liderlik yeteneklerini, cesaretini ve zekâsını sınamakta ve aynı zamanda onun devletin bekası için gösterdiği fedakârlığı ve kararlılığı ortaya koymaktadır.

"Uzak yerlerden, doğudan, batıdan, güneyden, kuzeyden; atasında, yurdundan, göreneğinden kopartılarak devşirilmiş bu kalabalığın temelinde hınç yatıyordu. Bütün dünyaya yönelmiş bir hınç. Seferlerde erkekleşen, ya da saçı-sakalı yıllarda, yollarda, savaşlarda ağarmış bu adamların o derin öcü, dipsiz öfkesi boşluk zamanlarında, örneğin bir hünkârın ölümü sırasında baş gösteren otorite boşluğunda büyük bir gazap biçimde ortaya çıkıyordu" (Mungan, 2016: 103).

Birinci sınavı başarı ile geçen sadrazam kişilik yolculuğunu tamamlamıştır:

"Kendini imparatorluğun tarihinde bir kişi olarak görüyordu şimdiden. İçinde yaşadığı zamanın dışında bir yerden, uzaktan bakıyordu kendisine. Bir başka kişi gibi görüyordu. İçinin zenginleştiğini, ufkunun genişlediğini fark ediyordu" (Mungan, 2016: 107).

Padişahın cenazesinin saraya ulaştırılmasının ardından Sadrazam için ikinci büyük sınav, şehzadelere haber götürecek elçilerin seçimi ve onların dönüşünü beklerken yapacağı mücadeledir. Zira, iki şehzadeye aynı anda mektup yazdığı anlaşılırsa, Sadrazam ikili oynama suçlamasıyla karşı karşıya kalabilir:

"Şehzadelerden biri ve önce gelip, tahta sahip çıkana dek ordu buradan bir yere kımıldamamalı. Bunun için de bir an önce şehzadeleri tahta çıkmaya çağırmalıydı. Kadere oyun oynuyor ve bu oyunu kazanmak istiyordu" (Mungan, 2016: 101).

Sadrazamın gönlü Kaftan Doğumlu şehzadenin padişah olmasından yanaydı. Çünkü Sadrazam'a göre imparatorluğu, babasının açtığı yolda ilerletecek tek kişinin Kaftan Doğumlu şehzade olduğuna inanıyordu. Tahta geçmesini istemediği Ekber Evladı'nın yolu uzun ama tehlikesizdi. Oraya sıradan bir haberci gönderdi. Fakat kendisinin padişah olmasını istediği Kaftan Doğumlu'nun oturduğu Konya, yakın ama tehlikelerle dolu bir yoldu. Bu yüzden güvenilir olan aynı zamanda da lal olan habercisini görevlendirdi. Lal olan haberciyi seçmesinin nedeni ise Kaftan Doğumluya giden yolda herhangi bir sıkıntı çıkarsa iki

şehzadeye birden mektup yazdığı anlaşılmayacaktı. Tahta, Ekber Evladı geçerse onun insafı ve himmetiyle karşı karşıya kalacaktı.

Sadrazam "yeteneğini, zekâsını kullanarak bu sınavlardan başarıyla" çıkar (sarıçiçek, 2020: 51). Bu yolculuk sırasında kahramanın yaşadığı korku dolu olaylar, Campbell'in ifade ettiği gibi edebî eserin sevilen aşaması ve edebî eseri oluşturan en önemli bölümlerinden birini teşkil eder.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice, erginleşme sürecine girmiş ve eşiği geçmiştir. Onun için "eşik", gezegene girişle simgelenir. Bu evreden sonra Alice'i birçok zorlu sınavlar beklemektedir. Alice için "sınavlar yolu" mucizelerle doludur. Bu sınavlardan biri, gezegenin konuştuğu dili kolaylıkla öğrenip konuşabilmesidir.

> "Alice birdenbire durdu. Ağzı açık kaldı. Ellerini dudaklarına götürdü, inanmaz gözlerle ilkin Adam'a, sonra çevresine baktı.
>
> Konuşuyorum, dedi.
>
> Evet, dedi Adam. Konuşuyorsun. Söylediklerimi de anlıyorsun.
>
> Alice gülmeye başladı. Bilmediğim bir dilde konuşuyorum. Nasıl oldu, nece bu?
>
> Adam, yatağa doğru yaklaşırken: Artık bizim gezegenimizin dilini konuşuyorsun, dedi.
>
> Alice kahkahalarla gülmeye başladı.
>
> Harika bir şey bu! Harika bir şey! Bu kadar çabuk mu? Biliyor musun, hep Japonca öğrenmek istemişimdir" (Mungan, 1998: 87).

Alice'in ikinci sınavı ise bugüne kadar dünyada kesinliği ispat edilmemiş birçok sırrı Adam'ın yardımıyla öğrenmeye çalışmasıdır. Bu sırları öğrenen kahraman, benliğini keşfeder. Bu sırlardan bazıları; Mısır piramitlerinin inşa edilişi, Kristof Kolomb'un Amerika'yı keşfi, Neron'un Roma'yı yakışı, Nuh'un Gemisi'nin nerede olduğu, kayıp uygarlık Atlantis hakkındaki bilinmeyenler yer alır. Ayrıca, Alice bazı tarihi şahsiyetlerin aslında hiç var olmadığını da keşfeder. Bu bilgiler, Alice'in dünya hakkındaki tüm anlayışını sarsar. Titanik'in batışını, Amerika İç Savaşı'nı izler, Antik Yunan tiyatrolarında Sofokles

oyunlarını seyreder, Van Gogh'u resim yaparken gözlemler ve Büyük Ekim Devrimi sırasındaki Moskova sokaklarını, Sodom ve Gomore'nin gerçek hallerini, dinozorların yaşamını ve Mona Lisa'nın aslında erkek olduğunu öğrenir. Hollywood ünlülerinin cinsel yönelimleri hakkındaki yaygın inanışların doğruluğunu veya yanlışlığını da öğrenir. Adam'ın yardımıyla bilinmeyenleri öğrenmesi ve olayları dikkatle dinlemesi, Alice'in "sınavlar yolu"nda ilerlemesinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

> "Sonunda Adam, bir gezegen olarak dünyaya ilişkin hayli zengin bir arşiv açtı Alice'in gözleri önüne. Yanı sıra bir de anlaşma yaptı: Bu zengin arşivlerde, görmemesi, bilmemesi gereken şeyler mevcuttu, birçok şeyin gezegenler arası gizler kapsamına girdiğini; ayrıca gene birçok şeyin, onun algısının çok çok üstünde bir malzeme barındırdığını, bunlarla ilişkilenmenin kendisi için de ciddi bir tehlike olabileceğini söyledi. Ruh ve akıl sağlığını zorlayan, kimyasını bozabilecek, benliğinin dağılmasına yol açabilecek engin bir genişlikten, algı ötesi bir uçsuzluktan söz ediyordu. Derin araştırmalara dalarak çıktığı böyle bir yolculuktan sağ olarak geri dönemeyebilirdi" (Mungan,1998: 88-89).

Bu aşamada, Alice kendi gücünü, bilgisini ve sezgisini kullanarak birçok sınavı ve zorluğu başarıyla aşar.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de kahraman Aliye, bir eşiği aşmış ve olgunlaşma sürecine girmiştir. Onun için bu "eşik", Muştik'e olan inancı neticesinde aynadan geçmek anlamına gelmektedir. Bu evreden sonra Aliye'yi bir dizi zorlu sınav beklemektedir. Aliye, bilgisini, zekâsını ve tecrübesini kullanarak bu sınavlardan başarıyla geçer.

Erginlenme süreci boyunca Aliye, mazi ile hâl arasında gider gelir. Muştik, bu süreçte ona öneriler sunar ve yol göstererek en büyük destekçisi olur.

> "Gülümsüyor Muştik. Pekâlâ, çok istiyorsan söyleyeyim; onları gören bakışlarını, sırtını sana döndükleri ana sakla, arkalarından istediğin gibi bakabilirsin, hem de uzun uzun... İşte kadınlığın zirvesidir bu! Erkeğin ardından ciğerine kadar bakmayı öğrendiğin zaman, işte o zaman, sırtını kimse yere getiremez artık. Söküp almışsındır hayatın elinden her şeyi. Bu yollar senindir!" (Mungan, 1998: 181).

Maceranın bu aşamasında kahramanımız nereye giderse gitsin geçmişinin ardından geldiğini biliyordu. Bu durum erginlenme sürecindeki en büyük sınavıdır.

> "Bir rüyada gibi Aliye. Ama acı çeken bir rüya bu. Rüyada olduğu için acısını hissetmiyor; yalnızca biliyor. Vedalaşır gibi seyrediyor hayatı, Beyoğlu'nu, insanları... Hayatın dışına sürülmüş insanların bakışlarındaki küskünlüğün o tuhaf berraklığıyla bakıyor. Aliye'nin, dilediğinde birdenbire matlaşan, donuk, kunt bakışları, sımsıkı kendine kapanır, karşı tarafın duygularını okumasına asla izin vermezdi. Bir süredir bakışlarının kilitlediği yüzüne bu kapalı, geçit vermez ifade yerleşmişti; içinde bilmediği şeyler oluyordu" (Mungan, 1998: 206).

Aliye'nin ikinci mücadelesi, yalnızlık duygusuna karşı verdiği psikolojik savaştır. Çevresinde birçok erkek bulunmasına karşın, içinde bulunduğu sosyal çevre ona mutluluk vermemektedir. Bu durum, onun sosyal ve duygusal düzeyde yalnızlık hissetmesine yol açmaktadır.

> "Gene de bütün bunların arasında yitirilmiş bir yarınla baş başa kaldığını düşünüyor Aliye. Rüyasında tükenmiş birinin, yarınları da dünlerine benziyor. Gündelik hayatta ne kadar sağlamcı olurlarsa olsunlar, rüyalarını, yaşamlarından çok daha güçlü duyumsayan hayalperest insanların değişmez kaderini yaşıyor. Bir çeşit tükenişe benzeyen kaderini... Yaptığı onca toplama-çıkarma handiyse boşa gidiyor" (Mungan, 1998: 202).

Aliye, bu zorlukların üstesinden gelerek özbenliğini kazanmak amacıyla karşılaştığı engelleri içselleştirerek veya onların etkisine maruz kalarak kontrolü ele alır. "Direnişler bir bir kırılır. Gururunu, erdemini, güzelliğini ve yaşamını bir kenara bırakıp kesinlikle katlanılmaz olana boyun eğmeli ya da itaat etmelidir. O zaman kendinin ve karşıtının ayrı türden olmadığının, aynı etten olduğunun farkına varır" (Campbell 2020: 101)

Pastanedeki ayna, Aliye için kendini ötekinin gözünden görmesine ve bulunduğu toplumdan kopmasına neden olur. Bu kopuş ile birlikte "tüm hayata yayılan kendini başkasının gözünden görme ve kendini bu doğrultuda şekillendirme sürecini" başlatır (Eşitti, 2016: 277).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, kahraman ilk eşiği aştıktan sonra bir dizi sınavdan geçerek yolculuğuna devam eder. Rençper olan kahraman, müritlikten dervişliğe

geçtikten sonraki ilk sınavı, halkın sorunlarıyla ilgilenirken aynı zamanda dini siyasete alet etmeye çalışan kişilerle mücadele etmesidir. Bu kişiler, bir parti liderini dergâha davet ederler. Mürit, dini inançların siyasete karıştırılmaması gerektiğini bildiğinden dolayı, bu duruma karşı çıkarak dergâhı terk eder ve bu şekilde en önemli sınavını vermiş olur. Hikâyede, kahramanın sınavlar yolculuğu geriye dönüşlerle özetlendiği için detaylı bir analiz yapılamamaktadır.

> "O gece bu partinin başkanı birkaç adamı ile birlikte gelip beni ziyaret edecekti. Şöyle çıkıp bir tekkeyi dolaşıverdim. Tıpkı Hazreti Muaviye ile Hazreti Ebûzer-i Gıfarî'nin sarayı dolaştıkları gibi. Bir hazırlık bir hazırlık, cennetten haber gelecek. Cübbemi çıkardım, yavaşça sarığımı yere koydum. Tekkeden çıkıverdim. Ardımdan "Efendi sırroldu" demişler" (Kutlu, 2017: 22).

Şeyhin tekkeden kaçması, onun bu içsel çatışmayla başa çıkmak için attığı son adımdır. Bu kaçış, fiziksel bir hareketten çok, şeyhin kendi iç dünyasında bir çözüme ulaşma çabasını simgeler. Hikaye, bireyin yaşamında karşılaştığı zorlukların, sadece dış dünyada değil, aynı zamanda kendi iç dünyasında da önemli dönüşümlere yol açabileceğinin altını çizer. Bu dönüşüm süreci, bireyin kendi içindeki çatışmaları ve arayışları üzerinden anlam kazanır ve kişisel gelişimin önemli bir parçası haline gelir.

> "Şeyh, insanın modernizm ile imtihanına doğru yola koyulur" (Okuyucu, 2013:208).

Hikâyenin "Mürit" bölümünde, kahramanın ikinci sınavı efendisini bulma mücadelesidir. Kahraman, "sınavlar yolu"nda karşılaştığı birçok engeli aşarak, Efendisini bulur ve bu şekilde sınavları başarıyla tamamlar. Bu süreç, kahramanın hedefine ulaşma azmi ve kararlılığını gösterir. Karşılaştığı zorluklar ve engeller, onun iradesini ve bağlılığını sınamakta, aynı zamanda manevi yolculuğunda ilerlemesini sağlamaktadır.

> "Hâliyle onu orada öylece bırakmadılar. İçeri alıp hatır sordular. Duydular ki tâ uzaklardan, bir dağ köyünden kopup gelmiştir, Efendi'nin hemşehrisidir diye baş üstünde tuttular. Lakin sıkı tembih ettiler, kim Efendi çok önemli misafirler ile halvettedir şimdi görüşmek olmaz, hele biraz sabredesin. Mürit bir köşeye çöktü oturdu. Köyden çıktığından bu yana başa gelen hallerin bir bir fikreylemeye başladı" (Kutlu, 2017: 76).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı hikâyesinde, kahraman Ali, komşusu Çerçi Abdullah'a küçük bir dükkân yapmak için kolları sıvar Temelini attıktan ve duvarları örmeye başladıktan sonra, Çarşıağası İskender Zopuroğlu ve adamları olay yerine gelir. İskender Zopuroğlu, geçmişte dağ eşkıyası iken, Belediye Başkanı Kemal Bey tarafından zabıta amiri olarak atanan bir kişidir. İskender Zopuroğlu, dükkânın inşa edileceği yere izin alınmadığını ve orada hiçbir yapı inşa edilemeyeceğini belirtir ve sözlerine şöyle devam eder:

> "-Ağa, yakışıksız bir iş olmuş, izin almadan temel atmışsınız, burası belediyeye aittir, yıkın, deyince babam sakin ama kararlı:"
>
> "-Nerde tapu, nerde belge, bu toprağa henüz kadastro bile girmemiş, getir resmi evrakı yıkarız o zaman, cevabını verdi".
>
> (…)
>
> "-Ya… Demek resmi evrak istiyorsun. Ulan sana evrakın şahını getireyim de gör hırbo arzuhalci, diye tehditler savurup uzaklaşmış" (Kutlu, 2015: 44).

Diye devam eden tartışmadan sonra o gece Ali'nin evini polisler basar. Evinde usulsüz yazıların bulunduğuna dair ihbar olduğunu, bu yüzden de arama yapmaları gerektiğini söylerler. Ali'nin oğlu bu usulsüz yazıları bir gün önce kirli kıyafetlerin bulunduğu torbaya koymuştur. Bu torbayı da bahçeye astığı için polisler evde herhangi bir yazı bulamamışlardır.

> "İlk kez bir işe yaramıştı. Orada unutulmuş ve babamı kurtarmıştı. Kim bilir okumadığım sayfalarda daha neler vardı? Dosya ele geçmiş olsaydı elbette bir yerinden tutarlardı. Yine de babam: "Bu alçak Zopur bize kancayı taktı, sürer gider bu iş" demişti. Açıkçası "Yol göründü" manasına geliyordu bu söz" (Kutlu, 2015: 50).

Ali'nin sınavı, Çerçi Abdullah'a küçük bir dükkân yapmaya başlaması ve bunu takiben meydana gelen olaylar zinciri içerisinde oğlunun desteği sayesinde minimum zararla çıkabilmesi, karşılaştığı olumsuz gelişmeler karşısında dirayetini koruyabilmesidir. Ali, bu süreçte karşılaştığı zorluklarla mücadele ederken, "insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada fark eder" (Campbell, 2020: 93).

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" hikâyesinde, kahraman Engin'in sınavı, Süheyla'nın "harama batmamış bir beldeye hicret" teklifiyle başlar (Kutlu, 2019: 70). Bu teklifin ardından Engin, soğuk ve yabancı bir trenle çocukluğunun geçtiği kasabaya doğru yol alır. Kasabadaki Cihan Oteli'nde, kendi kişiliğinin karanlık yanları, yani gölgesiyle yüzleşir. Bu yüzleşme sırasında doyumsuzluklarla dolu hayatını sorgulamaya başlar ve çocukluğundaki güzel anıları hatırlar. Bu süreç, Engin'in karanlık yanlarını tanımasını ve onlardan uzaklaşmasını sağlar. Engin'in bu yüzleşmesi, onun için önemli bir sınavdır. Bu sınav, kahramanın geçmişteki hatalarını ve zaaflarını gözden geçirmesini, kendisini daha iyi bir şekilde anlamasını ve kişisel bir dönüşüm geçirmesini sağlar.

> "Belki filmin nerede koptuğunu anlamaya gelmişti. Belki de çocukluk dünyasının o gaz lambası ışığında hatırlanan; ılık, yumuşak, çivit kokulu gecelerini tanımaya. Bu sebeple sokaklarda sadece başıboş köpeklerin dolaştığı sabahın erken saatlerini seçiyordu. Bazı görüntüleri. Meselâ şurası Gazi İlkokulu değil mi? Hiç değişmemiş. İşte önündeki karaağaçlar ve arka bahçe. Koca bir top sahası idi bura, kumlu, sert. Dizleri sökülürdü, yüzüstü düştüklerinde sümükleri toza bulanırdı. Yine o ak saçlı, sevimli ihtiyar kozhelvacı geçiyor muydu buralardan?" (Kutlu, 2019: 95).

Engin'in ikinci sınavı, manevi çöküşüne yol açan kapitalist sistemin getirdiği güç ve mal edinme hırsından vazgeçmesidir.

> "O gece, yıldızı kayar gördüğü geceden sonra başlamıştı her şey. Yani eşyanın mekânın ve yaşanan zamanın mânasını kaybetmesi. Artık gamsız bir salınışla, kravatını savura savura arabasına binemezdi. Öyle rahat rahat yüzbinleri aşan çekler imzalayamazdı. Altın işlemeli çakmaklarla sigara yakamazdı. Sorular yağmur gibi iniyordu. Bizler kimiz, neyiz, ne yapıyoruz? İnsanları aldatarak, onların saf ve temiz taraflarını kanatıp kirleterek ve katiyen ihtiyaç duymadıkları şeyleri ihtiyaçmış gibi göstererek, yetmeyen paralarını ve mal varlıklarını, giderek haysiyet ve umutlarını çalarak biriktirdiğimiz bu kirli para(…)" (Kutlu, 2019: 92-93).

Engin, çocukluğundaki detayları hatırlayarak kapitalist sistemin etkisinden kurtulur ve bu süreçte ruhunu arındırır. Bu sınavları başarıyla geçen Engin'in Süheyla'ya olan aşkı, bu süreçten sonra farklı bir boyut kazanır.

Cemil Kavukçu'nun, *Patika* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Patika"da kahraman Zafer, yapmacıklık, yalanlar ve bastırılmış arzulardan sıkıldığı için kendi benliğine doğru

bir kaçış gerçekleştirir. Kendi benliğini bulmak için roman yazmaya sığınan "Zafer, öykü boyunca bu durumun sınavını verir" (Turanlıgil, 2023: 80). Ancak, karşılaştığı engellerle yüzleşmek ve daha güçlü bir kişi olarak ortaya çıkmak yerine, umutsuzluğa kapılır ve hayatında ilerleme kaydedemez.

> "Ben neredeyim?" diye fısıldadı. "Yıllardır neredeyim? Soğuk, nemli, uyutmayan, ısıran, ürperten bu ekim gecesine dek neredeydim?" Sonu gelmeyecek bir soru mu, yoksa yıllardır bıkmadan, ağzında bayatlaştırmadan geveleyip durduğu bir şarkının sona erdiğini duyumsatan son demleri miydi bu? Her şey nasıl böyle uzaklaşmıştı ne zaman? Kıyı neredeydi? Göremiyordu. Bu fırtına ne zaman başlamıştı?" (Kavukçu, 2000: 18)

Zafer, bu süreçte yaşadığı trajedi içinde boğulur ve gözden kaybolur. Eğer sınavlara karşı mücadele edip güçlü durabilseydi, nihai ödüle ulaşabilirdi. Kemal Erol, *1980 Sonrası Türk Öykücülüğünde Cemil Kavukçu ve Temmuz Suçlu Adlı Öykü Kitabının Tutunamayan Karakterlerinde Kimlik Bunalımı* adlı çalışmasında, Zafer'in mücadele yerine kaçışı tercih ettiğini belirtir: "Öyküde özgürlüğü temsil eden "dağ"a, yani kendi içindeki gizli "ben"e ulaşamaz. Söz konusu gizli "ben", kendi "içinde yanlışlara açık kımıl kımıl oynayan bir kurt"tan ibarettir. Üstü örtük kişiliğinin farkına varınca da korku kaçınılmaz olur. Korku da beraberinde "kaçış"ı hazırlar" (Erol, 2013: 280).

Hikâyenin merkezinde yer alan karakter Zafer'in, sınavlardan başarılı bir şekilde geçememesi nedeniyle, öykü içerisinde erginleşme ve dönüşüm süreçlerinin gerçekleşmediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Zafer'in içsel yolculuğunun tamamlanamaması, onun kişisel dönüşümünün gerçekleşmediğini ortaya koymaktadır.

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" hikâyesinin kahramanı Hürriyet, okul bittikten sonra baba evine dönmeyi reddetmesi ve inancı uğruna arkadaşı Cemile'nin ağabeyi ile evlenerek "sınavlar yolu" başlar. Yılmaz bu durumu şöyle ifade eder: "Görüldüğü gibi bir aile oluştururken içinde bulundukları durumdan kendilerini çekip çıkaracak, daha iyi bir duruma getirecek insanlarla evlenmeyi tercih eden kahramanlar vardır. Bu hikâye kişileri yaşadıkları sorunlardan, anne ya da babalarının evlendikleri üvey ebeveynlerin yanında rahat edemediklerinden aile kurumunu oluşturmayı kabul ederler" (Yılmaz, 2019:15). Hürriyet'in aldığı bu kararlar, onun özgürlük ve bağımsızlık arayışını, aynı zamanda içinde bulunduğu toplumsal ve ailevi koşullardan sıyrılmak için attığı adımları temsil eder.

> "Bazı arkadaşları başlarını açıp sınavlara girdiler; bazıları ise, yanaşmadılar buna. O ise, gelen yaza evlenmek üzere hazırlıklara girişmişti. Nişanlısı, aynı üniversitenin Siyasal Bilimler Fakültesi'nden mezun olmuş; kısa dönem askerlik için Tokat'a gitmişti (…) Nişanlısı ısrarla, ben seni diplomanla değil, unvanınla değil, sen olduğun için istiyorum, diyordu. O kaymakam olacaktı, kendisi de kaymakam hanımı, önceleri ise, arkadaşlarıyla birlikte İslami bir atmosferin egemen olacağı kreşler açmayı planladıklarını hatırlıyordu" (Aktaş, 2012: 27).

Hürriyet'in "sınavlar yolu"ndaki ilk sınavı, İslami bir evlilik yapma arzusuna karşılık eşi ve ailesinin ondan bekledikleri klasik gelin rolünü üstlenme talebidir. Hürriyet, eşinin ve ailesinin bu dayatmalarına karşın, batı geleneklerine ait olan gelinliği giymeyi reddederek radikal bir şekilde başkaldırır. Kendi inancına ve İslami değerlere bağlı kalarak hareket eden Hürriyet, bu şekilde ilk sınavını başarıyla geçer.

> "O sıralar gelinlik giymemek batı modasına karşı etkileyici bir protestoydu bizlerde. Genç kızların biricik rüyası" derlerdi ya. Bu kabule karşı çıkışımız, bilinçli bir tutum sayılırdı. Gelinlik giymeyerek batı modasını reddettiğimizi kahramanca ilan ediyorduk. En azından özentili bir gelinliği giymeyerek bazı gelenekleri iptal edebileceğimizi anlatmaya çalışıyorduk. Evliliklerimizde bu düşüncelerimizle uyum içindeydi. Ne para ne kariyer, ne soy sop için evleniyorduk. İdeolojik evlilik diyorduk adına. Şimdi düşünüyorum da, bu adlandırma yanlış bulunabilir tabii." (Aktaş, 2012: 45).

> "Hiç unutmuyorum, evliliğimin o ilk bayramını. Dünyada matem içinde bulunan Müslümanlar varken ben bayram mı yapacağım deyip, kayınpederin evine günlük elbiselerimle gitmiştim el öpmek için. Bana taktıkları bilezik, gerdanlık gibi altından takıları da takmamıştım. Buna çok içerlemişler, ailelerine önem vermediğime yormuşlar" (Aktaş, 2012: 62).

Hürriyet'in yaşadığı bir diğer sınav, çocukluğundan evliliğine kadar olan dönemlerini ihtilallerin gölgesinde geçirmesidir. Bu dönemde arkadaşlarının zindanlara atılması ve ortadan kaybolan insanları araması gibi olaylarla mücadele eder. Hürriyet'in bu mücadelesi, bireysel yaşamının sosyo-politik olaylarla iç içe geçtiğini ve bu olayların kişisel gelişim üzerindeki derin etkilerini göstermektedir.

> “Tam da artık hayatın anlamını kavradım, niye yaşayacağımı bu dünyaya niye geldiğimi anladım dediğim bir sırada bir ihtilal daha oldu. Birden bire karıştı ortalık, birden bire de duruldu görünürde. O durgunluk görüntüsünün neleri örttüğünü, nelere mal olduğunu, hangi sesleri boğup susturduğunu ucundan kıyısından yaşadım” (Aktaş, 2012: 56).

Cihan Aktaş’ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabındaki “Virginia Woolf Mutsuzluğu” hikâyesinin kahramanı Levize, Refahiye’nin bir köyünde yaşayan evli, çocuklu bir kadındır. Kocası toplantılara gittiği zamanlarda çocukları ile bir başına kalan kahraman, kocasının kitaplığında bulduğu kitapları okurken Virginia Woolf ile tanışır. Kahramanın “sınavlar yolu”, Virginia Woolf’la tanışmasıyla başlar. Kocasının bırakıp gitmesine kızmasına rağmen kocası bu duruma kayıtsız kalır. Bunun üzerine Levize, kocasının gidişini fırsata çevirerek kendisini okumaya verir. “Levize, Virginia Woolf’un “Kendine Ait Bir Oda” isimli eseri ve okuduğu diğer kitapların etkisi altında yarım kalan öğrenimini tamamlamanın yollarını aramaya başlar, liseyi dışarıdan okuyup bitirmeye karar verir” (Gülcü, 2014: 67). Okudukça hayatında birşeylerin eksik olduğunu anlar. Bu eksikliği huzur ve yalnızlıktır.

> “60’lı yılların ortalarında Refahiye’nin dağlık köylerinde; İspiğdi’de Bekolar’da, Koçgiri’de Eğitmen Ziyaettin Efendinin kızı Levize, kocasının yolculukta olduğu uzun kış gecelerinde bulaşıkları yıkadıktan, çocukları uyuttuktan, kalın kütükleri yerleştirdiği kuzine sobanın yanındaki mindere oturduktan sonra vakit geçirmek ve korkusunu bastırmak için karşılaştığı tozlu kitap kolilerinden birinde Virginia Wolf ile tanıştı” (Aktaş, 2011: 58).

> “Ziyaettin Efendinin kızı Levize, Sir Leslie Stephen’ın kızı Virginia Woolf’u okudukça hem kocasının sebepleri ve dönüş zamanı belirsiz gezileri için öfke duyuyor, hem de yalnız başına da yaşayabileceğine, bunu başarması gerektiğine inandıran inatçı, keskin bir güç geliştiriyordu içinde. Bu yüzden de gide gide kocasının çıkıp gidişleri o kadar yaşantısını altüst edici bir olay olmaktan çıkarıyordu. Ama alttan alta ruhunu altüst eden, huzurunu kaçıran sorular beliriyordu zihninde. Kasaba şartlarına göre iyi bir evlilik yaptığı halde durumundan memnuniyetsizlik duymaya başlıyordu” (Aktaş, 2011: 60).

Kahraman, kocasının kendisini yalnız bıraktığı zamanlarda okuyarak iç benliğine yönelmiştir. Bu durum, kahramanın kocasının yokluğunda, kendisini bireysel ilgi alanları ve içsel dünyası ile meşgul ederek bir çeşit sığınak oluşturduğunu göstermektedir.

> "Çok okuyan çok bilen annem, pratik bir karşılığı olmayan, kasaba yaşantısı için bir değer taşımayan bilgileriyle, bir de babamın evle barkla ilgisizliği yüzünden iyice edilgenleşmiş, içine kapanmış, kabuğuna çekilmişti. Kitapları, dergileri, çocukları ve seçme birkaç arkadaşıyla, kasabanın içinde farklı bir uzay oluşturmuştu kendine." (Aktaş, 2011: 70.

Levize'nin ikinci sınavı, kocasının şehir dışından gelirken yanında getirdiği arkadaşlarını gecelerce evde ağırlamasıdır. Kahramanın buradaki sınavı kendi değerleri ile sorumlulukları arasında tercih yapmasıdır. Levize, bu süreçte hem evinde misafirleri ağırlamakla yükümlüdür hem de kendi iç dünyasında ve değerlerinde yaşadığı çatışmalarla başa çıkmak zorundadır.

> "Baba evinde aldığı terbiyenin gereğince içki içen insanlara hiçbir şekilde hizmet etmemesi gerektiğini düşünüyordu. Ancak aynı terbiyenin gereğince özellikle misafirlerinin yanında kocasına karşı çıkamıyor, misafire karşı hoşnutsuzluğunu belli edemiyordu da. Ama babasının ayıplayan gözleri onu izliyordu sanki öylesine zor katlanıyordu hizmet ederken" (Aktaş, 2011: 63).

Levize'nin üçüncü sınavı, eşinin halasının oğlu Tahir'e doğru yolu göstermektir. Evli olan Tahir, Levize'nin sıkça evine gittiği komşusunun kızına, yani mal müdürünün kızına âşık olur. Bu durumda Tahir, Levize'den yardım ister. İş çıkışlarında Levize'nin yanına gelerek durumunu anlatır ve ondan yardım bekler. Levize ise Tahir'e, karısına karşı olan sorumluluklarını hatırlatır; aklını başına toplaması gerektiğini ve bu durumun geçici bir heves olabileceğini anlatmaya çalışır. Bu süreçte, memnuniyetsiz olan eşi ve eşinin halası da Levize'den şikâyetçi olurlar. Levize, bu karmaşık durum karşısında büyük bir sınav vermektedir. Levize'nin bu sınavı, onun ahlaki değerleri ve sorumluluk bilinci ile yüzleşmesini gerektirir. Tahir'e doğru yolu göstermeye çalışırken kendi değer yargılarına bağlı kalması ve aynı zamanda eşi ve ailesiyle olan ilişkilerini yönetme çabası, Levize'nin karakterindeki derinliği ve içsel çatışmaları gösterir.

> "Babam hiç hoşlanmıyor halasının oğlundan; ahlaksız, uçarı, geveze, zevzek (…) gibi sözler söylüyor ondan söz açılınca. Yüz verme, gelmesin bu eve, bu evde görmeyeyim

onu, görürsem elimden bir kaza çıkar, diyor. Annem de, ne yapayım gelince kapıdan mı çevireyim, nasıl yapayım, diye soruyor" (Aktaş, 2011: 64).

Levize, katıldığı sınavlardan üstün başarılar elde ederek, genel kabul gören bir saygınlığa ulaşmış bir kadın olmuştur. Bu sınavlardan başarıyla geçmesi, onun davranışları ve yaşama yönelik perspektifinde belirgin dönüşümlere yol açmıştır.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Şemsiyenin Altında"da, maceraya yolculuğun erginlenme aşaması temsil edilir. Hikâyenin kahramanı Süreyya, Yusuf ile evlenirken yaşadığı kültürel çatışmaların her biri birer sınav niteliğindedir. Süreyya'nın birinci sınavı, evlendiği gün kayınpederinin şemsiyesinin altında bahçe kapısından içeriye adım atmak istememesidir. Bu durum, Süreyya'nın eve kendi başına girmesiyle konakta karşılaşacağı zorlukların ilk işaretlerini verir. Süreyya'nın bu sınavı, onun kişisel direncini, bağımsızlık arzusunu ve kendine olan güvenini vurgular.

"Bunu hiç unutmayacağım" demişti kocası, alıngan bir bakışla. Evliliğin hayırlı uğurlu ve aile ocağının bereketli, sürekli olması için ihmal edilmemesi gereken bir gelenekmiş, bu şehirde gelin kaynatasının evine ilk adımını attığı zaman bu şemsiyeli tören mutlaka yerine getirilmeliymiş" (Aktaş, 2013: 35).

Süreyya'nın ikinci sınavı, Yusuf'un ailesinin âdetlerine göre, evlenen kızın kaşlarının mutlaka alınması gerektiği yönündeki beklentidir. Süreyya, kaşlarını almanın kendisi için günah olduğunu düşündüğü ve bu yüzden şimdiye kadar hiç cımbız değdirmediğini, bundan sonra da değdirmeyeceğini belirtir.

"İnada bindirdi işi nihayet "Boşuna ısrar etmeyin, ben kaşlarımı aldırmam" diyerek, odadan kaçmak istermiş gibi ayağa fırladı" (Aktaş, 2013: 37).

Süreyya'nın bu sınavı, gelenekler doğrultusunda şemsiyenin altında sadece bir gelin olmayı reddetmesi, aşağılanan kadınlar arasında yer almayı kabul etmemesi, ürkütücü bulduğu bir hayatı sürdürmeyi reddetmesi kendi ayakları üzerinde durması anlamına gelir. Bu durum, Süreyya'nın Yusuf'un ve ailesinin geleneklerini kabul etmeyerek sıradan biri olmadığını gösterir.

Cihan Aktaş'ın *Azize'nin Son Günü* isimli hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Yaralı Kür Şad"da maceraya yolculuğun erginlenme aşamasını temsil eder. Hikâyenin kahramanı Sinan, Azerbaycan'ın bağımsızlığı için sekiz buçuk yıl hapis yatar. Hem hapishanede hem

de hapishaneden çıktıktan sonra birçok zorlu sınavlarla karşılaşır. Sinan'ın ilk sınavı, inandığı dava uğruna hayatının sekiz buçuk yılını hapishanede geçirmesidir. Davası için bu kadar uzun süre hapis yatmayı göze alması, onun için başlı başına bir sınavdır. İkinci sınavı, canından çok sevdiği vatanını terk ederek yabancı bir ülkeye gitmesidir. Hapishaneden çıktıktan sonra ağabeyinin onu terk ederek Ankara'ya taşınıdığını, annesinin vefat ettiğini ve deliler gibi sevdiği Pelin'in ikinci kez evlenip Ankara'ya taşındığını öğrenir. Hapishaneden çıktıktan sonra hiçbir şeyin aynı olmadığını anlar. Bu nedenlerden ve babasının isteğinden dolayı okulunu bitirmek için Bakü'ye gider. Yıllarca vatanı için mücadele eden ve hapis yatan bir insan için kendi şehrini ve ülkesini terk edip yabancı bir ülkeye gitmek, onun için büyük bir sınavdır.

> "Bakü (…) Kür Şad'a giden yol oradan geçerdi. Bakü'den uzaklara, Ötügen'e olmazsa, Çeçenistan'a giderdi. Nihayet, ölecekse de şehadet şerbetini içerek giderdi ölüme. Bir hiç gibiyken, bulut gibi, sahipsiz, yurtsuz, kimliksizken, yeniden var olurdu" (Aktaş, 2018: 47).

Sinan'ın üçüncü sınavı, Bursa'da altı ay aynı koğuşta kaldığı arkadaşı Faik ile Bakü'de karşılaşması sonucu başlar. Arkadaşı ona birlikte iş yapmayı teklif eder. Sinan'ın, çok zengin olup Ankara'ya gitme ve sevdiği Pelin'i mutsuz hayatından kurtarma hayalleri olduğu için bu teklifi kabul eder ve tüm parasını arkadaşına verir. Ancak Faik'in kendisini dolandırdığını öğrenince, umutları bir kez daha yıkılır. En yakın arkadaşının böyle bir eylemde bulunması, Sinan için önemli bir sınavdır.

Sinan, hayalini kurduğu bir dünya için mücadele etmektedir. Ancak mücadelede sınavları başarı ile geçemeyen kahraman amacına ulaşamaz ve benliğini keşfedemez.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı hikâye kitabında erginlenme aşaması, "Sabahın Seher Vaktinde Aman" ve "Bir Adam" öykülerinde işlenir. "Sabahın Seher Vaktinde Aman" adlı öyküde, ismi belirtilmeyen kahraman, sevdiği kızı görebilme arzusuyla yanıp tutuşur. Herkes onu "mecnun" olarak anar. Kahraman, sevgilisine ulaşamadığı için ailesine ve kendisine yabancılaşır. Sevgilisine ulaşabilmek için evinin etrafında defalarca dolaşır. Bu dolaşmaların her biri onun için birer sınavdır. Kahraman, bu durumu şöyle ifade eder: "Biliyordu nereye doğru gittiğini. Ama bilmek neye yarardı, asıl bilmesi gerekeni, oraya gidince ne yapacağını, niçin "oraya" gittiğini bilmiyordu" (Özdenören, 2015a: 40).

Kahraman, sevgilisine doğru gittiğini bilir ama orada neyle karşılaşacağını bilemez. Leyla'sının etrafında dolaşırken ve onu uzaktan seyrederken yaşadığı her gidiş, onun için bir sınavdır. Evinden çıkıp tek başına yürüyüşleri ve kendisiyle geçirdiği zamanlar, kendi iç dünyasında birer sınav oluşturur.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı hikâye kitabında "sınavlar yolu"nun olduğu ikinci hikâye "Bir Adam"da kahraman sabahın erken saatlerinde bulgurluk buğday almak üzere yola çıkar. Bu yolculuk sırasında çocukluğunda gördüğü ihtiyar adamla karşılaşması, onun için bir sınavın başlangıcı olur.

> "Sabahın köründe Paris Caddesi"nde rastladım ona. Nereye gidiyordu? Bu saatte buralarda işi neydi? İhtiyar adam, incecik entarisinin altında, incecik nazik derisi titremeden, elinde asası, sakalı, bembeyaz sakalı göbeğine kadar uzamış, entarisinin üstünde uçuşarak, heybetli adımlarla geçti yanımdan. (…) Az ileride mahallenin mescidi vardı. Ara sıra uğradığım olurdu oraya. Çocukken babam bayram namazlarına ulu camiye götürürdü beni. Adam belki de bu mescide gidiyordu. Ama daha erken değil miydi?" (Özdenören, 2015a: 50-51).

Kahramanın, derviş olduğunu düşündüğü kişi kendisine selam verir, ancak "Aleykümselam" demesini beklemeden gözden kaybolur.

> "Derviş" bu adamın adı mıdır, kendi midir, bilinmez. "Derviş neydi? Gizli kalmış, belki gizemsel, açıklanamaz, çözülemez sorular. Unutulmuş değil, hayır, uyutulmuş, kimseye sorulmamış, sormaktan kaçınılmış" (Özdenören, 2015a: 53).

Kahramanın zihninde, yaşlı bir adam olan Derviş özel bir yer edinir. Anlatıcı/kahraman, Derviş'in kendilerine yönelik bir iyilikte bulunduğunu düşünmektedir. Bu iyilik, açlık ve kıtlık zamanında bir gece mutfaklarındaki boş çuvalları tepeleme pirinç dolduran kişi olduğunu düşünmektedir. Çünkü yıllar sonra annesi bu olayı anlattığı sırada sokaktan Derviş geçmektedir" (Çoşkun, 2020: 117-118). Bu durum, kahramanın Derviş'e karşı duyduğu minnet ve bağlılığın, onun hayatında bıraktığı izin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Kahraman, buğdayları alır. Hamal buğdayları eşeğe yükler. Hamala daha sonra geleceğini söyleyerek evi tarif eder ve ihtiyar adamı bulmak için caminin yolunu tutar. Yolda, ahireti hatırlayarak geçmişteki hatalarını düşünür ve içsel bir hesaplaşmaya girer.

“Mescit, “denize açılan kapı”nın eşiği olarak, arınmanın mekânıdır” (Çoşkun, 2020:118). Kahraman, Derviş’in namaz kıldığı mescide varır ve onun arkasında diz çöker. Kendi kendine buraya neden geldiğini sorgular:

> “Uykuyla uyanıklık arasında bir duruma girdim. Bu adamın arkasından niye geldim? Ne ki bir soru bile değildi bu. Bu adamın o olup olmadığını merak ettiğimden değildi buraya gelişim, bir şey çekmişti beni buraya ama ne?” (Özdenören, 2015a: 54).

Kahramanın Derviş’in peşinden neden geldiğini bilmemesi ve karşısına hangi yüzle çıkacağını sorgulaması, onun için bir sınavdır. Bu sınav, kahramanın iç dünyasında yaşadığı çatışmaları ve arayışını temsil eder ve onun kişisel gelişim yolculuğunun bir parçası olarak ele alınabilir.

> “Kim olursa olsun, şu kara yüzümü ona nasıl gösterecektim? İşlediğim günahlar sayıp dökmekle bitecek gibi değildi, hepsini de bilerek isteyerek işlemiştim, bir gün bunlardan utanabileceğimi aklıma bile getirmeden (…) ama işte aklıma getiriyorlardı: bunlardan birini düşünmektense yerin dibine geçmeyi yeğleyen bir hal gelmişti üstüme oysa şu ana değin onlara geçip gitmiş eğlenceli anılar olarak, hatta kimi zaman özlemle, bir daha geçiremeyeceğim güzel deneyler diye bakmıştım. Şimdiyse hiçbir güzellikleri kalmamıştı, tersine beni kendimden utandıracak denli çirkinleşmişlerdi. Hiçbirini aklıma bile getirmek istemiyordum ama mümkün mü? Kafam, onların acımasız, zalim baskınına uğramış gibiydi” (Özdenören, 2015a: 55-56).

Hikâyenin kahramanı, “sınavlar yolu”nda beşeri dünyayı terk edip Derviş’in peşinden mescide giderek, “(…) metaforik bakımdan Allah’a yönelmeyi, tasavvuf yoluna girmeyi imler” (Çoşkun, 2020:118). Böylece evine hafiflemiş olarak döner. Bu, kahramanın manevi bir arayış içinde olduğunu ve bu yolculuğun ona içsel bir hafifleme sağladığını gösterir.

Rasim Özdenören’in “Kuyu” adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, memleketinden tekkeye giderken yaşadığı maceralar Campbell’in tarif ettiği “sınavlar yolu” aşamasına denk gelir. Yusuf’un birinci sınavı nefsini yenmek için bilmediği bir şehirde aradığı tekkeyi bulmaktır. Ağca bu durumu, “Yusuf’un yolunun düştüğü kent, bazen içinde kaybolduğu bazen de umudunu yitirdiği, sonunda ise içinden çıkıp çıkamadığı belli olmayan bir kuyu izlenimi vermektedir” diye betimler (Ağca, 2018: 46). Kahraman, tekkeyi ararken birçok zorlu sınavdan geçer ve nefsine karşı mücadele eder. Bilmediği bir kadınla zina yaparak sınavı kaybeder ve bu durum, bir rüya ile kendisine gösterilir. Rüyasında elinde kırbaç olan

bir zatın önünde uyuz bir köpek oluşunu gören Yusuf, bu rüyanın hem uyarıcı hem de kaybettiği sınavı tekrar kazanması için bir yol gösterici olduğunu anlar. Yusuf, gördüğü rüyanın etkisiyle büyük bir pişmanlık duyar, nefsine yenildiğini fark eder ve camide namaz kılıp tövbe eder. Yusuf'un hakikat yoluna çıkmakta kararlı olduğu gözlemlenir.

> "Ya üstat olan o zat çıkacak karşıma ya da onun yolunu gösterecek biri (…) böyle böyle, yani gıdım gıdım yol alıyor, bu da onun nefesini kesmeye yetiyordu, gene de yılgınlık nedir bilmiyordu. Bunlara rağmen kuyudan çıkması gerekiyor, öyle mi? Öyleyse ağırlıklarını bırakması mı gerekiyor? Ağırlıkları ne olabilir? Bundan kolay ne var ne olacak? Ağırlığı, bizzat nefsinden başka ne olabilir? Ama onu nasıl terk etmeli? Terk edebilir mi? Nefs terk edilebilir mi? Bir de, demiyorlar mıydı ki, insan nefsiyle güzeldir ve o, nefsiyle sevilir? Vay canına! Gene açmaza giriyor. Nefsini hem terk etmesi gerekiyor, hem onu yüklenmesi, öyle mi? (Özdenören, 2010: 87).

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabı, toplamda on yedi öyküyü içermektedir. Bunlar şunlardır: "Kör Buluşma", "Hışırtı", "Koşmak", "Mevsim Sonu", "Buzdan Volkan", "Pörsüme", "Boşluktaki Duruş", "Acı", "Bebek ve Çığlık ve Kadın", "Kirli Camlar", "Kumsalda", "Karışıklık", "Yara", "Göl", "Kumdan Temel", "Tipi" ve "Ok". Bu hikâyeler arasında, "sınavlar yolu" "Mevsim Sonu" adlı hikâyede görülür. Bu öykünün kadın kahramanı Tülin, ailesinin kendisinden beklentilerine ve modern toplumun kimlik kalıplarına uygun bir şekilde yetiştirilme çabasına karşı çıkar. Bu karşı çıkış, onun için bir dizi sınavı beraberinde getirir:

> "Her şey yeniydi onun için. Her şey yeni, parlak, göz alıcı, alışılmamış, dramatik. Bu yenilikler içinde yeni bir şeye hazırlanıyormuş gibi duyumsuyordu kendini. Bu yeniliğin tadını çıkarabilmek ve her şeyi yeniden yeniymiş gibi duyumsayabilmek için kendini kendinden boşaltması gerektiğini düşünüyordu. Masalsı giysilerinden usanmıştı.. saçının buklelerinden., ipek çarşaflardan., payetlerden., tüylerden., boynundaki kemik mika takılardan., kollarında şıngırdayan renkli plastik bileziklerden., dantellerden., bütün bunlardan kurtulmak istiyordu. Onun özel bir günü var bulunmalıydı ve kendisi o özel güne hazırlanmalıydı" (Özdenören, 2008: 23).

Tülin'in annesi, onu modern hayatın standartlarına göre yetiştirmeye çalışırken, Tülin hayatı sorgulamaya başlar ve bu sorgulama, çeşitli sınavları beraberinde getirir. Tülin'in ilk sınavı, hakikate ulaşmak için bütün yüklerden, özellikle de nefsinden arınmasını söyleyen iç

sesle yaşadığı çatışmadır. Bu, Carl Jung'un "gölge" olarak tanımladığı ve İslam'da "nefs" olarak isimlendirilen içsel düşmanla ilk karşılaşmasıdır. İçli bu durumu şu şekilde ifade eder: "Gerçeklerle yüzleşmekle bizleri baş başa bırakmayan karanlıktır yani bizim nefsimizdir. Nefs kötülükler içinde kalmak ister çünkü karanlık ışığı sevmez. Kişinin en büyük adımı kendi iç derinliklerindeki mahzenlerden yeryüzüne çıkmak olacaktır" (İçli, 2010: 25).

İç ses Tülin'e her şeyi bırakmasını söylerken, Tülin bazı şeylerin vazgeçilmez olduğunu düşünür ve bu durum onun için bir sınav haline gelir:

> "Şimdi içinde duran birisi (kim? bilmiyor, ama onu orada somut biçimde duyumsuyor ve onunla konuşuyor) ona diyor ki: bütün bunlardan boşalmaksın, öyle ki, bunlardan boşala boşala, geriye yalnızca ve som olarak kendin kalmalısın. Bu sesi bir buyruk gibi ve bir buyruk olarak algılıyordu ve sormaktan kendini alamıyordu: ben kendimden nasıl boşalabilirim, kendimi nasıl terk edebilirim? Ses ısrarlıydı: edersin, diyordu, bunu başaran insanlar var, git ve bul onları! O ise gene soruyordu: kendimi bütün bunlardan boşaltmam tattığım küçük zevklerden vazgeçmemi de mi içeriyor? Evet, diyordu ses, onu da ve her şeyi..
>
> -İyi de, ölüme yakın duran yakınlarımın sevgisinden nasıl vazgeçebilirim?
>
> -Çocukluğumdan nasıl vazgeçebilirim?
>
> -Beni seven insanlardan ve sevgilimden, onlardan nasıl vazgeçebilirim?
>
> Ses karşılık veriyordu: bunlardan vazgeçmeyeceksen, hiç yola çıkma, bunlardan vazgeçmeyeceksen benden vazgeçmek zorunda kalacaksın! Kız, bu tehdit karşısında ne yapacağını bilemiyor, ona verilecek cevabı bulamıyordu. Senden vazgeçiyorum, diyemiyordu, çünkü böyle söylemesi, ona kendinden vazgeçmek gibi görünüyordu, oysa daha kendisiyle olan hesaplaşması başlamamıştı bile. Ulan bu ne biçim bir işti?" (Özdenören, 2008: 25).

İç sesine nasıl yanıt vereceğini bilemeyen Tülin, kendi benliğiyle baş başa kalacağı bir yere gider. Burada kendini sorgularken, kendisine yabancılaşmasını fark eder. Bu mekân, Tülin'in kendi benliğini bulmak için çıktığı yolculukta nefsine karşı mücadele etmeyi öğrendiği yer haline gelir. Şeytan, Tülin'i bu çabasından vazgeçirmeye çalışır ve bu, kahramanın karşı karşıya kaldığı ikinci sınavdır. Tülin, Şeytan'ın isteklerine boyun eğmeyerek dönüşüm sürecine devam eder. Hatıloğlu bu durumu şu şekilde açıklar: "Çünkü

gölgenin kötü yanı insanı yoldan çıkaran düşmanıdır. Şeytan ki en kökte yer alan arketiptir. O, gölgenin ilk varoluşudur"(Hatıloğlu, 2022: 80).

> "Neyi bırakmak istiyorsun sen, sersem! Neyi bırakmak istiyorsan en başta ona sahiplendiğini ayrımsamıyor musun? İyi de, sahiplenmemiş olduğum şeyi nasıl bırakabilirim? Bir şeyin sahibi değilsem onu bırakmış olduğumu söylememin ne değeri var? Ancak sahip olduğum şeyi bırakabilirsem bir şeyi bırakmış olduğumu söyleyebilirim. Sahip olmadığım şeyi bırakmış olduğumu söylememin değeri de, anlamı da yoktur. Öyleyse yüklen! Daha çoğunu, ondan da çoğunu yüklen! Yüklenmek istedikçe sana yük yükleyen birileri daima bulunur. Ama anlamaya çalış beni: ben diyorum ki, yüklenmiş olduğumu bırakmak istiyorum. Ben diyorum ki, o'na perde olan bizzat kendi varlığımdır ve öyleyse ben varlığımdan boşalmış olmalıyım. Ben kendi varlığımdan boşalmış olmadıkça hakikatle temas imkânı kuramam. Bizzat kendi varlığım böyle bir temasın kurulmasına engel olur. Saçmalama: varlığın var olmadıkça hakikatle nasıl temas kuracaksın? Hiç olan var olanla temas kurabilir mi?
>
> -Sen aşşağılık bir köpeksin! Sen yaşlı, sümsük bir cadalozsun, üstelik de altından kalkamayacağın yüklerin altına girmeye çalışıyorsun, pis sırnaşık!" (Özdenören, 2008: 33).

Rasim Özdenören'in yedinci hikâye kitabı *Ansızın Yola Çıkmak,* on iki hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyeler; "Bir Kapının Önünde", "Okaliptüs", "İçi ve Dışı", "Ansızın Yola Çıkmak", "İki Leyla", "Mum", "Tuhaf Şeyler", "Boyalı Ölü", "Yırtılma", "Maske", "İskelet" ve "Ölü" olarak sıralanır. Kitaptaki bütün hikâyelerin ortak kahramanı, genç bir erkektir. Bu kişi, tasavvufa bağlanmadan önce ve sonra bir dizi sınavdan geçer. Bu sınavlar, kadın ile tarikat arasında kalması ve kendi nefsiyle olan mücadelesinden kaynaklanır. Bu sınavların ardından kahramanlar tarikatı seçerek erginleşirler.

"Sınavlar yolu"nun en güzel örneklerinden biri "Boyalı Ölü" adlı hikâyede yer alır. Üç saatlik bir tasavvuf sohbetinden sonra iki arkadaş evlerine dönerler. Aç olan gençlerden biri bir piyazcıya yemek yer ve daha sonra kendi odasına döner. Dinlediği tasavvufi sohbetin etkisiyle kendinden geçer ve yatağına uzanır. Bir kadının hayali kahramanın zihninde canlanır. Ardından oda içinde abdest alıp namazını kılar ve huşu içinde zikrine devam eder. Bu sırada rüyasında duyduğu sesi tekrar duyar. Tunç bu durumu "Öznenin bilinçdışı

düzlemde yaşadığı tecrübe, kimi tasavvufî öğretilerdeki "rüya yoluyla eğitilme" metodunu imler" şeklinde açıklar" (Tunç, 2020: 320).

> "Yavrum, diye sesleniyordu ona, o boyalı ölü nedir biliyor musun, diye soruyordu ona, o boyalı ceset, süslü ceset?" (Özdenören, 2015b: 58).

Kahraman, fani olana değil baki olana talip olduğunu haykırır ve nefsi ile mücadelesi sonucunda nefsini yenerek bu sınavı başarıyla geçer.

> "Gözlerinin önünde canlanmış duran o güzel yüze bakarak haykırdı nerdeyse, hayır, ben ceset istemiyorum, ben ölüsevici olmak istemiyorum, ben seni istiyorum (…)" (Özdenören, 2015b: 58).

Bu ifade, kahramanın ötesine geçme arzusunu ve yalnızca geçici olan dünyevi arzulardan değil, aynı zamanda ölümün getirebileceği geçicilikten de uzak durma isteğini vurgular. Kahramanın gerçek arzusu, yüce ve kalıcı olanı, yani manevi birleşmeyi arzulamasıdır. Bu, kahramanın nefsini aşma ve daha yüksek bir varoluş durumuna erişme yolundaki derin içsel dönüşümünü simgeler.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır'*ın üçüncü hikâyesi ve aynı ismli "Kadınlar da Vardır" adlı öykünün kahramanı Servet Hanım'ın birinci sınavı rahim kanseriyle mücadele etmesidir. Bu durumu Atasü şöyle ifade eder: "Kanser" sözcüğü sessiz odada yere hızla düşen bir eşyanın gürültüsü gibi patlamıştı. İlk şaşkınlık anından sonra Servet Hanım büyük bir rahatlama duydu. Demek sorun buydu… Şimdi, çok saçma gözüken pek çok şey aydınlanıyordu. Bütün bu telaş ve suçlu bakışlar buydu. Ölecekti, onun içindi" (Atasü, 2022: 56).

Servet Hanım'ın ikinci sınavı, eşi ve çocuklarının kendisini kullanmasını fark ettikten sonra hayatını sorgulamasıdır. Furtana bu durumu "hasta halinde sığındığı değerlerin bir bir yıkılışı ona hiçliğini, amaçsızlığını ve boşa geçmiş ömrünü daha fazla hissettirir" (Furtana, 2019: 33) şeklinde açıklar.

> "İnanın bana size doğruyu söylüyorum. İyileştiniz, atlattınız. Her kanser olayı kötü sonuçlanmaz. Yeniydi hastalığınız, ameliyatınız da başarılı oldu. Şimdi tümden sağlıklısınız" (Atasü, 2022: 64). "Onlar beni kullanıyorlar." dedi. Servet Hanım, Dingin ve kararlı bir sesle. Sözcüklerin ağzından nasıl döküldüğünün ayrımına varmadan" (Atasü, 2022: 66).

Servet Hanım'ın bu sınavları, onun kişisel ve ailevi yaşamında karşılaştığı zorluklar ve bu zorluklarla başa çıkma sürecini temsil eder. Kanserle mücadelesi, fiziksel ve duygusal olarak zorlayıcı bir süreçtir. Ailesi tarafından kullanılmasını fark etmesi ise, onun değerlerini, ilişkilerini ve yaşam amacını yeniden değerlendirmesine yol açar.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan"da, kahraman Rabia Hanım ve ailesi, iki yıl boyunca Abana'da yaşadıktan sonra, bir yaz günü Trabzon'un geri alındığı öğrenirler. Rabia Hanım, bu haberden sonra ailesiyle birlikte Trabzon'a geri dönme kararı alır ve bu kararla birlikte erginlenme sürecine girer. Rabia Hanım ve ailesini bu süreçte birçok zorlu sınavlar bekler. Kahraman, gücünü, yeteneğini, zekâsını ve bilgisini kullanarak bu zorlu mu zorlu sınavları aşar. Rabia Hanım'ın ilk sınavı, Trabzon'a dönme kararına rağmen kocası Salih Efendi'nin Abana'da kalmak istemesidir. Rabia Hanım, bu durumda Trabzon'a dönme konusundaki kararlı duruşunu sürdürerek ilk sınavını geçer. İkinci sınavı ise, savaş esnasında terk ettiği evine yerleşen aileyi evden çıkarmaktır. Kocası, evin Rabia Hanım'ın eski eşinden miras kaldığı için eve gitmek istemez, ancak Rabia Hanım bu duruma rağmen tek başına evin kapısını çalar. Eve yerleşen kişilere, evden çıkması gerektiğini ve oturdukları evin tapusunun kendisinde olduğunu belirtir. Kadınlar, tapuyu görünce eski ev sahiplerinin öldüğünü ve bu yüzden buraya yerleştiklerini ifade ederler. Rabia Hanım ise şu sözlerle karşılık verir: "Hem ölsem size ne?. Benum malım uşaklarım varken size mu düşer? Müslüman malına el koymaya utanmaz misunuz?" (Atasü, 1998: 46) diyerek onları tersler ve evi boşalttırır. Bu sınavlar, Rabia Hanım'ın kararlılık, cesaret ve hakkını arama konularındaki mücadelesini temsil eder.

> "Bahçe kapısını itip içeri girdi. Evin kapısını yumruklamaya başladı. Şaşkın bakışlı bir kadın ve çocuk kalabalığı birikmişti aralanan kapının ardında. Rabia Hanım öfkeden tir tir titremeye başlamıştı; gözleri insan biçimleri görüyordu ancak; yüzlerine dikkat etmiyordu bile.
>
> "-Buyurun hanım, kimsin, ne isteysun?"
>
> "-Hele siz kimsizniz? Ben bu evun sahabıyım, dedi Rabia Hanım" (Atasü, 1998: 45)

Rabia Hanım'ın üçüncü büyük sınavı, oğlu Hayri'yi akrabalarından bir kızla, Müyesser2le evlendirmesidir. Ancak bu evlilikten çocuk olmaz. Doktor, her ikisinde de sağlık sorunu olmadığını, ancak başkalarıyla evlenmeleri durumunda çocuk sahibi olabileceklerini belirtir. Bu durum, Rabia Hanım için üzüntü dolu günlerin başlangıcıdır.

Rabia Hanım, bu evliliğin sorumluluğunu üzerine alır ve büyük bir sınav verir. Hayri'nin ölümüne kadar hem oğlunun hem de gelininin sorumluluğunu taşır. Bu sınavdan ders çıkaran Rabia Hanım, diğer oğlu Raik'in eğitimine ve evliliğine hiç karışmaz.

> "Rabia Hanım, Hayri'deki yanlışlarını Raik'in hayatında yinelemedi. Hiç karışmadı ona Raik, Yüksek Muallim Mektebi'nin sınavını kazanmış, İstanbul Darülfununu'na yazılmıştı. Sınıf arkadaşlarından bir kızla evlenmeye kalkışanca, Rabia Hanım kendini tokatlanmış gibi hisseti ama karşı çıkmadı" (Atasü, 1998: 58).

Rabia Hanım'ın dördüncü sınavı, vefat eden oğlu Hasan'ın kızı Emine'nin evi satma hırsıyla karşı karşıya kalmasıdır. Rabia Hanım, Emine'ye çeyiz hazırlar ve onu esnaf çocuğu Kerim ile evlendirir. Ancak Emine'nin evi satma arzusuyla uğraşmak zorunda kalır.

> "Rabia Hanım yatağını derin oymuş, eski ve güçlü bir ırmakken Emine ise cılız bir çaydı. Ancak Rabia Hanım karşısındaki kişinin güçsüz olduğunu bilmesine rağmen önlemini almak için komşusu Sakine'ye durumu anlatır. Sakine Hanım durumu bir avukata danışır. Daha sonrasında Rabia Hanım, kendisinin aklı yerinde olduğunu kanıtlayan bir rapor alır. Bir de evin tapusunu güvendiği Remziye'ye verir. Rabia Hanım, böylece gençliğini ve hayatı boyunca mücadelesini verdiği evi garanti altına alır" (Atasü, 1998: 58).

Rabia Hanım, Carl Jung tarafından tanımlanan anne arketipinin olumlu yönlerini temsil eder. Jung'a göre, anne arketipinin üç temel özelliği bulunmaktadır: "İyilik, tutku ve karanlık. Annenin şefkatli ve geliştirici iyiliği, heyecan verici duygusallığı, kasvetli derinliği." (Jung, 2020b: 122). Rabia Hanım karakteri, bu niteliklerin somut bir örneği olarak, hem koruyucu ve geliştirici iyiliği hem de duygusal derinliği ile anne arketipinin zenginliğini ve karmaşıklığını yansıtmaktadır.

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri* adlı üçüncü hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da, kahraman Hasan, hayatında iki kez gördüğü bir kadınla kısa süreli birliktelik yaşar. Kadının başkasıyla evlenip gitmesiyle Hasan'ın sınavları başlar. Aşkın ateşi yüreğine düşen Hasan, bu süreçte kimseyle konuşmaz, babası tarafından evlatlıktan reddedilir ve okulunu bitiremez. Hasan, terk eden kadının değil, aşkın peşinden koşar ve bu süreçte manevi olarak güçlenir. Bu durum, bir sınavdır ve erginlenme sürecine giren Hasan, bu sınavlardan başarıyla çıkamadığı için bireyselleşme sürecini tamamlayamaz.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, kahramanın erginlenme aşaması, kendini test ettiği sınavlar dolu bir süreçtir. Bu aşamada kahraman, zorlukları aşarak, karakterini güçlendirir ve erginlenme yolculuğunu bir adım daha ileriye götürür. Öykünün kahramanı yolculuk boyunca yazar Osman Hasat'a karşı bir dizi sınav verir. Kahramanın birinci sınavı, yolculuk öncesi ve yolculuk sırasında Osman Hasat'ın hakaretlerine maruz kalmasına rağmen gösterdiği sabırdır. Kahraman, mümkün olduğunca Osman Hasat'ı kırmamaya çalışsa da, Hasat defalarca kahramanı incitir ve üzüntüye sevk eder. Buna rağmen kahraman, her seferinde saygıyla karşılık verir. Topaktaş bu durumu "kahraman, benlik bütünlüğüne ulaşma adına kendisiyle ve kendisi dışındaki faktörlerle savaşmak ve engelleri aşarak yoluna devam etmek durumundadır" şeklinde açıklar (Topaktaş, 2017: 85).

> "Uyanmakta geç kalmışım. Osman Hasat'ı bekletip, kendimden daha fazla utanmamam için, çayımı içmeden aşağı indim; arabayı çalıştırıp onu adresinden almaya gittim. Ama kapıda bir saat kadar beklemek zorunda kaldım. Yooo, apartmanların dibinde erken korna çalmadım, hayır. Merdivenleri usul usul çıkıp, kapısını vurdum. Aşağıda beklemem söylendi, indim (…) beni beklettiği için özür dilemediğini anımsadım. Biraz rahatladım. Demek, teklife, tekellüfe gerek yok. Doğrusu, bu tutumuyla bir incelik gösterdiği, içime biraz su serptiği, bana bir iyilikte bulunduğu duygusuna kapıldım" (Ağaoğlu, 2008: 73-74).

Yukarıdaki pasajda da görüldüğü gibi kahraman, Osman Hasat'a karşı ilk sınavını verir.

Kahramanın yazar Osman Hasat'a karşı ikinci sınavı, sigara konusunda yaşanır. Kahraman, elindeki son yarım paket sigarayı Osman Hasat'a ikram eder, ancak Hasat bütün paketi alıp geri vermez. Bir süre sonra kahraman, verdiği yarım paket sigarayı ister, ancak Hasat sigaranın bittiğini söyleyerek vermez. Bu durum, kahramanın Hasat'a ve diğer yazarlara karşı güvensizlik duygusu oluşturur.

> "Beni sigarasız bıraktı diye de, onun hemen gözden çıkarılmayı hak etmiş bir insan olduğuna karar veremem ya? İnsanlar, aralarındaki ilişkilere özen göstermeli. Her şey biryana, bunca kimse okuduğuna göre, yazdıkları değerli şeyler olmalı" (Ağaoğlu, 2008: 78).

Kahramanın Osman Hasat'a karşı üçüncü sınavı, yolculuk esnasında durdukları lokantada yaşanır. Kahraman, Hasat'ın içki isteğini kırmayarak, lokantada çalışan eski arkadaşından rica eder. Kantinci, kahramanın hatrına kendine ayırdığı bir şişe votkayı ve yemekleri ikram eder. Hasat, ikram edilen her şeyi yer ve "Yemek bu kadarcık mı ula?" diyerek kantinciden hesap sorar (Ağaoğlu, 2008: 85). Bunun üzerine kahramanın ve kantincinin morali bozulur. Ancak kahraman sükûnetini korur ve kötü bir söz söylemez. Kahraman, kantinciden onun adına özür diler. Bu olay, kahramanın olgunluğunu ve kibarlığını gösterir. Kahraman, Osman Hasat'a yardım etmek için elinden geleni yapıp iyi geçinmeye çalışır. Bu durum, kahramanın karakter özelliklerini ve kişiliğini daha da belirginleştirir. Bu sınavlar, kahramanın kişisel gelişimini ve içsel dönüşümünü gösterir.

Kahramanın, Osman Hasat'a karşı son sınavı, yolculuk esnasında gerçekleşir. Osman Hasat, aracın arkasında uyurken, araç bozulur. Kahraman, bozulan aracını bir kamyonun arkasına bağlayarak kasabaya getirir ve tamirci dükkânının önüne bırakır. Ardından yorgunluktan şoför koltuğunda uyuyakalır. Uzun süre sonra uyanan Osman Hasat, hışımla "Ne uyuyorsun beyim? Neredeyiz, ne oluyor? Daha çok uyuyacaksanız ben başımın çaresine bakayım bari" diyordu" diyerek kahramanı uyandırır (Ağaoğlu, 2008:91). Kahraman, Osman Hasat'ın bu son terbiyesizliğine büyük bir öfke duyar. Yolculuk boyunca saygı duyduğu Osman Hasat'a karşı şimdi nefret etmektedir. Bu son sınav, kahramanın iç dünyasında önemli bir dönüm noktası oluşturur ve artık Osman Hasat'a karşı daha dikkatli ve mesafeli bir tutum sergiler. Sınavlar boyunca kahraman, yazar Osman Hasat'ın gölgesiyle yüzleşir.

> "Benim ilk aklıma gelen nedense yine Osman Hasat'ın uyanıp uyanmadığı oldu. Kendime güvenim o kadar da eksik değil, sanıyordum. Oysa Osman Hasat'la yola çıktığımdan buyana, baktım, o güven eksile eksile sıfırı tüketmiş. Motor, zınk edip durunca, ağzımdan da yüksek sesle bir "Yandık" sözü fırlayınca, kendi sesimden kendim ürkmüş, ya uyandıysa, diye garip bir korkuya tutulmuştum. Demek, benim kendime güvenim, Osman Hasat'ın kendine güveni önünde tuzla buz olmuş, başı yerlerde dolanıyor. Hayret! İnsan dediğin ne de çabuk içine pısıyor" (Ağaoğlu, 2008: 90).

> "Artık içimden kesin kararımı verdim. Osman Hasat'tan ilk fırsatta kurtulacaktım. Onu sevmiyordum sevemezdim, sevemeyecektim" (Ağaoğlu, 2008: 91).

Sonuç olarak, kahraman dört zorlu sınavdan üçünü başarıyla atlatır. Bu üç sınavda sabırlı, sakin ve çözüm odaklı davranarak, Osman Hasat'ın şikâyetlerini anlayışla karşılar ve yolculuğuna devam eder. Ancak son sınavda kahraman, Osman Hasat gibi yazarların zaaflarını ve kusurlarını görüp içsel bir dönüşüm yaşar. Eliade bu süreci, "Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye (iriisiyasyon) hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır" şeklinde tanımlar (Eliade, 1994: 31).

Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı hikâye kitabında yer alan "Korkut'a Masal" öyküsünde "sınavlar yolu", Sarıbaş ve Korkut'un Selim'in lahana bahçesine girip gündüzleri açan karanlıkta kapanan lahanaların üzerine uzanıp uykuya dalması ile başlar.

> "Sarıbaş başını kaldırıp baktı. Korkut uyumuştu. Gene ön ayaklarını arasına koydu başını, uyudu. Tam o sıra kara bir bulut çöktü obaya; Her yer karardı lahanalar akşam oldu sandılar; tekdüze, ninni gibi bir çıtırtıyla yapraklarını toplamaya başladılar. Uykusunda birisi üstünü örtüyor sandı Korkut; bacaklarını topladı, büzüldü. Lahana, çocuğu yaprakları ile güzelce örtü, sardı; Yusyuvarlak kocaman bir lahana oldu. Derken gök gürledi. Sarıbaş gözlerini açıp doğruldu akşam mı olmuştu? Korkut'u göremeyince telaşlandı. Havayı kokladı: yakınlarda değildi lahanaların aydınlıkta açılıp karanlıkta kapandıklarını bilmiyordu. Bağırdı, havladı. Bahçıvan Selim, köpeğin sesini duyunca evden çıkmış, lahana kesmeye geliyordu. Yerden bir tarla topacı aldı, fırlattı. " Ne işin var orada rezil," dedi. Kovmasa da gidecekti Sarıbaş; çocuğu bulup eve götürmesi gerekti. Yola atlayıp köye doğru koştu. Selim lahanaları kapanmış görünce güldü. "havadan aldanmış bunlar," dedi. Gökyüzü kapkaraydı. Korkut'u saran lahananın yanında durdu, birkaç kez şap şap okşadı. " hele yavrum nasıl da büyümüşsün böyle," dedi. Cebinden bağ bıçağını çıkarıp toprağın içinden lahananın kökünü kesti, yana çevirdi. Artık hiçbir zaman açılamazdı büyüklerinden 9 lahana daha kesti" (Atılgan, 2012: 107-108).

Selim, Sarıbaş'ı lahana tarlasından kovar. Korkut'un lahananın içinde içinde kaldığını fark etmeyerek köye koşar. Ancak köyde Korkut'u bulamayınca geri dönerken başlayan yağmur nedeniyle Korkut'un kokusunu alamaz hâle gelir. Yorgun bir haldeyken üç köpek tarafından saldırıya uğrar. Yorgun ve savunmasız olan Sarıbaş, saldırıya direnemez ve bir köpeğin boyun damarına dişlerini geçirmesiyle hayatını kaybeder.

Köydeki insanlar, devasal boyuttaki lahanaya hayran kalırlar, ancak kimse bu lahanayı satın almak istemez. Taşçının Âkif, cesur bir karar alarak lahanayı satın alır ve eve götürür. Eve dönünce, lahanayı katırına verir. Katır lahanayı yerken içinden Korkut çıkar ve bu durumdan korkan katır kaçar. Korkut, lahanadan çıktıktan sonra Sarıbaş'ı arar, ancak onun üç köpeğin saldırısı sonucu öldüğünü öğrenir. Sarıbaş, sınavda başarısız olur ve hayatını kaybeder. Korkut ise sonunda evine ulaşır, fakat yaşadığı korkunç olayları kimseye anlatamaz ve sessizliğe bürünür. Sarıbaş'ın sınavdan başarısız olmasının ardından Korkut'un sesizliğe bürünmesi "dış dünya'da kendini güvende hissetmediğinin ve insanlardan her an kendisine her an bir tehdit yöneleceğinin" kaygısı ile ilişkilendirilebilir (Kurt, 2007:160). Yusuf Atılgan'ın diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de topluma karşı yabancılaşan Korkut "için dış dünya ile yüzleşmek hattâ karşılaşmak bile bir korku ve kaygı sebebidir" (Kurt, 2007:160).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabındaki aynı isimli öykünün kahramanı Emine, anneannesinin ölümü sonrası yaşadığı iç hesaplaşma, erginleşme sürecini konu almaktadır Bu süreç, Emine için erginleşme sürecinin bir parçasıdır. Anneannesinin ölümü, Emine için kaçınılmaz bir hayat gerçeği olmanın ötesinde, onu derinden etkileyen büyük bir sınavdır. Emine, anneannesinin ölümüyle dış gerçeklikten uzaklaşır ve içsel bir hesaplaşma eğilimine girer. Yeşilçiçek bu durumu "Cenazenin, hazırlanıp evden çıkarılması anına sığdırılan bu iç hesaplaşmada, Anneannenin ait olduğu "çağ"daki zarafet ve hayat anlayışına duyulan kıskançlığın ifşası ile karşılaşır okuyucu" (Yeşilçiçek, 2010: 474) şeklinde açıklar. Emine, anneannesine yeterince sevgi ve anlayış gösteremediği için pişmanlık duyar. Bu durum, aralarındaki derin uçurumların kapanmasının imkânsız olduğunu anlamasına sebep olur:

> "Onun dünyasının değişik renklerinde ve değerlerinde de bir tad olduğunu, demek çarşafın içinde tanımadığım adamlar tarafından götürülürken anlayabilecektim. Ne korkunç bir gecikmeydi bu (…). Yoksa anneannemden, böyle bir masalı onun sayesinde ucundan tanıyıp, hiçbir zaman kendim yaşayamayacağım için mi nefret etmiştim?" (Kulin, 2005: 10-11).

Anneannenin yaşadığı dönemin zarafet ve yaşam anlayışına yönelik duyulan özlem ve kıskançlığın açığa çıkışı, Emine'nin bir kahraman portresi oluşturamayacağını ve mitolojik kahramanlar gibi her türlü engeli aşamayacağını ortaya koymaktadır. Bu engelleri başarıyla aşamayan Emine, kendi yolculuğunu tamamlayamaz. Böylece hem bireyleşme sürecini hem

de zihinsel manada erginleşme vasfına ulaşamaz. Sonuç olarak, Emine, fiziksel engellerin yanı sıra zihinsel engelleri de aşamadığı için kişisel gelişimini tamamlayamaz.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Taş Duvardır Benim Sevdam" öyküsünün kahramanı Gülbeyaz, yaşadığı konağın ağası tarafından defalarca tecavüze uğrar. Yeşilçiçek bu durumu "Gülbeyaz, çocuk yaşta maruz kaldığı cinsel istismarı (Konağın küçük beyi tarafından) sorgulayacak ne "birey" vasfına sahiptir, ne de ait olduğu sınıfsal düzey buna olanak tanır" şeklinde ifade eder (Yeşilçiçek, 2010: 474). Daha sonra zorla bakkalın çırağı Hasso ile evlendirilir. Bu evlilikle birlikte Gülbeyaz'ın Hasso'ya karşı sınavları başlar.

Gülbeyaz'ın ilk sınavı, evlenip gittiği tek odalı evde gerçekleşir. Gülbeyez, tecavüze uğradığı için Hasso'nun yüzüne bakamaz. Kendi de Hasso'yu kandırdığını düşünerek suçluluk hisseder; çünkü Hasso'nun evlendiği kadın hamile bir kadındır. Gülbeyaz, ilk gece ve daha sonraki geceler Hasso'dan kendini uzak tutar. Bu sınav, Gülbeyaz'ın geçmişinde yaşadığı travmayla birleştiğinde oldukça zor bir durum hâline gelir. Tecavüze uğramanın verdiği travma, onu kocasına karşı koruyucu bir duvar gibi sarar.

> "Keşke ona, "Ne olur Hasso, yüzüne bakmamı isteme benden. Bakamam, utanırım. Senin Beyağa'nın evinden çeyiziyle aldığın kız, ben diye bildiğin kız, aslında başka biri. Seni kandırdık Hasso. At beni başından, konağa geri gönder" diyebileydi" (Kulin, 2005: 32).

Ancak Hasso, yaşanan tüm bu zorluklara rağmen Gülbeyaz'a karşı son derece merhametli bir tutum sergiler. Hasso, bu durumda Joseph Campbell'in belirttiği gibi, kahramanın yolculuğunda karşılaştığı iyi kalpli bir güç olarak ortaya çıkar.

> "Gülbeyaz direniyordu ama kollarının arasında kayıyor, başka bir dünyaya geçiyordu sanki. Ömründe ilk kez, biri sevgiyle sarılıyordu, ilk kez boynuna kollar dolanıyordu. Bir insan sıcağı, arkadan dolanan bir düşman gibi değil de, yüzüne karşı bir dost gibi sarmalıyordu onu. Sahipleniyordu. Mutlu etmeye çalışıyordu. İlk kez bir insandı Gülbeyaz. Kolları, elleri, dudakları vardı. Bir göz evi, gözlerini beğenen bir kocası vardı. Ona dokunan, onu seven(…) korkarak tekrar etti içinden, onu seven(…) onu seven" (Kulin, 2005: 32).

Gülbeyaz'ın kaybettiği masumiyet ve yaşadığı çaresizlik, Hasso'nun merhametli ve anlayışlı yaklaşımı sayesinde hafifler. Hasso, Gülbeyaz'ın geçmişte yaşadığı acı ve kayıplarla yüzleşmesine yardımcı olur. Bu da Gülbeyaz'ın iç dünyasında bir dönüşüm başlatır ve onun ruhsal iyileşme sürecine katkıda bulunur. Sonuç olarak, Gülbeyaz'ın evlendikten sonra verdiği en büyük sınavı, "çaresizlik" hissine karşı verdiği mücadele olur.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünde, oğlunun velayetini almak için çaba sarf eden anne, eşiği aştıktan sonra bir dizi sınavlardan geçer. Annenin ilk sınavı, mahkemede atılan çirkin iftiralara karşı verdiği mücadeledir. Eski eşi, oğlunu almak için annenin başka erkeklerle ilişkisi olduğunu iddia eder. Anne ise bu asılsız iddialara şu cümlelerle cevap verir:

> "Her sabah Balıkpazarı'ndan taze ciğer alıp eve getirdiğinde beni yatakta buluyormuş. Bu adam, patronun dükkânında satıcı. Patronun oğlu benim eski kocam. Kara cüppesinin içinden, canından bezmiş, yorgun ve ilgisiz hâkim, aşçısı, hizmetçisi olan eve dükkândaki satıcı niye ciğer götürsün diye sormuyor bile. Lafa karışmak istediğimde, Füreyya Hanım eteğimi çekiştirip susturuyor beni" (Kulin, 2005: 45).

Anne, kendisine yöneltilen haksız suçlamalara karşı güçlü ve kararlı bir duruş sergiler. Oğlunun iyiliği ve mutluluğu için mücadele etmekten vazgeçmez. Hakkını ve çocuğunun velayetini savunmak için kararlılıkla savaşırken, beklenmedik bir anda yakın bir arkadaşından beklenmedik bir öneri alır. Bu öneri şudur:

> "Başsavcının bir dediğini iki etmeyen bir genç sevgilisi olduğunu bu kadınında boşandığı kocası, çocuklarından dolayı çok eziyet edildiğini, çocuklarını göstermemiş, yolamamış, hakkında kötü şeyler söyleyerek doldurmuş çocukları. Biz bu kadının yanına gideceğiz" (Kulin, 2005: 49).

Anne için bu, ikinci ve en önemli sınavıdır. Başlangıçta arkadaşının bu teklifini bir çılgınlık olarak gören anne, sonunda evladı için her şeyi göze almakta kararlıdır. Çekinerek başsavcının genç sevgilisinin kapısını çalar. Başsavcının sevgilisi, annenin yaşadığı bu mücadeleyi anladığını ve ona yardımcı olmaktan mutluluk duyacağını söyler. Genç kadın, annenin haklı mücadelesine inanır ve ona destek olmak için Saliha Hanım ile telefonda konuşarak, davayı bir sonraki celsede anne lehine sonuçlandırmaları için talimatlar verir. Anne, bu sınavı başarıyla tamamlar. Zorlu süreçte cesur bir duruş sergileyen anne, iftiralarla

dolu bir dava ile karşı karşıya kalmış olsa da, gücünü ve azmini kaybetmeden adım adım ilerler. Başsavcının sevgilisinin desteği ile sınavı geçer.

Anne, mücadelesi ve çocuğunu koruması yönüyle "dokuyucu ana" arketipini temsil eder:

> "Dokuyucu ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir." (Gilchirst, 1993: 44). "Anne ile çocuk arasında sağlanan bu bağ sadece anne rahmi ile sınırlı kalmaz doğumdan sonra da devam eder. Çünkü çocuk ile anne arasında sağlanan bu fiziksel bağ zamanla birlikte içgüdüsel duygusal bir bağa bırakır kendini. Doğumdan sonra da annenin bebeğini hissetmesi, çocuğun her yardıma ihtiyacı olduğunda ağzından çıkan ilk sözcüğün "anne" olması, çocuğun annenin varlığı ile bütünleştiğini ve aralarındaki bağın "duygusal bağa" taşındığının göstergeleridir" (Gılchrist, 1993: 46). "Dokuyucu Ana mitsel imgesinde aynı zamanda hem bildiklerini çevresindeki kimselere öğretmeye hazır bir figür olarak yardımsever hem de örgüsünü sahiplenen ve ağını koruyan "kıskanç" biridir" (Gılchrist, 1993: 59).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" öyküsünün kahramanı Zeynep, oğlu Bora'ya eve gelirken neden geç kaldığının nedenini sorguladığında, Bora'nın "yolda ülkücü ağabeyler solcu pezevenkleri dövüyormuş" (Kulin, 2005: 91) sözleriyle ilk sınavıyla karşı karşıya kalır. Bu, Zeynep için zorlu bir durumdur çünkü eve izinsiz gelen kişi, ülkücülerle solcular arasındaki kavgadan kaçıp gelmiştir. Zeynep, evine zorla giren bu yabancıyı ağırlarken hem oğlunu kontrol etmek hem de adamı kızdırmamak için büyük bir sınav verir. Zeynep, sıcak sıcak terlerken bir yandan da Allah'a dua eder, diğer yandan Bora'yı "Kim söylüyor bu saçma sapan lafları" diyerek susturmaya çalışır. Bora'nın "ülkücüler de olmasa, polis hiçbir şey yapmıyormuş bu solcu pezevenklere. Solcu pezevenkler kimler anne?" (Kulin, 2005: 92) şeklindeki devam eden konuşmalarına karşı Zeynep "Saçmalama oğlum" (Kulin, 2005: 92) diyerek tepki gösterir. Bu sırada adam "Kalın" diyerek her ikisini de durdurur. Zeynep, Bora'nın adamı kızdırabilecek sözlerini önlemek için durmaksızın konuşmaya devam eder: "Çok açıkmış Ahmet Ağabey. Yol yorgunu ne de olsa. Şimdi ona güzel bir kahvaltı hazırlayacağız beraber(…)" (Kulin, 2005: 92). Zeynep, hem evine zorla giren yabancı adamı kızdırmamak hem de oğlunu korumak için büyük bir sınav vermektedir.

"Belli ediyorum," diye düşündü, "belli ediyorum. Bora anlayacak bir tuhaflık olduğunu. Ne yaparım o zaman?" (Kulin, 2005: 92).

Zeynep, evine zorla giren yabancı adama karşı gösterdiği insanlık duygularıyla ilk sınavını başarılı bir şekilde verir. Bu durum, Zeynep'in ideolojik görüşleriyle (ülkücü ya da solcu olması) değil, insan olmanın gerektirdiği empati ve merhamet duygularını ön plana çıkarmasıyla ilgilidir. Zeynep'in adamın aç karnını doyurması, onun biraz yumuşamasına sebep olur. Bu olay, basit bir davranışın bile başka bir insanın kalbini yumuşatabileceğini gösterir. Kahramanımızın bu davranışı, insanlığın evrensel değerleri olan sevgi, saygı ve merhametin önemini vurgular. Zeynep'in bu davranışı, yabancı adamla aralarındaki iletişimde bir köprü oluşturur ve güvensizlik ile düşmanlık duygularını azaltır.

"Karnı doyunca yumuşama olmuştu adamda. Bakışları, sesi, tavırları eskisi gibi sert değildi" (Kulin, 2005: 93).

Zeynep'in ikinci sınavı, Bora'nın dedesinin üniversitede ders verdiğini söylemesidir. O dönemlerde fakültelerdeki öğretim üyelerinin öldürülmesinden dolayı Zeynep'in yüreği ağzına gelir.

"Sağcı ya da solcu olmaları bile önemli değildi. Çoğu kez piyango tarafsızların başına vuruyordu" (Kulin, 2005: 95-96).

Adam, Bora'ya dedesinin nerede öğretmen olduğunu sorar. Zeynep hızlıca müdahale ederek, "Babam emekli mühendistir aslında. Emekli maaşı kime yetiyor ki. Geçim zorlaştı" şeklinde yanıtlar (Kulin, 2005: 96). Adam, "Peki, nerede öğretmenlik yapıyordu?" diye ısrar edeince, Bora, Teknik Üniversite'de ders verdiğini söyler. Bunun üzerine Zeynep, babasının yaşlandığını bu nedenle emekli olduğunu belirtir.

Zeynep'in üçüncü en önemli sınavı, evine izinsiz olarak giren yabancı adamdan çekinmeden, halkın sağ-sol çatışmalarından duydukları bıkkınlığı ve korkuyu açıkça ifade etmesidir Bu sözlerle, insanların bu çatışmaların nedenlerini sorgulamaları gerektiğini ve bunun hesabının sorulması gerektiğini vurgular. Zeynep, bu çatışmaların toplumda yarattığı bölünme ve yabancılaşma tehlikesine dikkat çeker. Zeynep'in bu cesur çıkışı, yabancı adama farkındalık yaratır ve onu düşünmeye sevk eder. Bu durum, Zeynep'in sadece bireysel bir sınavı değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk ve cesaretin ifadesi olarak değerlendirilebilir.

"Ne kadar korktuğumuzu görmüyor musun demek istedi Zeynep. Hepimiz, yediden yetmişe, dehşet içinde yaşıyoruz. En basit soruları bile yanıtlayamaz olduk. Sizin yüzünüzden. Her akşam eve sağ döndüğünü öğrenmek için babama telefon ediyorum. Çocuklarımız boş paketlerden bile korkar oldu. Yolda, alışverişte, dolmuşta, sinemada her yerde insanlar birbirine kuşku ile bakıyor, korku içinde yaşıyorlar. Hep sizin yüzünüzden. Senin gibilerin yüzünden. Kimsiniz? Nesiniz? Kimler çekiyor iplerinizi? İstekleriniz her ne ise, onlara öldürmeden, kırmada, dökmeden ulaşamaz mısınız? Hepimiz sizin yüzünüzden daha ürkek, daha korkak, daha ikiyüzlü insanlar oluyoruz. Ne yaptığınızın farkında mısınız?" (Kulin, 2005: 96).

Adam, iyilik ile amaçlarına ulaşamayacaklarını, ancak kavga ile ulaşabileceklerini ifade eder. Zeynep, adamın neden iyilikle hedeflerine ulaşamayacağını sorduğunda, adam cevap veremez. Zeynep'in kararlı tavrı, maceranın gidişatını değiştirir ve bu durumda başarıyla sınavı geçer. Eğer Zeynep cesaretli davranmasaydı, adam hem Zeynep'i hem de oğlu Bora'yı tehlikeye atabilirdi.

Zeynep, çocuğunu koruyan ve vefakâr anne özelliği ile öne çıkar. Bu özellik, "dokuyucu ana" arketipine işaret eder. Gılchrist bu konuda, "Dokuyucu Ana mitsel imgesinde aynı zamanda hem bildiklerini çevresindeki kimselere öğretmeye hazır bir figür olarak yardımsever hem de örgüsünü sahiplenen ve ağını koruyan "kıskanç" biridir" şeklinde açıklama yapar (Gılchrist, 1993: 59).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü olan "Adil Düzen"in kahramanı Adil Düzen'in ilk sınavı, adından dolayı bir tekke tarafından sahiplenilmesi ve tarikatın kıyafetlerini her gün giymesi durumunda otuz milyon ücret alacağını öğrenmesiyle başlar. Bu durum, Adil Düzen'in hayatında önemli bir dönüm noktası oluşturur, çünkü bu kıyafetleri giymesi halinde alacağı ücret yaşamını kökten değiştirecektir. Adil Düzen'e giymesi için şalvar, soluk yeşil renkte bir cübbe ve yakasız gömlek verilir. Kendisine bu kıyafetlerin Peygamber Efendimiz'in sünneti olduğu söylenir. Ancak Adil Düzen, bu kıyafetlerin Peygamber Efendimiz'in giydikleri ile aynı olmadığını dile getirir. Tekkeye bu şekilde karşı gelmesiyle sınavı başlar. Bu durum, Adil Düzen'in hem kendi değerleriyle hem de dışarıdan gelen beklentilerle mücadelesini simgeler.

"Bu giysileri her gün giyecek olursan, sana ayda otuz milyon, dedi Hocamız" (Kulin, 2005: 124).

"Hocam, Peygamberimiz Efendimiz Arabistan çöllerinde bu kılıkta dolaşsa, haftasına varmadan sıcak çarpmasından ölürdü," dedim" "Evladım sen büyüklerimizden daha mı iyi bileceksin?" Sesi kızgındı hocamızın" (Kulin, 2005: 125).

Adil Düzen, postanede çalıştığı için tarikatın kıyafetlerini giyemeyeceğini belirtir. Bunun üzerine hoca, Adil Düzen'e işe gidip gelirken bu kıyafetleri giymesi önerisinde bulunur ve onu özel bir araçla evine uğurlar. Bu durum, Adil Düzen için ciddi bir sınavın başlangıcıdır. Ekonomik olarak zor durumda olan Adil Düzen, bu kıyafetleri giydiğinde çevresinden tepki alacağını düşünür. Geceleyin eşinden gizlice banyoya giderek kıyafetleri dener, fakat giymekten vazgeçer ve kıyafetleri yatağının altına saklar. İş yerinde çalışan beş kadın ve sekiz erkek arasında, bazı mesai arkadaşlarının da benzer kıyafetleri giyip tuvalete gittiklerini fark eder. Buna rağmen Adil Düzen, hocanın verdiği kıyafetleri bir ay boyunca giymeyi reddeder ve parayı almayı reddeder. Bu karar, ekonomik zorluklar yaşamasına neden olur. Kızının kurs ücreti, bozulan çamaşır makinesi, oğlunun yırtılan ayakkabıları, baldızının evlenen kızına hediye ve diğer masraflar için sıkıntıya düşer. Ayın sonunda, karısı kıyafetlerin sahibini sorar ve Adil Düzen olan biteni anlatır. Karısı, Adil Düzen'in bu tutumuna karşı çıkarak, "Ben burada her türlü fedakârlığı yapayım aileme para yetiştirmek için, sen parmağını bile kıpırdatma" diyerek eleştirir (Kulin, 2005: 126). Daha sonra kadın, siyah çarşafı getirir ve aynı kişilerin eve gelip kendisini ve kızını razı ettiklerini, bu sayede para kazanıp evin geçimini sağladıklarını açıklar.

Adil Düzen, eşinin ve kızının kendinden habersiz böyle bir işe girmesine oldukça sinirlenir. Ancak yapacak bir şeyinin olmadığının farkındadır. Karısı kendisine verilen giysileri ütüleyerek, yarından itibaren giymesi gerektiğini söyler. Adil Düzen, bu kıyafetleri giyer ve erkenden işe gider, geç saatlerde gelir. Ancak uzun bir süre boyunca üzerindeki kıyafetlere bir türlü alışamaz. Üstelik çevresindeki kişilerden olumsuz tepkiler alır. Bazen kıyafeti üzerinden çıkarıp atmak ister, ama karısı izin vermez. Sonuç olarak, Adil Düzen para için inanmadığı ve sevmediği şeyleri yapmak zorunda kalması nedeniyle ilk sınavını kaybeder.

Adil Düzen'in ikinci büyük sınavı, kızının "iki katlı beş odalı bir eve taşınıyoruz" demesi ile başlar (Kulin, 2005: 129). Adil Düzen, böyle bir paralarının olmadığını ve evi nasıl aldıklarını sorması üzerine eşi, büyük kızının gayrimeşru ilişkilere girerek evi aldığını söyler. Bu durum Adil Düzen'i çok sinirlendirir ve eşine şiddet uygular. Adil Düzen, ailesini ve çocuklarına iyi bir gelecek sağlayamadığı için bu sınavı da kaybetmiştir.

Adil Düzen'in üçüncü sınavı, örgütün kendisini arayarak, "artık alışma devresini bitirdin, seni yetiştirmeye başlayacağız ve bunun içinde sana her ay ekstra kırk milyonda ücret vereceğiz" demesiyle başlar. Adil Düzen her cuma belirli bir camide vaaz dinleyerek derslere katılır ve bazen akşam yemeğinden sonra bazı evlerde verilen derslere de iştirak eder.

Adil Düzen, aldığı derslerin ve faaliyetlerin örgütün ideolojisiyle uyuşmadığını fark ederek bu sınavı başarıyla geçer. "İmanlı bir cumhuriyet çocuğu olarak, elbette inanmıyorum dinlediklerine ama inanmış gibi yapıyorum, içim temiz" diyerek, kendi değerlerine ve inançlarına sadık kalmayı tercih eder (Kulin, 2005: 130). Bu sınavlar, Adil Düzen'in tecrübesini ve ideolojik deneyimini artırarak gelişimine katkı sağlamıştır.

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâye kitabında yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykünün ("Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar") kahramanı Zehra'nın ilk sınavı, sevmediği bir kişi olan Aydın ile evlenmesi ve onun kurallarını kabul etmesiyle başlar.

> "Sıdıka Teyze'nin söyleyecekleri varmış bana. Aydın, dinine imanına çok bağlıymış. Her şeyi kitaba göre istermiş. Acaba başımı bağlar mıymışım?
>
> Hiç fark etmez, bağlarım
>
> Şu uzun mantolardan giyer miymişim?
>
> Fark etmez, giyerim."
>
> Ya çarşaf?
>
> Fark etmez, dedim ya.
>
> İmam nikâhı kıymak isterlermiş
>
> Annem atılıyor: 'Resmi nikâhsız kız vermem'
>
> 'Fark etmez', diyorum ben"(Kulin, 2000: 32-33).

Zehra'nın imam nikâhı kıyılırken yaptığı şu çıkarım onun ne zorlu bir sınavdan geçtiğini göstermektedir: "Ben onu nasıl sevmiyor ve istemiyorsam, kocam da bana karşı

aynı duygular içinde. Aynı yolun yolcularıyız; benim gibi derin, dipsiz ve karanlık bir kuyuda yaşıyor o da. Onu kuyusuna kim itti acaba?"(Kulin 2020: 34).

Aydın, yanlış dini eğitim almasının sonucu olarak hiçbir kadına yaklaşamamaktadır. Evliliği boyunca Zehra ile de herhangi bir ilişkisi olmaz; eve geç gelir, yemeğini yer yatar, sabahları erkenden evden çıkar. Bu süreçte Aydın'ın annesi Sıdıka Hanım, Zehra'dan çocuk beklemektedir. Uzun süre çocukları olmadığı için Sıdıka Hanım, Zehra'ya yönelik hakaretlerde bulunur. Bu durum, Zehra için ciddi bir sınavdır. Çünkü Zehra, hem eşi Aydın'ın cinsel yakınlıktan kaçınmasını hem de kayınvalidesi Sıdıka Hanım'ın baskısını ve eleştirilerini idare etmek zorundadır.

> "Biz senin gibi dile düşmüş, oğlumuzdan dört yaş büyük, kusurlu karıyı boşuna mı aldık bağrımıza taş basıp? Oğlumuzun eksiğini biliyorduk. Aydın'a iyi gelir, ne de olsa tecrübeli dediydik. Yoksa kız oğlan kız mı yoktu köyümüzde, gelin almak için?" (Kulin, 2000: 48).

Sıdıka Hanım, Zehra'ya hakaret ederek Zehra'yı ikna etmeye çalışır. Buna rağmen Zehra sessiz kalır. Sıdıka Hanım, yaptığı yanlışın farkına varınca özür diler. Sıdıka Hanım'ın "Bu cehennemden ancak sen çıkarabilirsin ikinizi de. Bir çocuğunuz olsa, sizi dünyaya bağlardı. Yeniden yaşamaya başlardınız" sözleri, Zehra'nın iç dünyasında derin bir etki yaratır. (Kulin, 2000: 49)

Zehra, bu sözleri uzun süre düşünerek bir çocuğun kendisi için bir umut olup olmayacağını değerlendirir. Ancak Zehra'nın için bir çocuk sahibi olma kararı, zorlu bir sınavdır. Kocasının kendisine dokunmaması, Zehra için önemli bir sorun olmayabilir, ancak hayatındaki boşluğu ve yalnızlığı hissettiği açıktır. Sıdıka Hanım'ın "Bir çocuğunuz olsa, sizi dünyaya bağlardı" sözleri, Zehra'yı düşündürür ve hayatına anlam katması için bir fırsat olarak görür.

> "Bir çocuk kurtarabilir mi beni? Bana ait bir canlı? Umudumu bağlayacağım, onun için yasacağım bir çocuk? Beni kuyumdan çekip çıkarabilir mi?" (Kulin, 2000: 49).

Zehra, kendisine yaklaşmayan kocası Aydın'ı kendisine yaklaştırmak için bir sınava girer. Bir akşam, çarşafını giymeden kocasını karşılar ve annesinin ziyaretinde "Neden çocuğumuz olmadı?" diye sorduğunu söyler. Aydın, Zehra'ya "Daha düşünmüyoruz dersin" diye yanıt verir. Zehra, "Belki de bir çocuğumuz olsa her şey daha güzel olacak" diyerek

Aydın'a yaklaşır. Aydın ise "Öte dur üstüme gelme" diyerek Zehra'dan uzaklaşmaya çalışır. Zehra, kendisinin düşman olmadığını, helalinden karısı olduğunu söyleyerek yaklaşmaya devam eder. Ancak Aydın, kendisini köşeye sıkıştırıldığını hissederek Zehra'yı "şeytan" olarak görmeye başlar ve eline geçirdiği ekmek bıçağı ile Zehra'yı bıçaklar. Bu trajik sonuçla Zehra'nın çabaları boşa çıkar ve bu sınavı geçememiş olur.

"Kollarımdan kurtuluyor, tezgâhın üstünde duran ekmek bıçağını kapıyor. Bıçağın metalik aydınlığı havada parlıyor, göğsüme inmeden. Keskin bir ışık (…) bir daha… bir daha (…) Hiç acı yok, acı yok (…) sadece kan var. Bıçak pırıl pırıl parlıyor, tıpkı çocukken Emre"ye okuduğum bir masaldaki, gümüşle işlenmiş Samanyolu gibi (…) O gümüşlü yolda yürüyerek kuyudan çıkıyorum. Annemin elinden tutup, hızla yukarı çıkan küçük odaya giriyorum. Asansöre (…) Göğe doğru yükseliyoruz, yükseliyoruz (…) Maçka'dayım… Evimdeyim (…) Örgülerim var… Uzun siyah saçlı, incecik gencecik kadın, „"Bana abla de, küçük kız," diyor (…) Her yer ışıl ışıl, her şey pırıl pırıl (…) Evime geri döndüm… Parmaklarımın ucuyla biblolara, kitaplara dokunuyorum usulcacık (…) Tanrım, ne kadar mutluyum!" (Kulin, 2000: 54).

Bu hikâye, ilişkilerde meydana gelebilecek yanlış anlaşılmalar ve iletişimsizlik sonucunda ortaya çıkabilecek trajediyi, ölümün eşiğinde gerçekleşen içsel yolculuk ve huzur arayışı ile birlikte, detaylı bir şekilde ele almaktadır.

2.2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

"Erginlenme" bölümünün ikinci evresi olan "tanrıçayla karşılaşma", kahramanın yolculuğunda önemli bir aşamadır. Genellikle, kahraman bu aşamada bütün zorlukları aşarak başarılı bir şekilde ilerken bir tanrıça ile karşılaşır. Bu tanrıça ile kahramanın mistik bir evlilik yapma potansiyeli ortaya çıkabilir. Kasımoğlu, tanrıça arketipinin ortaya çıkışını, "(…) psikanalitik olarak bilinç ile bilinçdışının birbirinden gittikçe ayrılmaya başlaması" olarak değerlendirir (Kasımoğlu, 2017: 135).

Joseph Cambpell'in ifadesiyle, tanrıça, "(…) en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir" (Campbell, 2020: 103). Bu tanrıça, mistik veya doğaüstü bir varlık olarak kahramana yardımcı olabilecek büyülü güçlere sahiptir. Genellikle tanrıça, kahramanın zorlukları aşmasına rehberlik eder veya kahramanın yolculuğu sırasında

belirli bir amacı gerçekleştirmesi için güçlerini kahramana aktararak ona yardımcı olur. Aynı zamanda tanrıça, sıradan bir kadın gibi görünebilir ve kahramanın yolda karşılaştığı bir arkadaş olarak hareket edebilir, ona destek veren, cesaretlendiren ve güç veren bir rol oynayabilir. Örneğin, Yunan mitolojisinde Tanrıça Athena, savaş stratejisi ve bilgeliği konusunda uzmanlaşmıştır. Kahramanlara savaşta rehberlik eder: "Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir" (Campbell, 2020: 109).

Tanrıça, kahramanla mistik bir evlilik gerçekleştirir. Joseph Campbell bu konuyu, "(…) başarılı kahraman-ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği olarak sunulmuştur" şeklinde açıklar. (Campbell, 2020:103) Bu durum, kahramanın rehberini kazanması ve duyusal maceranın zirvesine ulaşması anlamına gelir. Tanrıça, kahramanın iç dünyasındaki kadınsı yönü, yani animayı temsil eder. Bu birleşme, kahramanın kendisini tam anlamıyla bulduğu bir bütünleşmeyi ifade eder. Böylece tanrıça kahramanın koşulsuz ve kusursuz sevgiyi deneyimlemesini sağlayarak onu daha da güçlendirir.

Maceralardaki tanrıçalar: sevgili, anne, kız kardeş, cariye gibi farklı formlarda olabilir ve genellikle maceraların odak noktasında yer alırlar. Campbell, bu tanrıçalar arasında en önemli yeri tutan anne imgesinin sadece iyi kalpli değil, kötü kalpli olabileceğini de belirtmiştir. Bu kötü anneler dört kategori altında incelenebilir: "Ne var ki, hatırlanan imge yalnızca iyi kalpli değildir; çünkü "kötü" anne de (1) saldırgan fantezilerin yöneltildiği ve karşı saldırısından ürkülen, burada olmayan, ulaşılamaz anne; (2) engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran anne; (3) büyüyen ve uzaklaşmaya çalışan çocuğu kendinde tutan anne ve son olarak (4) varlığı tehlikeli arzu için bir tuzak olan (kastrasyon kompleksi), arzulanan fakat yasak olan anne (Oidipus kompleksi)- yetişkinin çocukluk anılarının gizli toprağında varlığını sürdürür ve bazen daha güçlü olan odur" (Campbell, 2020: 104).

"Tanrıça hem olumlu hem de olumsuz özelliklere sahip olabilir" (Sarıçiçek, 2020: 51).

Joseph Campbell, tanrıçaların kutsallığının tarafından anlaşılamayacağını, sadece sınavları başarıyla geçen ve yüksek düzeyde ayırt etme yeteneğine sahip olan kişiler tarafından fark edilebileceğini ifade eder. Campbell, Sınavlar yolunu geçemeyen "düşük insanlar için tanrıça görkemini azaltır ve onların gelişmemiş güçlerini uygun biçimlerde görünmeyi kabul eder" diyerek bu durumu vurgular. (Campbell, 2020: 109).

Campbell ayrıca, "tanrıçayla karşılaşma"yı, kahramanın aşk ödülünü kazanmak için vereceği son sınav olarak değerlendirir: "Tanrıçayla (her kadında yeniden bedenlenir) karşılaşma, kahramanın, sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan yaşamın kendisi olan aşk ödülünü (cömertlik: amor fati) kazanmak için vereceği son sınavdır" (Campbell, 2020: 111).

Campbell'a göre kadınlar mitlerde ve hikâyelerde çok önemli bir rol oynar. Kahraman, onu tanımaya ve anlamaya hazır olduğunda büyük işler başarabilir. Ancak Tanrıça, dünyevi zevkler sunarak kahramanı yolculuğundan vazgeçirmeye sevk ederse, tanrıça baştan çıkaran bir figüre dönüşür.

Sadece gerçekleri algılayabilen kahraman, tanrıça ile buluştuğunda kendi gizemli doğasını tam olarak keşfedebilir. Tanrıçaya iyi davranan kahraman, gerçekten kral olmayı hak eden kişidir. Campbell, "Dünyanın kraliçe tanrıçasıyla mistik evlilik, kahramanın tam bir yaşam ustalığını temsil eder; çünkü kadın yaşamdır, kahraman onun bileni ve efendisidir" diyerek bu durumu özetler (Campbell, 2020: 113).

Bu bağlamda, mitolojideki bir kahramanın karşılaştığı tanrı veya tanrıça, mistik veya doğaüstü bir varlık olabileceği gibi, kahramana destek ve enerji kazandıran sıradan biri de olabilir. Her iki durumda da bu figür genellikle kahramanın yolculuğunda önemli bir rol oynar ve ona yardımcı olur.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin "Şahmeran'ın Bacakları" adlı ilk hikâyesindeki kahraman Cihanşah'ın Gevherengin'e olan aşkı, "tanrıçayla karşılaşma" bağlamında değerlendirilebilir. Cihanşah, Gevherengin'i gördüğü andan itibaren ona karşı derin bir tutkuyla bağlanır. Bu tutku, Cihanşah'ın ruhsal ve fiziksel bir dönüşüm geçirmesine neden olur. Mitolojik anlatılarda, bir kahramanın tanrıça veya tanrının güzelliğine karşı duyduğu aşk ve tutku, genellikle onun hayatındaki bir dönüm noktasını temsil eder. Bu tür hikâyelerde kahramanın ruhsal ve fiziksel değişimi, tanrıçanın güzelliğine karşı duyulan aşkın bir sonucu olarak görülür. Bu durum, Gevherengin'in tasvirinde açıkça görülür ve kahramanın "tanrıçayla karşılaşma" deneyimini uyandırır.

> "Şah Mürg anlattı... Bunlar peri padişahının kızlarıymış. En küçüğünün adı Gevherengin. Kaf dağının ardındaymış ülkesi. Yılda bir kez gelir, bu havuzda yıkanır giderlermiş. Her yıl, aynı gün... Yıllardır bu böyle süregelirmiş. Anlaşılan başka umarım yoktu. Tam bir yıl bekleyecektim. Şah Mürg dedi: "Gelecek yıl bu gün geldiklerinde, bekleyeceksin, onlar havuza girdikten sonra sevdiğinin güvercin

gömleğini alıp saklayacaksın. Çıktığında bulamaz, bulamayınca da güvercin olup uçamaz, seninle kalır, sana kalır," dedi" (Mungan, 2015: 79-80).

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin "Şahmeran'ın Bacakları" bölümünde Gevherengin'in tasviri, Cihanşah için yaşamının dönüm noktasını oluşturur.

Şah Mürg'ün dediği gibi, Cihanşah bir yıl bekledi. Gevherengin geldiğinde kanatlarını sakladı. Ne kadar yalvarsa da kanatları vermeye razı olmadı. Daha sonra nikâhları kıyıldı ve Cihanşah, Gevherengin'i de alarak ülkesine döndü. Dönüşten sonraki ilk gece Cihanşah, aşkının sarhoşluğundan dolayı güvercin gömleğini açıkta bıraktı. Gevherengin, gömleği giydikten sonra uçarak karşı evin damına kondu:

"Ey Cihanşah! Bir hileyle beni kendi cinsimden, kendi yurdumdan, kendi soyumdan ayırdın! Evet, beni sevdin, biliyorum. Kendi sevgin her şeye yeter sandın. Sevgi her şeyi çözer sandın. Ben de sevdim seni evet, inkâr etmiyorum. Ama ben seni severken koşullarımız eşit değildi. Bana seni sevmekten başka hiçbir şans tanımadın. Sevgim konusunda kendim karar vermedim. Şimdi bir başıma yeniden düşüneceğim, seni sevip sevmediğimi ve başka şeyleri... Eğer gerçekten seviyorsan beni ardım sıra gelirsin. Burası senin ülken, sen kendi insanlarının arasında, burada mutlu olursun elbet, ya ben ne yaparım? Bunu hiç düşünmedin. Sevmek kolay değildir Cihanşah. Sevmek emek ister. Ben şimdi ülkeme, baba ocağıma dönüyorum. Yurdumun adı Kevher engin'dir. Seni bekleyeceğim" (Mungan, 2015: 81).

Gevherengin'in bu çağrısı, Cihanşah'ı sadece fiziksel bir yolculuğa değil, aynı zamanda derin bir içsel yolculuğa da sürükler. Gevherengin'in Cihanşah'a olan sevgisi ve kendi özgürlüğüne duyduğu özlem, onun kahraman için hem bir rehber hem de bir dönüşüm sembolü haline getirir. Gevherengin'in bu eylemi, Cihanşah'ı, onun kendi duygusal ve ruhsal gelişimini keşfetmesi için zorlar. Burada Gevherengin Campbell'in tanımladığı gibi, kahramanı "duyusal maceranın zirvesine götüren rehber konumundadır" (Campbell, 2020: 134).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı eserinin "Âzer ile Yadiğâr" hikâyesinde, Yadiğâr, kahraman Âzer için tanrıça figürünü temsil eder. Bu figür, mitolojik kahramanın karşısına doğaüstü özellikleriyle çıkar. Yadiğâr'ın dünyaya gelişi, olağanüstü özellikler barındırır. Türkmen oba beyi Haydar Bey ve Sırma Hatun çocuk sahibi olamamaktadır. Bir gün, bir ermiş Sırma Hatun'a, ya bir kör oğlan ya da dilsiz bir kız vereceğini bildirir. Sırma

Hatun, dünyanın güzelliklerini görmesi için dilsiz bir kız ister ve ermiş tanrının bir dilsiz kız vereceğini, ancak yedi yıl adsız ve dilsiz kalacağını söyler.

Âzer, yıllarca obaları gezdikten sonra dilsiz Yadiğâr ile karşılaşır ve onun dilini çözer. Âzer, Yadiğâr'ı bir beşik kertmesi olmasına rağmen babasından isteyerek anasına "Dilimin kilidini çözen, yüreğime kilit vurmuştur" ifadelerini kullanır ve Yadiğâr'ı tanrıça gibi görür. Âzer, Yadiğâr uğruna birçok tehlikeyi göze alarak onunla kaçar. Yadiğâr, Âzer için dünyevi ve uhrevi maceralarının göz alıcı hedefidir.

Yadiğâr, Âzer'in maceradan vazgeçip ovasına dönmek istemesine izin vermeyerek, onu duyusal maceranın zirvesine taşıyan olumlu özellikler sergileyen bir tanrıça hüviyetine bürünür: "Yadigâr dedi: "Peşimiz sıra atlı gezdiririz Âzer unutma. Başındaki belayı savuşturmadan obana dönmek olmaz. Bir Oba Beyi, kendi belasını obalıya musallat etmez. Dönmen daha bir vakit ister Âzer. Pak ayrıldın obandan, pak dönmen gerek; değilse gurbetin tozunu bulaştırırsın obanın izine" (Mungan, 2016: 43).

Âzer'in Yadigâr ile karşılaşması, "sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan, yaşamın kendisi olan aşk ödülünü (sevgi: amor fati) kazanmak için vereceği son sınavdır" (Campbell, 2020:139).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi olan "Ulak ile Sadrazam" öyküsünün kahramanı Sadrazam, "sınavlar yolu"nu geçemediği için tanrıça ile karşılaşma evresine ulaşamamıştır. Joseph Campbell'in mitolojik yolculuk modeline göre, kahramanın yolculuğu genellikle bir serüven ve dönüşüm sürecinden oluşur. Bu süreçte kahraman, çeşitli evrelerden geçer ve bir dizi sınavla karşılaşır. Bu sınavlardan geçerek "tanrıçayla karşılaşma" evresine ulaşır ve kendi iç dünyasında dişi ilkeyle yüzleşir. Ancak "Ulak ile Sadrazam" öyküsünde Sadrazam, bu sınavları geçememiş ve bu nedenle kendi içindeki dişi ilkeyle yüzleşme fırsatını bulamamıştır. Bu durum, kahramanın yolculuğunun eksik kaldığını ve içsel bir dönüşümün gerçekleşmediğini gösterir.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında", Adam adında bir uzaylının, engelleri aşarak, mistik bir evlilik yaşadığı tanrıça figürü Alice ile karşılaşmasını anlatır. Uzay yolculuğu esnasında ve uzayda geçen ilişkileri, Adam'ın kayboluşunun ardından Alice'in bunalıma girmesi, Alice'in tanrıça figürü olduğu düşüncesini uyandırır.

> “Oysa birkaç gün sonra, bir gece Adam eve dönmedi, Alice çok meraklandı. Sesli yazılı her türlü iletişim kaydına ve kanalına girerek arayabileceği yerleri aradı. Hiçbir yerden doyurucu bir yanıt alamadı. Adam’ın çok özel durumlarda kendisine ulaşabilmesi için bıraktığı sinyallerin şifresini denedi, hiçbir şeyden sonuç alamıyordu. Meraktan delirmek üzereydi. Adam, hemen her konuda olduğu gibi bu konuda da çok dikkatliydi. Onu hiç habersiz bırakmazdı. Alice, merak ve kaygılar içinde kendini odalardan odalara savurup dururken, sabaha karşı, ileri bir saatte, birdenbire robot ZTteSQ bir hayalet gibi belirdi koridorda” (Mungan, 1998: 93).

Murathan Mungan’ın *Üç Aynalı Kırk Oda* isimli hikâye kitabının ikinci hikâyesi “Aynalı Pastane”de, yolculuğu gerçekleştiren kahramanın kadın cinsiyetinde oluşu, yolculuk/aşama arketipindeki tanrıça ile karşılaşma aşamasının görülmemesine yol açmıştır.

Mustafa Kutlu’nun “Sır” adlı hikâyesinde, kahramanın karşılaştığı karakterler arasında tanrıça nitelikleri sergileyen bir kişiye rastlanmamıştır.

Mustafa Kutlu’nun “Uzun Hikâye” adlı öyküsünde, kahraman Ali’nin erginlenme sürecinde Münire Hanım’ın üstlendiği önemli rol dikkate değerdir. Öyküde Münire Hanım, Ali için ilham kaynağı olmanın yanı sıra yardımsever, şefkatli ve samimi duygularla her türlü fedakârlığı göze alan arketipsel tanrıça işlevini yerine getirmiştir. Ali’nin yolculuğa başlamasında etkili olmuş, onun değişiminde ve olgunlaşmasında merkezi bir figür haline gelmiştir. Münire Hanım’ın etkisi altında yaşamın anlamını, sevgiyi ve fedakârlığı daha derinden kavramıştır. Bu yüzden Münire Hanım, Ali için gerçek bir tanrıça olarak görülebilir.

> “Annem ile babamın birbirlerine duyduğu aşk, gün geçtikçe azalacağına artmış, bütün o yolculukları, sürgünleri, yoksulluğu, çaresizliği birlikte göğüslemişlerdi” (Kutlu, 2015: 28).

Oğlunun, babasının annesine olan sevgisini anlatması, Münire Hanım’ın tanrıça rolünü daha net kavramamızı sağlar: “Lakin anneme olan bitimsiz aşkının ömür boyu sürdüğünü, onun bıraktığı boşluğu başkasının asla dolduramayacağını adım gibi biliyordum. Evlilik cüzdanından çıkardığı resmini büyütmüş, duvara asmıştı. Bilhassa sabahları işe gitmek için evden çıkarken fotoğrafa birkaç kez bakmadan edemezdi. Görenler sanır ki bu bakışma onu üzer, içini gamkasavet basardı. Hayır. Tam tersi içi açılır, yüzüne aydınlık vurur, bir ıslık

tutturarak kapıdan çıkardı. Annem sanki babamın içinde şarkı söylüyordu" (Kutlu, 2015: 39).

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, Engin karakterinin tanrıça ile karşılaşma evresi, Süheyla karakteri aracılığıyla gerçekleşir. Tanışmalarının ardından Süheyla, Engin'in yaşamını temelden değiştiren ve onu duygusal bir serüvenin doruk noktasına taşıyan bir rehber konumundadır. Süheyla'nın, Engin'e tüm mal varlığını bırakıp başka bir yere gitme önerisi, onun hayatında önemli bir dönüşüm ve farkındalık yaratır. Süheyla'nın rehberliği, Engin'in yaşamındaki dengeyi kökten değiştirir ve onu manevi bir yolculuğa sürükler.

Süheyla, Engin'in hayatında bir rehber ve ilham kaynağı olarak işlev görür ve onun aracılığıyla Engin, hayatının anlamını ve gerçek mutluluğu keşfetmeye başlar. Süheyla bu keşfi gerçekleştiren ana kişidir. "Eserde kadının erkeği değiştirme gücü de bu şekilde vurgulanır. Kutlu, erkeklerin özüne dönüşünün ilk basamağının, kadının özüne dönüşüyle mümkün olduğunu söylüyor gibidir" (Başkal, 2010: 35-36).

"Seninle harama batmamış bir beldeye hicret edelim" demişti Süheyla.

Harama batmamış bir belde.

Hicret" (Kutlu, 2019: 92).

Joseph Campbell'in belirttiği gibi, "Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği(…) olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir" (Campbell, 2020: 103). Bu durum, Engin ve Süheyla arasındaki ilişkide açıkça görülmektedir. Engin, Süheyla'yı adeta bir tanrıça olarak görmekte ve onun uğruna maddi tüm varlıklarını geride bırakarak zorlu bir yolculuğa çıkmaktadır.

Cihan Aktaş'ın *Üç İhtilal Çocuğu, Son Büyülü Günler, Acı Çekmiş Yüzünde* ve *Azize'nin Son Günü* adlı hikâye kitaplarında ana kahramanların kadın olması nedeniyle, "tanrıçayla karşılaşma" aşaöması tespit edilememiştir.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde, "Kapıyı Vuran Kim" öyküsünde tanrıça ile karşılaşma aşaması belirgindir. Ahmet'in annesi, "tanrıçayla

karşılaşma" bağlamında değerlendirilebilir. Campbell'a göre, tanrıçaların yüceliği, "en yüksek düzeyde kavrayışa yetenekli dehalar" anlayabilir (Campbell, 2020: 103). Ahmet'in, kapının arkasındaki annesini Azrail olarak algılaması, tanrıçanın yüceliğini kavrayışını yansıtır. Öykünün sonunda, annesinin kapının diğer tarafından Ahmet'e hayatın geçiciliğini ve kaçınılmaz sonu hatırlatmasıyla bu kavrayış daha da derinleşir. Ahmet, annesinin rehberliğinde duygusal ve manevi bir dönüşüm yaşar ve daha derin bir bilgelik kazanır. Bu yüzden, Ahmet'in annesi, onun için gerçek bir tanrıça olarak değerlendirilebilir.

"ANA: (Sesi kapının hemen arkasından duyulur). Benim yavrum. Ben.. ölüm (…)

"ANA: Hazır mısın yavrum?"

"Ahmet: Hiçbir zaman hazır olamayacağıma göre hazır sayılırm anacağım. Yalnız tıraşımı bitirebilir miyim?"

"ANA: Lüzumu yok yavrucuğum" (Özdenören, 2015a: 14).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinde ise doğrudan bir tanrıça figürü bulunmamakla birlikte, hikâyenin olay örgüsünde rehberlik görevini üstlenen karakterin, bazı yönlerden tanrıça figürüne benzer özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir.

Hikâyede Yusuf, kaldığı otelde Zeliha adlı kadınla ilişkiye girer ve sonrasında pişmanlık duyar. Kendini temizlemek amacıyla bir camiye sığınır, namaz kılar ve dua eder. Bu sırada karşısına çıkan bir kişi, ona şu sözleri sarf eder: "(…) akşam buraya gel seni aradığın yere götüreceğim.. amma.. günah kokusu alıyorum senden gelmeden önce bir hamama git.. guslet.." (Özdenören, 2010: 49). Yusuf'a yol gösteren ve onu duygusal maceranın doruk noktasına taşıyan bu kişi, bir rehber olarak işlev görür ve Yusuf'un içsel dönüşümünde etkili olur. Hikâyede bu rehber kişi şöyle betimlenir: "Yanında beliren adama baktı: kara sakallı, yün takkeli, cübbeye benzeyen uzun trençkotlu, bir bakışta yaşı kestirilemeyen ama gene de yaşlı görünmeyen, hatta genç sayılabilecek biriydi" (Özdenören, 2010: 48).

Bu karakter, Yusuf'a ilham kaynağı olarak hizmet etmiş, ona rehberlik ederek yaşamındaki değişim sürecine önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle günahlarından arınması ve içsel yolculuğuna devam etmesi için hamamda gusül almasını önermesi, bir tür arınma ritüeli olarak değerlendirilebilir. Bu sayede kişi, arınarak manevi bir dönüşüm

sürecine girer. Bu nedenle, doğrudan bir tanrıça figürü bulunmamasına rağmen, hikâyedeki bu karakter benzer niteliklere sahip olmasından dolayı tanrıça olarak değerlendirebiliriz.

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabındaki "Pörsüme" öyküsü, insan hayatının zorluklarına karşı mücadele, tövbe etme ve yeniden doğuş temalarını ele alan etkileyici bir eserdir. Öykünün kahramanı Leyla, avukat olan kocasının öldürülmesinden sonra yaşadığı acı ve isyan nedeniyle içe kapanır. Leyla, yönlendirildiği bir mürşit sayesinde içsel bir yolculuğa çıkarak yeniden doğuş için gerekli gücü ve huzuru bulur.

Öyküde Mürşit, Leyla'ya neden günaha girdiğini açıklar ve ona iç huzura kavuşması için kılavuzluk eder. Bu kılavuzluk, Leyla'nın kişisel dönüşümü ve yeniden doğuş sürecinde kritik bir role sahiptir.

> "-Hayatını yaşa kızım.
>
> -Hayatımı mı?
>
> -Elbette.
>
> -Benim bir hayatım mı var sanıyorsunuz siz?
>
> -Bak, kendine çekidüzen ver ve toparlan. Yoksa öyle bir durum çıkabilir ki karşına, orada pişmanlık ve dövünme fayda vermez, orada pişmanlık günaha dönüşür ve tövbede isyana dönüşür, sense isyan etmek istemiyorsun öyle görüyorum, öyle değil mi? Öyle efendim. Allah yardımcın olsun. Teşekkür ederim efendim. Aradığı avuntuyu bulmuş muydu, yoksa bulduğunu düşünerek mi avunuyordu, bilemiyordu. Ama o kişinin söylediklerini durup durup kendine yineliyordu. İsyana dönüşen teslimiyet, günaha dönüşen tövbe.. bu nasıl bir şeydi acaba? Bu kendisi miydi? Bunu mu söylemek istemişti o adam" (Özdenören, 2008: 48).

Bu hikmetli sözlerden sonra Leyla, günahlarının ve pişmanlıklarının üzerine gideceğine dair söz verir. Böylece erginlenmek üzere yoluna devam eder.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır*'ın üçüncü hikâyesi ve ve aynı ismi taşıyan "Kadınlar da Vardır"da, Servet Hanım'ın erginlenme aşamasında karşılaştığı tanrıça figürü Dr. Gülşen Hanım'dır. Campbell'in belirttiği üzere, tanrıça bazen olumlu ve olumsuz özellikler barındırabilir. Bu öyküde, Dr. Gülşen, Servet Hanım için olumlu

niteliklere sahip bir tanrıça olarak belirir. Servet Hanım'ın Dr. Gülşen ile karşılaşması, ameliyat için gittiği hastanede gerçekleşir. Dr. Gülşen, güler yüzlü, işini seven ve duygusal bir yapıya sahip, hastalarına yardımcı olan, onlara ışık saçan ve gönlünü açan arketipsel bir kadın figürüdür.

"Gülşen annesini anımsatan Servet Hanım'a bir armağan vermek istiyordu. Bu armağan Servet Hanım'ın önündeki yıllardı" (Atasü, 2022: 62).

Dr. Gülşen'in tanrıça görevini üstlenmesi, sadece rahim kanseri ameliyatını başarıyla gerçekleştirmesiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda, hasta olan Servet Hanım'a olumlu tavırlar sergilemesi, yardımseverliği, şefkatli olması ve samimi duygular beslemesi de önemlidir. "Hatta ailesini cezalandırmak için ölmeyi bile düşünür. Dr. Gülşen'in onu teselli etmek ve gerçeklerle yüzleştirerek bundan sonraki yaşamını iyi değerlendirmesi için yaptığı konuşma, Servet Hanım'ın biraz daha sağlıklı düşünmesine yardım eder" (Furtana, 2019: 33).

"İnanın bana size doğruyu söylüyorum. İyileştiniz, atlattınız. Her kanser olayı kötü sonuçlanmaz. Yeniydi hastalığınız, ameliyatınız da başarılı oldu. Şimdi tümden sağlıklısınız. Benim bütün istediğim sağlığınızın ve önünüzdeki sağlıklı zamanın değerini bilip hakkını vermeniz. Bunu, bunu ise ancak gerçeği bilirseniz yapabilirsiniz" (Atasü, 2022: 64).

Servet Hanım, zorlu mücadelelerle dolu yolculuğunda içsel bütünlüğü Dr. Gülşen'in yardımıyla sağlar. "Biyolojik alanda olduğu gibi, ruhsal alanda da iki cins, birbirinde yer almaktadır. İnsan, kendi bütünlüğüne, ancak bu kutupları bağdaştırarak varabilir" (Fromm,1992: 41). Servet Hanım, artık farklı bir insan olması gerektiğinin farkındadır, ancak bunu nasıl yapacağını bilemez. Bu durumda, Dr. Gülşen'den yardım alır.

"Ben ne yapabilirim ki şimdiden sonra doktor hanımcığım?"

"İnsanları tanırsınız", dedi Gülşen. "İnsanları. Bir tek insanı tanımak koca bir serüven yaşamak demektir." (Atasü, 2022: 50)

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da kahramanlar Selma ve Rabia Hanım'ın karşısına çıkan Remziye, olumlu özelliklere sahip ve kahramanların erginlenme sürecine katkıda bulunan yönlendirici bir rehberdir. Remziye, Rabia Hanım'ın güvenini kazanmış, ona hizmet ederek yakın bir ilişki kurmuştur. Rabia Hanım, torunu Emine ile kuramadığı bağı Remziye ile kurar ve Emine ile geçirdiği zor

zamanları unutur. Remziye sayesinde Rabia Hanım, hayata sıkıca tutunur. Benzer şekilde Selma için de Remziye, bir tanrıça hüviyetinde yer alır. Trabzon'a babaannesinin geçmişini araştırmak için giden Selma, Kerim eniştesinin saldırısının ardından hayalleri yıkılmış ve hayattan vazgeçmek üzereyken Remziye ile karşılaşır. Remziye'ye duyduğu yakınlıkla ondan babaannesini anlatmasını ister ve bu sayede babaannesini tanıma arzusuyla hayata geri döner. Kerim'in tacizinden etkilenen ve kendini kötü hisseden Selma'ya Remziye şu sözlerle yardımcı olur:

"-Yoo, dedi Remziye, o adam sana hiçbir şey yapmadı, yapamazdı zaten. Sen hiçbir şey yaşamadın. İnsan katılmadığı olayı yaşamaz. Kendini aşağılanmış, kullanılmış hissetme boşuna. Bir gün bir erkeği seveceksin, sana ilk dokunan o olacak, Kerim değil. Bunu hiç unutma. Kerim bir zavallılıktan başka nedir ki?.. Seni var eden ya da yok eden sevdiğin erkeğin dokunuşları olacak, bugünküler değil" (Atasü, 1998: 80-81).

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri'* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da kahraman Hasan, içinde bulunduğu durumdan kurtulmanın yollarını ararken birçok sınavla karşılaşır. Bu sınavlarla mücadele ederken karşısına tanrıça olarak annesi çıkar. Aralıklarla evine uğrayan annesi, evi temizler, yemekler hazırlar, alışveriş yapar ve Hasan'ın elbiselerini katlar. "Anne, Hasan'ı babasına karşı koruyan, kollayan, şefkatli, merhametli bir profil çizer" (Yılmaz, 2019: 284).

> "Annesinin geldiği Hasan'ın üstünden başından belli olduğu kadar yüzünden de belli olurdu. Benim Hasan'la yakınlığımı gördükçe de oğlunun yalnız olmadığına için için sevinir, ne muradım varsa almam için dua eder" (Su, 1999: 40).

Hasan'a karşı sınırsız bir sevgi besleyen anne, "(…) oğlunun hayatına asla müdahale etmez. Tercihine saygı gösterir. Onun yaşamı için herhangi imalı bir söz bile söylemez" (Akbaş, 2009: 111). Bu şekilde anne, Hasan'ı maceranın zirvesine ulaştıran bir rehber olarak işlev görür. Campbell'in ifadesiyle:

> "Mitolojinin resim dilinde, kadın bilinebilenin bütününü temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir. Yaşam denen yavaş erginlenmede ilerledikçe, tanrıçanın biçimi onun için bir dizi değişimden geçer: hiçbir zaman kahramanın kendisinden büyük olamaz, ama onun kavrayabileceğinden daha çoğunu vaat edebilir. Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır" (Campbell,2020: 109).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabının "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, tanrıça ile karşılaşma evresine rastlanmamaktadır.

Ayşe Kulin'in *Taş Duvardır Benim Sevdam* adlı hikâye kitabının aynı isimli hikâyesi "Taş Duvardır Benim Sevdam"da tanrıça ile karşılaşma evresine yer verilmemiştir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünde, kahraman anne için tanrıça figürü, oğlunun velayetini kazanmasında büyük yardımı olan başsavcının genç sevgilisidir.

> "Kadın telefonda konuşuyor, "Bir arkadaşımı yolluyorum sana, hemen geliyor. Onu dinle ve gerekeni yap. Sağol canım, teşekkürler" (Kulin, 2005: 50).

Campbell, "tanrıçayla karşılaşma"yı; "Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman-ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki kriz" (Campbell, 2020: 103) şeklinde açıklar.

Öykünün kahramanı anne ile genç kadın arasındaki ortak nokta, evlatları için verdikleri mücadele nedeniyle aralarında oluşan mistik bir bağdır.

> "Kadın gelip sarılıyor bana. O da ağlıyor. Daha önce hiç tanışmayan iki kadın, buluşmamızın üçüncü dakikasında, birbirimize sarılmış sarsıla sarsıla ağlıyoruz. Saçlarımızı, omuzlarımızı, yanaklarımızı okşuyoruz birbirimizin. Bizden başka kimselerin bilemeyeceği, biber gibi bir acıyı boşaltıyoruz yüreklerimizden" (Kulin, 2005: 50).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Çaya Gelen Konuk" ve "Adil Düzen" adlı öykülerde, aynı zamanda *Geniş Zamanlar* adlı hikâye kitabındaki birbirini takip eden üç öykü; "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar" ve"Son Zamanlar"da tanrıça ile karşılaşma evresine rastlanmamaktadır.

2.2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

"Baştan çıkarıcı olarak kadın" konusu, tarihsel süreçte Platon ve Aristoteles gibi düşünürler tarafından aşk, cinsellik ve güzellik bağlamında incelenmiştir. Bu düşünürler, baştan çıkarmanın insan davranışları ve duygusal tepkilerle olan ilişkisini ele alarak, insanların bu konuda nasıl ve neden etkilendiği üzerine düşünceler geliştirmişlerdir.

Modern dönemlerde ise baştan çıkarma, bir sanat biçimi olarak değerlendirilmiş ve bu alanda çeşitli görüşler ortaya konmuştur.

> "Baştan çıkarma, sanatın etkileyiciliği ve gücü konusunda düşüncelerin de gelişmesine neden olmuştur" (Bircan, 2016: 61).

Campbell'in arketipsel yolculuğu kapsamında hem olumlu hem de olumsuz kadın arketipleri bulunmaktadır. Olumlu kadın arketipi, "tanrıçayla karşılaşma" kısmında, kahramanı maceranın zirvesine taşıyan rehber bir figür olarak işlev görür. Buna karşın, olumsuz kadın arketipi olan "baştan çıkarıcı olarak kadın", kahramanın yolculuğundaki en büyük engeli temsil eder. Bu arketip, kahramana zarar vermeye çalışan, ilerlemesini engelleyen veya onu cinsel ilişkiye zorlayan kadın karakterini ifade eder. Kahraman, macerasına devam ederken baştan çıkarıcı kadının cazibesine kapılırsa, yolculuğu tamamen değişir ve kahraman, bu kadının tuzağına düşer. Campbell, kahramanın yolculuğunu tamamlamak istiyorsa, kadının çekiciliğine kapılmaması gerektiğini vurgular: "Yaşamın ötesindeki yaşamı arayan kişi kadının ötesine geçmeli, çağrılarının çekiciliğine aldırmamalı ve ötedeki kusursuz esîre yükselmelidir" (Campbell, 2020: 114).

Geniş bir bakış açısıyla, baştan çıkarıcı kadın, kahramanı ana görevinden saptırmayı, her türlü baştan çıkarmayı veya dikkatini dağıtmayı simgeler. Bu tür engelleri başarıyla aşan kahraman, kahramanlık değerlerine sadık kaldığını ve en önemlisi ana hedefine ulaşmada kendini adadığını gösterir. Campbell, bunu açıklamak için şöyle bir örnek verir: "Çocukken Clairvauxlu Aziz Bernard baş ağrılarına tutulmuştu. Bir gün, acılarını şarkılarıyla dindirmek üzere genç bir kadın ziyaretine geldi. Fakat sinirli oğlan onu odadan kovdu. Ve Tanrı onu bu davranışı için ödüllendirdi; çünkü hemen yatağından kalkıverdi, iyileşmişti" (Campbell, 2020: 116).

Tanrıça figürünün temsil ettiği kusursuz aşk ile karşıtlık oluşturan baştan çıkarıcı karakter, kısa süreli zevkler sunarak maddi ve bedensel sevgiye işaret eder. Baştan çıkarıcı,

maddi objeleri veya kahramanın fiziksel arzularını simgeler. Bu karakter, kahramanın asıl amacından sapmasına yol açan her türlü unsuru temsil edebilir. Campbell bu durumu şu sözlerle ifade eder:

> "Bu tuhaf güçlüğün püf noktası, yaşamın ne olması gerektiğine ilişkin görüşlerimizin yaşamın gerçekten ne olduğuyla çok seyrek örtüşmesidir. Genellikle kendi içimizde ya da arkadaşlar arasında, canlı hücrenin doğası olan bu ısrarcı, kendini koruyucu, kötü kokulu, et yiyici, şehvet düşkünü hummanın yaygınlığını kabul etmekten kaçınırız. Bunun yerine, iyi kokuya, temizliğe yönelir, yeniden yorumlarız; bu arada merhemdeki sineklerin, çorbadaki saçın başka sevimsiz birilerinin hatası olduğunu düşünürüz. Ama düşündüğümüz ya da yaptığımız her şeye ille de etin kokusunun sindiğini birdenbire fark edersek ya da fark etmek zorunda kalırsak, o zamn genellikle bir sarsılma ânı yaşanır: yaşam, yaşamın eylemleri, yaşamın organları, özellkikle yaşamın büyük simgesi olarak kadın, arınmış ruha katlanılmaz gelir" (Campbell, 2020: 113-114).

Baştan çıkarıcı karakterin rolü, kahramanın arzularını ve dürtülerini harekete geçirmek ve onun kararlılığını sarsmaktır. Bu karakter, kahramanın yolculuğunu tamamlamasına engel oluşturabilecek bir tehlike olarak karşımıza çıkar. Campbell, Oidipus mitine atıfta bulunarak, kahramanın annesiyle evlenmesinin, içindeki anne özleminden kaynaklanan sapkın bir yönlendirmeye işaret eder:

> "Oidipus'un kraliçeye ilk sahip oluşundaki masum coşkusu, kadının kim olduğunu öğrenince şiddetli bir ruhsal ıstıraba dönüşüyor. Hamlet gibi o da babanın ahlâksal imgesiyle sarılmıştır. Hamlet gibi o da, ensest ve zinaya bulaşmış, keyfine düşkün ve düzelmesi olanaksız anneninkinden daha yüksek bir krallık için karanlığı araştırmak üzere dünyanın çekici yanlarından uzaklaşıyor" (Campbell, 2020: 114).

Tolstoy, "baştan çıkarıcı olarak kadın" figürüne ilişkin Campbell ile benzer bir görüşe sahiptir:

> "Kadınları sosyal hayatın kaçınılmaz kötüsü olarak kabul et ve onlardan elinden geldiği kadar iyi şekilde kaçınmaya çalış. Zira şehveti, kadınsılığı, her alanda aşüfteliği ve her türlü melanetin en katmerlisini bize öğreten kadınlar değilse kimlerdir? Cesaret, sağlamlık, sağduyu, eşitlik ve içimizde yer alan buna benzer duyguları yitirmemizin ardındaki sebep kadınlar değilse kimlerdir?" (Benson RC, 1974: 663).

Campbell, kahramanın, baştan çıkarıcı kadını ısrarla reddetmesi durumunda, bu kadının; "kötü niyetinden, korku ya da cesaretsizlikle" vazgeçebileceğini belirtir (Campbell, 2020: 116). Eğer kahraman baştan çıkarıcı kadının büyüsüne kapılarsa, ıslah edici ve ibret verici bir süreç yaşar: "Baştan çıkarma cinsellikten farklı ve güçlüdür. Onun için baştan çıkarma, söylemin anlamını elinden alır ve onu kendi hakikatinden uzaklaştırır" (Bircan, 2016: 61).

Baştan çıkarıcı karakter, olumsuz yönleriyle birlikte, kahramanın gelişimine olumlu katkılar sağlayabilir. Kahramanın bu karakterle yüzleşmesi, iç dünyasını keşfetmesine ve kendisini daha iyi anlamasına yardımcı olabilir. Aynı zamanda, baştan çıkarıcı karakterin varlığı, kahramanın yolculuğunun zorluk derecesini vurgular ve kahramanın bu zorluğu aşmada gösterdiği kararlılığı ortaya koyar.

Bu aşama, çoğu mitolojide ve efsanede bulunan yaygın bir motiftir. Ancak bazı hikâyelerde baştan çıkarıcı kadın evresi açıkça vurgulanırken, bazılarında bu motife rastlanmayabilir. Bu durum, hikâye yazarının amacına, kahramanın yolculuğunun hedefine ve ana temaya bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi olan "Şahmeran'ın Bacakları"nda, "baştan çıkarıcı olarak kadın" motifine rastlanılmamıştır.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Âzer ile Yadiğâr"da, kadın karakterler cinsel işlev taşımaması sebebiyle "baştan çıkarıcı bir kadın" figürüne yer verilmemiştir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi olan "Ulak ile Sadrazam" adlı hikâyesi, tarihi bir konu işlediği için "baştan çıkarıcı olarak kadın" figürüne rastlanmamıştır.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabındaki "Alice Harikalar Diyarında" ve "Aynalı Pastane" hikâyelerinde, ana kahramanların kadın olması nedeniyle baştan çıkarıcı kadın figürü bulunmamaktadır. Mungan, bu iki hikâyede kadın karakterleri cinsel nesneler olarak değil; onların bireysel kimlikleri, arzuları, sorunları ve hayalleri üzerinden işlemiştir.

Murathan Mungan'ın incelenen hikâyelerinde, kadın karakterler, sadece cinsellikleri ile sınırlı olmayan, kendileriyle ilgili kararlarda söz sahibi bireyler olarak tasvir edilmiştir.

Bunun dikkat çekici bir örneği "Cihanşah" hikâyesinde görülür: "Gevherengin, Cihanşah'a eğer kendisini seviyorsa arkasından gelmesini ve kendisini bulmasını söyler. Gevherengin'in sözleri, sevginin bir dayatma ile değil, karşılıklı duygularla anlamlı olduğuna işaret eder. Kadının nesne olarak görülmesine karşı çıkan bu tutum, kadının kendi hayatı ile ilgili olaylarda söz sahibi olma isteğini de yansıtır" (Eşitti, 2016: 168).

Mustafa Kutlu'nun "geleneksel ve muhafazakâr" (Başkal, 2010: 177) görüşlerine paralel olarak, hikâyelerindeki kadın karakterler genellikle ailenin temel birimini oluşturur. Bu kadınlar "evlenmiş, ya da evlenmek istediği halde değişik nedenlerle evlenememiş ancak evlenmeyi isteyen tiplerdir. Kutlu'nun eserlerinde en uç sayılabilecek kadınlar bile ideal hayat kurgusunu hep evlilik müessesi etrafında yaparlar" (Başkal, 2010: 177).

Mustafa Kutlu "Uzun Hikâye"de sevdasının peşinden giden kadın tipine yer vermiştir. "Sır" adlı hikâyede belirgin bir kadın karakter tespit edilememiştir. "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyede , "yaşadığı yabancılaşmanın, zenginleşmenin getirdiği sıkıntıları gören ve dini bir yaşama dönen kadın" tipi olarak Süheyla karakterine yer verilmiştir (Başkal, 2010: 178).

Ancak Süheyla'nın annesi ve arkadaşları baştan çıkarıcı kadın görevinde oldukları söylenebilir. Annesi ve arkadaşları, Süheyla'nın dini uyanışına karşı tedirginlik duyarlar ve onu bu yolculuktan alıkoymaya çalışırlar. Annesi, işinden istifa etmemesi ve başörtülü bir şekilde işe gidebileceğini önerir. "Süheyla, işyerinde namaz kılmasının zorluğunu anlatınca annesi, kızına namazı yakıştıramamış bir edayla bakar. Süheyla'nın köklü dini uyanışına göre annesinin din algısı bilinçten uzak görünmektedir" (Narlı, 2014: 74). Diğer yandan arkadaşları, Süheyla'daki değişimi yadırgarlar. "Deva bulmaz bulaşıcı bir hastalığa tutulmuş gibi görüyorlardı Süheyla'yı."diyen anlatıcı, toplumun dini değerleri ısrarla benimseyen insanlara bakışını yansıtır" (Narlı, 2014: 74).

Sonuç olarak, Kutlu bir hikâyesi hariç, diğerinde olumlu kadın karakterler yaratmaya özen göstermiştir. Bu kadın karakterler, evli ya da dul olmalarına rağmen, kimseye muhtaç olmadan hayatlarını sürdürebilmiş, güçlü ve dirayetli bireyler olarak sosyal değişim ve dönüşümün tetikleyicileri olarak öne çıkmışlardır.

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu", "Son Büyülü Günler", "Acı Çekmiş Yüzünde" ve "Azize'nin Son Günü" adlı hikâylerinde, baştan çıkarıcı kadın imgesine rastlanmamaktadır. Aktaş, eserlerinde daha çok kadının İslamcı yönlerine ve Müslüman kadının kamusal alan-özel alan arasındaki sorunlarına odaklanmaktadır. "Cihan Aktaş

hikâyelerinde kadınların bir kısmı takvalı duruşuyla dikkat çeker. Temsil ettiği muhafazakâr ailenin duruşuna herhangi bir gölge düşürmemek adına tüm kadınsılık özelliklerini kenara bırakır. Sevdiği, âşık olduğu adama karşı hep temkinli davranır"(Yılmaz, 2019:16).

> "Hep kendimi uyarıyordum: sıradan bir kız gibi yönelmemelisin ona. Çünkü ne sen sıradan birisin ne de o. Bir fikri, bir misyonu temsil ediyorsunuz. Yakınlığında, kuşkulanıp da belki hor görebileceği ifadeler bulmamalı. Cinselliğini hissettirmemelisin, iç dünyanın kırılganlığını yansıtmamalısın, gülüşünde çekici tonlar yakalayamamalı. Bir erkek arkadaşıyla konuşuyormuş gibi konuşabilmeli seninle. Ona duydun eğilimi sezdirecek, duygularını ele verecek gibi yaklaşmamalısın. Süslü cümlelerden, duyguları şaşırtacak kıvılcımların sorumluluğundan kaçınmalısın"(Aktaş, 2012: 112-113).

Rasim Özdenören'in "Denize Açılan Kapı" adlı eserindeki "Öteki" öyküsünde, baştan çıkarıcı kadın aşamasına rastlanmıştır. Hikâyede tasavvufa yeni yönelmiş, isimsiz bir kahraman, tesadüfen karşılaştığı bir kadına âşık olur. Aşkını göstermek için onunla tanışmayı ve hislerini ifade etmeyi arzular. Uzun süre kadını takip eder. Ancak, bağlı olduğu tarikatın öğretileri gereği, her şeyde mürşidini görmesi gerekmektedir. Kahraman ise, kadında beşeri bir aşk görür, mürşidini değil. "Ne var ki her baktığı şeyde mürşidini görmesi gerekirken o, aşık olduğu kızı görüyordu. Âşık olduğu kıza duyduğu aşkın mürşidine duyduğu aşk olabileceği şüphesine kapılır" (Can, 2019: 83).

> "Söylemişlerdi ona, herkeste mürşidini görmeye çalışacaksın, oysa yanlışlık yapmıştı, hatta tam tersini yapıyordu. Yoksa bir yanılsama mıydı az önce gördüğü kadın? Herkeste mürşidini göreceğine, itiraf edilmemiş ama kara bir aşkla sevdiği o kadını mı görüyordu? Yoksa.. yoksa böyle biri yok muydu? Bir süreden beri şurda burda görüp tanımadan âşık olduğu o kadın bir sanrı mıydı? Daha doğrusu.. birden dehşete kapıldı: o kadın O muydu?" (Özdenören, 2015a: 88-89).

Kahraman tereddütler yaşadığı sırada kadın yanına gelir ve oturur Kadın, isimsiz kahramana, son günlerde kendisini takip ettiğini ve dantelli yatağında, ipek geceliğiyle onu düşlediğini, çok özlediğini, dayanamadığını ve çılgınca sevdiğini söyler. Bu ifadeler, kadının baştan çıkarıcı özelliklerini açıkça sergiler. İsimsiz kahraman, âşık olduğu kadının baştan çıkarıcı biri olduğunu anlar ve oradan uzaklaşmaya karar verir. Bir an önce eve gitmek, secdeye kapanıp kendisinden geçmek ister.

Burada, ötesindeki yaşamı arayan kahraman, görüp âşık olduğu kadını adeta bir tanrıça gibi görmeye çalışır ve onunla evlenmeyi hayal eder. Fakat kahraman, kadının tasavvuf yolundan kendisini alıkoyma olasılığını fark eder ve nefsiyle mücadele ederek kadın engelini aşar. İsimsiz kahraman için, başta âşık olduğu kadın, sonradan kötü bir figüre dönüşebilir. Sarıçiçek bu durumu şöyle ifade eder: "Kahraman ise 'et'in bayağılığını ve tiksindiriciliğini düşünür ve yoluna devam eder" (Sarıçiçek, 2020: 52).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, toplumun sınırlayıcı normlarına meydan okuyarak kendini keşfetme yolculuğuna çıkar. Arketipsel açıdan erginlenme aşamasında olan Yusuf, bu süreçte çeşitli sınavlarla karşılaşır. Bu sınavlar sırasında otelde tanıştığı ve duygusal bir yakınlık hissettiği Zeliha ile cinsel bir ilişkiye girerek ten hazzına yenilir. "Kadın, Yusuf kıssasında olduğu gibi bir sınanma nedenidir ve öyküde de Yusuf'u baştan çıkaran rolündedir" (Yumuşak: 2012, 1293). Bu durum hakkında Özdenören şu ifadeleri kullanıyor:

> "Bence orada Yusuf sınanıyor. Yani bir sınavdan geçiyor ve o sınavı kaybediyor. (…) Burada nefsine yenik düşüyor Yusuf. Bütün direncine rağmen yeniliyor. Çünkü normalde yenilmesi gerekiyor. Ben de bir okuyucu olarak tekrar geriye dönüp baktığımda bunları görüyorum. Yusuf sınavda başarılı olmuş olsaydı, kendisini zaten tarikata teslim etmesinin, bir yola girmesinin çok fazla bir anlamı kalmazdı" (Osmanoğlu, 2001: 47).

Hikâyede Zeliha, baştan çıkarıcı kadın rolünde görünse de, bunu yapmasının sebebi çaresizlikten kaynaklanmaktadır. Bu durum, Fordham'ın tanımladığı "anima" kavramıyla örtüşür. "Anima aynı zamanda çift görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder" (Fordham, 2011: 69-70). Yusuf'un anima kılığındaki gölgesi olan hayat kadını, baştan çıkarıcı ve kahramanı yolundan döndürmeye çalışan bir figürdür.

Yusuf'un animasının Zeliha'nın kontrolüne geçmesi, psikolojik dengesinin bozulmasına yol açtığı görülmektedir:

> "Kadın, ölgün bir sesle, kızımın orospu olmasını istemiyordum, bütün istediğim buydu senden, dedi. Yusuf amacını şaşırmış, gerçeklik duygusunu yitirmişti. Kötü bir albastı yaşadığını düşündü o an. Nasıl bir sınavdı bu bilemiyordu (…) Niçin yola çıkmıştı ve şimdi neler geliyordu başına? Bildiği tek şey onu artık bir daha hiç göremeyeceği ve

onun belleğinde sıradan fırsatçılardan biri olarak kalacağı idi" (Özdenören, 2010: 32-33).

Yusuf, macera boyunca nefsine karşı verdiği mücadele ve sürekli arayışı sayesinde, "baştan çıkarıcı olarak kadın" figürü olan Zeliha'nın ten hazzından kurtulup yoluna devam eder. Sonuç olarak, Yusuf, Zeliha'nın cinsel çekimine karşı direnç göstererek baştan çıkarıcı kadının etkisini aşmayı başarmıştır. Eğer bu mücadeleyi kaybedip nefsine tamamen yenilseydi, macerası olumsuz bir yöne evrilebilirdi.

"Kahramanın, dünyanın kendine bağlayıcı tarafını simgeleyen kadın engelini aşması gerekir. Bunun için de kahraman, kadının çağrılarını umursamamalıdır. Çünkü kadının vücudu yenilgiyi beraberinde getirir" (Zeka, 2019: 332).

Rasim Özdenören'nin "Hışırtı" adlı hikâye kitabındayer alan toplam on yedi öykü öykünün on altısında başkahramanın kadın olması sebebiyle baştan çıkarıcı kadın sembolüne rastlanmamıştır.

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* adlı yedinci hikâye kitabında, "Bir Kapının Önünde" ve "Boyalı Ölü" hikâyelerinde "baştan çıkarıcı olarak kadın" karakterler yer almaktadır. Her iki hikâyede de kahramanlar, yolculukları boyunca kadınların cinsellikle ilişkilendirilen baştan çıkarıcı rolleriyle karşılaşırlar. Bu kadın karakterler, kahramanların nefsini kontrol etmelerini engellemeye çalışarak hedeflerine ulaşmalarını güçleştirirler.

"Bir Kapının Önünde" adlı öyküde, kahraman mürşid-i kâmilin suretini görmeyi düşlerken, geçmişteki bir kadının hayali zihninde belirir. Bu kadın, kahramanın yoldan sapmasını isteyen ve nefsi temsil eden bir figürdür. Genç kahraman, nefsine uymayarak, baştan çıkarıcı kadının ten hazzına yenik düşmeden yoluna devam eder.

"Boyalı Ölü" hikâyesinde ise genç kahraman, tasavvuf sohbetinden sonra evine döner ve zikir yaparken hayalinde bir kadın belirir:

"Kendini alabildiğine yalnız, bırakılmış, baygın hissediyordu. Dünya tekerleği Babil Kulesinin spiral yokuşunu tırmanıp duruyordu. O kadın biçimlendi gözünün önünde. Yokuşun yukarılarında duruyordu. Serap gibiydi. Her defasında yaklaştım, işte tutacağım, diye elini uzattığında, elinin boşluğa düştüğünü duyumsayarak irkiliyordu. Sonra kadının o uzun, at kılına benzeyen saçlarından yapılmış bir kamçı beliriyordu, ak, saydam bir avucun içinde. Ona bakıyor, o avucun sahibi olan yüzü seçmeye

> çalışıyor ama bunu asla başaramıyor, öyleyken el, havaya kalkıyor, kamçı Kule'nin boşluğundan göğün sonsuzluğuna doğru savruluyor ve toparlanarak sırtında, yüzünde, gövdesinin her bir yerinde şaklıyordu. Böyle böyle yola gelecekti. Yola, evet... (Özdenören, 2015b: 57).

Bu kadın, kahramanın nefsi olarak yorumlanabilir ve kahraman, bu isteği reddederek yolculuğuna devam eder:

> "Gözlerinin önünde canlanmış duran o güzel yüze bakarak haykırdı nerdeyse, hayır, ben ceset istemiyorum, ben ölüsevici olmak istemiyorum, ben seni istiyorum, diye (…) Ama sesini kendinden başka kimse işitmedi, haykırışı semanın boşluğunda dağılıp gitti, bir, işitmesi gereken, o (…)" (Özdenören, 2015b: 58)

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır*'ın üçüncü hikâyesi, öykü kitabı ile aynı ismi taşıyan "Kadınlar da Vardır" hikâyesinde ana karakter olan Servet Hanım'dır. *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan" da ise başkahramanlar Selma ve Rabia Hanım'dır. "Kadınlar da Vardır" ve "Arda Kalan" hikâyelerinde kahramanların kadın olmaları nedeniyle "baştan çıkarıcı olarak kadın" sembolüne rastlanmamıştır.

Hüseyin Su'nun üçüncü hikâye kitabı *Aşkın Hâlleri*'nin ikinci hikâyesi "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da kahraman Hasan, üniversite eğitimi için geldiği şehirde bir kadınla tanışır. Hasan, bu kadınla birkaç kez buluştmasından sonra kız arkadaşını, ailesini ve okulunu unutacak kadar etkilenir. Kadın, iş arkadaşıyla evlenerek Hasan'ı terk eder. Hasan, bu durumu kabullenir, ancak sevdiği kadını unutmakta zorlanır ve ara sıra "Züleyha mısın zalim! (…)" diye söylenir (Su, 1999: 29).

Hasan, sekiz yıl önce üniversite okumak üzere çıktığı memleketine mezun olamadan geri döner. Hasan'ın okulu tamamlayamaması ve çevresinden izole olmasının sebebi bu kadındır. "Birden bire Hasan'ın hayatına giren ve onun tüm yaşantısını allak bullak eden bu kadın, işyerinden başka bir adamla evlenerek Hasan'dan ayrılır" (Akbaş, 2009: 120). Hasan'ın yolculuğunda karşısına çıkan baştan çıkarıcı kadın, macerasını tamamlamasına izin vermez. Hikâyede kadının baştan çıkarıcı yönü, arzu, merak, sahiplenme isteği, cinsellik ve duygusallık üzerine kuruludur.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, olayların büyük bölümü arabanın içinde geçtiği için kahramanın herhangi bir kadınla fiziksel bir teması ya da etkileşimi olmamıştır. Bu nedenle, kahramanın macerasında baştan çıkarıcı kadın figürü bulunmamaktadır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Taş Duvardır Benim Sevdam" öyküsünde, kahraman Gülbeyaz, henüz çocuk sayılabilecek yaşta iken, aile içindeki bir erkek tarafından birden fazla kez cinsel saldırıya maruz bırakılmıştır. Öyküde Gülbeyaz'ın hem kadın kimliği hem de cinselliği bir obje olarak ele alınmış ve istismar edilmiştir. Bu nedenle, bu hikâyede baştan çıkarıcı kadın aşaması mevcut değildir.

Ayşe Kulin'in "Duruşma" isimli hikâyesinde, kadın yargıç Saliha'nın bir boşanma davasında, annesine ilaç alabilmek için önyargılı bir karar vermesi ve bu kararın ardından çocuğun annesinin yaşadıklarının anlatıldığı bir öyküdür. Yargıç Saliha ve çocuğun annesi gibi kadın kahramanların yer aldığı bu hikâyede baştan çıkarıcı kadın figürü bulunmamaktadır.

Ayşe Kulin'in "Çaya Gelen Konuk" hikâyesi, akademisyenin evine beklenmedik bir anda saklanmak zorunda kalan genç bir "devrimci" ile akademisyenin eşi Zeynep ve oğlu Bora arasındaki etkileşimi konu alır. Hikâyedeki olayların evde geçmesi ve karakterlerin üç kişiyle sınırlı olmasından dolayı baştan çıkarıcı kadın figürüne rastlanmamaktadır.

Ayşe Kulin'in "Adil Düzen" adlı öyküsünde kahraman Adil Düzen'in ismini değiştirmek için mahkemeye başvurması ve daha sonra bir tarikat tarafından sahiplenilerek refaha kavuşması anlatılır. Hikâye, ironik ve siyasi bir eleştiri içermektedir ve bu hikâyede baştan çıkarıcı kadın evresine yer verilmemiştir.

2.2.4. Babanın Gönlünü Alma

Joseph Campbell, mitolojik kahramanın zorlu sınavlarla yüzleştiğini ve bu sınavları başarıyla geçtikten sonra "babanın gönlünü alma" aşamasına geçtiğini belirtir. Bu aşama, erginlenme bölümünün dördüncü ve en uzun aşamalardan biridir. Bu aşamada, bir kadın tarafından baştan çıkarılma metaforu gibi, kahramanın gücünü elinde tutanla yüzleşme metaforu vardır. Kahramanın ikna edilmesi veya büyük dünyasına geçişini sağlayan erginleştirici figür, bir rahip, tanrı veya bir tür ölümsüz olabilir. Mümtaz Sarıçiçek'e göre

“baba ileTanrı eşdeğerdir” (Sarıçiçek, 2020: 52). Bu aşamada, baba figürü erkek olarak sembolize edilir:

> “Çocuk anne göğsünün yaygın idilinden çıkıp da özelleşmiş yetişkin eylemlerinin dünyasıyla yüzleştiğinde, ruhsal olarak babanın alanına geçer - baba, oğlu için gelecekteki görevin işareti ve kızı için de gelecekteki eşi olmuştur” (Campbell, 2020:129).

Campbell, baba figürünün genellikle kahramanın yolculuğunda rehber veya mentor rolü üstlendiğini vurgular. Baba figürü, aynı zamanda kahramanın kendi potansiyelini keşfetmesine ve yeteneklerini geliştirmesine yardımcı olur: “Bilsin ya da bilmesin ve toplumdaki konumu ne olursa olsun, baba genç varlığın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahiptir” (Campbell, 2020:129).

Campbell, Papaz Jonathan Edwards’ın sözlerini alıntılayarak, baba figürünün Tanrı ile benzeştiğini ve kahramanın Tanrısal bir güçle ilişkilendirildiğini belirtir:

> “Tanrı’nın Gazabının Yayı büküldü ve Ok Yaya takıldı ve Adalet Oku senin Kalbine yöneltiyor ve Yayı geriyor ve hiçbir Vaat ve Yükümlülük olmaksızın Oku Kanınla ıslanmaktan bir An ötede tutan, yalnızca Tanrı’nın, kızgın bir Tanrı’nın Merhameti (…)” (Campbell, 2020:118).

“Babanın gönlünü alma” sürecini “ata ile uzlaşma” olarak da adlandırabiliriz. Kahraman, bağımsız olmak ve potansiyelini tam olarak gerçekleştirmek için babalık figürü ile yüzleşmeli ve onu aşmalıdır. Bu yüzleşme, fiziksel bir çatışma ya da psikolojik bir mücadele şeklinde gerçekleşebilir. Bu sadece zorunlu bir adım olmakla kalmaz, aynı zamanda kahramanın aydınlanması, öz-keşfi ve kişisel büyümesi için hayati bir adımdır.

Ayrıca kahramanın sınavlarda başarılı olup olmamasını belirleyen unsurlar, baba metaforu ile ortaya çıkar. Baba, gücü ve özellikle de kahraman üzerindeki nihai gücü temsil eder. Kahraman bu gücü ele geçirebilirse, her şeyin üstesinden gelebilir. Babanın onayını kazanan kahraman daha yüksek bir seviyeye yükselir.

Baba figürü, genellikle kahramanın hayatından ayrılır ve bu ayrılık, kahraman için derin etkiler yaratan bir deneyim olur. Kahraman, bu ayrılığın yol açtığı boşluğu ömür boyu hisseder ve babalık figürüne karşı içsel bir öfke geliştirir. Bu nedenle, bu boşluğu doldurmak ve babayla uzlaşmak, kahramanın yaşam yolculuğunda kritik bir dönüm noktasıdır.

Campbell, bu bölümde, Yunan, Yahudi ve Hıristiyan mitlerinden çeşitli örnekler vererek, kötü karakterlerin genellikle bir baba figürü olduğunu belirtir. Bu örneklerden biri Jonathan Edwards'ın New cemaatine yönelik vaazında insanların babalık kavramının korkutucu yönünü vurgulamasıdır ve onları ateş, su ve oklarla cezalandırılacakları konusunda uyarır:

> "Korkunç baba bu sefer oğlanları aşırı ısıtılmış bir buhar odasında pişirmeye karar verdi. Onlara, odanın içinde bir yerlere saklanıp korunmalarını sağlayan rüzgârlar yardım etti" (Campbell, 2020: 125).

Campbell, bu örnekte, babadan kaynaklanan sınırlamalara tabi olan kahramanın bu sınırlardan kurtularak dönüşümünü gerçekleştirip özgürlüğünü kazanmasının gerekliliğini vurgular. Özgürlüğünü kazanan kahramanın macerasına devam edebilmesinin önemini ifade eder:

> "Geleneksel erginlenme fikri, adayın tekniklere, görevlere ve seçiminin getirdiği ayrıcalıklara katılımıyla, ebeveyn imgeleriyle olan duygusal ilişkisinin radikal bir yeniden düzenlenişini bir araya getirir. Mystagogos (baba ya da baba yerine geçen kişi), yükümlülük simgelerini ancak uygunsuz çocuksu kateksislerden tamamen sıyrılmış bir oğula verecektir - kesin, kişisel olmayan güç deneyiminin bilinçdışı (ya da belki bilinçli ve akılcılaştırılmış) kendini abartma, kişisel tercih ya da dargınlık güdüleri nedeniyle olanaksız hâle gelmeyeceği birine. İdeal olarak, öngörülen kişi salt insanlığından sıyrılmış ve kişiliksiz bir kozmik gücün temsilcisi olmuştur. İki kere doğmuştur: kendi babası olmuştur. Ve bu yüzden, artık kendisi, kişiyi çocuksu "iyi" ve "kötü" yanılsamalarından, umut ve korkudan arındıracak ve varlığın açılımının anlaşılmasıyla huzur içinde kozmik yasanın görkemliliği deneyimine geçirecek olan erginleştirmeci, rehber, güneş kapısı rolünü üstlenebilir" (Campbell, 2020: 129).

Tüm bu adımların sonunda, baba ve kahraman birleşir ve bu birleşme, yolculuğun sonraki aşamalarında birbirlerini destekleyen bir ilişki oluşturur:

> "Babayla karşılaşacak olan kahramanın sorunu, ruhunu, bu devasa ve acımasız kozmosun bunaltıcı ve akıldışı tragedyalarının, varlığın görkeminden tamamen onaylanmış olduğunu anlayacak kadar korkusuz kılmaktadır. Kahraman yaşamı kendisine özgü kör noktasından aşar ve bir an için kaynağı görür. Babanın yüzünü görür ve anlar - ikisi bir araya gelmiştir" (Campbell, 2020: 138).

Babanın kahramana yardım etme, yol gösterme ve koruma gibi olumlu özelliklerinin olmasının yanında, kahramanı cezalandırma, işini zorlaştırma ve kural koyma gibi görevleri de vardır. Ancak kahraman, böyle durumlarda yardımcı dişi figürüyle işbirliği yaparak bu zorlukların üstesinden gelebilir:

> "Kahraman, babanın ego-yıkıcı erginleyişinin ürkütücü deneyimlerinin hepsinden büyüleriyle (polen nazarlıkları ve şefaat gücü) korunmasını sağlayan yardımcı dişi figüründen umut ve güvence elde edebilir. Çünkü eğer korkutucu baba-yüzüne güvenmek olanaksızsa eğer, kişinin inancı başka bir yere (Örümcek Kadın, Kutsanmış Anne) bağlanır ve bu desteğe olan güvenle kişi krizi atlatır - ancak sonunda, anne ile babanın birbirini yansıttığını ve özde aynı olduklarını fark edecektir" (Campbell, 2020: 123-124).

Sonuç olarak, baba figürü, hem olumlu hem de olumsuz özellikleri bünyesinde barındırır. Olumsuz özellikler sergileyen baba, kahramanın yolculuğunu engellemeye çalışır ve aynı zamanda kahramanın rakibi olarak görülür. Öte yandan, olumlu özellikler sergileyen baba, affedici ve adil bir rehber rolü üstlenerek kahramanın erginleşme sürecinde önemli bir destek sağlar.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin ilk hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda kahraman İlyas için "babanın gönlünü alma" aşaması, ustası Mahir usta ile gerçekleşir. Mahir usta, İlyas'ın babası rolündedir. Çünkü onun büyük dünyaya geçişini sağlayan erginleştirici bir kişi olmuştur.

> "İçimdeki bütün çatışmalar dinmişti. Ona karşı beslediğim bütün karşıt duygular silinmiş azıcık acımayla karışık yoğun bir sevgi bütün yüreğimi kaplamıştı. Onu terk ediyordum. Terk etmenin kazanmak olduğunu sandığım yaşlardaydım. Oysa ayrılırken, ustamın elini öpmeye gittiğimde, demişti: "Şahmeranın bacakları dünyanın bütün yollarındadır" (Mungan, 2015: 96).

Mahir usta, İlyas'a çırak günlerinden itibaren hem maddi hem manevi olarak destek vererek onun erginlenmesinde önemli bir rol oynar.

Mahir ustanın gönlünü alması, İlyas'ın eğitimini tamamlayıp büyük bir yazar olarak geri döndüğü anı simgeler. Ancak İlyas geri döndüğünde ustası vefat etmiş ve İlyas'ın kimliğini inşa ettiği eski dükkânın yerine yeni binalar yapılmıştır.

> “Aradan yıllar geçmiş; yetenekli, genç bir yazar olarak tanınmıştım. İlk kitabımın çıktığı sıralar, yeniden o küçük taşra kentine, o doğduğum, büyüdüğüm yere gitmiş, ona ilk kitabımdan sunmak istemiştim. Gecikmiş bir gönül borcuydu bu. Oysa ustam ölmüştü; yetişememiştim. Kaç zamandır ona neler söyleyeceğimi kurmuştum kafamda. Ondan özür dilemek istiyordum; onu çıraksız, oğulsuz yüzüstü bırakmıştım. “Sana ihanet etmedim ustam,” diyecektim. “İnan bu yaptığım da bir şahmerancılıktır. Hem sen demez miydin bana: ‘Sende insanların içini görme gücü var,’diye... Diyemedim, hiçbir şey diyemedim” (Mungan, 2015: 96).

Görüldüğü üzere, İlyas, eğitimi için yarı yolda bıraktığı Mahir ustanın gönlünü alma amacıyla geri döner. Ancak Mahir ustanın vefat etmiş olması sebebiyle, İlyas onun gönlünü tam anlamıyla kazanma şansını bulamamıştır.

Murathan Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri* eserinin ilk hikâyesi “Şahmeran’ın Bacakları”, içindeki “Camsap” hikâyesinde, Camsap’ın öz babası Danyal’ın ölümünden önce bıraktığı vasiyet: “Ben yetmedim; benim yetmediğim yerden oğlum sürdürsün. (...) Ömrüm yetmedi; ömrümün yetmediği yerden oğlum sürdürsün” şeklindedir (Mungan, 2015: 25). Ancak Camsap, kendi yolunu seçerek babasının dediklerini ve mesleğini devam ettirmez. Bu davranışıyla Camsap, erginleşme sürecine girer.

> “(…) oğulun babasının devamı olarak görülmesinin ve oğuldan bu yönde davranışlar göstermesi beklentisinin, oğulun özerk bir birey olarak kendi kişiliğini geliştirmesinin önünde engel niteliğinde olduğuna işaret edilmektedir” (Eşitti, 2016: 166).

Bu yüzden Camsap için asıl baba figürü Şahmeran’dır. Camsap, Şahmeran’a bulunduğu yeri söylemeyeceğine dair söz verir. Ancak Padişahın adamlarına Şahmeran’ın yerini söyleyerek verdiği sözü bozar. Camsap, Şahmeran’ın yanına vardığında, kendini açıklamak ve onun gönlünü almak amacıyla aşağıdaki ifadeleri kullanır:

> “Camsap tutamadı kendini, dizlerinin üstüne çökerek ağlamaya başladı. ‘Bağışla beni, Şahmeran’ım, bağışla beni,’ dedi. “Yıllardır sakladım gizini, yıllardır kilitliydi dudaklarım. Ne zamandır da kaçıp saklanıyordum inan, ama sonunda yakalandın, günlerce işkence ettiler bana, yenik düştüm... Gizinle yüklü yüreğimi ele verdim...” (Mungan, 2015: 76)

Şahmeran, Camsap'a üzülmemesini söyleyip şöyle devam eder: "Kimbilir belki de ben, kendim hazırladım ölümümü. Ta başından beri kendim hazırladım, belki de bütün hayatım katilimi beklemekle geçti, ben bunu saklanmak sandım. Ta başından beri yazgımı başkalarının ellerine bırakmakla; kaçıp saklanmakla; gizlenmeyi korunmak sanmakla; insan gibi hissedip, yılan gibi yaşamakla; duygulanma yenilmekle; saklandığım yerde olacaklan beklemekle ben zaten ölümümü hazırlamış oluyordum. Belki de bütün hayatım gizli ve nazlı bir intihardı" (Mungan, 2015: 77).

Şahmeran, Camsap'a duyduğu öfkeye rağmen, kendi ölümünün ardından gerçekleştirilmesi gereken talimatları vererek ona bir evlat gibi yaklaşmış ve hayat yolculuğunda tutunmasına yardımcı olmuştur.

> "(…) beni geniş bir toprak çanağa koysunlar. Üzerime senin yıkandığın hamamın suyundan döküp kaynatsınlar. İlk suyumu sen içme, o suyu bırak Vezir içsin, ikinci suyu kendin iç; ilk suya ağumu salarım, ikinci suya ise özümü" (Mungan, 2015: 77).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının ilk öyküsü "Âzer ile Yadiğâr"da kahramanlar Âzer ve Yadiğâr'ın karşılaştıkları iki baba figürü bulunmaktadır. Birincisi, Âzer'in babası olan Oba Beyi'dir, o, iyi kalpli oğlu için her türlü fedakârlığı yapmaktan çekinmeyen bir karakter olarak tasvir edilir. Oba Beyi, Âzer'in obadan ayrılmasının ardından karşılaşabileceği risklere rağmen oğlunun isteğini geri çevirmez ve böylece onun büyük dünyaya geçişini sağlar, bu da onun erginleşmesine yardımcı olan bir rahip rolünü üstlenir. Âzer, maceraya çıkmadan önce babasının yanına giderek onun rızasını alır ve böylece babasının gönlünü kazanır:

> "Oba Beyi bu sözler üzerine, günlerdir "Gurbet! Gurbet!" diye direten oğlunun gurbete düşmesine boyun eğdi. Bir zaman sonra nasılsa döneceğini umdu. Anlaşılan Âzer'in başındaki dumanları gurbet rüzgârları dağıtacaktı" (Mungan, 2016: 20).

İkinci olarak, kahramana kısıtlamalar getiren, kurallar koyan ve cezalandırıcı özelliklere sahip olan kötü niyetli bir baba figürü karşımıza çıkar. Bu figür, Yadiğâr'ın babası olan Deli Türkmen'dir.

> "Dilini kilidini çözdün kızımın, lakin kendine aldın. Ben de senin canına alıcı kuş olacağım Âzer. Ben de senin canını alacağım. Kuş ol, konduğun dorukları, yılan ol, girdiğin delikleri arayacağım" diye and içti" (Mungan, 2016: 44).

Âzer, Yadigâr'ın babası olan Deli Türkmen'in uyarılarını göz ardı ederek maceranın fitilini ateşlemiştir. Babanın olumsuz özelliklerine karşın, Yadigâr gibi dişi bir karakter, her zaman kahramanın yanında yer almıştır.

> "Kahraman, babanın ego-yıkıcı erginleyişinin ürkütücü deneyimlerinin hepsinden büyüleriyle korunmasını sağlayan yardımcı dişi figüründen umut ve güvence elde edebilir" (Campbell, 2020: 123).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü öyküsü "Ulak ile Sadrazam"da, kahraman Sadrazam için devlet, bir baba figürü olarak betimlenir. Sadrazam, devleti babası olarak gördüğünden, devletin rızasını elde etmek ve üzerine düşen yükümlülükleri yerine getirmek amacıyla, padişahın cansız bedenini askerlerin bilgisi dışında saraya taşır. Bu hareket, kendisine babalık eden devlete olan memnuniyetini sağlama ve onunla bir uzlaşma arayışı olarak yorumlanabilir. Böylece, Sadrazam kendi kişisel sınırlarını aşar ve devletle daha derin bir ilişki geliştirir. Sadrazam için bu aşama "sembolik anlamda egodan tamamıyla özgürleşme safhasıdır" (Yarcan, 2016: 3).

> "Devletin kanunlarını kaleme almış bir Sadrazam olarak, Devleti ve sahibini her şeyin önüne koyuyor, bütün şartları eşit kılıyor, kadere oyun oynamaya çalışan öteki benliğinin işini zorlaştırıyor" (Mungan, 2016:108-109).

Murathan Mungan'ın *"Üç Aynalı Kırk Oda"* adlı hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de Aliye karakteri için baba figürü, hem yazarlık hem de falcılık yapan yazardır. Aliye, yazara fal baktırması ve sonrasında yazarın Aliye'ye öğütler vermesi, aralarındaki baba-kız ilişkisini gösterir.

> "İşte falında onlar çıktı, onların yanında çalışmaya başlayacaksın (…)Aynalı Pastane'nin aynasına dikkat et, dedi Yazar. En güvenilmez hikâyeler, aynalara fazla bakanların başından geçer. Ama hesabın kuvvetli senin, rakamlarla aran iyi. Hayallerin seni fazla kışkırttığında, hemen toplama-çıkarma yap, iyi gelir, dünyaya dönersin" (Mungan, 1998: 121).

Aliye'nin işe başladıktan sonra yazarı ziyaret ederek teşekkür etmesi, bir baba figürünün gönlünü kazanma olarak yorumlanabilir. Babanın gönlünü alan Aliye yolculuğuna devam etme fırsatını elde eder.

"Yazar'ın evine bir kez daha gitti. Bir top beyaz kâğıt götürdü ona. Sayenizde işim oldu, dedi. Ne güzel, belki benim de bir hikâyem olur, dedi Yazar. Bir yardımım dokunacak olursa, çekinmeyin çağırın beni, dedi Aliye. Evim, üç sokak aşağıda. Bulaşık, çamaşır falan işlerine de yardım ederim, yani isterseniz... Kahve içtiler birlikte. Ama yazar bu kez fal bakmadı. Dalgın gözleri uzaklara çekilmişti" (Mungan, 1998: 121).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, kahramanı uzun ve içsel bir arayışın ardından efendisini bularak onun gönlünü almıştır. Bu bağlamda, efendi kahraman için bir baba rolü üstlenir. Efendinin, kahramana yol gösteren, manevi destek veren ve onun iç dünyasını zenginleştiren bir figür olarak betimlenmesi, onun derin etkisini vurgular. Kahramanın efendisini bulması, kendi ruhsal bütünlüğünü tamamlamasına işaret eder.

"Ne zaman ki kapılar açıldı, mürit uzun mu uzun bir odanın öte başında Efendisini gördü. Onu görmekle kalmadı, önünde domur domur terlemiş Akpınar'ın suyu ile dolu testiyi fark etti. Hal dili ile göz göze bir süre bakışıp anlaştılar. Mürit anladı ki aşıp geldiği engeller Efendisi ile arasında uzanıp gitmektedir. Bundan öteye geçmeyi edep dışı bildi. Parlak kumaştan elbiseleri ile diz kırıp oturmayı beceremeyen siyaset adamları, bankacılar, sanayiciler, polisler askerler, artistler, din adamları; onların altında tüccarlar, memurlar, müdürler, şefler, şef yardımcıları. Hatta işçiler. Mürit bir ara garip başını kaşıyıp işsiz güçsüzleri de gördü. Efendi ona kalkıp bir "Hoş geldin" diyemedi. Testi ile arasında duranları çiğneyip geçemedi. Müridin hasret ateşini dindiremedi. Yandım mürit testiyi bırakıp tekkeden çıktı mürit. Bundan geri Efendisi için de dua etti mürit" (Kutlu, 2017: 76).

Alıntıdan anlaşıldığı üzere, mürit ile efendi arasındaki bakışmalar ve "hal dili" ile kurulan iletişim, aralarındaki baba-oğul ilişkisine işaret eder.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" öyküsünde, "babanın gönlünü alma" evresi, Ali'nin cezaevinde olduğu bir dönemde, oğlunun kasabanın zengin ailelerinden birinin kızı olan Feride'ye âşık olmasıyla başlar. Oğlu, Feride ile evlenme arzusunda olmasına rağmen, iki aile arasındaki maddi ve manevi farklılıklar ve Ali'nin hapis cezası, bu evliliğin gerçekleşmesine engel teşkil eder. Feride, kaçma düşüncesine sıcak bakmaz ve bu nedenle Ali'nin oğlu, babasının da gönlünü alarak yaşadığı kasabadan ayrılmak ister. Babasının izniyle bilinmeyene doğru bir maceraya atılmak üzere yola çıkar.

"-Seni burada bir başına bırakıp gitmek istemiyorum. Ama bu kasabada kalamam artık, dedim. Tavrını hiç değiştirmedi; yine aynı canlılık, yine aynı neşeyle:

-Beni düşünme. Benim ömrüm böyle geçti. Nereye gideceksin?

-Bilmiyorum.

-İyi… Bilmemek en iyisi" (Kutlu, 2015: 109).

Ali, oğluna izin vererek varlığın büyük dünyasına geçişini sağlayan erginleştirici bir rahip görevindedir.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, "babanın gönlünü alma" durumu söz konusu değildir. Çünkü olay örgüsü, Süheyla ve Engin'in kendi ben'ine yaptıkları yolculuğu anlatır.

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" adlı hikâyesinde, "babanın gönlünü alma" evresi bulunmamaktadır. Hikâyenin merkezinde Hürriyet adlı kahraman yer alır Hürriyet, annesinin vefatının ardından, babasının ego-yıkıcı erginleşme sürecinin getirdiği ürkütücü deneyimlerle yüzleşirken, yardımcı dişi figürün desteğini alamaz. Bu durum, kahramanın güven veremeyen babasına karşı duyduğu korkular nedeniyle İslamiyet'e yönelmesine ve karşısına çıkan ilk kişiyle evlenme kararı almasına yol açar.

"Ama çevremdeki herkes babamın arkasından, o kötü ve zararlı bir insanmış gibi söz ederdi. Anneannem onun içip içip annemi dövdüğünü, annemin de çektiklerini içine ata ata sonunda kahrından öldüğünü söylerdi... Ben de babamın sarhoş olup eve gelmelerini iyi bilirdim. (…) Hayatta yapayalnız kalarak akrabalarına sığınmış zavallı bir kızcağız sayıyordum kendimi. Babam üvey kardeşlerimi mutlaka daha çok seviyordu. Onlar mutlu bir aile hayatı yaşıyorlardı, ben fazlalık gibi oluyordum yanlarında" (Aktaş, 2012: 52).

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabında iki tür baba figürüne yer verilmiştir: Birincisi, kızının eğitimi için her şeyi göze alan ve onun öğretmen olmasını arzulayan baba; ikincisi ise kızının eğitimine olanak sağlamayan baba. "Hikâyede yer alan baba kendi babasıyla zıt özellikler gösterir. Genç kızın babası kendi babasına oranla evlatlarına daha düşkün, onları okumaları için destekleyen, daima onların yanında olan biridir"(Yılmaz, 2019: 65). "Son Büyülü Günler"in kahramanı, eğitim için şehre gitmeye

karar verir ve babası, kızını şehirdeki olumsuz etkilerden sakınması için uyarır: "Çok çok oku, senin süsün kitaplar olsun diyor babam, tırnaklarımdaki oje kalıntılarına bakarak" (Aktaş, 2012: 10). Kahramanın babasının bu uyarılarını dikkate alması, onun babasının gönlünü kazandığını gösterir. "Köy enstitüsü mezunu olması ve kitapçı dükkânı olmasına rağmen hikâye kahramanı baba, geleneksel duyarlılığını korumuş biri olarak karşımıza çıkar" (Yılmaz, 2019: 61).

Cihan Aktaş'ın "Virginia Woolf Mutsuzluğu" hikâyesinde, Levize karakteri babasının gönlünü almak için çaba göstermez. Bunun temel sebebi, babasının Levize'ye eğitim imkânı sağlamamış olmasıdır. Bu durum, Levize'nin arzuladığı hayata ulaşamamasına ve istediği gibi bir evlilik yapma fırsatını kaçırmasına yol açmıştır.

> "Ortaokulu ancak bitirebilmiş; babasının uygun görmeyişi yüzünden tahsilini sürdürememişti. (…) Gerçi o da biliyordu; kocasıyla kalkıp her yere gidemezdi, birlikte gidebilecekleri bir yer yoktu: kendine ait bir odası olabilmesinin de bir anlamı yoktu bu şartlarda" (Aktaş, 2011: 60- 61).

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabının "Şemsiyenin Altında" isimli ikinci hikâyesinde, Süreyya adlı kahramanın hikâyesi ele alınmaktadır. Evliliklerinin başlangıcında, askere gitmek üzere olan eşiyle birlikte, eşinin ailesinin yanına taşınma kararı alırlar. Fakat Süreyya, kayınpederinin itibarlı ve otoriter figürünü temsil eden şemsiyenin altından evine girişi reddeder ve bu şekilde kayınpederinin gönlünü kazanma olasılığını geri çevirir.

> "Benimsediği eşitlikçi ve seçkinlik karşıtı söyleme rağmen, birdenbire karşısında buluverdiği ve yaşantısının dışında tutmasının zorunluluğunu fark ettiği, dayanaklarına güvenli açıklamaları olan bir asalet havası yüzünden olup biten her şeye tepki duymuştu" (Aktaş, 2013: 63).

Süreyya, kayınpederinin dediklerini yapmaması üzerine, kocası Yusuf hikâyenin çoğu bölümünde ona "babasının gönlünü alması" için önerilerde bulunur.

> "Ve şimdi ona, şemsiyenin kendisi için taşıdığı simgesel anlamı anlatmayı denediğinden gülüp geçmişti. "Adamın koluna girip kapıdan geçiverecektin, hepsi o kadar. Bu da bir adet işte, günah veya haram değil ya" (Aktaş, 2013: 56).

Ancak eşi ve eşinin ailesi, Süreyya'nın duruşunu aksi ve uyumsuz olarak değerlendirmişler ve eşinden de beklediği desteği bulamayan Süreyya, istemeye istemeye kayınpederinin çatısı altına eve girmiştir. Böylece "babanın gönlünü alma" aşamasını geçmiştir.

> "Kayınpederi kapıda sanki görünmez şemsiyesini tutmuş da onları, askere giden oğlunun karısı olarak özellikle Süreyya'yı bekliyordu (…) Yanı başındaki küçük görümcesinin kolundan tuttu,- Gerçekte Yusuf'un hayaline tutunmuştu-; birlikte bahçe kapısına doğru yürüdüler" (Aktaş, 2013: 60-61).

Cihan Aktaş'ın *Azize'nin Son Günü* adlı hikâye kitabının "Yaralı Kür Şad" isimli üçüncü hikâyesinde, Sinan karakterinin erginleşme sürecinde baba-oğul ilişkisi önemli bir yer tutmaktadır. Sinan'ın yolculuğuna devam edebilmesi için babasının otoritesini tanıması ve onunla işbirliği yapması gerekmektedir. Babasının, Gebze'deki arsasını fedakârca satıp Sinan'ın Bakü'de eğitim almasını sağlaması, bu süreçte kritik bir rol oynamaktadır. Sinan, Bakü'ye gittiğinde babası, onun geniş dünyaya adım atmasını sağlayan bir erginleştirici rahip gibi bir rol üstlenmiştir.

> "Babası Gebze'deki arsalarından birini satmıştı. Nasıl da diploma satın almaya razı olduğuna inanmıştı!..." (Aktaş, 2018: 48).

> "Evet, Bakü'ye gidecekti. Ama babası, hâlâ, tahsiline devam edecek yerde yeni serüvenlere atılır diye endişe içindeydi. "Ben artık değiştim" demişti babasına, aceleyle fikrini değiştirir korkusuyla. Ölünceye kadar başında kalacak değilim ki oğlum, bugün varım yarın yokum" diye üstelemişti babası. Endişeli ve yorgun görünüyordu. Merhametle titremişti yüreği. Ama ne yapabilirdi ki (…)" (Aktaş, 2018: 50-51).

Sinan, "Ben artık değiştim" diyerek babasının, gönlünü almıştır.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde, "babanın gönlünü alma" aşaması "Sabahın Seher Vaktinde Aman" öyküsünde tespit edilmiştir. İsimsiz kahraman, adını bilmediği bir kızın aşkıyla deli divane olmaktadır. Ancak bu genç kadın onun varlığından habersizdir. Kahraman, bu duygusal karışıklık içinde evlerinin bahçesinde sevdiği kızı düşünürken, babası bahçeye gelir ve çitlerin onarılması gerektiğini söyler. Genç

adamın zihninde sadece sevdiği kız vardır, ancak babasının gönlünü almak için onun isteklerine olumlu yanıt verir.

"Artık kar düşmez, diyordu, şu çitlerin bir çaresine bakmalı (…)

Diyorum ki, acaba (…)" diye sürdürüyordu konuşmasını babası. Ama çit, ev, babası, kendisi, hiç kimse hiçbir şey umurunda değildi o anda (…)

Olur baba. Diye mırıldandı.

Bu sözler ağzından öylesine doğal, öylesine saygılı çıkıvermişti ki babasının, gece gündüz aklının bahçe çitlerinin üstünde olduğunu sanabileceğini düşündü. Örselenmiş bir sevinçle elini çalılara doğru uzattı" (Özdenören, 2015a: 48).

Böylece, aşkın ateşiyle yanıp tutuşan isimsiz kahraman, babasının isteklerine itiraz etmeyerek, suskunluğunu koruyarak ve babasını kızdırmaktan kaçınarak babasının gönlünü kazanmayı başarır.

Rasim Özdenören'in *Kuyu* ve *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitaplarında "babanın gönlünü alma" aşaması yer almamaktadır.

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabındaki "Buzdan Volkan" öyküsünde, genç kızın babası öfke dolu, eşi ve çocuğuna şiddet uygulayan acımasız bir karakter olarak tasvir edilir. Babasının annesine uyguladığı şiddet sonucunda anne hayatını kaybeder. Zalim baba kısa bir süre sonra felç geçirir. Macera boyunca babanın gazabına uğrayan genç kız, babasının felç geçirmesinden sonra hayatını babasından intikam almak üzere kurmuştur. Yaşarken kendini ölmüş gibi hisseden genç kız, evde kendisinin ve babasının tabutlarının olduğunu hayal eder. Felçli babasının artık müdahale edemeyeceğini anlayan genç kız, her gün alkollü mekânlara gitmeye başlar ve bir gün tanıştığı bir erkeği evine getirerek, babasının gözleri önünde onunla öpüşür. Bu davranışla babasını cezalandırarak intikamını alır.

"(…) Kız ayağa kalktı.

"Beni öp!" dedi.

Genç adam şaka mı yapıyor diye baktı onun yüzüne. Ama gördüğü, ölü benzi gibi sararmış bir yüzdü. Sararmış ve kararlı.

"Beni öptüğünü babamın görmesini istiyorum" dedi" (Özdenören, 2008: 44).

Campbell, "Eğer korkutucu baba yüzüne güvenmek imkânsızsa, kişinin inancı başka bir yere yönelir" diye belirtir (Campbell, 2020: 149). İsimsiz kahraman için de bu durum geçerlidir. O, hiç tanımadığı bir erkekle öpüşerek babanın gönlünü almak yerine, onun kalbini acıtmayı tercih eder. Bu alıntılar, genç kızın komplekslerini aşamadığını ve babasının gönlünü kazanamadığını gösterir. Bu yüzden hikâyede diğer aşamalar görülmez.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır'*ın üçüncü hikâyesi, kitapla aynı adı taşıyan "Kadınlar da Vardır" başlığını taşımaktadır. Bu öykünün kahramanı Servet Hanım için "babanın gönlünü alma" aşaması tespit edilememiştir.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* adlı eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan"da Rabia Hanım'ın hikâyesinde babası Kırmızı Hafız, merkezi bir karakter olarak dikkat çeker. Rabia Hanım'ın annesinin vefatından sonra yeniden evlenmeyi tercih etmeyen Kırmızı Hafız, Rabia Hanım'ın eğitimi için büyük çaba göstermiştir. Kızına at binmeyi, kürek çekmeyi ve silah kullanmayı öğreten babasının, bunları öğretme sebebi ise şu sözlerle ifade edilir: "Dünya kötüye gidiyor, bunlara ihtiyacın olabilir" (Atasü, 1998: 24). Babasının bu eylemleri, Rabia Hanım'ı sınavlara hazırlayarak onun erginleşme sürecinde ve büyük dünyaya geçişinde önemli bir rol oynamıştır. "Kırmızı Hafız, ölüm döşeğinde bile kızı Rabia'ya göreceği acılar karşısında dayanıklı olmasını tavsiye eder. Başında okunan Kur'an'ı durdurur ve dünyanın gidişatıyla ilgili fikirlerini sıralayarak kızının dirençli olması gerektiğini söyler" (Furtana, 2019:49).

Rabia Hanım'ın "babasının gönlünü alma" aşaması, eşi Hamit'in vefatından sonra ikinci bir evlilik yapmak için babasından izin istemesidir.

"(…) Her neyse evlenmek ister (…)

Siz Bilirsiniz babacığım, dedi Rabia Hanım

Kıpkırmızı kesilmişti.

-Yoo, kızım, nesini ben bileceğim? Koca kadınsın, kendin karar ver. Dürüst, çalışkan, namuslu bir adammış" (Atasü, 1998: 29).

Rabia Hanım, babasının merhametini, yardımseverliğini ve iznini alarak macerasına devam eder. Bu aşamada baba, erginleşmeyi destekleyici bir kimlik sergiler. Joseph Campbell, kahramanın yolculuğunda babanın olumlu tutumunun büyük öneme sahip olduğunu belirtir ve "kahramanın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahip görevi üstlendiğini" vurgular (Campbell, 2020: 129).

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri* adlı üçüncü hikâye kitabının "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" isimli ikinci hikâyesinde, Hasan karakteri, kısa süreli bir aşk yaşadığı kadının ayrılması sonucu aşk acısı çeker. Bu karşılıksız aşk nedeniyle okulunu uzattığını öğrenen babası, Hasan'ı evlatlıktan reddeder: "Bırak it gibi, sürünsün oralarda" demiş annesine" (Su, 1999: 39). Babası, Hasan hakkında akrabalarından gelen sözlere ve eleştirilere, "insanın belinden düşene gücü yetmiyor işte, kınayanın Allah başına versin" diyerek yanıt verir ve bu şekilde vicdanını rahatlatır (Su, 1999: 37).

Hasan için babanın gönlünü kazanmanın yolu, eğitimini tamamlamak ve iyi bir iş bulmaktır. Ancak Hasan, aşk nedeniyle üniversiteyi sekiz yılda tamamlayamaz ve okulu terk etmek zorunda kalır. Bu durum, babasının Hasan'ı evlatlıktan reddetmesine sebep olur. Böylece Hasan, babasının gönlünü kazanamamış olur.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" isimli öyküsünde, kahraman için baba figürü görevindeki kişi, arabası bozulduğu zaman ona yardım eden tamircidir.

> "Neredeyse öne atlayıp Osman Hasat'ı bu yükten kurtaracaktım. Onarımcı, el yordamıyla koluma usulca bir dokunup, beni önledi ne yapacağımı nerden bildi? Öne atılacağımı, feneri Osman Hasat'ın elinden alacağımı? Ancak sezilebilir bir dokunuştu, ama yine kesin. Böylece, kamyon şoföründen boşalan yeri dolduruverdi sanki. Yalnızlık duygum, öksüzlüğüm bitti, gitti" (Ağaoğlu, 2008: 92).

Kahraman için, yola çıktığında karşılaştığı zorluklar ve tehlikelere karşı cesaret ve motivasyon sağlayan kişi tamircidir. Bu kişi, kahramana yardım ederek ve onu uyarak yolculuğunu sürdürmesi için motive eder. Kahraman, tamircinin uyarısını dinleyerek Osman Hasat'a yardım etmeme kararıyla tamircinin takdirini kazanmış ve böylece "babanın gönlünü alma" aşamasını geçmiştir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Taş Duvardır Benim Sevdam", "Duruşma" ve "Adil Düzen" isimli öykülerde, "babanın gönlünü alma" aşamasına dair bir bulgu tespit edilmemiştir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" adlı yedinci öykü, Zeynep ve oğlu Bora'nın evlerine izinsiz giren adamla aralarındaki konuşmaları konu alır. Hikâyede, Bora için baba rolünü üstlenen kişi, eve izinsiz giren genç bir adamdır. Bu adam, Bora ile kurduğu yakın ilişki sayesinde onun hayatında bir baba figürüne dönüşür. Bora, evde ödev yapmak, oyun oynamak ve vakit geçirmek istediğini ifade eder ve yabancı adam bu istekleri olumlu karşılar. Bu süreçte, Bora ve yabancı adam arasındaki ilişki baba-oğul ilişkisine evrilir. Bora, adamın sevgi dolu yaklaşımıyla kendini güvende hisseder ve ona yakınlaşır.

> "Yabancı, terörist kimliğinden sıyrılıp, Bora'nın ağabeyi oluvermişti sanki. Gözlerine ışık, yüzüne renk gelmiş, sesi, tavrı, bakışları değişmişti. Sekiz yaşlarında bir oğlanla çocuklaşan sevecen bir delikanlı olmuştu. Bora'nın anlattığı Hayat Bilgisi'ni dinleyip, kitaptan takip ediyordu şimdi" (Kulin, 2005: 95).

Yabancı adam, Bora için bir baba figürü olarak ortaya çıkar ve Bora da onun sözlerini dinler. Adamın yönlendirmelerine uyarak, onun sevgisini ve ilgisini kazanmaya çalışır. Bu durum, Bora'nın yabancı adamın kalbini kazanarak babanın gönlünü aldığına işaret eder.

> "Adam Bora'ya döndü, "Bana tarif ettiğin o kovboy kıyafetini giyip gelsene," dedi. "kovboyculuk oynamak istiyorsun madem, kovboy ol da gel." Bora şimşek gibi fırladı yerinden, odasına koştu" (Kulin, 2005: 97).

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâyesinde "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar" isimli üç öykünün kahramanı olan Zehra için baba rolünü Erol Bey üstlenir. Erol Bey, evinde büyüyen Zehra'ya sevgi ve ilgi göstererek onun hayatında önemli bir yere sahip olur. Zehra, uzun süre yaşadığı evin dağılması üzerine, annesi aracılığıyla Erol Bey'e geleceği hakkında soru yöneltir. Bu, onun Erol Bey'e duyduğu bağlılığı gösterir.

> "Erol Bey, Zehra n'olacak şimdi? Diye sormuştu. Sanki benim dilim yokmuş gibi, cahil anneme sorduruyorum can alıcı soruyu. Yüreğim ağzımda beklemiştim. Önce uzunca bir sessizlik, sonra tek bir söz! Bakarız" (Kulin, 2000: 36).

Erol Bey, Zehra ve iki arkadaşına iki aylık kira ve depozito ödeyerek bir ev tutmalarına yardımcı olur. Zehra'nın bu evde kalmayı kabul etmesi, Erol Bey'in gönlünü kazanması anlamına gelir.

2.2.5. Tanrılaştırma

Joseph Campbell, bu aşamayı "tanrılaştırma" (apotheosis) olarak adlandırmıştır. Bu terimin sözlük anlamı, bir bireyin ego yansımalarını geride bırakarak tanrı veya tanrıça statüsüne yükselmesidir. Campbell, bu durumu "kahramanın, aldırışsızlığın son korkularının ötesine geçerek ulaşacağı tanrısal hâlin bir modeli" olarak tanımlar (Campbell, 2020: 140). Başka bir ifadeyle, bu aşama insanların en derin değerlerini ve arzularını temsil etme yoludur.

Abraham Maslow ise bu aşamayı "kendini gerçekleştirmiş insanların tecrübe ettiği en yüksek seviyede mutluluk ve doyum anlarını doruk deneyimler" şeklinde tanımlamıştır (Maslow, 2001: 84).

Sariçiçek ise bu aşamayı "bir arınma 'fenafillâh'a veya 'Nirvana'ya ulaşma" olarak tanımlar (Sarıçiçek, 2020: 52). Kahraman bu seviyede, tanrılaşma veya "tanrılaştırma" eylemi içerisinde özbenliğe veya kendiliğe ulaşır. Bu, bir tür nirvanaya ulaşmakla eşdeğerdir.

> "Dar kafalılığımızla sınırlanmış önyargılardan kurtulduğumuz zaman, en yüce erginlenmenin, sadece, saldırganlığı daha sonra kendilerini savunmak için komşularına yansıtan yerel anne babalarımızınki olmadığını anlamak olası olur" (Campbell, 2020: 147).

Bu aşama, kahramanın kendini keşfetmesi ve kişisel sınırlarını aşması sonucunda gerçekleşir. Bu noktada kahraman sıradan bir insan olmaktan çıkar ve daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşır.

> "Buddha'nın kendisi gibi, bu tanrı benzeri varlık da insan kahramanın aldırışsızlığın son korkularının ötesine geçerek ulaşacağı tanrısal hâlin bir modelidir. 'Bilinç zarfı yok olduğunda, o, değişimden uzaklaşır, bütün korkulardan kurtulmuş olur. Bu, hepimizin içindeki kahramanlık yoluyla serbest kalacak ve herkesin ulaşabileceği gizildir; çünkü şöyle yazılmıştır: 'Her şey Buddha-şeydir,' ya da yine (ve bu aynı şeyi

söylemenin bir başka yoludur) 'Tüm varlıklar benliksizdir" (Campbell, 2020: 140-141).

Joseph Campbell, tanrılaştırmanın antik mitlerde sıkça rastlanan bir tema olduğunu ve kahramanın yolculuğunun önemli bir unsurunu temsil ettiğini vurgular. Tanrılaştırma, kahramanın yolculuğundaki diğer adımları etkileyen ve kahramanın daha yüksek bir amaca hizmet etmesine imkân tanıyan önemli bir dönüm noktasıdır.

Kahraman, "baştan çıkarıcı olarak kadın" ve "babanın gönlünü alma" aşamalarını takiben, "tanrılaştırma" aşamasında kendi gücünü, amacını ve yeteneklerini keşfeder. Bu öz farkındalık, kahramanın nihai başarısının anahtarını oluşturur ve onu maceranın daha zorlu bölümlerine hazırlar. Bu evrede, kahraman eski benliğini bırakır ve yeni bir kimliğe geçiş yapar. Gerçek bir kahraman olarak doğar ve bu süreçte, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü deneyimler. Bu yeniden doğuş, aynı zamanda son perdede kendini feda etmeye hazır olduğunun işaretidir.

> "Fakat ölüm son değildir. Yeni yaşam, yeni doğum, yeni varoluş bilgisi (yalnız bu bedende değil, tüm vücutlarda, Bodhisatva gibi dünyanın tüm bedenlerinde yaşarız) verilmiştir bize. O babanın kendisi bir ikinci doğuşun rahmi, annesiydi" (Campbell, 2020:149-150).

Bu aşamaya kadar kahramanın zihni, dünyayı basit bir perspektif içinde algılamış ve kendini güvende hissetmek adına pek çok şeyi görmezden gelmiştir. Ancak çeşitli zorluklar ve değişimlerle karşılaştıktan sonra, çevresindeki dünyayı daha derinlemesine anlamaya ve bilgelik kazanmaya başlar. "Tanrılaştırma" aşaması, bu farkındalığın arttığı dönemdir. Bu evrede, kahraman eski özelliklerini geride bırakarak yeniden doğar ve başlangıçta aradığı kişiye dönüşerek daha zorlu evrelere hazır hâle gelir.

Birçok mitolojik gelenekte "tanrılaştırma", bir dönüşüm süreciyle gerçekleşir. Kahramanlar veya diğer figürler, kahramanlık eylemleri veya ruhsal başarıları sonucunda tanrısal varlıklara dönüştürülebilirler. Tecimer'in belirttiği üzere, bu aşamada kahraman, "sahip olmadığı becerilere sahip olur ve gerçekleştiremediği eylemleri gerçekleştirir" (Tecimer, 2005, 148- 149). "Tanrılaştırma" süreci genellikle sembolik bir ölümü veya yeniden doğumu da içerir, zira birey yeni ve daha güçlü bir forma dönüşür.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda iç içe geçmiş üç hikâyede "tanrılaştırma" niteliğine sahip karakterler İlyas, Camsap ve Cihanşah'tır. Bu üç kahraman, korkularının ötesine geçerek tanrısal bir modele dönüşmüşlerdir. İlyas, ustasının vefatını öğrenip onun vasiyeti üzerine Şahmeran hikâyesini yazmaya karar verir. Camsap ise Şahmeran'ı öldürdükten sonra kenti terk ederek abdallığın yolculuğuna çıkar. Cihanşah, sevdiği Gevherengin'i koruyamadığı için onun mezarı başında ömrünün sonuna dek beklemeyi seçer. Bu üç kahraman, egolarının yanılsamalarını geride bırakarak bir arınma ve adanma süreci yaşarlar ve bu süreçte tanrılaşma deneyimi elde ederler.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının "Âzer ile Yadiğâr" isimli hikâyesinde, Yadigâr karakteri, olağanüstü doğum özellikleri, dilinin çözülmesi, sevdasına olan bağlılığı, karakteristik özellikleri, ahlaki değerleri ve zekâsı ile "tanrılaştırma" niteliğine sahip tek kişidir. Bu karakter, her açıdan kusursuz bir şekilde tasvir edilmiştir. Âzer yaşadığı zorluklara dayanamayıp geri dönme isteği karşısında Yadigâr'ın tutum ve davranışları ile öne çıkar. Yadigâr'ın mantıklı ve akılcı düşünce yapısı, Âzer'in duygusal tepkilerini dengeleyerek ona rehberlik etmektedir.

Oba Bey'in karşı çıkmasına rağmen, iki âşık en sonunda kaçarlar. Çok öfkelenen Oba Bey'i peşlerine adamlarını gönderir. Âzer ile Yadigâr, gittikleri her yerde Oba Bey'in adamlarından kurtulamazlar ve sonunda kaçacak yer kalmadığında Deliyar'a varırlar. Burada, birbirlerinin adını haykırarak intihar ederler. Yadigâr, sevdasından vazgeçmeyip ölümü göze alarak tanrısal bir varlıkla özdeşleşir. Yadigâr, intiharla arınma hâli yaşamıştır.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının "Ulak ile Sadrazam" isimli üçüncü öyküsünde, Sadrazam, padişahın öldüğünü kimseye duyurmadan cenazesini saraya taşır. Kahraman, saraya güvenli bir şekilde vardıktan sonra tüm korkularını geride bırakır ve özgür bir ruh haliyle askerlerin karşısına çıkar. Sadrazam, padişahın naaşıyla yalnız kaldığında huzur ve sakinlik durumuna ulaşır. Bu noktada kahraman, iç dünyasında özgürlüğe erişir, arzulardan sıyrılır ve merhametli, bilge bir kişiliğe bürünürek tanrılaşır.

> "Bir akşam alacasında, divanhanede tek başınaydı. Sanki artık ölebilirdi. Çocukça bir sevinçle, derin bir ölüm huzuru aynı anda birbirlerine dönüşerek kaplıyordu içini" (Mungan, 2016: 107).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı hikâye kitabının "Alice Harikalar Diyarında" isimli ilk hikâyesinde, kahraman Alice, sevgilisi Adam'ın gerçek bir insan olmayıp bir android olduğunu ve bir insanı kaçırdığı için imha edildiğini öğrenir. Bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla Alice için yaşam ve ölüm arasındaki ayrım önemsizleşir. Alice, ölümü göze alarak bir tür "tanrılaştırma" sürecine girer.

> "Alice, bundan sonrasını dinlemese de olurdu artık. Beni de imha edin, diye seslendi içinden, Beni de imha edin, ne olur beni de yok edin! Düşüncelerinin okunduğunu biliyordu artık. Ağzını açmaya çalışmıyordu bile. Sayıklar gibi, Beni de imha edin n'olur! deyip duruyordu" (Mungan, 1998: 101).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının "Aynalı Pastane" isimli ikinci hikâyesinde, kahraman Aliye, çok arzuladığı parayı kazandıktan sonra hayatının anlamının yitip gittiğini ve içinde bir eksiklik hissettiğini fark eder. İşvereni Muştik'e işten ayrılmak ve işi bırakmak istediğini belirtir. Aliye, yaptığı hataları kavrayarak egosunu, algılarını ve anlayışını aşar ve bu süreçte bir tür tanrılaşma yaşar.

> "Etinin paraya, paranın gerçeğe dönüştüğünü ve paranın, hayatı yöneten tek gerçek olmasının kapalı iktisadını, gündelik gerçeklik içinde kendince kavramaya çalıştı. Bu kapalı iktisadın büyüsü, günün birinde, yoksulluğu zenginlikle değiştirebiliyor, ama yoksulların, yoksullukta oluşmuş gerçeklik duygusunu, gözünü ta başından zenginlikte açmış insanların gerçeklik duygusuyla bir türlü değiştiremiyordu. Bu anlamda sınıf atlanmıyordu. Yoksul doğanlar, ne kadar zengin olsalar da, bu anlamda hep yoksul kalıyorlardı. Korkuları, kaygıları, hâlâ yoksulluğun bilgisini ve öğrenmelerini taşıyordu. Yarılmıştı. Her yer onundu belki, ama o her yere yabancıydı. Bazı geceler, kendisini, eski yoksul evlerinde kuru zeytinle kahvaltı ettiği sabahlarında bulduğu rüyaları, her şeyden çok daha gerçek geliyordu kendisine ve sanki asıl sabahları, bir rüyaya uyanıyordu" (Mungan, 1998: 207).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinin kahramanı Mürit, Efendisi tarafından verilen emanetle dergâhın lideri konumuna yükselir ve taşıdığı özgün niteliklerle adeta tanrısallık vasfına erişir. Adaleti her zaman gözetip hak yemeyen, dini siyasete alet etmeyen Mürit, her yönüyle mükemmel bir şekilde idealize edilmiştir. Dinin öğretilerine bağlı kalırken çevresindeki baskılara direnç gösteren ve hayata karşı duruşunu değiştirmeyen Mürit, bu tutum ve davranışlarıyla "tanrılaştırma" sürecine ulaşmış bir karakter olarak betimlenir.

> "Bu şehrin bir kapısından girip, öbür kapısından çıkıncaya kadar bildiklerimi unuttum, unuttuklarımı hatırladım. Var olan varlığım yok olmuş yoktan var edilmiş idim" (Kutlu, 2017: 90).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserindeki kahraman Ali, taşıdığı karakter özellikleri bakımından tanrısallık niteliği taşıyan birinci kişidir. Hikâyede Ali, her yönüyle kusursuz biçimde idealize edilir. Okulun bahçesine kurduğu meyve-sebze bahçesinin sadece müdürün değil, okul çalışanlarının da faydalanması gerektiğini savunarak müdürle kavga eder. Ayrıca hikâyede, Çerçi Abdullah'a küçük bir dükkân yaparken haksız yere inşaatın zabıtalar tarafından durdurmasına karşı verdiği mücadele ile kusursuz insan olma özelliği sergiler. Musa Çavuş ve Şeref Bey ile birlikte çıkardıkları gazetede yazdıkları yazılarda doğruluktan taviz vermemiştir. Ancak, doğru söylemekten dolayı hakkında şu suçlamayla dava açılır:

> "Hakkında "Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak yahut memleket içinde müesses iktisadi veya sosyal temel nizamlarından herhangi birini devirmek (…) için propaganda yapmak" suçundan dava açıldı" (Kutlu, 2015: 88-89).

"Tanrılaştırma" vasfına sahip ikinci kişi, Kara Turan'ın annesi Kömürcü Halime'dir. Turan'ın babası, ailesini terk ettikten sonra, Halime kışın soğuğunda odun kömürü taşıyarak oğlunu büyütmüştür. Kasabada yalnız yaşamak ve bir çocuk büyütmek büyük sabır, güç ve azim gerektirir. Halime, bunu başararak adeta "tanrılaştırma" aşamasına ulaşmış bir karakter olarak gösterilebilir.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, ahlaki değerler, karakter özellikleri ve zekâları açısından "tanrılaştırma" özelliklerine sahip iki karakter bulunmaktadır: Süheyla ve Engin. Süheyla, Kutlu tarafından her yönüyle kusursuz ve idealize edilmiş bir şekilde tasvir edilir. İslamî değerlere olan bağlılığı, mesleğini terk etme cesareti, dış görünüşüne önem vermeme tutumu ve arkadaşlarının uzaklaşmasına aldırmaması gibi özellikler, Süheyla'nın mükemmelliğinin kanıtlarıdır. Ayrıca, hikâyede Engin'i İslami yola yönlendiren kişi olarak önemli bir rol oynar. Doğru bildiği yoldan sapmayan Süheyla, bu nitelikleriyle tanrısal bir karaktere bürünmüştür.

"Bir dünyadan vazgeçiyordu. Elinde istifa dilekçesi, kalbi küt küt –aslında verilmiş daha önceden içe sindirilmiş bir kararın uygulanmasında idi- bu küt kütler de neyin nesiydi" (Kutlu, 2019: 43).

"-A.. Aaa.. Süheyla sen misin? Gözlerime inanamıyorum. Kız bu ne hal?

-Müslüman oldum" (Kutlu, 2019: 49).

Süheyla'nın tanrısallaşmasında, "çevresini saran teferruattan kurtulması, sevgilisi tarafından terk edilişi" (Aktaş, 1984:75), "duyduğu ezan sesi ve alışkanlıklarından kurtulup da meseleye değişik açılardan bakması" etkili olmuştur (Kabahasanoğlu, 1982: 56).

İkinci karakter Engin ise, doğup büyüdüğü kasabada içine düştüğü durumu gözlemler. Günahlarla dolu hayatından uzaklaşıp, kalbi ve ruhu temizlenerek tanrılaşma sürecine girer.

"Engin, kalbî birtakım boşlukları doldurmak için bir yolculuğa çıkmıştır. Yolculuğun sonunda elde ettiği şey, varlık giysisinden soyunmak ve teslim olmaktır" (Çoşkun, 2020: 94).

Bu ifade, maddi varoluştan soyutlanma ve bir üst varlık haline ulaşma anlamına gelmektedir. Engin'in bu dönüşümü, onun kişisel gelişiminin yanı sıra, kolektif bir bilinç düzeyine ulaşmasını da simgelemektedir.

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" adlı hikâyesinin kahramanı Hürriyet, kendi nefsiyle mücadele ederken kendini bulma ve bireyselleşme sürecini tamamlar. Bu yolculuğun sonunda hedeflerine ulaşarak tanrısal bir nitelik kazanır.

"Gözlere hoş görünmek, varlığımı onaylatmak için ona buna güneş gözlükleriyle direksiyon başında falanca derneğe kayıtlı olmak iyi derecede bir veya birkaç yabancı dil konuşmak olur olmaz bildirilere imza atıp olur olmaz yürüyüşlere katılmak zorunda değilim diye yükseliyor içimden sesim (…) Bugün kendinin farkında sesim, Hürriyet'in farkında" (Aktaş, 2012: 72).

Bu iç monolog sayesinde, Hürriyet'in içsel bir arınma süreci yaşadığı ve teslimiyet durumuna ulaştığı anlaşılır. Kendi özgünlüğüne değer verme, dış etkilerin baskısından kurtulma ve toplumsal beklentilere meydan okuma arzusu, Hürriyet'in derin bir içsel dönüşüm geçirdiğinin işaretidir.

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabında yer alan "Virginia Woolf Mutsuzluğu" hikâyesindeki ana karakter Leviza, ahlaki değerler ve zekâ bakımından kusursuz biçimde idealize edildiği için "tanrılaştırma" vasfına sahip tek kişidir. Leviza'nın davranışları, özellikle eşinin eve getirdiği alkollü misafirlere karşı gösterdiği terbiyeli tutum, Tahir'in evli olmasına ve daha genç bir kadına âşık olmasının yanlışlığını nazikçe ifade etme çabası ve Tahir'in annesinin suçlayıcı tavırlarına karşı sessiz kalması, onun yüksek ahlaki değerlerini yansıtmaktadır. Leviza'nın zekâsı da övgüye değerdir; hikâyenin ilerleyen kısımlarında, bilgeliği ve zekâsı sayesinde diğer karakterlerin sorunlarına çözümler sunar.

> "Annem bir hayalet gibi mutfakla balkon arasında gidip geliyordu. Baba evinde aldığı terbiyenin gereğince içki içen insanlara hiçbir şekilde hizmet etmemesi gerektiğini düşünüyordu. Ancak aynı terbiyenin gereğince özellikle misafirlerinin yanında kocasına karşı çıkamıyor, misafirlere karşı hoşnutsuzluğunu belli edemiyordu da. Annem de ona karısına karşı sorumluluklarını hatırlatıyor: Aklını başına topla, karın var, çocukların var, seninki bir heves, gelir geçer (…)" (Aktaş, 2011: 63-64).

Yukarıdaki alıntılardan anlaşıldığı üzere, Leviza, dünyevi korku ve arzulardan sıyrılarak, adeta "nirvana"ya ulaşmışçasına, her duruma eşit bir perspektifle yaklaşır.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabının "Şemsiyenin Altında" isimli ikinci hikâyesinin kahramanı Süreyya, kayınpederinin şemsiyesi altında eve girmeyi reddetmesine rağmen, "eşinden beklediği desteği göremeyerek aşkını sorgulamaya başlar ve eşinin anne ya da babasını kabullenememesine rağmen kayınpederinin "şemsiyesi altında herhangi bir gelin" olmak zorunda kalır" (Toruntay, 2019:45). Süreyya geleneksel törenlerin edilgen bir parçası olmayı ve bu törenlerin sessiz bir figürü olmayı reddeder. Bu durum, Süreyya'nın geleneğin edilgen bir parçası olmaktan ziyade, kendi hayatına yön veren aktif bir kadın olarak öne çıkmasını sağlar. Bu, Süreyya'nın İslamî kadın ideali doğrultusunda tanrısal bir konuma yükseldiğini gösterir.

Cihan Aktaş'ın *Azize'nin Son Günü* adlı hikâye kitabının "Yaralı Kür Şad" isimli üçüncü hikâyesinde, kahraman Sinan, Bakü'de Bursa hapishanesinden tanıdığı eski arkadaşı Faik ile karşılaşır. Faik'in ortak iş yapma teklifini kabul eden Sinan, zengin bir iş adamı olmayı ve sevdiği kadın Pelin'i mutsuz hayatından kurtarmayı hedefler. Ancak, tüm birikimini Faik'e verdikten sonra onun dolandırıcı olduğunu anlayarak umutları yıkılır.

Bu olayın ardından bir parkta otururken Mahruh adında bir kadınla tanışır. Mahruh'un bir oğlu Rusların Bakü baskınında şehit düşmüş, diğer oğlu ise kayıptır. Mahruh'un çaresizliğine şahit olan Sinan, sanki uzun süredir bu kadın için Bakü'de kaldığı hissine kapılır. Sinan, çaresizlik içindeki kadının kayıp oğlunu bulmak için yardım etmeye karar verir. Sinan, Mahruh'un oğlunu aramaya başlamasıyla birlikte kalbinde ilk defa yaşama dair bir hareket, bir enerji, bir istek uyanır. Bu olay, kahramanın kendi egosundan uzaklaşarak, dinginliği içinde ve dışında duyan bir insana evrilmiştir. Böylece Sinan, dünyevi kimliğini geride bırakarak daha derin bir ruhsal kimliğe yönelir ve ikiliklerin sınırlamalarından kurtularak tanrısallaşır.

> "Öğlen namazı için mescide girip dua ettikten sonra gökyüzüne baktığında 'Gökyüzü bana geri geldi' diye düşünür ve 'yeni' yaşamına başlar" (Aktaş, 2018: 56).

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinin "Bir Adam" öyküsünde "tanrılaştırma" aşaması tespit edilmiştir. Bu öyküde, adı belirtilmeyen kahraman, bir dervişle karşılaşmasının ardından geçmişte yaptığı hatalar ve işlediği günahlar nedeniyle pişmanlık duyar. Dervişin etkisiyle manevi zenginliğin ve inançlı bir yaşamın değerini keşfeder. Bu deneyim sonucunda, günah işlemeyen bir hayat sürmeyi seçerek "fenafillah" mertebesine ulaşır. (…) bunalan ve çıkmaya çalışan kahramanlara gösterilen çıkış yolu denize açılmaktadır. Özdenören'in öykülerinde deniz, tasavvufun önemli kavramlarından olan fenafillaha karşılık olarak sembolleştirilir" (Çalışkan, 2019: 60).

> "Bugüne, şu ana değin, başkalarının hakkımdaki tasarılarına, düşüncelerine ne kadar önem vermiş olduğumu şaşkınlıkla ayrımsıyordum. Kendi isteklerime, dileklerime göre değil de, başkalarının benim hakkımda düşündüklerini tahmin ettiğim şeylere göre yaşantıma bir düzen vermiş olduğumun bilincine de şimdi varıyordum" (Özdenören, 2015a: 55).

Kahraman, dervişle karşılaştıktan sonra yaşamını başkalarının beklentilerine göre sürdürdüğünü fark eder ve bu bilinçle bir arınma sürecine girer. Bu dönüşümle birlikte kahraman, yeni bir kimlik kazanır ve toplumsal sınırlamaların ötesine geçerek "fenafillah" veya "Nirvana"ya ulaşma düşüncesidir (Sarıçiçek, 2020:52).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, tekkeye girmeden önce günahlar içerisinde kaybolmuş, çaresiz bir durumdadır. Tekkeye girişiyle birlikte tüm günahlarından arınarak tanrılaşma sürecine girer. Yusuf, nefsinden arınmış, geçmişinden

ders çıkarmış ve "Kendini dayatan, kendini savunan, kendiyle ilgilenen eski egosunun yanılsamalarını terk ederek" dönüşmüştür (Campbell 2020: 153). "Bu dönüşüm aynı zamanda egoyla yoğrulmuş "ben"i öldürüp tanrıya ulaşmayı temsil eder. Dine ve onun değerlerine dönen birey ya da toplum, karanlık kuyulardan arınmış, derin denizlerden aydınlanmış olarak kendilik düzeyine çıkar". (Akkoç, 2019: 68).

> "Bu yüzden şimdi önünde diz çökmüş olduğu üstat ona doğruyu söylüyor ve ona işlemiş bulunduğu irili ufaklı bütün yanlışlarından pişmanlık duymasını ve onlar için tövbe etmesi gerektiğini bildiriyordu. Bütün bunlardan sonra elini vakarla uzattı ve kendine uzatılan eli sıkıca kavradı ve o anda teklife muhatap oldu:
>
> Şeyh efendimizi şeyh efendiliğe kabul ediyor musun?
>
> Ediyorum
>
> De ki, kabul ediyorum.
>
> Kabul ediyorum" (Özdenören, 2010: 99-100).

Dönüş treninde, cebindeki paraları almaya çalışan hırsızlarla mücadele ederken aynı zamanda otel odasında birlikte olduğu kadınla karşılaşır. Hırsız elindeki palaskayla Yusuf'a doğru ilerler. Yusuf, hırsızın palaskayı tuttuğu elini havada yakalar. Hırsızlık yapamayacaklarını anlayan hırsızlar oradan koşarak uzaklaşırlar. Kadın, Yusuf'un kendini maliye nazırı olarak tanıttığını aynı zamanda ırz düşmanı olduğunu söyleyip oradan uzaklaşır. Yusuf, hem bu yalanlara cevap vermez hem de kadının ardından gitmeyerek "tanrılaştırma" aşamasını geçer.

> "Oysa o, şimdi değişmiş olduğunu duyumsuyordu. Şimdi, pencerenin dışında, yanlarında akan çimen yapraklarını, telgraf direklerini kendine kardeş ilan etmişti. O şimdi bildikleriyle iş görürse, ona bilmediklerinin de belleteceğini biliyordu, böyle bir şeyi ona kimse söylememiş bile olsa biliyordu. Dünyanın ve kendi zatının sevgi mihverinde döndüğünü de biliyordu. Sevgi olmasaydı.. ah, böyle bir şeyi hayal etmek bile mümkün görünmüyordu ona, çünkü sevgi olmasaydı diye düşünmek, bir balığın su olmasaydı hayat nasıl olurdu tasavvuruna benzerdi" (Özdenören, 2010: 104-105).

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* adlı hikâye kitabında bulunan "Hışırtı" ve "Buzdan Volkan" hikâyelerinde "tanrılaştırma" aşaması tespit edilmiştir.

"Hışırtı" adlı öykünün kahramanı Meryem, on dokuz yaşındadır. İşe gidip gelirken kırk yaşını aşmış bir erkeğe âşık olur. Meryem, bu adamı evine kahve içmeye davet eder ve sonrasında onunla ilişki yaşar. Anlık bir arzusunun esiri olup şeytana uyan kahraman, çok büyük pişmanlık duyar. Meryem, bu yaptığı büyük hatadan dolayı kendisini affetmez ve denize atlayarak hayatına son verir. Meryem yaptığı bu hatadan dolayı bir arınma süreci yaşaması gerekmektedir. Bu süreç, hikâyede intihar etmesiyle sonuçlanır. Meryem'in serüveni, "tanrılaşma" evresini takiben, hem fiziksel hem de manevi anlamda son bulur.

İkinci hikâye "Buzdan Volkan"ın kahramanı genç kız ve annesi, babalarının şiddetine maruz kalır. Annesi bu şiddete dayanamayıp hayatını kaybeder. Babası daha sonra felç geçirir. Yürüyemeyen ve konuşamayan baba ile genç kız aynı evde yaşamaya devam eder. Geçmişten dolayı babasına büyük bir öfke besleyen genç kız, tanımadığı birini eve getirir ve babasının gözleri önünde onunla öpüşerek intikamını alır.

> "Kız istediğini elde etmişti: isyanını ve gücünü gösterebilmişti. Şimdi, gücünü sürdürmeyi denemeliydi. O anda, dudaklarında keskin, incecik bir sırıtış belirdi. Babasının gözlerinin içine gözlerini dikti, o buz gibi sırıtışla, öylece, bakıp kaldı ona" (Özdenören, 2008: 45).

Yıllardır babasına karşı beslediği yoğun öfke ve kin hisleriyle hareket eden genç kız, intikamını alarak "tanrılaştırma" sürecini tamamlamıştır.

Rasim Özdenören'in *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitabının içerisinde bulunan hikâyelerindeki ana kahramanlar, sembolik bir arınma sürecinden geçerek tanrılaşma evresine ulaşmaktadır. İlgili hikâyeler "Bir Kapının Önünde", "İki Leyla" ve "Boyalı Ölü" olarak sıralanabilir. İncelenen bu hikâyelerdeki kahramanlar, nefislerine karşı verdikleri mücadele ve tasavvufa yönelme çabaları neticesinde ruhsal bir coşkunluk yaşayarak tanrılaşma aşamasını deneyimlerler. Özdenören'in bu eserlerinde "tanrılaştırma", nefsi kontrol etme sürecinin bir tezahürü olarak da ortaya çıkar.

> "Bir Kapının Önünde" isimli öyküde, vecd hali içinde tasavvufa yönelen isimsiz kahraman, hayatını bu perspektife göre şekillendirerek varlığını tasavvufun kollarına teslim etmiş ve manevi bir coşkunluk yaşamıştır. Bu süreçte kahraman, bir nevi tanrılaşma deneyimi yaşar.

"İki Leyla" hikâyesinde, tasavvufa yeni adım atan kahraman, iş yerinde tanıştığı bulaşıkçı Leyla ile Allah yolunda tasavvuf etme arasında bocalar. Leyla'nın adının Leyla olması, Leyla ile Mecnun hikâyesini anımsatır. Leyla'ya âşık olan Kays, sevgisinden dolayı deli divane bir hâle gelir. Nihayetinde Leyla'ya ulaşsa da, artık eski Kays değil, aşkından dolayı Mecnun olmuştur. Mecnunlukla Mevla'sını bulan Kays, Leyla'yı geride bırakır. Hikâyenin kahramanı da benzer şekilde, Leyla'sından vazgeçerek Mevla'sını bulur ve bu süreçle tanrılaşır.

"Boyalı Ölü" öyküsünün sonunda kahraman, nefisten ve onun aldatıcı yönlerinden kurtulmanın yolu olarak tövbe etmeyi, Allah'a yönelmeyi ve geçmişi geride bırakarak yeni bir hayata başlaması gerektiğini fark eder. Bu idrakiyle kahraman, tanrılaşma evresine ulaşır.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır'*ın üçüncü hikâyesi, kitabın adını taşıyan "Kadınlar da Vardır" adlı öyküdür. Bu öyküde, ahlaki değerleri, karakteristik özellikleri, zekası ve taşıdığı nitelikler açısından "tanrılaştırma" özelliğine sahip olan karakter, Servet Hanım'dır. Dr. Gülşen, mesleğine olan bağlılığı ve hastalarına duyduğu sevgi ile dikkat çeker. Dr. Gülşen, hastası Servet Hanım'a hem ailesi için hem de kendi varlığı için yaşaması gerektiğini vurgular. Servet Hanım, Dr. Gülşen'in sözlerinin etkisiyle, hayatını sorgulayarak ailesinin kendisini sevmediğini ve değer vermediğini fark eder. Bu anlayışla ailesinden ve çocuklarından uzaklaşır, kendi dünyasında özgürlüğü keşfeder ve bilge, merhametli bir insan olma yolunda ilerler. Bu dönüşüm noktasından sonra arınan Servet Hanım, ruhsal olarak yükselir ve tanrılaşma sürecini deneyimler.

> "Servet Hanım o gece hiç uyumadı. Bağışlayamama, olanca acılığıyla zehirliyordu onu. Onu yaşatmamışlardı, onu sevmemişlerdi, onu hasta etmişlerdi, kocası ve çocukları. Hiçbirinin umurunda değildi Servet Hanım (…) Bu gece tümünü yitirmişti Servet Hanım. Kocasını ve çocuklarını. Artık yalnızdı. Artık yalnızca kendisi ve içinde büyüyen, Dr. Gülşen'in şimdilik söküp attığı hastalık vardı. Onlara ödetmeliydi, onları pişman etmeliydi. Onu yaşatmamanın açısını çıkartmalıydı onlardan. Ölmekten başka silahı yoktu. Oysa yaşamak istiyordu" (Atasü, 2022: 68).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, kahraman Rabia Hanım, yaşadığı sınavlar süresince iki çocuğunu kaybeder ve sevgiyle bağlı olduğu memleketi Trabzon'u ve evini terk edip başka bir yere göç etmek zorunda kalır. Savaşın sona ermesiyle birlikte Rabia Hanım, sevdiği evine geri döner. Bu zorlu süreçlerin ardından

Rabia Hanım, aşırı özgüven, hırçınlık ve egosunu geride bırakarak, sakin ve huzurlu bir yaşama adım atar. Bu değişimle birlikte, dünyevi zorluklar karşısında direnç gösteren Rabia Hanım, ruhsal bir olgunluğa erişir ve içsel huzuru keşfederek manevi bir yükseliş yaşar; böylece tanrısallaşma evresine ulaşır.

> "Tanrı kalanlara ömür versindi. Acıyı, sevinci, mutluluğu, mutsuzluğu tatmıştı. Artık gönül huzuruyla ihtiyarlayabilirdi, zaten evlatlarını gömen bir ana kaç yaşında olursa olsun yaşlı sayılmaz mıydı? Kabulleniş yalnızlığını bitirdi Rabia Hanım'ın. Bahçesi, bitkiler, komşuları vardı, Rıfat ve Raik vardı. İhtiyat bir kadın olmanın gereklerini yerine getirmeye başladı. Namaz başörtüsünü başından eksik etmez oldu. Fırsat buldukça tesbih çekti, okudu, üfledi. Günde beş vakit abdest alıp namaza durdu" (Atasü, 1998: 49).

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri*' adlı üçüncü hikâye kitabının ikinci öyküsü "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da, okulu bitiremeyen Hasan'ın memleketine dönme hazırlıkları anlatılır. Öykü, Hasan'ın akşamüzeri memleketine doğru yola çıkmasıyla sona erer.

Öykünün anlatıcısı, Hasan'ın yaşadığı karşılıksız aşkın ona herhangi bir kayıp yaşatmadığını, aksine içinde sürekli yanan bir ateşle olgunlaştığını ve hayatından ne istediğini daha iyi anlamasını sağladığını belirtir. Anlatıcının öykünün son cümlesinde "Nasıl olsa kazancı kâlbindeydi" (Su, 1999: 49) diyerek "Hasan'ın ulaştığı manevi boyutu işaret eder" (Amet, 2018: 122). Bu ifade, öykünün mutsuz bir sonla bitmesini önler.

Hasan, karşılıksız bir aşkın ruhunda yarattığı derin etkiyle kişisel tutkularından arınır ve manevi bir yükseliş yaşar. Kalbinin yardımıyla olayları ve durumları daha iyi anlayabilen Hasan, hayatın anlamını daha derinlemesine kavrar ve manevi bir olgunluğa erişir.

Hikâyede "Nihai Ödül" ve "Dönüş" aşamalarının belirlenememesi, Hasan'ın isyan etmeyen, kaderine boyun eğen bir karakter olmasından kaynaklanır. "Yalnızca gençlerinde görülen aşk kırgını karakteri hayatı boş verir, gençliğe has bir edayla kaygısız yaşamaya devam eder" (Akbaş, 2009: 76).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabında yer alan "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde mühendis olan ana kahraman, yolculuk öncesi yazarlara büyük saygı duyan biri olarak betimlenir. Bu kahraman, eserlerinde mağdur, ezilen ve hakları gasp edilen insanların hayatlarını işleyen

yazar Osman Hasat ile uzun bir yolculuğa çıkar. Yolculuk boyunca kahraman, Osman Hasat'ın ne maddi ne de manevi anlamda yolculuğa katkıda bulunmadığını ve yazarlık vasfına yakışmayan davranışlar sergilediğini gözlemler. Kahramanın, Osman Hasat'ın edebi kimliğine bakmaksızın ondan uzaklaşma eğilimi, tanrısallaşma süreci bağlamında ele alınabilir. Osman Hasat, "toplumsal normlar yüzünden kendisi gibi olamayan, bastırılmış duyguları yabancı oldukları ortamlarda açığa çıkaran kişidir" (Yıldız, 2019: 59).

"Yemek bu kadarcık mı ula?" diye sordu kantinciye. İşte o zaman morardığımı, dengemin bozulduğunu anladım. Osman Hasat'a ters bir söz etmemek, yakasına sarılmamak için güç tuttum kendimi (Ağaoğlu, 2008: 90). Bu ifadeler, kahramanın içsel çatışmasını ve Osman Hasat'a karşı duyduğu hayal kırıklığını açıkça ortaya koyar.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında bulunan "Taş Duvardır Benim Sevdam" adlı ikinci öykünün kahramanı Gülbeyaz, Hasso'ya gerçekleri açıkça ifade etmesiyle tanrısallaşma aşamasına ulaşır.

> "Ben seni kandırdım Hasso. Hepimiz kandırdık seni. Sana kız diye, karnında bebesiyle bir çürük elma yolladılar. Sen hiç fark etmedin mi ah aptal Hasso (…) Ben istemedim Hasso. Ben seni bilmiyordum bile. Bne ne seni ne de başkasını istedim. Benim tek istediğim, o duvara dönüp yatmaktı. Yüzünü bilmediğim birini beklemekti" (Kulin, 2005: 33).

Gülbeyaz, içsel yolculuğunu tamamladıktan sonra Hasso'ya gerçekleri anlatarak arınma sürecini deneyimler. Bu, hem kendisinin içsel gelişimini tamamlamış olmasını hem de Hasso'ya karşı dürüst olmayı içerir. Gülbeyaz'ın dürüstlüğü ve gerçekleri ortaya çıkarması, onun tanrısallaşma sürecini simgeler. Gülbeyaz, doğruları söyleyerek sıradan insanın ötesine geçmiş ve manevi olgunluğa ulaşmıştır.

> Gülbeyaz bu durumda, doğruları söyleyerek "yüce olana ulaş"mıştır. (Yeşilyurt, 2015:198)

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Duruşma" öyküsü, mahkemede yapılan haksızlıklar sonucu çocuğu elinden alınan annenin verdiği mücadeleyi konu edinir. Öyküde, annenin çocuğu için verdiği sınavlar oldukça zordur. Hem eski eşi hem de hâkim, çocuğunun velayetini almak için çeşitli entrikalar çevirirler. Ancak anne, bütün zorluklara rağmen mücadelesini kararlılıkla sürdürür. Sonunda, başsavcının, genç

sevgilisinin yardımıyla haklı davasını kazanmayı başarır. Annenin, haklı davasında çocuğunu koruyarak ve davayı kazanıp hayatın farklı bir yönünü keşfederek "tanrılaştırma" sürecini tamamlamıştır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" öyküsünün kahramanı Zeynep, siyasi görüş farklılıklarına bakmaksızın insanlara saygı gösteren bir karakter olarak tasvir edilir. Zeynep'in tanrısallaştığı an, evine izinsiz giren yabancı adamın siyasi görüşüne veya suçlu olup olmadığına bakmadan, onun insan olduğunu ve bu yüzden yaşam hakkına saygı duyulması gerektiğini düşünerek, ona yemek ve çikolata ikram etmesidir. Zeynep'in bu tutumu, "fenafillah" mertebesine, "katarsise" veya "nirvana"ya ulaşma fikrine benzer bir manevi olgunluk ve derin anlayışı temsil eder. Bu durum, Zeynep'in insanlık değerlerine olan saygısını ve evrensel bir merhamet anlayışını yansıtarak, onun manevi yükselişini gösterir.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü "Adil Düzen"de, kahraman Adil Düzen'in, maddi çıkarlar için her şeyi yapmaya hazır olan karısı ve çocuklarına karşı takındığı duruş, onun manevi yükselişini ve tanrısallaşmasını ortaya koyar.

"Nereden bulmuş parayı?

Alnının teriyle kazandı.

Nasıl?

Genç kadınlar nasıl para kazanabilirse öyle.

Şey mi yaptı yani?

Şey yaptı. Başka türlü ev sahibi olunur mu, senin maaşın ya da bizim tesettür paramızla," dedi karım. Üstüne yürüdüm, iki şiddetli tokat aşkettim yüzüne.

Hiç utanmadınız mı? Hiç mi şerefimi düşünmediniz? Bu kızı bu bokları yerken bir gören olur diye (…) Karım lafımı kesti.

Kim görecek ayol, kara çarşafın içinde kim kimi tanıyabilir ki?" dedi" (Kulin, 2005: 129).

Kızının gayrimeşru yollarla para kazandığını öğrenince kızını döverek bu durumu reddeder. Adil Düzen'in ikinci manevi yükselişi ise, ekonomik yoksulluğa ve eşinin/toplumun baskılarına rağmen, dış görünüşteki değişikliklere karşın özünde herhangi bir değişiklik yaşamaması olarak değerlendirilebilir.

> "İmanlı bir cumhuriyet çocuğu olarak, elbette inanmıyorum dinlediklerine ama inanmış gibi yapıyorum, içim temiz" (Kulin, 2005: 130).

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâyesinde yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykü "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar" ve "Son Zamanlar"ın kahramanı Zehra, kayınvalidesinin isteğini yerine getirmek için kadınları şeytan olarak gören kocası Aydın'a yaklaşmaya çalışarak manevi bir yükseliş sürecine girer.

> "Söz ver bana Zehra kızım. Söz ver. Biricik oğlumu kurtar, sen de kurtul. Neyimiz varsa senin olsun. O kadar acı çekiyordu ki kadın, bir an kendimi onunla özdeşleştirdim ve söz verdim ona, elimden geleni yapacağıma söz verdim" (Kulin, 2000: 49 - 50).

Zehra, eve gelen kocası Aydın'a yaklaştıkça, Aydın onu 'şeytan' olarak algılar ve mutfaktan aldığı bıçakla karısına saldırır. Zehra, aldığı bıçak darbeleriyle bayılırken, aslında bir mutluluk hâlinde olduğu gösterilir. Bu durum, Zehra'nın "fenafillah" mertebesine veya Nirvana'ya ulaşma sürecine benzer bir manevi yükseliş olarak yorumlanabilir. Bu aşamada Zehra, sembolik bir arınma yaşayarak tanrısal bir varlık hâline gelir. "Bu masalımsı anlatımda Zehra, içinde yaşadığı dipsiz kuyudan adeta aydınlık bir boyuta doğru akar" (Yeşilçiçek, 2010: 492).

2.2.6. Nihai Ödül

Joseph Campbell'in kahramanın yolculuğu kuramında, erginlenme aşamasının son evresi "nihai ödül" (ultimate boon) olarak adlandırılır. Bu evre, kahramanın tüm zorlu mücadelelerin ardından ulaştığı son hedefi ya da kazandığı ödülü temsil eder. Bu ödül, kahraman için özgürlük, sevgi, barış, dünya hakkında gizli bilgiler, ilahi armağanlar, güçlü ve zayıf yönlerini keşfetme ya da yardımcı olacak bilgilere erişim gibi çeşitli biçimlerde olabilir. Bu evre, kahramanın gerçekleştirdiği yolculuğun temel amacını yansıtarak, bireysel büyüme ve kendini gerçekleştirme sürecinin en önemli noktası olarak kabul edilir Aynı zamanda kahramanın hayatını ve kişiliğini etkileyen kritik bir dönüm noktasını işaret eder.

“Nihai ödül” veya kazanım, kahramana doğal güçler veya bilgelik kazandırabilir. Genellikle bu ödül, kahramanın kendisini ve evreni daha iyi anlamasına, toplumuna daha etkili hizmet etmesine, kişisel hedeflerine ulaşmasına veya daha yüksek bir yaşam düzeyinde var olmasına yardımcı olur.

“Nihai ödül” aşamasına ulaşmadan önce kahraman, aydınlanma evresinden geçer. Bu aşamada kahraman, korkularını yenerek aydınlanma seviyesine ulaşır. Joseph Campbell’a göre, “sıradan kahraman” (Campbel, 2020: 161) topluma katkı sağlayacak bir bilgi veya farkındalık elde ederek olgunlaşmış bir duruma gelir. Kahraman, bir dizi zorlu maceraların ardından sınırsız bir lütuf veya yok edilemez bir yaşam kazanarak, amacına ulaştığı bu “nihai ödül” veya nihai nimet evresine erişir. Bu aşama, genellikle hikâyenin ana geriliminin çözüldüğü ve zirve noktasına ulaşıldığı anı temsil eder.

> “Her şey hareket halinde, yükseliyor ve geri dönüyor. Bitkiler çiçeklenir, ama sırf köklere dönmek için. Köklere dönmek, dinginlik aramak gibidir. Dinginlik aramak kadere doğru yol almak gibidir. Kadere ilerlemek ebediyet gibidir, ebediyeti bilmek aydınlanmadır ve ebediyeti tanımamak kargaşa ve kötülük getirir. Ebediyeti bilmek kişiyi anlayışlı kılar; anlayış kişiyi açık fikirli kılar; tasavvur genişliği soyluluk getirir; soyluluk cennet gibidir” (Campbell, 2020: 175).

Voytilla’ya göre bu aşamada “kahramanın fiziksel yolculuğu bitmiştir ve artık kahramanın ruhsal yolculuğu izleyici tarafından izlenmektedir” (Voytilla, Vogler, 1999: 12).

Sonuç olarak, kahramanın son hedefi veya başarısı, topluma fayda sağlayacak bir ödül ile maceraya başladığı noktaya dönmesidir. Çeşitli sınavlar ve çabalar sonucunda arınmış olan kahraman, önemli bir ödül almayı hak eder. Bu ödül, kahramanın kendisi ve çevresi hakkında kazandığı derin bilgiler, ilahi armağanlar ya da güçlü ve zayıf yönlerine dair farkındalık, maceralarında yardımcı olacak bilgiler şeklinde olabilir. Bu tür ödüller genellikle “en yüce hediyeler” olarak nitelendirilir. Hikâyelerde sıkça rastlanan bir tema, kahramanın bu ödülü en büyük düşmanını mağlup ederek ve kötü karakterlerle mücadele edip yenerek elde etmesidir.

Murathan Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi “Şahmeran’ın Bacakları”nda, Şahmeran’ın ülkesine düşen Belkıya ve Camsap, Şahmeran ile karşılaşırlar. Şahmeran’ın ülkesinden kurtulmak için onun varlığını kimseye açıklamayacaklarına dair Şahmeran’a söz verirler. Ancak, Belkıya ve Camsap verdikleri sözü tutamaz ve sonuç olarak

Şahmeran'ın yerini söylerler. Bu durum üzerine Şahmeran, insanların verdikleri sözleri tutamama eğilimi olduğunu fark eder ve bunun insan doğasının bir parçası olduğunu düşünmeye başlar. Hikâyenin sonunda, Şahmeran'ın düşüncesi doğru çıkar; insanoğlunun sır saklama konusunda zayıf olduğunu tespit eder.

> "Gönder beni yâ Şahmeran, sına beni, sana insanın bir Belkıya olmadığını kanıtlama fırsatı ver bana. Beni burada tuttuğun sürece öğrenemeyeceğin bir şeydir bu. Hayır, dedi Şahmeran. İnsanoğlu ihanet eder. Bu yüzden bir tek insan bile yerimizi bilmemelidir; gizimize ortak olmamalıdır. Çünkü yaşaması gizliliğine bağlı olan yaratıklarız biz" (Mungan, 2015: 56).

> "Ben sana söylemiştim yâ Camsap, dedi. "İnsanoğlu ihanet eder. İnsanoğlu güçsüzdür, dayanıksızdır, dönektir" (Mungan, 2015: 92).

Şahmeran, Belkıya ve Camsap'a yaptığı iyiliğe rağmen ihanete uğrar ve öldürülür. Belkıya ve Camsap'ın vefasız olmasında dolayı "nihai ödül"e ulaşamaz.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da, kahramanlar, kendilerini uçurumdan aşağı bıraktıkları an "nihai ödül"e ulaşmış olurlar. Bu ödül, fiziksel bir ölümsüzlükten öte, aşklarının ebediyetini de simgeler.

Âzer ile Yadigâr, zorlu ve uzun yolları aşarak ilerlerler. Ancak, Âzer'in sazı ve Yadigâr'ın halı nakışı nedeniyle, gittikleri her yerde izleri sürülür. En sonunda kaçacak yerleri kalmayan âşıklar Deliyar'a gelirler ve birbirlerinin adını haykırarak intihar ederler. O günden sonra "Âzer" ve "Yadigâr" isimleri çukurda yankılanır. Kahramanlar, artık bireyselleşme sürecini sürecini tamamlayarak yok edilemezlik mertebesine erişirler.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Ulak ile Sadrazam"da "nihai ödül", padişahın ölümünün ardından, devletin istikrarını sağlamak amacıyla her iki şehzadeye eş zamanlı olarak mektup gönderilmesidir. Sadrazam, kişisel tercihlerini bir kenara bırakıp, her iki şehzadeye aynı anda mektup göndererek devletin çıkarlarını kendi çıkarlarının üstünde tutar. Bu durum, "nihai ödül" bağlamında değerlendirilebilir.

> "Tahtın iki varisine birden halas çakmak, ikisine birden şirin görünmek gibi bir amacı yoktu. Ya da tam yoktu. Şehzadelerden hangisi tahta çıkarsa çıksın, iki mektup birden yazdığının anlaşılacağını, hatta ikili oynamakla suçlanacağını biliyordu. Kendi

doğrularından, devletin dirliğinden ve vicdanından başka hiçbir şey ilgilendirmiyordu onu" (Mungan, 2016: 107-108).

Bu pasajda belirtildiği üzere, Sadrazam, "nihai ödül"e ulaşarak kişisel sınırlarını aşmıştır. Onun tek amacı, devletin başsız kalmamasını ve istikrarını korumak olmuştur.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice'in elde ettiği "nihai ödül", erginlenme evresinin son aşamasında ortaya çıkar. Bu ödül, dünya hakkında daha önce bilinmeyen veya yanlış anlaşılan bilgileri doğru bir şekilde öğrenmesiyle gerçekleşir. Alice bu bilgileri öğrenerek hem içsel hem de dışsal bir huzura kavuşur. Alice, bu yeni bilgilerle donanımlı olarak dünyaya geri döndüğünde adeta yeniden doğmuş gibi olur. Çevresindeki insanlara karşı hoşgörülü bir tutum sergiler ve egosuz bir yaşam sürmeye başlar. Kendisi, çevresindeki tüm varlıkları eşit bir perspektifle değerlendirir ve her canlıya dair bir izi içinde barındırır. Bu özellikleriyle Alice, sanki ilahileşmiş bir varlık durumuna ulaşır.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de, kahraman Aliye, hayalindeki zengin hayatı yaşamak için uğruna kötü bir kadın olmayı seçer. Aliye, bu yolu seçerek istediği her şeye sahip zengin bir kadın olur. Fakat bu kez içinden bir şeyler eksilmiş olduğunu fark eder. Hayatının anlamını kaybettiğini ve girdiği her hayatın kendi özüne sahip olmadığını fark eder. Kadın olmanın gerçek anlamının zenginlik olmadığını anladığı bu anda, "nihai ödül"e ulaşır. Bu anlayışla Aliye, hayatına yeni bir perspektif ve anlam kazandırmış olur.

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinin kahramanı Mürşit, "nihai ödül"ü insanlığa hizmet ederek ve kalbini yumuşatarak elde eder:

> "Yük altına girdim dert dinledim, gözyaşı sildim, ayak kiri temizledim, naz çektim; boynu bükülerin boynunu, kalbi kırıkların kalbini sağaltmaya çalıştım Terimin damladığı topraklar en nihayetinde mis kokmaya başladı. Bir leylek gelip başımdan yuva yaptı. Sövene dilsiz dövene elsiz oldum. Mağrur kalbi yumuşattım. Elif kaddimi dal'a çevirdim" (Kutlu, 2017: 88).

Bu alıntıda, Mürşit'in insanlık hizmetine adanmış yaşamı ve bu süreçte yaşadığı manevi dönüşüm vurgulanır. O, zorluklara göğüs gererek, insanların acılarını hafifletmeye

çalışır ve bu süreçte kendi içsel huzurunu ve manevi derinliğini bulur. Bu, onun "nihai ödül"üne ulaştığını simgeler.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserinde, ana kahraman Ali'nin haklılığının anlaşılmasıyla "nihai ödül"e ulaşmıştır. Ali, kasabada canla başla çalışmış ve kendi sınırlarını aşmış bir karakterdir. Ali "Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak yahut memleket içinden müesses iktsadi veya sosyal temel nizamlardan herhangi birini devirmek (…) için propaganda yapmak" suçundan yargılanır (Kutlu, 2015: 89). Uzun bir süre yargılanan Ali, dürüstlüğü, adalet anlayışı, doğru yolda ilerlemesi ve zorluklar karşısında gösterdiği dirençle "nihai ödül"e ulaşır.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, Süheyla ve Engin'in manevi yolculuğu ve değişimi anlatılır. Engin, Süheyla'nın etkisiyle çocukluğunun geçtiği kasabaya gider. Engin, kasabada kaybettiği değerleri ve kimliğini yeniden keşfetmeye başlar. Bu süreçte, açgözlülüğün hâkim olduğu yaşam tarzını sorgular.

> "Sorular yağmur gibi iniyordu. Bizler kimiz, neyiz, ne yapıyoruz? İnsanları aldatarak, onların saf ve temiz taraflarını kanatıp kirleterek ve katiyyen ihtiyaç duymadıkları şeyleri ihtiyaçmış gibi göstererek, yetmeyen paralarını ve mal varlıklarını, giderek haysiyet ve umutlarını çalarak biriktirdiğimiz bu kirli para. İnsanları birbirine yaklaştıran ve yardımlaşmalarını sağlayan bir alışveriş değil bizimkisi. (…)" (Kutlu, 2019: 93).

Kasabadaki her detayda içine düştüğü yanılsamaların farkına varan Engin, aldatıcı yaşam tarzından uzaklaşarak bir arınma süreci yaşar. Bu arınma, onun "nihai ödül"e ulaşmasını sağlar. Voytilla'ya göre, bu ödül "büyülü bir kılıç, iksir, bilgelik ya da iç görü" olabileceği gibi sevgililerin birbirlerine kavuşmasının da ödül olabileceğini söylemektedir (Voytilla, Vogler, 1999: 11).

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" hikâyesinin kahramanı Hürriyet'in "nihai ödül"ü kendi öz benliğine ulaşmasıdır. Hikâyenin kahramanı bu evrede "erginlenme" sürecini tamamlar, bilinçdışıyla yüzleşir ve nihayet kendini bulur:

"Kendi sınırlarımı hiç yoklamadığım gibi yokluyorum, kendimi doğuruyor gibi sancılıyım. Gittikçe çözülüyor dilim, sesim peltek çekingen kelimelerden kurtulmuş (…)

Bu işte, benim doğum günüm.

İçimden yükselen de (…) kendi sesim.

Yeniden, kendi sesim (…)" (Aktaş, 2012: 72).

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* ve *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitaplarında yer alan hikâyeler, darbe yıllarının yaşandığı dönemleri konu alır. Kamusal alanda tutunamayan, entelektüel, okuyan, sorgulayan, meraklı ve dindar kadın kahramanların modern hayatta kimliklerini inşa ederken karşılaştıkları zorluklar nedeniyle, "nihai ödül" aşamasının varlığı belirgin değildir.

Cihan Aktaş'ın *Azize'nin Son Günü* adlı hikâye kitabındaki "Yaralı Kür Şad" hikâyesindeki kahraman Sinan, erginleme aşaması boyunca hapishanede yatması, en yakın arkadaşı tarafından dolandırılması, Bakü'ye gidip ülküsü uğruna savaşması gibi bir dizi zorlu olaylarla karşılaşarak güçlü ve zayıf yönlerinin farkına varır. Sonrasında ise yolculuğunun nihai amacına ulaşarak bir lütuf ile ödüllendirilir. Bu lütuf, öğlen namazını kıldıktan sonra mescitte dua ederken "Gökyüzü bana geri geldi" (Aktaş, 2018: 60) diye düşünen Sinan, adeta yeniden doğar. Böylece kahraman, ölümle yüzleşmiş ve Tanrı'nın varlığını idrak ederek yeni bir varlık haline dönüşür.

"Savruk hayatına yön kazandıracak bir hedeften önce, yeni bir ruh hâli, yenilenme saati için, bir şeyler değişmeliydi" (Aktaş, 2018: 59).

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde, "Karşılaşma" öyküsünde "nihai ödül" aşaması tespit edilmiştir. İsimsiz kahraman, modern hayatın çıkmazlarından uzaklaşıp tarikata katılır. Tarikata katıldıktan sonra kahraman; tövbe etme ve ders alma aşamalarını başarıyla tamamlar. Bu süreçler sonrasında yaşadığı hayatın anlamsızlığını kavrar, komplekslerini aşar ve bilinçdışını karanlıktan aydınlığa çıkarır. Böylece hedefine ulaşan kahraman, "nihai ödül"ün sahibi olur.

"Sadece teslimiyetle boyun eğiyordu. İçi sıcaktı. Belki terlemişti ve titriyordu. "Kabul ediyorum" dediğini hatırlıyordu bir (…). Fakat galiba kendinin işi bitmişti, eve

> dönmek, yıkanmak, düş görmek için sabırsızlanıyordu. Bir yandan da ben neler yaptım, ne yapıyorum diye düşünmekten kendisini alamıyordu. Ne yapmıştı?"(…) Eşikten adımını atar atmaz, "hayırlı olsun, mübarek olsun" diye kutlama sesleri işitti. Tuhaf tuhaf gülümsüyordu. Ne yapmıştı, bilemiyordu. Kutlanmaya değer ne yapmıştı? Ama kutluyorlardı işte" (Özdenören, 2015a: 65-66).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, erginlenme süreci boyunca karşılaştığı çeşitli zorlukları aşarak, güçlü ve zayıf yönlerini keşfetmesi ve nefsiyle nasıl mücadele edeceğini öğrenmesiyle "nihai ödül"e ulaşır.

Yusuf, tekkede hayatın gerçeklerini keşfeder ve üç büyük düşman olduğunu öğrenir; bunların arasında en büyük düşmanın nefsi olduğunu anlar. Dünya sevgisi ve şeytanı yenerek iki düşmanı ortadan kaldırır. Geriye sadece günahların ana kaynağı olan nefsi kalır. Yusuf, nefsiyle başa çıkmanın yolunun kendini sınırlamak değil, nefsin kontrolünü sağlamak olduğunu fark eder. Ayrıca nefsinin en büyük hilesinin kendisini aşırı beğenmesi olduğunu anlayarak "nihai ödül"e ulaşır.

> "Bir köpek kendisini beğenmedikçe başka hiçbir köpeğin onu beğenmesi beklenemez. Senin beni beğendiğini biliyor olmam benim kendimi beğenmeme yetiyor" (Özdenören, 2010: 62).

Rasim Özdenören'nin *Hışırtı* adlı hikâye kitabında yer alan hikâyeler "Kör Buluşma", "Hışırtı", "Koşmak", "Mevsim Sonu", "Buzdan Volkan", "Pörsüme", "Boşluktaki Duruş", "Acı", "Bebek ve Çığlık ve Kadın", "Kirli Camlar", "Kumsalda", "Karışıklık", "Yara", "Göl", "Kumdan Temel", "Tipi" ve "Ok" olarak sıralanır.

Kitaptaki "Kör Buluşma" hikâyesi hariç diğer tüm öykülerin ana karakterleri kadınlardır. Bu kadın kahramanlar, erginlenme süreçleri boyunca karşılaştıkları pek çok zorlu engeli aşarak ve kendi ayakları üzerinde durmayı başararak "nihai ödül"e ulaşırlar.

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *Kadınlar da Vardır*'ın üçüncü hikâyesi olan ve kitapla aynı ismi taşıyan "Kadınlar da Vardır"da kahraman Dr. Gülşen, kadınların hor görülmesi ve meta olarak değerlendirilmesi gibi zihniyetleri değiştirmek için çabalar. Bu değişikliği ilk olarak hastanede yatan Servet Hanım üzerinde uygulamaya çalışır. Dr. Gülşen, Servet Hanım'a, kendisini ezdirmemek ve hayatını dolu dolu yaşamak üzerine

öğütler verir. Ancak yaşlılık ve hareket imkânının sınırlı olması nedeniyle Servet Hanım, hastaneden ayrıldıktan sonra bu öğütleri unutur.

> "Servet Hanım aşağıya inmiş, Yeşim'i elinden tutmuştu. Gülşen torunuyla el ele yürüyen yaşlı kadının ardından baktı. İçinde hâlâ burukluk vardı. Servet Hanım için artık çok geçti" (Atasü, 2022: 77).

Bu durum Dr. Gülşen'in dengesini bozar ve o, değişimin çocuklarla başlaması gerektiğini fark eder. Kadınların kendi ayakları üzerinde durabilmesi için hem kız hem de erkek çocuklarına erken yaşlarda eğitim verilmesinin önemini kavrar. Farkındalık kazanan Dr. Gülşen, bu eğitimi kendi çocukları Ahmet ve Mehmet'e vermeye karar verir: "Gülşen bu değişimin kalıcı olması ve taburcu olan Servet Hanım'ın torunu Yeşim'in kaderini değiştirmek için kendi çocukları Ahmet ile Mehmet'i bencillikten uzak, anneye daha az bağımlı yetiştirmeye karar verir" (Furtana, 2019: 35). Bu kararla Dr. Gülşen, "nihai ödül"e ulaşır.

> "İşe Ahmet ve Mehmet'le başlamalıydı. Kolay teslim olmayacaktı Gülşen (…) Yarından tezi yok birtakım düzenlemeler getirmeliydi evine. Oğlanlar sabahları yataklarını toplayıp pijamalarını katlamalıydılar. Sonra düğme dikmesini, yumurta kırmasını filan da öğrenmeliydiler. Geceleri çoraplarını yıkasalar hiç fena olmazdı" (Atasü, 2022: 77).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan"da kahraman Rabia Hanım, özgürleşerek tarafsız bir bakış açısına ulaşır. Rabia Hanım'ın "nihai ödül"ü, marabanın kızı Remziye'yi eğitime teşvik etmesidir. Rabia Hanım, Remziye'nin zekâsını fark eder ve onun eğitimi için bankadaki parasını Remziye adına aktarır. Babası Adil'i Remziye'nin eğitimi için ikna ederek, kızın okutulması için gerekli desteği sağlar. Rabia Hanım'ın hayatının son dönemindeki bu amacı, onun manevi bir ödül kazanmasını sağlar. Ardından Rabia Hanım, son nefesini verir. "Tanrı ve tanrıça arasındaki birleşme zaman dışı bir anda ebedi bir şimdiki zamanda olmaktadır" (Eliade, 1991: 68).

> "Rabia Hanım'ın tükenen hayatının son büyük amacı, Remziye'nin okumasını sağlamaktı. Her gün maraba Adil'le konuşuyor, "mahallenin ayakta kalan son direği" olma saygınlığına sığınarak Adil'i razı etmeye çalışıyordu. Bankada birikmiş biraz parasını, okul giderlerini karşılamak üzere Remziye'nin üstüne yaptı. Bu, Adil'i razı

etmeye yetti. Adil'i kızının okuması gerektiğine inandırmak, Rabia Hanım'ın son gerçek eylemi oldu" (Atasü, 1998: 71-72).

Sonuç olarak Rabia Hanım, toplum tarafından değersiz görülen bir kız çocuğuna yeni bir yaşam fırsatı sunarak "nihai ödül"ü elde eder.

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, kahramanın "nihai ödül"ü, yolculuğu sırasında karşılaştığı yazar Osman Hasat'ın gerçek kimliğini keşfetmesidir. Bu yolculuk, anlatıcının iç dünyasındaki korkuları ve zayıf yönleri açığa çıkarırken, aynı zamanda yazar Osman Hasat'ın kusurlarını ortaya çıkarır. Kahramanın yaşadığı zorlu sınavlar sonucu elde ettiği ödül, maddi bir kazanım olmaktan ziyade, manevi bir anlam taşır. "Bu yolculuğun sonunda kahramanın alacağı en büyük ödül, tanrı ile bir olarak ölümsüzlüğe erişmektir" (Yeşilyurt, 2015: 1198).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabında yer alan "Taş Duvardır Benim Sevdam" öyküsünün kahramanı Gülbeyaz için "nihai ödül", gerçek sevgiyi keşfetmesidir. Gülbeyaz, çocukluğundan beri konakta çektiği sıkıntıların sonuna gelmiştir. "Çarmıha gerilen kahraman, çektiği çile ile hesaplaşmasını tamamlayacaktır" (Al, 2017: 127).

> "Gülbeyaz hiç tanımadığı yeni bir duyguyla tanışıyordu. Bu duygu, duvardan alıp, duvara verdiği ateş gibi, karnından başlayıp kasıklarına yayılan ve sessiz çığlıklarla gırtlağında fışkıran bir deli yangın değildi. Bu duygu yüreğinden boğazına doğru yükseliyor, boğazında bir düğüme dönüşüyor ve ılık gözyaşları hâlinde gözlerinden yanaklarına süzülüyor (…). Dünyaya horlanmak, itelenmek, yer silip süpürmek, bulaşık yıkamak, dayak yemek ve zevk aldığından dolayı ölesiye utanmak için gelmiş bile olsa, bir insandı o. Kısa boylu, kara ve kusurlu da olsa bir kadındı. Bunu henüz yüzüne bile bakmadığı Hasso öğretiyordu ona(…). Yaşamın tılsımını keşfederken, başını kocasının sıska göğsüne yasladı, ellerini usulca tutup, dudaklarına götürdü" (Kulin, 2005: 35).

Gülbeyaz için "nihai ödül", kendi iç dünyasını ve yaşamını daha derinden anlaması ve bu sayede daha bilinçli bir yaşam sürmesidir. Sonuç olarak, Gülbeyaz, daha güçlü, bilge ve olgun bir birey olarak hayatına devam eder.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Duruşma" öyküsünde, ana kahraman olan anne, çocuğunun velayetini kazanarak elde ettiği zaferle "nihai ödül"e ulaşır. Ancak bu sürecin sonunda, fiziksel ve ruhsal olarak yaşlandığını hisseder.

> "Kâbus bitti. Sevinçli olmam gerekiyor. Ama öyle yorgunum ki, siyah cüppesinin içinde, ağarmış saçlarıyla yaşından büyük duran şu kadından bile yaşlıyım ben" (…). "Üç yıl önce, adliyenin merdivenlerini, nefes nefese çıkarken yirmi dört yaşındaydım. Elimde, çocuğumun 'annesinin de çocuğu' olduğu hakkını ona geri veren, yarım sayfalık ilamla aynı merdivenlerden aşağı inerken yüz yaşındayım" (Kulin, 2005: 52).

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabındaki "Çaya Gelen Konuk" adlı yedinci öykünün kahramanı Zeynep, sıradan bir ev hanımı olarak yaşamını sürdürmektedir. Fakat bir gün evine giren tehlikeli bir suçluyla yüzleşir. Zekâsı ve cesareti sayesinde hem kendi hem de oğlunun hayatını kurtarmayı başarır. Zeynep'in kahramanlığı, sadece kendini ve ailesini korumakla kalmaz; aynı zamanda ideolojik çatışmalara karşı duruş sergileyerek karşısındaki kişiyi bilinçlendirir. Zeynep'in toplumsal sorunlara karşı gösterdiği duyarlılık ve sunduğu çözümler sayesinde kendinin ve oğlu Bora'nın ölmesini engeleyeyerek "nihai ödül"e ulaşır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* adlı hikâye kitabının son öyküsü "Adil Düzen"de kahraman Adil Düzen, her gece rüyasında gördüğü mavi gözlü bir kişinin "Oğlum Adil Düzen, ya adını ya da düzenini değiştir." (Kulin, 2005: 132) demesi ile birlikte kahraman, kendi iç dünyasında bir değerlendirme yapmaya başlar. Adil Düzen, ne düzeni değiştirir ne de ailesinin ve kendi yaşamının mevcut düzen içerisinde kaybolduğunu görmezden gelir. Bu durumu, kendisine layık gördüğü bir ceza olarak kabul eder ve kendisini Adi Düzenbaz olarak adlandırarak alçaltıcı bir ceza uygular. Adil Düzen, bu isim değişikliğini yapmak için mahkemeye başvurur. Kendisine uyguladığı bu ad değişikliği cezasıyla, kahraman mevcut yaşam tarzını, değer yargılarını ve davranışlarını sorgulayarak "nihai ödül"e ulaşır.

Ayşe Kulin'in *Geniş Zamanlar* adlı hikâyesinde yer alan ve birbirinin devamı olan üç öykü "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar" ve "Son Zamanlar"ın kahramanı Zehra, karmaşık geçmişi ve zorlu yaşam şartları nedeniyle içsel dünyasına çekilir. Eşi Aydın'ın bıçak darbeleri sonucunda kendisinden geçen Zehra, geçmişteki mutlu anıları hatırlayarak kendini özgür hisseder. Zehra, içinde bulunduğu sıkıntılı dönemden geçmişteki anılara ve daha geniş bir perspektife doğru geçiş yaparak "nihai ödül"e kavuşur.

"Bıçak pırıl pırıl parlıyor, tıpkı çocukken Emre'ye okuduğum bir masaldaki, gümüşle işlenmiş samanyolu gibi… O gümüşlü yolda yürüyerek kuyudan çıkıyorum. Annemin elinden tutup, hızla yukarı çıkan küçük odaya giriyorum. Asansöre… Göğe doğru yükseliyoruz, yükseliyoruz… Maçka'dayım… Evimdeyim… Örgülerim var… Uzun siyah saçlı, incecik gencecik kadın, "Bana abla de küçük kız", diyor… Her yer ışıl ışıl her şey pırıl pırıl… Evime geri döndüm… Parmaklarımın ucuyla biblolara, kitaplara dokunuyorum usulcacık… Tanrım, ne kadar mutluyum!" (Kulin, 2000: 51-52).

Kulin'in yukarıdaki detaylı betimlemesi, Zehra'nın içsel dönüşümü ve mutluluğa ulaşma yolculuğu vurgulanır.

2.3. Dönüş

"Dönüş", aşaması, kahramanın yolculuğunun son evresidir. Bu aşamada kahraman, arınmış bir halde ve genellikle elde ettiği ödülle sıradan dünyaya geri döner. Bu ödülü genellikle başkalarıyla paylaşarak veya bir ülkenin iyileşmesine katkıda bulunarak kullanır. Çoğu hikâyede, dönüş yolculuğu hikâyenin tamamlanma noktasıdır ve bu aşama, başlangıçtaki gibi zorluklar içerebilir.

Vogler'in çalışmasında ifade ettiği üzere, gerçek kahramanlar, kişisel kazanımlarının ötesinde, topluma değer katacak bir şeylerle dönüş yaparlar. Bu kahramanlar, yaşadıkları zorlukları ve ölümle yüzleşmeleri sonucu, başladıkları noktaya geri döner ya da yolculuklarını sürdürürler. Ancak bu dönüş ya da devam, onların yaşamını sonsuza dek değiştiren bir tecrübeyle gerçekleşir. Eğer onlar gerçek kahramanlarsa, yaşadıkları Özel Dünya'dan, başkalarıyla paylaşacakları veya hasta toprakları iyileştirecek güce sahip bir iksirle dönerler. Bu, kahramanın yalnızca kişisel dönüşümünü değil, aynı zamanda toplumsal bir katkı sağlama potansiyelini de vurgular. (Vogler, 2009).

Sariçiçek bu aşamanın "psikanalitik açıdan üst-bene ulaşma" olduğunu belirtir. (Sarıçiçek, 2020: 53) Bu yorum, kahramanın yolculuğunun sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve manevi bir değişim süreci olduğunu vurgular.

Ross, kahramanın dönüş aşamasını ruhsal bir dönüşüm süreci olarak tanımlar. Bu süreçte, kahramanın yaşadığı yolculuğun deneyimlerini bütünleştirmesi, eski benliğini ve yaşam kalıplarını terk ederek yenilerini benimsemiş bir şekilde eve dönmesi gerektiğini

vurgular (Ross, 2020). Bu dönüşüm, kahramanın hem kişisel hem de ruhsal olarak yenilenmiş bir varlık olarak evine veya kökenine geri dönmesini ifade eder.

Karagözlü ise, kahramanın geri dönüşünde somut bir ödülle geri döneceğini ifade eder. Ancak yapılan incelemeler ve araştırmalar, ödülün sadece somut olmadığını, soyut olabileceğini göstermektedir. "Bu yenidünyada kahramanlar her türlü güçlükle mücadele ettikten sonra yanlarında bir ödülle geri dönmektedirler. Evlenilecek bir kız, unvan ya da para şeklinde ki bu ödül kahramanın geçirdiği aşamayı sembolize etmektedir" (Karagözlü, 2012: 1412).

Gülşah Durmuş ise kahramanın ödülünü "ruhsal bütünlüğe ulaşan birey, kendilik değerine ulaşacak ve mutlu olacaktır" şeklinde tanımlar (Durmuş, 2015: 132).

Campbell, "Dönüş" bölümünü altı alt başlıkta inceler ve bu alt başlıkların her birinin aynı hikâyede bulunması zorunlu değildir. Bu, hikâyenin yapısına ve kahramanın yolculuğunun özgül dinamiklerine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

2.3.1. Dönüşün Reddedilişi

Joseph Campbell, kahramanın görevini tamamladıktan sonra, yaşamını değiştirecek ödülle birlikte geri dönmesinin gerekliliğini vurgular. Bu süreçte, erkek veya kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerinin kahramana yardım ettiğini belirtir: "Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfus etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerinin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren ödülüyle birlikte dönmesi gerekir" (Campbell, 2020: 179).

Birçok kahraman hedefine ulaştıktan sonra geri dönmeyi reddedip, macera diyarında kalmayı tercih edebilir. "(…) Fakat sorumluluk sık sık geri çevrilmiştir" (Campbell, 2020: 179). "Geri dönmenin kahraman tarafından refüze edildiği de çok görülen bir olgudur. Öbür ortamda bulduğu mutluluk ve sükûnu her şeye yeğ tutabilir" (Gökeri, 1979: 171).

Geri dönmeyi reddetmenin dört nedeni vardır. İlk neden, kahraman, toplumun gereksinimlerine aldırış etmeksizin ödülü kişisel çıkar için kullanma eğilimindedir. İkincisi, kahramanın yeni dünyada karşılaştığı güçlere, cazibe, konfor gibi zevklere yenik düşmesidir. Üçüncüsü, kahramanın görevini başarıyla tamamlayamaması ya da çeşitli nedenlerle görevi

tamamlamak istememesidir. Dördüncü neden ise, kahramanın henüz olgunlaşmamış olmasıdır.

Pek çok hikâyede kahraman, ne pahasına olursa olsun geldiği dünyaya geri döner. Kahramanın geri dönmeme durumu geçici olarak kabul edilebilir. Ahlaki değerlere sahip bir kahraman, macera sırasında kazandığı "bilgelik tılsımlarını" "Altın post"u, "uyuyan prensesi" (Campbell, 2020:179) kendisinin ve insanların yaşadığı dünyaya ile paylaşmasıdır. Dönüşü kabul eden kahraman, toplumun, milletin, gezegenin veya çok sayıda dünyanın restorasyonuna önemli ölçüde katkı sunar.

> "Muçukunda" adlı kadim bir Hindu kralının öyküsünden kahraman dönüşü reddeder ve uyur. Uyandıktan sonra insanların yozlaştığını görüp tekrar maceraya başlar: "Muçukunda mağaradan çıkınca, insanların onun yokluğunda yozlaşmış olduklarını gördü. Bu yüzden yine onlardan ayrıldı, yüksek dağlara çekildi ve orada kendini, onu sonunda varlık biçimlerine olan son bağlarından kurtaracak olan çileci uygulamalara adadı" (Campbell, 2020:181). Campbell'a göre Muçukunda'nın dönüşü reddedişi "tamamen akılsızca" değildir (Campbell, 2020:181).

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinde yer alan "Cihanşah" hikâyesinin kahramanı olan Cihanşah, av sırasında hayatında daha önce hiç görmediği kadar güzel bir geyiğin peşine düşer. Geyiği avladıktan sonra geri dönüş yolunda Gevherengin adında güzel bir genç kıza âşık olur ve geri dönmeyi reddeder. Gevherengin'in memleketinde evlenen Cihanşah, uzun süre burada yaşar. Fakat Cihanşah, bu yabancı yurtta mutlu değildir. Mutsuzluğunu fark eden Gevherengin, Cihanşah'a birlikte kendi yurduna dönmeyi önerir. Başlangıçta geri dönmeyi reddeden Cihanşah, sonrasında bu teklifi kabul eder.

> "Sonunda benimle birlikte yurduma dönmeyi önerdi. Biliyordum, bir özveriydi bu. Benim özverime karşılık vermek istiyordu. Oysa benim çektiğim sıkıntılara benzer sıkıntılar, benzer acılar çekecekti. Bir süre sonra benim burada çektiğim yabancılığı, bu yabancılığın getirdiği yalnızlığı o da orada, benim yurdumda yaşayacaktı. Bütün bunları ona anlatmaya çalıştığımda gülümsedi: "Sen erkeksin," dedi. "Gömlek değiştirmeyi bilmiyorsun. Bense kadınım; senin rengini almakta güçlük çekmem. Sana erkek olduğun için öğretilmeyen şey, bana kadın olduğum için öğretiliyor. Hepsi bu" (Mungan, 2015: 84).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da iki kez geri dönüşü reddetme durumu mevcuttur. İlk olarak, Âzer, Yadigâr'a obasına dönmeyi teklif eder ancak Yadigâr, bu teklifi kabul etmez ve geri dönüşü reddeder:

> "Yadigâr dedi: Peşimiz sıra atlı gezdiririz Âzer unutma. Başındaki belayı savuşturmadan obana dönmek olmaz. Bir Oba Beyi, kendi belasını obalıya musallat etmez. Dönmen daha bir vakit ister Âzer" (Mungan, 2016: 43).

İkinci geri dönüş reddi ise, Âzer ile Yadiğâr'ın sonsuza dek dönmeme kararı alarak uçurumdan aşağı atlamalarıyla gerçekleşir. Sonuç olarak, bu hikâyedeki iki ana karakter de dönüş sorumluluğunu üstlenmek istemeyerek dönüşü reddetmişlerdir.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabında yer alan "Ulak ile Sadrazam" öyküsünde, dönüşün reddedilmesi aşamasına rastlanılmamaktadır. Çünkü kahramanın gönderdiği mektuplar, şehzadelere ulaşmadan önce askerler tarafından ele geçirilir. Padişahın vefat haberini alan askerler, savaş alanından İstanbul'a dönerek kahramanı öldürürler. Mitolojik bir figür olan Sadrazam, eğer mektuplardan birin askerlere yakalanmadan şehzadelere ulaşmış olsaydı, dönüşü reddetmek yerine, bu yolculuğu gönüllü olarak kabul ederdi. Çünkü Sadrazam, devletin menfaatleri uğruna ölümü bile göze alan bir devlet adamı olarak tasvir edilmektedir.

> "Ordugâh, Hünkârın ölümünü öğrenmiş, asker başıbozuk bir biçimde İstanbul'a yürümeye başlamıştı. Yağmayı ve yangını kaçırmamak için acele ediyorlardı. Ulağın yolculuğunun ikinci akşamında, konağı yeniçeriler tarafından basılan Sadrazam, linç edilerek öldürüldü" (Mungan, 2016: 127).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"nda, kahraman Alice, âşık olduğu Adam'ın yanında kalmak için dünyaya geri dönmeyi reddeder. Ancak, Adam'ın yok edilmesiyle gezegende kalmanın mümkün olmadığını anlar ve geri dönmek zorunda kalır.

> "Alice, kafasını toparlamaya çalışıyor, düşüncelerini berraklaştırmaya, isteklerini açık bir biçimde ifade etmeye çalışıyor: Hâlâ bir seçme şansım varsa eğer, gezegenlerinize ve uzayda gördüklerime ait bütün bilgileri, bütün öğrendiklerimi, her şeyi, her şeyi silebilirsiniz, ama karşılığında bir tek şey istiyorum sizden, bir tek Adam'ın hatırasını

bırakın bana. Bunu almayın benden. Bırakın, Adam bende yaşasın. İnsan bunun için yaşar. Bir tek bunun için, bir büyük aşkın hatırası için" (Mungan, 1998: 104).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"nin kahramanı Aliye, geri dönüşü reddetmek yerine, isteyerek ve gönüllü bir şekilde dönüş yolculuğuna karar verir.

"Aliye, bir gece ansızın, dönmek istiyorum, dedi Muştik'e. Muştik, kendi eseri olmayan apansız durumlardan ürkerdi; gene öyle oldu. Muştik, ilkin Aliye'nin içinde bulundukları geçmiş zamanın bu sönük gecesinden geri dönmek istediğini sandı. Hayır, öyle değil, tamamıyla dönmek istiyorum, dedi Aliye. Önce yanlış anladığını düşündü Muştik; inanmaz gözlerle baktığı Aliye'nin yüzünde, önceden tanımadığı bir yorgunluk vardı. Boyaları akmış bir yorgunluk. Aynı yorgunlukla sürdürdü Aliye: Artık kendi hayatıma dönmek istiyorum, orada bıraktığım hayatıma. Aynanın öteki tarafına" (Mungan, 1998: 213).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde geri dönüş aşamasına rastlanılmaz. Bu durumun sebebi, hikâyenin ana kahramanı olan şeyhin, tekkelerin zamana yenik düşmesinin meydana getirdiği sorunlardan dolayı tekkeyi terk ederek gizemli bir şekilde ortadan kaybolmasıdır.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserinde, maceranın sonuna ulaşan Ali'nin oğlu, dönüş aşamasında sorumluluklarını yerine getirme konusunda isteksizlik gösterdiği görülür. İstanbul'a dönmek üzere yola çıkan genç, tren yolculuğu esnasında tanımadığı bir istasyonda inerek "geri dönüşü reddetme" kararı alır.

"Tren yavaşladı. İleride bir istasyonda duracak galiba. Benim de kalbim duracak gibi oldu. Aniden kompartımana daldım. Aceleyle bavulu, daktiloyu indirdim. Köylüler uyuyordu, çıktım. Koridordan geçip vagonun iniş kapısına ulaştım. Tren gitti. Ben ıssız istasyonda kaldım. Birkaç aceleci yolcu, uykulu gözlerle yanımdan geçip giden demiryolu işçileri. (…) Ne önemi var. İşte İstanbul'a diye yola çıkmış, meçhul bir istasyonda inmiştim" (Kutlu, 2015: 112-113).

Mustafa Kutlu'nun **"**Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, kahraman Engin, Süheyla'nın tüm ısrarlarına rağmen geri dönüşü reddetmiştir. Süheyla, Engin'e

kazandıklarının haram olduğunu, tövbe ederek eski yaşamına geri dönmesi gerektiğini ifade eder.

> "-Tövbe et. -Nereden çıkardın şimdi bunları Süheyla. Biliyordun ben yoksul bir ailenin çocuğuyum. Yıllarca didindim, bir yere geldim. Benden bunları isteme" (Kutlu, 2019: 70).

> "-Hayır. Kabul edemem. Aldanıyorsun. Böyle bir belde yok gidecek yer yok" (Kutlu, 2019: 71).

Engin, başlarda geri dönmeyi reddetme eğiliminde olmasına rağmen, zamanla Süheyla'nın önerisini kabul eder ve çocukluğunun geçtiği kasabaya gitmek üzere soğuk ve yabancı bir trenle yola çıkar. "Hikâyede, doğup büyüdüğü kasabaya dönerek geçmişini anımsayan Engin'in babasıyla eve dönüş yolunu tutmalarından söz edilir." (Sekman, 2016: 63). Bu dönüş, Engin için "yurduna, vatanına, özüne dönüş" anlamına gelir (Sekman, 2016: 62).

> "(…) Temmuz ortasında, o tozlu öğle saatleri ve sıvaşık sıcaklar atlatılmış, bir arazöz kaldırımlardan fışkıran ateşi cızırtılarla döndürmüş, henüz ikindi namazından dönülmüş, kısa pantolonlu bir çocuk, sıska bacaklı, kendisi, etrafa bir serinlik yayılmış, duta çıkarıyorlar, esnaf kapı önlerinde, alçak iskemleler, çaylar, manifaturacı Salih Efendi"den geniş valalar alınmış, vuruyor dallara, sıska bacaklarının olanca kuvveti ile vuruyor, aşağıdan yukarıya kaldırılan başlar, şimdi pek çoğunu çıkaramıyor (…)"(Kutlu, 2019: 91).

Cihan Aktaş'ın "Üç İhtilal Çocuğu" adlı hikâyesinde, kahraman Hürriyet'in geri dönüşü reddetme kararı, üniversite eğitimini tamamlayacağı yıl gerçekleşir. Üniversiteden sonra İslamiyet'i yayma, yaşantısını kontrol altına alma, kendini geliştirme ve sosyal faaliyetlere katılma amacıyla çalışmalar yapmak isteyen Hürriyet, bu faaliyetleri baba evinde gerçekleştiremeyeceğini düşünür ve sonuç olarak okuduğu şehirde birisiyle evlenmeye karar verir. Evlenerek baba evine dönmeyen Hürriyet, böylece geri dönüşü reddetmiş olur.

> "Ne olursa olsun baba evine geri dönmemeliyim, bir yolunu bulup kentte kalmalıyım diyordum. Evliliğim de şöyle oldu; Yaz tatiline yakındı, okul bitmek üzereydi ve ben asla geriye, baba evine dönmek istemiyordum. Ancak evlilik çözüm yolu olabilirdi

bana. O zaman babam istese de beni eve dönmeye zorlayamazdı (…)" (Aktaş, 2012: 57).

Hürriyet'in Cemile'nin ağabeyiyle evlenerek geri dönüşü kesin bir şekilde reddetmesi, "büyülü kaçış", "dışarıdan gelen kurtuluş", "dönüş eşiğinin aşılması", "iki dünyanın ustası" ve "yaşama özgürlüğü" gibi başlıkların oluşmasını engeller.

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabındaki "Bal Festivali" hikâyesi, dönüş evresine işaret eder. Hikâyenin kahramanı Zehra, on üç yaşında eğitim amacıyla ayrıldığı kasabasına geri dönüş yapması bu aşamayaı temsil eder.

"Yıllar sonra ilk kez gidiyordu kasabaya. Çocukluğundan zihninde kalan izlenimler yüzünden kasabalı bu erkeklerin yanında rahat davranamıyordu" (Aktaş, 2011: 39).

Boşanmış ve mesleki hayatında istikrarsızlık yaşayan Zehra, kasaba halkının gözünde hayatında başarısız bir kadın olarak görülür. Doğup büyüdüğü kasabaya "Danışma Memuresi Dul Zehra" olarak dönmek, onda endişe uyandırır ve geri dönmeme eğilimine sebep olur. Bununla birlikte, babasının isteği üzerine istemese de kasabaya geri döner. Zehra'nın geri dönüşü reddetme eğiliminin ana nedeni, "öğretmen okulunda okumak için çıktığı kasabaya yıllar sonra yenilgiyle dönüyor olmak"tır (Gülcü, 2014: 53 - 54).

"Bir fısıltı duyar gibi oldu. "Hoca'nın boşanan kızı mı bu?" diye soruyordu biri. Başka bir ses de "Herhalde budur" diyordu (…) Korktuğu belki de buydu, böyle bir konuşma duymayı beklemişti hep. Kendisi için bugüne kadar bir önem taşımadıysa da kasabalılar biten evliliği ile ilgili her ayrıntıyı öğrenmişlerdi (…) Annesinden ayrı geçen onca yıldan sonra kasabaya yabancılaşmıştı, sırf babası istediği için gidiyordu" (Aktaş, 2011: 45).

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabındaki "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesi, dönüş aşamasına denk gelir. Hikâyenin kahraman Macide Hanım, kocasının peşinden Almanya'ya gitmek zorunda kalır. Almanya, onun için adeta manevi hapishaneye dönüşür. Kocasının ilgisizliği ve Almanya'yı sevmemesinden dolayı Macide Hanım, geri dönmeyi şiddetle arzular. Bu yüzden kahramanımız geri dönüşü reddetme eğilimi göstermez.

"Hep bodrum katlarında, zemin katlarında oturmuştu. Bu daire nispeten iyiydi. Gerçi girdiklerinde yüzüne bakılır hâli yoktu (…) Hiç değilse sokakta, mahallede

yadırganmıyordu (…) Burada biraz yerleşik hayata geçer gibi olmuştu. Yine de hiç elini atmadığı, ertesi gün yola çıkacaklarmış gibi hazır durmakta olan kutular, paketler vardı evin bir köşesinde. (…) Kırık dökük, eskimeye yüz tutmuş, idare etmeye yarayacak eşyalarla yetinmesi, bir geri dönüş ümidini yansıtır" (Aktaş, 2013: 127).

Cihan Aktaş'ın *Azize'nin Son Günü* adlı hikâye kitabının yedinci hikâyesi "Portakal Bahçesi Işığı"ndanın kahramanı Celil, halk düşmanı olarak damgalanmış bir Azeridir. Eşi Nahide, sürgüne gönderilen Celil'den uzun yıllar haber alamaz. Kocasının kayboluşu Nahide'yi derin bir yalnızlığa iter. Nahide, sürgünde olan kocasının dönüşünü umut ederken, tanımadığı bir adam kapısını çalar ve eşinin ertesi gün trenle döneceğini müjdeleyen haberi verir. Nahide, bu haberi duyunca heyecanlanır ve ertesi günü sabırsızlıkla bekler, ancak haber gerçek dışıdır.

Celil'in neden geri dönmediğine dair herhangi bir açık ipucu olmadığından, çeşitli yorumlar yapılabilir. Belki kahraman, bulunduğu yerde mutlu olduğu için orayı terk etmek istememiş olabilir ya da yeni sorumluluklardan kaçınmak için geri dönüşü reddetmiş olabilir.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserindeki "Ocak" öyküsünde dönüş aşaması tespit edilmiştir. Hapisten çıkan isimsiz kahraman, ailesinin durumunu merak ettiği için "geri dönüşü reddetme" eğilimine girmez.

"Evde neyle karşılaşacağımı biliyordum. Ama neydi bu eksilmiş olan? Buralarda olup da gene de kendisi olmayan.. tanıdığımı bildiğim, ama gene de o bildiğim şeyler/yan, o taş, tümsel, o kamburluk.. kendisi olarak durmayan taş, arınmışlık, poyraz yosunu, kentlerin sütlü memeleri dağlar/olmayan o şeyler.. eskimiş olan" (Özdenören, 2015a: 27).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin 33. bölümünde, tekkeye intisap eden Yusuf, geri dönüş için trene biner. Tekkeler, genellikle kısa süreli kalınan ve dini eğitim alındıktan sonra dönülen yerler olarak bilinmektedir. Bu sebeple Yusuf, tekkeye intisap ettikten sonra geri dönüş aşamasını reddetmez.

"Tren akıp gidiyordu. Gözünün önünde akıp giden manzara dikkatini dağıtmıyor, bilakis onu, kendi içine yöneltiyordu. Acaba şimdi nereye gidiyordu? Gitmiş olduğu yerde, her şeye rağmen, aradığını bulabilmiş miydi? Gitmekte olduğu yer-orası her nereyse- kendine ne getirecekti?" (Özdenören, 2010:107).

Rasim Özdenören'in *Hışırtı* ve *Ansızın Yola Çıkmak* adlı hikâye kitaplarındaki öykülerin sonlarının okura bırakılması nedeniyle, geri dönüş aşamasının tespiti mümkün olmamıştır. Vogler, kahramanın yolculuğunu sonlandırmak ve bir öyküyü bitirmek için iki yöntem olduğundan söz etmektedir. Bunlardan ilki: "Batı kültürü ve Amerikan filmlerinde oldukça tercih edilen, daha geleneksel yöntem, kapanış ve tamamlanma duygusu veren dairesel biçimdir. Diğer yöntem ise Asya, Avustralya ve Avrupa filmlerinde popüler olan yanıtlanmamış sorular, çok anlamlılık ve çözülmemiş çatışmalarla dolu açık-uçlu yaklaşımdır" (Vogler 2009: 292).

Erendiz Atasü'nün ilk hikâye kitabı *"Kadınlar da Vardır"*ın üçüncü hikâyesi kitapla aynı adı taşıyan "Kadınlar da Vardır"da kahraman Servet Hanım, hastanede geçirdiği uzun tedavi sürecinin ardından geri dönüş yolculuğuna çıkar. Servet Hanım, geri dönüşü reddetmez; aksine, büyük bir mutlulukla evine dönmek istemektedir.

> "Servet Hanım, yanakları mutluluktan al al, acele acele topluyordu çantasını. İçi içine sığmıyordu. Taburcuydu artık. Koğuştaki son günlerinde yoğun bir özlem kaplamıştı her yanını, evlatlarını, bakmaktan usandığı torunlarını, hatta kocasını bile özlemişti" (Atasü, 2022: 71).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, kahraman Rabia Hanım ve ailesi için geri dönüş çağrısı, 24 Şubat 1918'de Trabzon'un düşman işgalinden kurtarılmasıyla başlar. Rabia Hanım, bu geri dönüş çağrısını reddetmez; tam tersine, bu onun en büyük arzusudur. Abana'dan Trabzon'a dönme isteği aşağıdaki cümlelerle daha iyi anlıyoruz:

> "Abana'nın dar çevresine sığmaz oldu. Doğu Karadeniz'in kafa tutan, başkaldıran, dalga dalga, köpük köpük laciverdini özledi. Abana'daki süt mavisi, uysal deniz doyurmaz oldu ruhunu. Trabzon'a dönmekten başka laf etmiyordu" (Atasü, 1998: 40).

Rabia Hanım ile eşi Salih Efendi arasında geri dönüş konusunda ciddi bir anlaşmazlık yaşanır. Salih Efendi, Abana'nın sakin yaşamını sevmektedir. Son yıllarda Trabzon'da yaşanan savaş nedeniyle arkadaşlarının bazıları ölmüş, bazıları düşman kesilmiş, bazıları ise aynı şehirde olmalarına rağmen çok uzaklaşmışdır. Bu sebeplerle Trabzon'a dönmeyi reddeder. Ancak Rabia Hanım'ın kararlılığı ağır basar ve sonunda geri dönüş için yola çıkarlar.

Hüseyin Su'nun *Aşkın Halleri* adlı üçüncü hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da, kahraman Hasan, üniversite eğitimi almak üzere geldiği şehirde, âşık olduğu kadın sebebiyle tam sekiz yıl kalır. Bu süreçte, sevgilisi uğruna şehirde kalmayı tercih eder ve onun da kendisini sevdiğini umut eder. Ancak beklediği gibi olmaz, kadın iş yerindeki bir adamla evlenerek Hasan'ı terk eder. Bu durum, Hasan'ın okumak için geldiği şehirden uzun bir süre ayrılmamasına neden olur. Hikâyenin sonunda, geri dönme kararı alan Hasan'ın dönüş süreci detaylandırılmadan hikâye sona erer.

> "Ertesi gün eşyalarını birlikte topladık. Kendisi için küçük bir valiz hazırladı. Giysilerini ve üç beş tane de kitap aldı (…) O gün akşamüzeri memleketine döndü. Nasıl olsa kazancı kâlbindeydi" (Su, 1999: 49).

Adalet Ağaoğlu'nun *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabındaki "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" öyküsünde, kahramanın doğuya yaptığı şantiye ziyareti sonrası dönüş yolculuğuna geçmeden hikâye sona erer. Bu nedenle, hikâyenin dönüş bölümü bulunmamaktadır.

Ayşe Kulin'in *Foto Sabah Resimleri* ve *Geniş Zamanlar* adlı hikâye kitaplarında yer alan hikâyelerde, yolculuğun dönüş aşamasına yer verilmemiştir.

Sonuç olarak "Campbell'in kuramı'nda dünya üzerindeki bütün anlatıların özü olan "monomit", aslında insanın kendisini keşfetme hikâyesidir ve her insan doğduğu andan itibaren kahramanın yolculuğuna da başlamaktadır" (Öztürk, 2017: 228). Ancak her başlanan yolculuk tamamlanmayabilir veya geri dönüşler gerçekleşmeyebilir.

2.3.2. Büyülü Kaçış

Kahramanın, ödülle geri dönme arzusu bazen tanrılar ve şeytanlar tarafından uygunsuz bulunabilir. Böyle bir durumda, kahraman ödülle birlikte kaçmak zorunda kalabilir. Yani, eğer kahraman "nihai ödülü" zorla kazanmışsa ya da onu öfkeli veya kıskanç bir tanrıdan ya da koruyucudan çalmışsa, bu varlıklardan kaçış süreci başlar. Bu aşamada, "büyülü kaçış" evresi gerçekleşir. Campbell, bu tür kaçışları "engel kaçışı" ya da "büyülü kaçış" olarak adlandırır:

> "Diğer yandan, eğer ganimeti muhafızının karşı çıkışına rağmen elde ettiyse ya da kahramanı dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulunduysa, o

zaman mitoloji çevrimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur" (Campbell, 2020:181-182).

Bu varlıklar, yeni erginlenmiş kahramanı alt etmekle tehdit eden ölüm ve ikilik kavramlarını temsil ederler.

"Büyülü kaçış" sırasında kahramanın karşısına çıkan engeller, maceraya başlarken çıkan engellerden farklıdır. Çünkü maceraya başlarken kahramanın benliği ile ilgili engeller çıkar. Bu aşamada ise engeller, kahramanın ölüm fikriyle ilgilidir. Kahraman, maceraya başladığı andan itibaren sürekli olarak ölüm düşüncesi ile yüzleşir. Bu noktada, ölümü öğretilen biçimiyle değil, gerçekte olduğu gibi deneyimleme fırsatı bulur.

"Büyülü kaçış", hikâyelerde canlı biçimde işlendiği için dinleyiciler ve okuyucular için "sevilen bir bölümdür" (Campbell, 2020: 184). Bu aşamada kahramanın kaçışları, çılgınca ve güvenli olduğu biliniyor. Campbell'a göre iki tür "büyülü kaçış" vardır. Birincisi, kahramanın kovalayıcı insanları alt etmek ve zaman kazanmak için bıraktığı nesnelerle gerçekleşen kaçıştır. İkincisi ise, kahramanın takipçilerini durdurmak amacıyla engeller bıraktığı kaçıştır; bu engeller takipçileri ikna etmek yerine, onlarla mücadele etmeyi amaçlar.

"Büyülü kaçışın nesnelerin kaçak adına konuştukları ve böylece takibi geciktirdikleri yaygın bir versiyonu vardır. "Büyülü kaçış"ın bir başka tanınmış versiyonu, çılgınca kaçan kahramanın ardından bir yığın geciktirici engelin atılmasıdır" (Campbell, 2020:185-186).

Bazı hikâyelerde, kahraman iyiliksever bir Tanrı tarafından desteklendiğinde, "Büyülü kaçış" aşaması görülmez: "Zafere ulaşan kahraman eğer tanrı ya da tanrıçanın kutsamasını elde ederse ve toplumun yeniden yapılanması için bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilirse, macerasının son aşamasında doğaüstü efendisinin tüm güçleriyle desteklenir" (Campbell, 2020:181).

Sonuç olarak, yolculuğu tamamlamaya karar veren kahraman, bu aşamaya kadar yaşadığı olaylar sonucunda gerçekten değişim yaşayıp yaşamadığını değerlendirmek için yapılan son testtir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda ana kahraman Camsap, Şahmeran'a kendisini ve Şahmeran ülkesini kimseye

söylemeyeceğine söz vererek yeryüzüne geri döner. Camsap, Şahmeran'a verdiği sözü tutmak için yıllarca kentin dışındaki küçük bir kulübede annesiyle birlikte yaşar. Bir gün ülkenin padişahı Keyhüsrev ağır bir hastalığa yakalanır. Bu hastalığın tek çaresi, Şahmeran'ın etidir. Şahmeran'ın etini padişah yerse sağlığına kavuşacak, ülkedeki karışıklık sona erecek ve tüm ülke refaha kavuşacaktır. Halk, evlerinden toplanarak hamamlara götürülür ve yıkanır. Eğer bir kişinin belden aşağısı pulluysa, bu o kişinin Şahmeran'ı gördüğü anlamına gelir. Camsap, padişahın adamlarından kaçmak için uzun süre kaçışını sürdürür. Bu durum "büyülü kaçış"a iyi bir örnektir. Ancak padişahın hastalığının artmasıyla baskılar da artar ve sonunda Camsap yakalanır. Hamamda üzerine dökülen suyla Camsap'ın belden aşağısının pullu olduğu ve gümüşümsü ışıltılar yaydığı görülür. Sırrı ortaya çıkan Camsap için "büyülü kaçış" sona erer.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da, aşkları kabul edilmeyen Âzer ile Yadiğâr, kaçarlar ve Türkmen Bey'in adamlarıyla aralarında "büyülü kaçış" başlar. Yadiğâr'ın babası Türkmen Bey ve adamları tarafından defalarca yakalanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmalarına rağmen, büyülü bir güç sayesinde her seferinde kaçmayı başarırlar.

> "Az sonra atlılar yetişti peşlerinden. Bastılar obayı kara bir kefen gibi. Obalı bildi ki, bu iki sevdalı peşlerinde kılıç gezdirir, sakladılar onları. Çadırdan çadıra kaçırarak sakladılar. Şenliğin akışını bozmada, seyrini koruyarak, oyunu, türküsünü kesmeden, bir çadırdan ötekine eşya taşıyormuş gibi, halılara, kilimlere sararak sakladılar" (Mungan, 2016: 41).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi "Ulak ile Sadrazam"da, ana kahraman Sadrazam, "büyülü kaçış" evresine ulaşma şansını bulamamıştır. Sadrazam'ın ilk görevi, padişahın naaşını gizlice saraya getirmektir. İkinci görevi ise, padişahın vefatını iki şehzadeye ayrı ayrı bildirmek üzere haberciler göndermektir. Ancak haberci dilsiz ulak yola çıktığında, Sadrazam yeniçeri askerleri tarafından saldırıya uğrayarak hayatını kaybeder. İkinci görevde başarısız olan Sadrazam, böylece "büyülü kaçış" evresine geçiş yapamamıştır.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice'i kaçıran Adam isimli kişi, Alice'in sorularına kaçamak cevaplar vererek maceranın süresini uzatır. Adam'ın izinsiz kaçırdığı Alice'i

gezegenin dört bir yanında gezdirerek ve onu bu gezegende mutlu etmeye çalışması "büyülü kaçış" olgusuyla örtüşür.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de, kahraman Aliye, Muştik'in yardımıyla dünyaya geri dönmek için yola çıkar. Böylece "büyülü kaçış" başlar. Bu kaçış, hikâyede canlı bir şekilde tasvir edilmiştir.

"Aliye, ayaklarından çizmelerini çıkarıyor. Toprağa bırakıyor. Çizmeler hemen toprağa karışıyor.(…) Kurşuni gölgelerin iyice görünmez kıldığı önündeki belirsiz yolu kestirmeye çalışıyor. (…) Demir pası, küf yeşili, çürümüş yaprak kahverengisi, daha çok yüksek tavanlı, karanlık, yağlı bir tünele benzeyen, ucu belirsiz bir yolda, insanın içine işleyen sinsi bir serinliğin, uğursuz bir sessizliğin içinde yürüyor bir zaman. Yol giderek kirli yağ kıvamında koyulaşıyor, tavan duygusu veren belirsiz, isli bir gök parçası alçalıp katılaşıyor, her yan iyice tekinsiz bir loşluğa çekiliyor; ekşimiş, beklemiş kokuların arasından geçiyor; bir zaman sonra, ileride kaynağı belirsiz, lekeli bir ışık noktası beliriyor, giderek büyüyen pus benekli, kararık bir gümüşsü ışıltı gözünü alıyor; biraz daha ilerlediğinde de, bunun Aynalı Pastane'nin aynasının arka yüzü olduğunu görüyor. Aliye heyecanlanıyor, seviniyor, son bir gayretle adımlarını güçlendirerek hızlı adımlarla ilerliyor, görüntü iyice seçikleşmeye başlıyor" (Mungan, 1998: 218-219).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinde, kahraman, efendisine ve dinin gereklerine layık olabilmek için siyasi parti liderinin görüşme teklifini reddederek tekkeden uzaklaşır. Mürit, efendisini bulmak için günlerce yol yürür. Bu yolculuk, mürit için efendisini bulana kadar süren bir "büyülü kaçış"ı temsil eder. Hikâyede bu "büyülü kaçış" oldukça canlı bir şekilde betimlenmiştir.

"Yola düştü mürit. Sanırsın yeşil ekine yel düştü (…)" (Kutlu, 2017: 69)

"Sonunda mürit sanki hiç el sürülmemiş gibi ağzını topladı. Kısacık bir yemek duası yaptı. O sofrada bulunanlar, o lokantada yemek yiyenler, oraları mesken tutup oturanlar bu duadan nasiplerini aldılar" (Kutlu, 2017: 72).

Yolculuğunun sonunda mürit, nihayet efendisinin yanına ulaşır. Bu an hem onun için hem de okuyucu için "büyülü kaçış"ın doruk noktasıdır.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" eserinde, Ali'nin oğlu, yolculuğa başladığı yer olan İstanbul'a dönmekten vazgeçer. O, geri dönüşü reddederek bilinmeyen bir yola yönelir.

Hikâyenin bu noktada bitmesi nedeniyle, "büyülü kaçış" aşamasının varlığı tespit edilememiştir.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" hikâyesinin "Telâşın Mânidar" bölümünde, kahraman Engin'in günahsız bir yere gitmemek için yaptığı "büyülü kaçış"ı anlatılır. Engin, günahsız bir yerin var olamayacağına ve insanların bu nedenle kendi putlarını yarattığına inanır. Süheyla'nın günahsız bir yere gitme teklifini aklından çıkarmak için önce bir gazinoya, sonra da "Yeraltı" adında bir kulübe gitmesi, bir tür "büyülü kaçış"ı temsil eder. Ancak tüm bu kaçışlar, Süheyla'nın "Seninle harama batmamış bir beldeye hicret edelim" sözünü unutturamaz (Kutlu, 2019: 79).

> "Süheyla'dan "red" cevabını aldığından beri içinde karışıklık. Arabasını dalgalı ve ıssız bir sahile doğru sükûnetle sürüyor.(…) Gökyüzüne bakıyor Engin. Donuk, bir bakış bu şöyle diyor: Nolmuş yani, eskiden ilgi duyduğun bir kız seninle çıkmayı kabul etmedi. Kabul etmedi diye hayatı kendine zindan mı edeceksin? Bırak bu pısırık, mıymıntı düşünceleri, sen yarışın sonuna yürüyorsun, büyük yarışın, göğsünü şişir, bacaklarını ger, koş (…)" (Kutlu, 2019: 82 - 83).

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabındaki "Bal Festivali" hikâyesinde, Zehra'nın geri dönüş yolculuğu sırasında kimseyle iletişim kurmama tercihi ve yalnız kalmayı seçmesi, "büyülü kaçış" bağlamında değerlendirilebilir:

> "Canı otobüsten inmek istemiyordu. Pencereden dışarıyı izlemeye koyuldu. Büfenin yanında, öğleüstü yazıhanenin önünde gözüne çarpan kadını gördü. Yanında bir adamla bir erkek çocuğu vardı. Poğaçaya benzer bir şey yiyerek kola içiyorlardı. Bu kadar benzerlik olamaz, bu kıvırcık saçlar, bu yuvarlak yüz, çekik gözler; Nezihe olmalı bu, diye karar verdi. Ama Nezihe kendisini kolayca tanıyamazdı herhalde. Tanımasa daha iyiydi. Öğretmen Okulu'nda da dersten başka her şeye ilgisi olan herkesin içini dışını merak eden bir öğrenciydi. Artık sorularından kurtulmak mümkün olmazdı" (Aktaş, 2011: 49).

Bu ifadeler, Zehra'nın geri dönüş yolculuğunda kaçış eğiliminde olduğunu ve kendisine yöneltilen sorulara cevap vermek istemediğini göstermektedir.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabındaki "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesinde, dönüşü reddetmeyen Macide Hanım için "büyülü kaçış" söz konusu değildir.

Zira Macide Hanım, Türkiye'ye geri dönmeyi tercih eder ve Almanya'da yerleşik bir hayat kurmak veya bir arkadaş çevresi oluşturmak gibi adımlar atmaz.

> "Çocukları küçüktü, kimseyle dertleşmemiş, kendi için meseleyi çözümlemeye çalışmıştı. Elbette ki yalnız başına dönemezdi. Nereye dönecekti ki… Ama nihayet dönmeliydi. Hayalleri vardı, Fıstıkağacı'nadaki eve veya mahalleye bağlı tasarıları" (Aktaş, 2013: 128).

Ancak kocası geri dönüşünü engellemek için Macide Hanım'a geri dönüşlerini imkânsızlaştıran haberler verir; "Oralarda hayat gün geçtikçe pahalılaşıyordu. Ev kiraları da işsizlikte artış, fuhuş yaygınlaşmış, etin kilosu yüz bini bulmuş, terör yeniden tırmanmış (…)"(Aktaş, 2013: 129) gibi bahaneler söyleyerek geri dönüşü ertelemeye çalışır.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde, "Ocak" öyküsünde dönüş aşaması bulunur. Ancak bu öyküde isimsiz kahramanın "büyülü kaçış" aşaması tespit edilmemiştir.

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinde "büyülü kaçış" aşamasına rastlanmamıştır.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, "nihai ödül"e ulaşan Rabia Hanım ve ailesi için "büyülü kaçış" aşaması tespit edilememiştir.

2.3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Kahramanın macerası boyunca, yolculuğun başında olduğu gibi, dönüş yolculuğu sırasında da bazen bir üçüncü kişiden, mistik alandan günlük yaşama geçişi kolaylaştıracak yardım alması gerekebilir. Campbell, kahramanın doğaüstü macerasından geri getirilmesinin dışarıdan bir müdahale ile gerçekleşebileceğini belirtir. Bu, dünya tarafından geri çağrılmasını gerektirebilir çünkü kahraman, yaşadığı derin mutluluktan, uyanık durumdaki bölünmüş benliğinin yararına kolayca ayrılamaz. "Kim dünyadan atıldıktan sonra geri dönmeyi arzular?" sorusuyla, kahramanın mistik deneyimden sonra günlük yaşama dönüş arzusunun zorluğuna dikkat çekilir. Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam onu çağıracaktır" ifadesiyle, yaşamın devam ettiği sürece, kahramanın yaşama dönüş çağrısını duyacağı vurgulanır. (Campbell, 2020)

Campell, bu aşamada farklı kültürlerden üç tane örnek sunar. Onlardan biride Eskimo hikâyesidir: Kuzgun adlı kahraman, ateş çubuklarını "balinanın karnı"na saplar. Bu çubuklar vasıtasıyla kendini balinanın içinde güzel bir odada bulur. Burada güzel bir kızla tanışır. Bu kız aslında balinanın ruhudur. Kız, Kuzgun'u çok güzel misafir eder. Kuzgun, balinanın omurgası boyunca uzanan ve yağ damlayan garip bir tüp fark eder. Kız, odadan çıkarken tavandan sarkan tüpe dokunmasını yasaklar. Kuzgun bu yasağı çiğneyerek yağın tadına bakar. Yağ çok lezzetli olduğu için damlayan damlalar ona yetmez hâle gelir. Tüpten bir yağ parçası koparması ile odayı yağ seli alır. Balinanın ruhu (inua) olan kız bu olaydan sonra daha geri dönmez. Balina ölmüştür. Kuzgun, ölen balinanın içinde açlıktan ve dinmeyen gürültüden ölmek üzereyken köylülerin seslerini duyar. Kıyıya vuran balinayı köylüler parçalayarak evlerine götürmeye başlarlar. Bu sırada Kuzgun köylülerin yardımı ile balinanın içindeki esaretinden kurtarılır. (Campbell, 2020: 191-192).

Sonuç olarak, kahraman ne kadar zorlu bir maceranın içerisinde olursa olsun yardımcı tarafından kurtarılıp ödülü ile birlikte unuttuğu eski yaşamına geri döner. Bu nedenle, "dışarıdan gelen kurtuluş", macera boyunca mitolojik kahramanı yönlendiren doğaüstü varlığın desteğini işaret eder.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi olan "Şahmeran'ın Bacakları"nda Belkıya ve Camsap için "dışarıdan gelen kurtuluş", Şahmeran'dan tarafından sağlanır. Mühr-ü Süleyman'ı almak için yola çıkan Belkıya'ya Şahmeran, "Sakın ilk mührü sen almaya kalkışma bırak Ukap alsın" şeklinde bir uyarıda bulunur. Şahmeran, kendisini ele veren Belkıya'ya yardım etmek ve onu geri döndürebilmek için yardım etmiştir. Bu durum, Şahmeran'ın gücünü ve bilgeliğini gösterirken, aynı zamanda Belkıya ve Camsap'ın kendi başlarına her şeyi başaramayabileceklerini ve bazen yardıma ihtiyaç duyabileceklerini ortaya koyar.

> "Dedim: "Yâ Belkıya! Sen bilmiyorsun ki, Ukap'la sen aynı şeyin peşinde değilsiniz. Sen seviyorsun, anıyorsun; oysa Ukap sevmiyor, hiç kimseyi, hiçbir şeyi sevmiyor. Bu yüzden sana son bir iyilikte bulunmak istiyorum. Son bir öğüdüm var, yalnızca senin için bir öğüt: Eğer oraya dek gitmeyi başarırsanız, Mühr-ü Süleyman'ı almaya sen kalkışma; bırak Ukap davransın. Bunun niye olduğunu ancak o zaman anlayacaksın" (Mungan, 2015: 52-53).

"İnce, uzun parmaklarının taşıdığı bu mühre doğru yaklaşıyorlardı ki, Belkıya'nın aklına Şahmeran'ın öğüdü geldi. Keskin bir sızı yokladı yüreğini, ayaklan geri geri çağınyordu onu. Ukap ise bütün dünyayı unutmuş, tepeden tırnağa titriyordu. Süleyman'ın mührü karşısındaydı şimdi, onca yıllık düş birkaç adımlık yola inmişti. Birkaç adım ötesindeydi şimdi bütün uzaklıklar, bütün düşler, ileri doğru atıldı, tam yüzüğe dokunuyordu ki, yer sarsıcı büyük bir gürültüyle koskoca bir ejderha çıktı ortaya. Soluğunda cehennemin yakıcı alevini taşıyordu. Öfkeli gözleri çakmak çakmak yanıyor, sanki cehenneme açılan bir kapının ağzında duruyordu. Yalnızca görüntü düzeyinde bir ikilemdi bu Ukap için; tutkudan gözleri görmez olmuştu. Bu yüzden de yüzüğe doğru ilerlemeyi sürdürdü. Belkıya olacakları seziyordu, ama yapacak bir şey yoktu artık, Ukap'ı hiçbir şey durduramazdı. Yüzüğe değil, ölümüne gidiyordu. Son adımını atmıştı ki, ejderhanın güçlenen, gürleşen soluğu Ukap'ın tüm gövdesini sardı. Belkıya'nın son gördüğü, ateşin sarıp sarmalayıp incecik bir alev saydamlığına dönüştürdüğü Ukap'ın iri gövdesinin yokluğa doğru süzülüşüydü." (Mungan, 2015: 58-59).

Camsap için dışarıdan gelen ikinci yardım yine Şahmeran tarafından gelir. Şahmeran, kendi etini pişirdikten sonra Camsap'a, "İlk suyumu sen içme, o suyu bırak Vezir içsin, ikinci suyu kendin iç; ilk suya ağumu salarım ikinci suya ise özümü" (Mungan, 2015: 93). Bu sözlerle Şahmeran, kahramana yardım elini uzatır.

"Kaynayan su köpüklendikçe Şahmeran'ın kırk parçaya bölünmüş gövdesi, suyun içerisinde yer değiştiriyor, fokurdayarak su yüzüne çıkan her parça dile gelerek şifasını söylüyordu. Bu arada Camsap, ilk suyu içirdiği Vezir Şehmur'un ölüm haberini aldı. Debelene debelene, en büyük acılarla kıvranarak can vermişti Şehmur. Kim bilir, belki de padişahtan çok padişahçı olmanın yazgısı, padişahtan önce ölmekti. Kendi içtiği ikinci su ise, kendisini bir iç erincine kavuşturmuştu; önündeki günlere katlanabilme kolaylığı sağlamıştı anlaşılan" (Mungan, 2015: 94).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Âzer ile Yadiğâr" hikâyesinin kahramanları Âzer ile Yadiğâr'a dönüş yolunda "dışarıdan gelen kurtuluş", Derviş Baba ve Demirci Devran Dede'nin davranışları ve sözleri aracılığıyla gerçekleşir.

"Lakin burada ömür geçirmek size düşmez. Burası ölümle, hayatın arasında bir kuytudur oğul. Burayı beklemek ben gibi yaşlı, kocamış kişilere düşer. Varın siz gidin, ırmakları, bahçeleri, bağları, cümle hayatın başını bekleyin. Üç beş günün ömründen ne olur? Bilirim at sırtında gitmekle sevda yürümez. Size bir ömürlük çare gerek. Yoksa hoş gelmişsiniz, safalar getirmişsiniz, gönlümüzün çektiğince kalın burada. Lakin bir bölük atlının karşısında bu ocağın hükmü ne ki? Demirciler ocağı size göre değil, kendi ateşiniz sizi yakmışken, buranın ateşine yüzdurmak niye?" (Mungan, 2016: 41).

Âzer ile Yadiğâr'ı dönüş yolculuğunda yalnız bırakmayan kişiler, oba halkları, Derviş Baba ve Demirci Devran Dede'dir. Bu kişiler, kahramanın karşılaştığı zor durumlarda gizli bir güç olarak kahramana yardım eder ve geri dönüş yolu konusunda rehberlik ederler. Burada görüldüğü gibi kahraman, halklardan uzak durmaya çalışsa da halk onu kendi aralarına almaya çalışır. Bu da esere heyecan kadar. Campbell bu durumu şu şekilde açıklar:

"(…) İster dışarıdan kurtarılsın, ister içeriden sürüklensin ya da ödülüyle birlikte rehber tanrılarca zarif bir biçimde taşınsın; parçalara ayrılmış insanların içinde kendilerini tüm saydığı çoktandır unutulmuş ortama kendisine bahşedilen lütufla yeniden girmesi gerekmektedir. Ego-dağıtan, yaşam-veren iksiriyle toplumla yüzleşmeli ve makul sorgulamalarla, aşırı gücenmiş ya da anlamakta zorlanan iyi insanların dönüş darbelerini üstlenmelidir" (Campbell, 2020: 197).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında"nın kahramanı Alice, yolculuğunun başlangıcında Adam adlı bir kişiden "doğaüstü yardım" alırken, dönüş aşamasında ise kendisi görünmeyen ancak sesi duyulan bir kişiden yardım alır. Bu gizemli kişi, Adam'ın aniden ortadan kaybolmasının ardından Alice'e yardım eden kişidir.

"Belli belirsiz seçilecekmiş, bir siluet olarak ortaya çıkacakmış gibi görünen o sıvı gaz kütlesinin biraz olsun durallık kazandığı bir anda, ekranın içinden berrak bir ses, Alice'e sesleniyor: Alice Star, size son bir açıklama yapmamız gerektiğini biliyoruz. Bilmeniz gereken şeyler var, bu sizin en doğal hakkınız. Söyleyeceklerimiz, sizin algı sınırlarınıza, sizin dilinize, sizin sözcüklerinize göre ayıklanmış, daraltılmıştır. İndirgenmiş bir bilgi halkası bu ama sizin için yeterli ve temel sorularınızı karşılayıcı nitelikte, bundan bir kuşkunuz olmasın. İlkin sondan başlayalım: Votoroqxqua

gezegenindeki zorunlu geziniz artık sona eriyor. Şu anda dünyaya geri gönderilmek üzere yola çıkarılmış bulunuyorsunuz. Geri dönüşünüzle ilgili dünyaya gerekli açıklamalar yapılacak; esenlik içinde indirileceksiniz. Orada sizi karşılayacaklar. Herkes için en iyi çözümün bu olduğunu düşünüyoruz" (Mungan, 1998: 98).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane" de yer alan ana karakter Aliye'yi etkileyen kişi, yazarlık kabiliyetlerinin yanı sıra falcılık yapabilen bir kişidir. Bu kişi, sürekli olarak Aliye'nin parlak bir geleceğe kavuşmasını arzu etmektedir. Bu özelliği ile "dışarıdan gelen kurtarıcı" olarak nitelendirilebilir.

"Yazar, Aliye'yi sevmişti, hem falına uzun uzun bakıyordu, hem de, Başına kötü bir şey gelsin istemem, diyordu. Saf kızsın. Masumsun. Kızların masum kalması çok zordur. Hepsi on beş yaşına kalmadan kadın olurlar. Entrika öğrenmek zorundadırlar. Fitne fesat öğrenmek zorundadırlar. Kadınlık, hayalleri temiz kalmış kızların, içlerinin kirlenmesi demektir. Aliye, Yazar'ın uzun ve karmaşık cümleleri karşısında zorlanıyorsa da belli etmemeye çalışıyordu" (Mungan, 1998: 119).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı eserindeki ana karakter, mürit olma amacıyla bir yolculuğa çıkar. Bu karakter, başarılı bir mürit olmak için karşılaştığı dışsal zorlukların yanında içsel bir yolculukta da bazı engellere rastlar. Bu engeller, karakterin iç dünyasındaki karanlık yönleri temsil eden gölge kişilikler şeklinde belirir. Bu gölge kişilikler, karakterin dönüş yolculuğunu zorlaştıran ve başarısını tehdit eden faktörlerdir. Ancak Efendi, bu gölge kişiliklerin etkisini hafifletip, içsel yolculukta rehberlik yaparak yardımcı olur. Efendi, kahramanın karşılaştığı güçlüklerle başa çıkmasına yardım ederek, dışarıdan gelen bir kurtarıcı rolünü üstlenir. Efendi, kahramanın müritlik derecesine ulaşmasını ve başarılı bir dönüş yolculuğu yapmasını sağlar.

"Yaradana sığınıp, Hz. Peygamber'den şefaat, Efendimden himmet dileyerek başımı yeniden yastığı koydum (…) Bu defa Efendim himmet edip yetişti. Âlem-i mânada bana şöyle buyurdu: Hz. Ebûzer-i Gifarî haklıdır, amma ben de haklıyım. Köyde eskinin insanlarına eski usul üzre hizmet etmek zor olan fitnenin fink attığı bu şehir yerlerinin yeni insanlarına mürşid olabilmektedir" (Kutlu, 2017: 19).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" isimli eserinde, ana karakter Ali'nin dönüş yolculuğunda dışarıdan yardım Musa Çavuş, Şeref Bey ve Şeref Bey'in oğlu tarafından gelir.

Musa Çavuş, Ali'ye yiyecek ve kalcak ev verir. Bu durum, Ali'nin macerasını tamamlamasında önemli bir yardımdır. Ali, Musa Çavuş'un yardımıyla karşılaştığı güçlükleri aşarak yoluna devam eder. Şeref Bey ve oğlu, Ali'nin yolculuğunun son evresinde karşılaştığı kişilerdir. Şeref Bey'in oğlu koruyucu rolü üstlenerek Ali'yi tehlikelerden korur. Bu yardımlar, Ali'nin geri dönüş sürecine katkı sağladığı gibi, onun toplumsal ve bireysel kimliğinin gelişimine de katkı sağlar.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, Süheyla için dışardan gelen kurtuluş, hikâyelerin içerisine yerleştirilen altı levhadan biri olan Ataullah İskenderi'nin Hikem-i Ataiyye'dir. Süheyla, "Eşyadan eşyaya seyahat edip durma kendine uzaktan bakmayı öğren" (Kutlu, 2019: 17) levhasının kendi durumunu yansıttığını fark eder. Bu levha sayesinde Süheyla, dünyevi suretlerin örttüğü aynanın karanlığını ve çevresini saran maddi eşyalardan kurtularak kendini İslamiyet'e adar.

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabında yer alan "Bal Festivali" hikâyesinde, dönüş yolculuğuna isteksiz olan Zehra'ya geri dönmesi için yardım eden kişi babasının eski öğrencisi olan otobüs şoförü Şerif Bey'dir:

> "Babası da Zehra'ya bunu telefonda söylemiş, kendisine yardımcı olması için Şerif Bey'i bulması konusunda ısrar etmişti" (Aktaş, 2011: 37).

Zeliha, kasaba ile ilgili hiçbir şeyi hatırlamaz veya hatırlamak istemez. Zeliha'nın kasabaya duyduğu sevgi zamanla azalmış, onu yeniden canlandırma görevi ise Şerif'e düşmüştür. Şerif Bey, Zehra'nın geri dönüş yolculuğu boyunca ona destek olmak için çaba gösterir.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabında yer alan "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesinde, ana karakter Macide Hanım, Almanya'daki maceralarından sonra Türkiye'ye geri dönmek istemektedir. Ancak, bu süreçte tek destek alabileceği kişi olan eşinden yardım alamaz. Macide Hanım'ın eşi, onun dönüş eşiğini aşmasında gerekli desteği sağlamadığı için, Macide Hanım'ın geri dönüşü gerçekleşmez. Bu durum, karakterin zorlu bir süreçte yalnız kalışını ve dönüş yolculuğunun gerçekleşmeyişinin göstergesidir.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı adlı eserinde, "Ocak" hikâyesinde dönüş evresi bulunmaktadır. Ancak bu hikâyede, isimsiz ana kahraman için dışarıdan gelen bir kurtuluş evresinin varlığı tespit edilememiştir. Ayrıca, Özdenören'in "Kuyu" adlı

hikâyesinde de dışarıdan gelen bir kurtuluş evresi tespit edilememiştir. Bu durum, her iki öyküdeki kahramanların dışsal bir kurtarıcının varlığını gerektirmeyen bir yapıya işaret eder.

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan"da "nihai ödül"e ulaşan Rabia Hanım ve ailesi için dışarıdan gelen bir kurtuluş aşaması tespit edilmemiştir.

2.3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahramanın deneyiminde, "tanrısal ve insani iki dünya" (Campbell, 2020:199) bulunmaktadır ve bu dünyalar "yaşam ve ölüm, gece ve gündüz gibi ayrı" niteliktedir (Campbell, 2020:199). Kahramanın maceraya atılmadan önce yaşadığı dünya insani dünyadır; maceraların yaşandığı alan ise tanrısal dünyadır. Kahraman, tanrısal dünyada geçirdiği süreçte, yaşamındaki birçok önemli ve değerli unsurların dönüşümünü gözlemleyebilir: "Cadıların tanrıçalara ve ejderlerin de tanrıların bekçi köpeklerine dönüştüğünü keşfeder" (Campbell, 2020: 199).

Kahramanın yolculuğu, bilinmeyenin dünyası ile bilinenin dünyasını birleştirmeye yönelik bir yolculuktur, çünkü bu iki dünya aynı madalyonun zıt yüzlerini temsil eder. Kahramanın bu evrede edindiği bilgi ve deneyimlerin sıradan dünyaya aktarılması gerekmektedir. Bunun için ise "dönüş eşiğini aşılması" aşamasının gerçekleşmesi şarttır. Bu aşama, yolculuğun son evresi olmasına rağmen, kolay bir süreç değildir.

Campbell (2020), tanrısal ile insani arasındaki iki dünyanın, yaşam ile ölüm veya gece ile gündüz gibi birbirinden farklı olarak tasvir edilebileceğini belirtir. Kahraman, bilinen diyarlardan karanlığa doğru bir yolculuğa çıkar, bu yolculukta macerasını tamamlar, bağlarını kaybeder, hapsedilir ya da tehlikeye düşer ve sonrasında bu öteki bölgeden geri dönüşü anlatılır. Ancak, mit ve simgelerin anlaşılması için temel bir anahtar vardır: iki krallık aslında tektir. Tanrıların dünyası, bizim dünyamızın unutulmuş bir boyutudur. (Campbell, 2020) Bu, kahramanın yolculuğunun sadece fiziksel bir seyahat olmadığını, aynı zamanda içsel ve ruhsal bir keşif olduğunu ve bu iki dünyanın birbiriyle iç içe geçtiğini vurgular.

Bu aşamadaki temel sorun, kahramanın tanrısal dünyaya uyum sağladıktan sonra insanî dünyaya yeniden uyum sağlamakta zorlanmasıdır. Bu durum genellikle "geri dönüş eşiği" olarak tanımlanır. Tanrısal dünyadaki deneyimlerden sonra geri dönen kahraman,

gerçek dünyayı kabullenmekte zorlanabilir, bu da adaptasyon sürecini güçleştirir. Bazı durumlarda, kahraman toplumdan uzaklaşmayı tercih ederek oradan ayrılabilir.

> "Bu yaşam-onaylama eşiğinin güçlüklerini birçok başarısızlık kanıtlamaktadır. Geri dönen kahramanın ilk sorunu, ruhu tatmin eden bir başarı deneyiminin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve rahatsız edici iğrençliklerini gerçek olarak kabul etmektir. Böyle bir dünyaya neden geri gelmeli? Tutkuya boğulmuş erkek ve kadınlara, aşkın saadet deneyimini kabul edilir, hatta ilginç kılmayı neden denemeli? Geceleyin büyülü görünen rüyaların günün ışığında budalaca görünmesi gibi, şair ve peygamber, ciddi gözlerle bakan bir kurulun önünde budalayı oynar halde bulabilir kendisini. Kolay olan tüm topluluğu şeytana havale etmek ve göksel mağaraya geri çekilmek, girişi sıkıca kapatmaktır. Fakat eğer bu arada bir ruhsal doğum uzmanı girişe shimenawa'yı germişse, zamanda ebediyeti ifade etmek ve zamanda ebediyeti kavramak işinden kaçınmak mümkün olmaz" (Campbell, 2020: 200).

Sonuç olarak, "dönüş eşiğinin aşılması", kahramanın tehlikeli ve özel dünyadan, macera öncesinde yaşadığı sıradan dünyaya geri dönmesini simgeler. Bu geçiş, isteyerek veya istemeyerek Tanrı ile tanışma aşamasından önce veya sonra gerçekleşebilir. Eşik, genellikle fiziksel bir sınırı ifade eder ve bu sınır, "eşik koruyucusu" olarak adlandırılan, genellikle tehlikeli düşmanlar tarafından korunur. Bu koruyucular, kahramanın dönüş yolculuğunda karşılaştığı engelleri ve zorlukları temsil eder.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi olan "Şahmeran'ın Bacakları"nda, ana kahraman İlyas, macerasına başladığı kasabadan yatılı okulu kazandığı büyük şehre gider. Bu şehirde eğitimini başarıyla tamamlayıp tanınmış bir yazar olarak kasabasına dönmesi, dönüş eşiği aşma sürecini temsil eder. Bu süreç, İlyas'ın kişisel ve mesleki gelişimini tamamlayarak başlangıç noktasına, yani kökenine dönüşünü ifade eder.

> "Aradan yıllar geçmiş; yetenekli, genç bir yazar olarak tanınmıştım. İlk kitabımın çıktığı sıralar, yeniden o küçük taşra kentine, o doğduğum, büyüdüğüm yere gitmiş, ona ilk kitabımdan sunmak istemiştim. Gecikmiş bir gönül borcuydu bu" (Mungan, 2015: 96).

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin "Şahmeran'ın Bacakları" bölümünde yer alan "Cihanşah" hikâyesinde, ana kahramanlar Cihanşah ve Gevherengin,

geri dönüş yolunda bir pars sürüsünün saldırısına maruz kalırlar. Bu saldırı sonucunda Cihanşah'ın eşi Gevherengin hayatını kaybeder. Cihanşah, eşini öldüğü yerde toprağa verir ve ömrünün sonuna kadar eşinin mezarı başında beklemeye karar verir. Gevherengin'in ölümü ve Cihanşah'ın mezar başında beklemesi, dönüş eşiğinin aşılamadığını gösterir. Bu durum, Cihanşah'ın kişisel yolculuğunda geri dönüş aşamasını tamamlayamamasını ve bu nedenle başlangıç noktasına dönememesini simgeler.

> "Derken nerden çıktığını anlamadığımız, bu ıssız bozkırın ortasında ne aradığım bilmediğimiz bir pars sürüsünün saldırısına uğradık. Göz açıp kapayıncaya başımıza üşüşen parslardan geriye binbir parçaya bölünmüş Gevherengin kaldı. O kırmızı çadır ölümü çağırmıştı. Ey değerli padişahım! izin verin karımı öldüğü yere gömeyim, ömrümün sonuna dek onun mezarım bekleyeyim. Bu sizden son ve tek dileğimdir," dedim. Sevdama inanan padişah acıma da inanmıştı. Karasevda kansız, kurbansız olmazmış derler," dedi. "Diyecek sözüm yoktur yâ Cihanşah, sizi ayırmak bana düşmez, var dilediğin gibi yap" (Mungan, 2015: 84 - 85).

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının ilk hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da, ana kahramanlar Âzer ve Yadiğâr, geri dönüş eşiğini aşamamışlardır. Âzer, en sevdiği saz çalma ve türkü söylemeyi bırakır, Yadiğâr ise kilim dokuma işini bırakır, ancak bu fedakârlıklarına rağmen geri dönüş eşiğini aşamazlar ve sonunda intihar ederler.

> "Bilirim senin için ne demektir saz çalmak, türkü söylemek. Bunu benden daha iyi kimse bilmez. Lakin sen de bilirsin ki, senin sazından, deyişinden; benim kilimimden, nakışımdan iz sürdüler bunca zaman. Hiçbir yerde barınamaz olduk sonunda. Hünerimiz, düşmanımız oldu" (Mungan, 2016: 44).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı hikâye kitabının ilk hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında"da, ana kahraman Alice'in uzayda deneyimlediği olaylar, ışık dalgaları aracılığıyla bilincinden silinerek dünyaya geri gönderilir. Alice, yaşadıklarını bir rüya ya da hayal gibi hatırlayarak dünyaya döndüğünde, bu süreç onun için bir dönüş eşiği aşma anını temsil eder. Bu durum, Alice'in maceralarından dönüşünde gerçek dünya ile hayali dünya arasındaki sınırın bulanıklaşmasını ve kişisel yolculuğunun tamamlanmasını simgeler.

> "Az sonra Alice, ansızın uyandırıldığında hızla unutulan bir rüyanın içinden geçiyormuşçasına belirsiz uçuculukları ardında bırakarak bir tür ayılmaya doğru

ilerledi. İlkin ekran giderek iki boyutlu bir hal almaya başladı; çizgiler gölgelere, biçimler hiçbir şey söylemeyen belirsiz lekelere dönüştü, ardından da tamamıyla söndü. Şimdi boş bir ekrandı yalnızca. Alice onun karşısındaki koltukta, boş bir çuval gibi oturur durumda buldu kendini. Alice'in en yakın zamana ait anımsadığı şey, az önce LA Stadyumu'nda sahnede şarkı söylüyor olduğuydu. Pencereden baktığında masmavi bir portakal gibi gülümseyen dünyayı gördü. Uzaydan çekilmiş fotoğraflarındaki gibiydi dünya" (Mungan,1998:47).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de, kahraman Aliye, dönüş yolculuğunda da maceraya başlarken geçtiği aynanın önüne gelir. Bu ayna dönüş eşiğini simgeler. Aliye aynanın sırlı yüzeyine doğru yöneldiğinde, aynanın açılmadığını, açılıp kendisini içine almadığını görür. Geriye çekilip bir kez daha dener. Ancak daha ilk hamlesinde aynanın sert yüzeyi onu geri fırlatır. Aynanın diğer tarafında duran insanların yani pastanenin içindekilerin dikkatini çekmek için, ilkin hafif hafif kapı tıklatır gibi parmak uçlarıyla vurur. Sonra çelik kadar sert, su kadar saydam bir duvar gibi duran aynayı, hırs ve öfke içinde yumruklamaya, tekmelemeye başlar. Giderek artan bir ümitsizlik ve çaresizlikle seslenir, bağırır; kimse duymaz onu, herkes kendi aralarında konuşmaya, gülüşmeye devam eder. Campbell'in ifadesiyle "tanrısal dünyadan insani dünyaya" geçemeyen Aliye dönüş eşiğini aşamaz (Campbell, 2020:199).

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesindeki ana kahraman, kimseye haber vermeden tekkeden ayrılıp sırra kadem basmasından dolayı geri dönüş eşiğinin aşılması tespit edilememiştir.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserinde, kahraman Ali'nin dönüş eşiğini aşması, Anadolu'da uzun yıllar verdikleri mücadeleden sonra Çerçi Abdullah'a yardım etmesi ve gazetede doğruları yazmasıyla gerçekleşir. Ali, yaşamın tüm yönlerini gerçekçi bir şekilde kabul eder ve çevresindekilere yardım ederek doğru yaşamayı bir ilke haline getirir. Bu yaşam tarzı, onun topluma faydalı bir birey olarak dönüş eşiğini aşmasını sağlar.

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, Engin karakteri, Süheyla'nın sözleri üzerine, çocukluğunun geçtiği kasabaya doğru soğuk ve yabancı bir trenle yolculuğa çıkar. Engin, çocukluk zamanlarında yaşadığı kasaba ile şimdiki kasaba arasındaki büyük değişiklikleri fark eder. Kasabada her şeyin eskisi gibi olmadığını gözlemledikten sonra kaybettiği değerleri bulması ve kendisini yeniden tanıması gerektiğini

düşünür. Bu süreçte Engin, yaşadığı durumdan İslamiyet'in rehberliğiyle kurtulabileceğini anlar ve Süheyla'nın İslamî yola girmesi yönündeki teklifini kabul eder.

> "Yıllarca hırslar içinden çekip aldığı, fırlatıp attığı, her birini yarışın bir köşesinde terk ettiği, babasından, onun alınterinden, eski şehrin çarşısından rızık, bereket, nasip helal, haram diye birtakım kavramlara oturmuş hayatından, annesinden onu seher vakti duaya açılan ellerinden ve bu ellerle yapılan her yemeğin kokusu duyulmuştur diye komşuya bir parça aktarıldığından, merhametten, şefkatten, hizmette, hürmetten (…) Niçin ağlıyorum. Belki yıllardan beri ilk defa bir başıma ağlıyorum. Buna ağlamak denmez. Derin bir iç çekiş, geçen zamana ömre. Belki de sular aydınlanıyor. Ulaşmak istediğim o meçhul kıyı içimin labirentlerinden çıkıp geliyor. Hicret nereye Engin, hicret nereye?.." (Kutlu, 2019: 97).

Engin, hayatın geçiciliğini ve manevi huzurun yalnızca İslam'ın çerçevesinde bulunabileceğini anladığı anda, dönüş eşiğini aşmış olur.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabında yer alan "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesinde, Macide Hanım'ın kocasının siyasi nedenlerle çıktığı yolculukta erginleşme aşamalarını tamamladığı görülür. Ancak, kocası Türkiye'deki istikrarsızlık ve darbe yönetimi nedeniyle geri dönmeyi reddeder ve Türkiye'yi tamamen gözden çıkarır. Gökeri'nin belirttiği gibi, "Geri dönmeme genellikle azizlerin öykülerinde tipik bir davranış olarak belirir. Bu dünyayı tümüyle gözden çıkarırlar, onları çeken başka bir yaşam vardır ve onun için de dönmemecesine kaybolurlar" (Gökeri, 1979: 179). Bu bağlamda, Macide Hanım, bilinmeyen âlemden bilinen âleme geçiş yaparken dışarıdan gelen yardımı alamadığı için geri dönüş eşiğini aşamaz. Bu, onun kişisel yolculuğunda bir engel olarak ortaya çıkar ve içsel dönüşüm sürecini tamamlayamamasını simgeler.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde, dönüş aşaması "Ocak" öyküsünde tespit edilmiştir. İsimsiz kahraman, hapishaneden çıkıp baba ocağına döndüğünde dönüş eşiğini aşmış olur. Kahraman, evine dönüşünde "Evde neyle karşılaşacağımı bilmiyordum. Ama neydi bu eskilmiş olan? Buralarda olup da gene de kendisi olmayan. Tanıdığımı bildiğim, ama gene de o bildiğim şeyler (…)" (Özdenören, 2015a: 27) Bu, düşüncesi onun evine ve ailesine yeniden uyum sağlama sürecini ifade eder.

> "Kapının halkasına vuruyorum, halkanın vurulduğu yer oyulmuş, erimiş. Aslında kapıyı omuzlayıp açabilirim, ama bunca ayrılıktan sonra içime sinen o garipliği,

yabansılığı, kendi evime, babama, anama, evdeki herkese karşı gelmiş o tuhaf utangaçlığı silkip atamıyorum. Kapı açılıncaya kadar toparlanmalıyım, kendimi yatıştırmalıyım" (Özdenören, 2015a: 29).

Evine ulaştığında, babası, annesi, kardeşi, eşi ve çocuklarının sevinçle karşılaması, kahramanın dönüş eşiğini aşmasına ve uzun yıllar ayrı kaldığı evine yeniden alışmasına yardımcı olur. Bu durum, ailesinin desteği ve sevgisinin, kahramanın dönüş yolculuğunu tamamlamasında önemli bir rol oynadığını gösterir.

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinde, kahraman Yusuf, trene bindikten sonra kompartımanın önünde, otel odasında ilişki yaşadığı Züleyha ile karşılaşır. Züleyha, Yusuf'un kendisini maliye nazırı olarak tanıttığını ve dolayısıyla yalancı olduğunu iddia ederek bağırır. Yusuf, kadının bu ithamlarına karşılık vermez ve kadın, tepkisizliği üzerine oradan ayrılır. Yusuf'un kadının peşinden gitmemesi ve yaşadığı şehre geri dönmesi onun dönüş eşiğini aştığını gösterir.

> "Yusuf'un boşlukta yükselişi ile onun manevi miracı anlatılmaktadır. Miraç yükseliştir. Yusuf'un manevi miracı ise nefsinin engellerini aşarak Allah'a ulaşmasıdır" (Ağca, 2018: 52). "Kuyunun bir çıkış yolu var, o da yukarıya, göğe doğru olan boşluğu.. öyleyse o boşlukta yükselmeyi denemesi gerekiyor: ama bir yandan da kendi kendine diyor ki, boşlukta yükselmek de ne demek?" (Özdenören, 2012: 85).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* adlı eserinin birinci hikâyesi olan "Arda Kalan" öyküsünde "nihai ödül"e ulaşan Rabia Hanım'ın dönüş eşiğini aştığına dair bir durum tespit edilmemiştir.

2.3.5. İki Dünyanın Ustası

Kahramanın arketipsel yolculuğu boyunca birçok deneme ve zorluktan sonra, son bir sınav ile karşılaşır. Bu sınavda, kahraman "İki dünya ayrımı arasında, zamanın görünümlerinin bakış açısından nedensel derinliğinkine-birinin ilkelerini diğerininkilerle karıştırmadan, aklın birinin erdemiyle diğerini tanımasını sağlayarak - gidip gelme özgürlüğü" elde eder ve böylece "iki dünyanın ustası" haline gelir (Campbell, 2020: 207). Bu durum, kahramanın dünyevi arayışlarını ve arzularını terk edip kendini dönüştürdüğünü ve fiziksel ile manevi dünyalar arasında rahatça gezinebilecek yeteneğe sahip olduğunu gösterir.

Kahramanın "iki dünyanın ustas"ı olmasıyla hikâye yeni bir aşamaya geçer. Campbell'in ifadesiyle, "Birey, uzun ruhsal disiplinler yoluyla, kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına olan bağlılığını terk eder, doğrunun gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur" (Campbell, 2020: 214). Bu, kahramanın kişisel benliğinin ötesine geçip evrensel bir anlayışa ulaşmasını ve kişisel tutkularının ötesine geçerek daha büyük bir bilinç düzeyine erişmesini simgeler.

Bu noktada, kaderinin sınırlarını aşan kahraman, sadece kendi bireysel kaderini değil, aynı zamanda insanlık kaderini de kavrayabilecek bir konumdadır. Macerası boyunca kişisel sınırlarını, çatışmalarını, umut ve korkularını geride bırakan kahraman, "Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, içinde olup bitecek olana bırakır istekle kendini; yani bir isimsiz olur. Yasa, kayıtsız şartsız kabul etmesiyle onun içinde yaşar" (Campbell, 2020: 214-215).

Sonuç olarak, macera boyunca geçirdiği sınavlar ve aşamalar sonucunda erginleşmiş kahraman, ilahi ya da insani düzlemde nasıl hareket etmesi gerektiğini öğrenir ve bu bilgi doğrultusunda davranışlarını şekillendirir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda, kahraman İlyas, kişisel sınırlarını, çekişmelerini, umut ve korkularını aşarak iki dünya arasındaki dengeyi başarılı biçimde kurar. İlyas, bu dünyanın gereklerini yerine getirirken, toplumsal normları merkeze alarak ideal bir insan profili çizer. Kendi gayretiyle eğitimini tamamlayarak ailesinin ve ülkesinin gurur duyduğu genç bir yazar olur ve görünmeyenleri görebilen bir kahramana dönüşür. Bu dönüşüm, olayları ve durumları daha iyi değerlendirme ve yorumlama yeteneğini kazandırır.

> "Neden? Ustamın dükkânının yerine yapılan o çirkin, iğreti yapının önünde ansızın Belkıya'nın, Camsap'ın dönüşlerindeki mutsuzluğu kavradım. Elimde olmaksızın gözlerimi yummuştum. Bir göz yummasıyla şimdi dünyanın her yerinde olmak istedim. Ustamın sözleri geldi aklıma ve dünyanın bütün yollarında olan "Şahmeran'ın Bacaklarını" o an yazmaya karar verdim" (Mungan, 2015: 97).

Diğer yandan, hikâyenin içindeki diğer kahramanlar Camsap, Cihanşah ve Belkıya, kişisel sınırlarını, çekişmelerini, umut ve korkularını aşamadıkları ve verdikleri sözleri tutamadıkları için "iki dünyanın ustası" olamamışlardır.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da kahramanlar Âzer ve Yadiğâr'ın yaşadıkları maceralar, geçtikleri eşikler ve edindikleri tecrübelerle "iki dünyanın ustası" olmuşlardır. Yadiğâr'ın obaya geri dönülmemesi gerektiğini belirtmesi ve halkın söylemlerine kendi yorumunu katabilmesi, onun ustalığının bir göstergesidir.

> "Yasak bir sevdaya at koşturanlar, dünyanın öteki ahvaline suskun kalmalı," diye buyurdular. Bu söz üzere, Yadigâr'ın boynunu kaldırıp, Ağalara, Beylere dediğidir: Sevdası uğruna dünya ahvaline göz yuman ere, ben "erim" demem. Bir sevdanın menzilinde birlikte dizgin tutmam. Sevdamızın toprağında sade ikimiz değil, cümle bir hayat yaşar" (Mungan, 2016: 45). Bu ifadeler, Yadiğâr'ın sadece bireysel sevginin ötesine geçip, toplumsal ve evrensel değerlerin farkında olduğunu gösterir ve onun "iki dünyanın ustası" olma yolundaki gelişimini sembolize eder.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice, macerasının başlangıcında evden sürekli kaçan, ünlü olmayı arzulayan ve hiçbir şeyden memnun olmayan bir kişilik olarak tasvir edilir. Alice, uzaya kaçırıldıktan sonra, orada nasıl davranması ve yaşaması gerektiğini öğrenir ve bu tecrübe onu dünyaya döndüğünde daha yüksek bir anlayış seviyesine taşır.

Mungan, Alice'in dünyaya dönüşünü şu şekilde betimler: "Alice, dünyaya döndükten sonra bu konuda hiçbir şey konuşamayacağını biliyordu, dili ve belleği alınacaktı elinden, anıları alınacaktı, ne Mısır piramitlerinin nasıl yapıldığını anlatabilecekti, ne de o cam balondaki renkli vagonları... İğneci kadın ZTteSQ'nun taklidini yapamayacaktı kimseye. Mona Lisa'yı herkes gene kadın sanacaktı. Biliyordu, bir süre yoğun bir biçimde herkesin odağı olacak, bıktırıcı, usandırıcı sorularla zehirlenmiş bir hayat yaşayacaktı; bir ermişin, bir yalvacın katlandığı bir çile gibi yaşayacaktı üzerindeki yoğun ilgi ve baskıyı; bunlara katlanabilirdi, işinden ötürü belli bir bağışıklığı vardı zaten. Uzun sorgulamalara tabi tutulacak, durmadan yinelenen hep aynı sorularla karşılaşacaktı, sonunda herkes onun uzayda bilincinin silinmiş olduğuna, hiçbir şey hatırlamadığına karar vererek yakasını bırakacaktı; o da her şeyin sakinleştiği, normale döndüğü, hatta biraz unutulduğu bir zamanda, bir gece yarısı bir uçağa atladığı gibi okyanus geçecek, Türkiye'ye, Harran'a gidecekti. Biliyordu, Votoroqxqua en iyi oradan görünürdü. Adam Eaio'nun çocukluğu, onu, orada bekleyecekti. Dünyadaki çocukluğu. Onun hatıralarının izini sürmeye adayacaktı yaşamının geri kalanını. Ne yaparlarsa yapsınlar, bilincinin derinliklerinden Adam'a ilişkin

görüntüleri silemeyeceklerdi. Gidip Harran'a yerleşecekti ve bir daha hiç kimse haber alamayacaktı ondan" (Mungan, 1998: 57).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Aynalı Pastane"nin kahramanı Aliye, macera boyunca yaşadığı deneyimler ve sınavlar sonucunda varlık ve yokluk, hayat ve ölüm; ruh ile beden arasında derin bir muhasebe yaparak geçmişte yaşamanın kendisine uygun olmadığını anlamıştır. Bu deneyimler, onu "iki dünyanın ustası" yapmıştır.

Mungan'ın ifadesiyle, Aliye'nin yaşadığı bu dönüşüm şöyle betimlenir: "Yabancıyım Muştik. Hangi zamana gidersek gidelim, yabancıyım. Hangi erkekle beraber olursam olayım, yabancıyım. Kendime yabancıyım. Vücuduma, alışkanlıklarıma, zevklerime yabancıyım. Ben kimim? Başkalarının düşlerinin bir parçasıyım yalnızca. Bir uzuyor, bir kısalıyorum. Devler arasında cüce, cüceler arasında dev oluyorum. Bütün kelimeler ağzıma büyük geliyor. Mönülerde yazan yemek adlarının hepsini öğrendim belki, ama sahiden konuşuyor muyum, bilmiyorum. Konuşma bile bir oyundur, demiştin bir keresinde. Doğru, bak ne zamandır senin gibi konuşuyorum. Ancak masallarda insanlar böyle konuşurlar. Bilmediğim bir utanç çeşidi kalmadı neredeyse. Hepsini denedim. Bütün ahlaklarımı yitirdim. Bir tek meslek ahlakım kaldı. Her şey senin dediğin, senin istediğin gibi oldu. Tabiat ile kader arasında kaybolmadım. Ama gene de kayboldum. Belki de sahiden öyledir. Dünya var olmak için değil, kaybolmak içindir. Ben artık kimim, bilmiyorum! Kendimi, kendimde kaybettim. Parça parça dağıldım hayatlara ve şimdi artık parçalar bütünden ağır çekiyor. Zamanı bana sen öğrettin Muştik. Zamanın nasıl geçtiğini biliyorum artık. Benim için perde kapanmadan sahneyi terk etmek istiyorum" (Mungan, 1998: 122).

Kahramanın "iki dünyanın ustası" oluşunun en açık göstergesi, geçmişteki yaşamında her şeye yabancı olduğunu fark etmesi ve bu bilinçle kendi varlığını yeniden değerlendirmesidir.

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" adlı eserinde, kahraman Ali, hapishanede geçirdiği süreçte olgunlaşır. Bu erginlenme süreci, Ali'nin ruhsal sorunlarından, kişisel çekişmelerinden, sınırlamalarından ve umut ile korkularından kurtulmasını içerir. Bu ustalığı sergileyen Ali, iki dünya arasındaki dengeyi başarılı bir şekilde kurar ve "iki dünyanın ustası" olur.

> "Yere düşmekte cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetten" diyerek yelkenleri inmiş, yüzleri asılmış olan Musa Çavuş ile Şeref Bey'i neşelendirmeye, umutlandırmaya çalışıyordu" (Kutlu, 2015: 90).

Mustafa Kutlu'nun "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyesinde, ana kahraman Engin, maddi engelleri aşarak çocukluğunun geçtiği kasabaya gider ve içinde bulunduğu karanlığın farkına varır. Kasabadan dönerken altın yüzüğünü bir işçiye vererek maddi varlığın giysisini çıkarır ve Allah'a teslim olur. Bu süreç, onun "iki dünyanın ustası" olmasını sağlar.

> "O sabah her yanımı kuşatan aşkı fark ettim. Kasımpatılardaki şebnemlerin parıltısını, bir serçenin sevgi üzerine söylediklerini. Toprak ve üzerinde gezinen güz yaprakları bana açıldılar. Bir bakışta insanların ne demek istediklerini anlıyordum. Bu şehre niçin gelmiştim, anlıyordum. Zaman tıkır tıkır işliyordu, geçmiş ve gelecek önümde duruyordu. Eşya hakiki hüviyetini fısıldıyordu. Bu kadar şey neye, nasıl sığıyordu fark ettim. Fark ettim, kaybettim/fark ettim, kaybettim (…)" (Kutlu, 2019: 99).

Cihan Aktaş'ın "Son Büyülü Günler" adlı hikâye kitabında yer alan "Bal Festivali" hikâyesinin kahramanı Zehra, hayatını tamamen İslam'ın emrettiği prensiplere göre düzenler. Başörtüsünü çıkarmayı reddederek çok sevdiği öğretmenlik mesleğini terk etmesiyle, "iki dünyanın ustası" olma yolunda önemli bir adım atar.

> "Zehra, bizim mesleğimiz kutsal bir meslekti, bu mesleği bırakmamalıydın! Niye yaptın bunu? Diye, yüksek sesle sordu Nezihe. İşte sorgulama başlamıştı. Zehra'nın gözleri doldu. İsteyerek bırakmadım" dedi. Aklına o müfettiş gelmişti. "Bu ilköğretim camiasında senin gibilere yer yok" diye sınıfta öğrencilerin yanında üzerine yürümüştü. Zehra'ya ardı arkası kesilmeyen kovuşturmalar, okuldan atılması için sabahları kendisini bahçe kapısı önünde müfettişlerle bekleyen müdürleri, ilköğretime ispiyonlayan öğretmen arkadaşlarını, bütün bunları öne sürerek istifa etmesini isteyen, evliliklerinin sürmesi için istifasının şart koşan kocasını anlatmalıydı, ama canı konuşmak istemiyordu ki… Sadece eliyle başörtüsünü işaret etti" (Aktaş, 2011: 51-52).

Zehra, İslam'ın koyduğu esasları benimsemesiyle birlikte, artık olayları ve durumları her açıdan daha iyi görebilme yetisine sahiptir. Joseph Campbell'in "Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, içinde olup bitecek olana bırakır istekle kendini; yani bir isimsiz olur" (Campbell, 2020: 214-215) şeklindeki düşüncesi ile

paralel bir şekilde, Zehra İslamiyet'e adanmışlığıyla kişisel benliğinin ötesine geçer ve isimsiz bir varlık haline gelir. Bu, onun manevi anlamda kendini bulması ve "iki dünyanın ustası" olması olarak yorumlanabilir.

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabında yer alan "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesindeki ana kahraman Macide Hanım, yaşadığı olaylar neticesinde elde ettiği deneyimler ve kazanımlar sayesinde sıradan dünyasının ötesine geçmeyi arzular. Ancak, kocasının engellemesi nedeniyle Almanya'dan doğduğu ve büyüdüğü Türkiye'ye geri dönemez. Bu durum, Macide Hanım'ın geri dönüş aşamasını tamamlayamamasına ve "iki dünyanın ustası" olamamasını gösterir.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserindeki hikâyelerin kahramanları, nefisleriyle mücadele etmeyi öğrendikten sonra benliklerinde önemli değişiklikler yaşarlar. Bu süreçte, tasavvufa yönelerek kibir ve güç, şehvet, öfke ve arzulardan sıyrılmayı başarır ve kendilerini daha iyi tanıyan, içsel anlamda gelişmiş bireyler haline gelirler. Sonuç olarak, bu kahramanlar "iki dünyanın ustası" olmayı başarırlar.

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinde, ana kahraman Yusuf maceraya başladığında, nefsi tarafından kötülüğe çağrılır. Maceranın sonunda, nefsini öldürmesinin imkânsız olduğunu fark eder, ancak onu kontrol edebileceğini anlar. Bu öğrenme süreci sonucunda, eskiden nefsinin etkisinde hareket eden Yusuf, nefsini kontrol etmeyi öğrenerek "iki dünyanın ustası" haline gelir. Bunu eserin son bölümü olan 33. bölümde açıkça görürüz:

> "İçinde, birden bir güç duyumsadı, şimdi şu trene "Dur!" desem onu durdurabilirim diye düşündü, ona emretsem beni uçurabilir, diye düşündü ve o anda içinden başka bir ses onu sarakaya alarak: "Hadi, ne duruyorsun, emret de seni uçursun." dedi. Ama Yusuf oyuna gelmedi, o da ona şöyle dedi: Mecaz olanla hakikat olanı karıştırma! Dene! Hayır! Đtaat et! Hayır! Derken karşısında köpeği gördü. Uslu uslu oturmuş, boynunu yana devirmiş, Yusuf'u seyrediyordu, kuyruğu da yaltaklanarak döşemeyi dövüyordu. Yusuf ona: "Söyle bakalım, ahbap, dedi, şimdi biz kuyunun içinde miyiz, dışında mı?" (Özdenören, 2010: 111).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, kahraman Rabia Hanım, maceraya çıkmasının başlıca sebebi, kendisi ve ailesinin ölüm tehlikesi altında olmasıdır. Macera boyunca karşılaştığı zorlukları başarıyla aşan Rabia Hanım, akıl yoluyla

her iki dünyanın prensiplerini kavrar. Öldüğünü sandığı oğlu Hayri'nin geri dönüşüyle, Rabia Hanım "iki dünyanın ustası" hâline gelir.

"Şükürleri olsun Allah'a dedi, artık ölsem de gam yemem. Gerçekten de o andan sonra ölümü hiç tasa etmedi Rabia Hanım. Hayat ona o kadar büyük bir sevinç armağan etmişti ki, bundan daha güzel, daha zengin, daha anlamlı ne verebilirdi Rabia Hanım'a? (…) Hayattan alacağını almıştı, acıyı da sevinci de (…)Yaşasa da olurdu ölse de gayri" (Atasü, 1998: 50).

2.3.6. Yaşama Özgürlüğü

"Yaşama özgürlüğü", kahramanın macera boyunca karşılaştığı içsel ve dışsal zorlukları yenerek karakter gelişimini tamamladığı son aşamadır. Bu aşama, kahramanın hayatını dilediği gibi yaşama hakkını kazandığı noktayı temsil eder. Bu özgürlük, aynı zamanda kahramanın geçmişten ve mevcut yaşamından kaynaklanan korku, umut, endişe ve diğer duyguları aşarak özgürleşmesini ifade eder.

Campbell'e göre mitin temel amacı, bireysel bilinç ile evrensel iradenin uyumunu sağlamak ve bu sayede insanların yaşam karşısındaki aldırışsızlıklarına olan ihtiyacı ortadan kaldırmaktır. Bu uyum, zamanın geçici olayları ile her şeyde var olan ve ölümsüz yaşam arasında gerçek bir bağlantı kurularak elde edilir (Campbell, 2020).

Tüm hikâye, kahramanın bu amaç doğrultusunda yolculuk yapmasını sağlamak üzere tasarlanmıştır. Gitmek ve geri dönmek suretiyle kahraman, kişisel egosundan arınmış ve artık başka bir insan hâline gelmiştir "Kahraman, tüm bu yolculuğun neden ve ne uğruna yapıldığının idrakine de tam manasıyla bu aşamada varmaktadır" (Allen, 2002: 5).

Campbell, "yaşama özgürlüğü" başlığını "Mucizevi geçişin ve geri dönüşün sonucu nedir?" sorusuyla açıklar: "Savaş alanı, her yaratığın bir başkasının ölümüyle yaşadığı yaşam alanının simgesidir. Kaçınılmaz yaşam suçunu işlemek, Hamlet ya da Arjuna'da olduğu gibi kalbi öyle hasta edebilir ki, yaşamı sürdürmeyi reddedebilir insan. Diğer yandan, çoğumuzun yaptığı gibi, insan kendisi için, diğerleri kadar suçlu olmadığı, iyiyi temsil ettiği için kaçınılmaz günahlarının aklandığı, yeryüzündeki sıra dışı bir görüngü olduğu şeklinde yanlış, sonuçta haksız bir imge oluşturabilir. Kişinin kendisini bu şekilde üstün ve haklı görmesi, yalnız onun kendisinin değil, insanlığın ve kozmosun doğasının da yanlış bir kavranışına sürükler. Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak bu türden yaşam aldırışsızlığına olan gereksinimi yok etmektir. Ve bu da,

zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez hayat arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır" (Campbell, 2010: 216).

Campbell'a göre "kişisel egosunda ölerek, benlikte diril(en)" (Campbell, 2010: 220) kahraman, macerasının başladığı zamanki insandan çok farklı bir şekilde yaşamına devam eder. Böylece kahraman, hangi durumda olursa olsun, bilinçli bir benliğe sahip olur.

Sonuç olarak, kahraman sonunda özgürce yaşayabileceği alana gelmiştir. Başka bir ifadeyle, kahraman ciddi tehlikeleri aşmış ve görevini tamamlamıştır. Bu süreç sonunda, rahat ve huzurlu bir şekilde "yaşama özgürlüğü"nü elde etmiştir.

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinin birinci hikâyesi "Şahmeran'ın Bacakları"nda, kahraman İlyas, maceranın başında ustasına karşı intikam duyguları beslerken, maceranın sonuna doğru bu duygulardan arınmış, olumlu bir kişilik haline gelmiş ve "yaşama özgürlüğü"ne kavuşmuştur.

> "İlk kez, yaradanı, doğuranı, öğreteni, büyüteni, yetiştireni öldürmenin sevgisini, öldürerek o olmanın, onun yerine geçmenin bu vahşi isteğini o zaman öğrenmiştim. Buna öğrenmek demek de pek doğru değil, "hissetmiştim" demeliyim. Daha sonra usta-çırak ilişkimiz ilerledikçe anladım ki, benim varlığımın önünde en büyük engel olarak ustam duruyor. Ulu bir çınarın gölgesindeydim ve hep öyle kalacağım. Öte yandan ne kadar ustalaştığımı görmesini en çok istediğim insan gene ustamdı. Bunu onun görmesini, buna onun tanık olmasını istiyordum" (Mungan, 2015: 54).

Macera sonunda, yetenekli ve genç bir yazar olan İlyas'ın ustası hakkındaki düşünceleri ise şöyledir: "İçimdeki bütün çatışmalar dinmişti. Ona karşı beslediğim bütün karşıt duygular silinmiş azıcık acımayla karışık yoğun bir sevgi bütün yüreğimi kaplamıştı. (…) Gecikmiş bir gönül borcuydu bu. Oysa ustam ölmüştü; yetişememiştim. Kaç zamandır ona neler söyleyeceğimi kurmuştum kafam-da. Ondan özür dilemek istiyordum; onu çıraksız, oğulsuz yü-züstü bırakmıştım." Sana ihanet etmedim ustam," diyecektim. Hem sen demez miydin bana: 'Sen de insanların içini görme gücü var,' diye..." Diyemedim, hiçbir şey diyemedim. Benden sonraki hiçbir çırağı gelecek vaat etmemiş. Kendisiyle birlikte sönmüş ocağı" (Mungan, 2015: 96).

Diğer tarafta "Şahmeran'ın Bacakları" içinde yer alan hikâyenin diğer kahramanları Cihanşah, Camsap ve Belkıya, sınavları geçememeleri ve kişisel egolarını öldürememeleri nedeniyle "yaşama özgürlüğü"ne kavuşamamışlardır.

Murathan Mungan'ın *Lal Masallar* adlı hikâye kitabının birinci hikâyesi "Âzer ile Yadiğâr"da, kahramanlar Âzer ve Yadiğâr, aşkları uğruna kendilerini uçurumdan aşağıya bırakarak egolarını yenmiş ve benliklerinden yeniden doğmuşlardır. Kurnaz'ın ifadesiyle, "Âşıklar, sevgiliden başka bir şeyle bağları olmadıkları için özgürdür, belki de sadece onlar özgürdür" (Kurnaz, 2010: 459). Âzer ve Yadiğâr, uçurumdan kendilerini bırakarak sevgileri dışında her şeyle bağlarını kesmişler ve benliklerinden arınarak "yaşama özgürlüğü"ne ulaşmışlardır.

Özden'in belirttiği gibi, "Ölmek sonsuza kadar yaşamak anlamını taşımaktadır. Sonsuza kadar yaşamak için önce ölmelisin. Kendini kutsal bir amaç için feda ya da kurban etmek, ölümsüzlüğe uzanan yolculukta en kestirme yollardan biridir. Kahramanlar, şehitler ya da kendilerini kurban eden tanrılar hiçbir zaman ölmezler. Mitolojiler, efsaneler, menkıbeler bu nevi sayısız örnek içerirler" (Özden, 2013: 198).

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının birinci hikâyesi olan "Alice Harikalar Diyarında"da, kahraman Alice, yolculuğun sonunda, başlangıç noktasına geri döndüğünde erginlenmiş, değişime uğramış ve temel amacına ulaşmıştır. Alice, geçmişteki yıpranmış ruhsal ve zihinsel unsurlardan arınarak daha güçlü bir benlik kazanmıştır. Bu olağanüstü dönüşümün sonucunda, başlangıçtaki intikam duygusundan arınmış, olumlu bir kişilik yapısına sahip örnek bir birey haline gelmiş ve "yaşama özgürlüğü"nü elde etmiştir.

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâye kitabının ikinci hikâyesi "Aynalı Pastane"de, kahraman Aliye, uzun bir serüvenin sonunda başlangıçtaki maddi hırsından sıyrılmış, içsel bir arınma süreci yaşamış ve olumlu bir kahramana dönüşmüştür. Bu dönüşümün sonucunda, "yaşama özgürlüğü"ne ulaşmıştır.

Mustafa Kutlu'nun "Sır" adlı hikâyesinin ana kahramanı, yolculuğun sonunda efendisinin yardımıyla dünya hırslarını bir yana bırakıp nirvanaya ve "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır. Campbell'in "Hiçbir şey kendi biçimini korumaz; ama Doğa, büyük yenileyici, durmaksızın biçim ardına biçim yaratır. Tüm evrende kaybolan bir şey olmadığından emin olun; çeşitlenir ve biçimini yeniler" ifadesi, hikâyedeki kahramanın erginleşmesiyle örtüşmektedir (Campbell, 2020: 272).

Hikâyede, "İçkiden elimizi çektik. Evimizin yolunu bulduk (…) E, sen olsan böyle bir dergâha gidip kapılmaz mısın? ifadeleri bu dönüşümü yansıtır (Kutlu, 2017: 66).

Mustafa Kutlu'nun "Uzun Hikâye" eserinde, Ali'nin oğlu kasaba kasaba gezdikten sonra başlangıç noktasına erginlenmiş ve temel amacına ulaşmış bir şekilde döner:

> "Okşadım, bir süre seyrettim. Babamın neşeli ıslığı dudaklarıma kadar geldi. Dönüp daktiloya, yazıp çıkardığım sayfalara baktım. Oh be (…) Bugün ben de bir iş bulurum elbet. Hangi işin ucundan tutsam becerebileceğime inanıyorum artık" (Kutlu, 2015: 114).

Son olarak, "Yoksulluk İçimizde" adlı hikâyenin kahramanı Engin, yolculuğun sonunda para, kadın ve ihtiras hırsından arınarak "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır:

> "Arıyor Engin; bıkmak, yüksünmek ne demek. Uzaktan uzağa yankılanan bir ses, nadir gecelerde görülebilir bir rüya, yardıma muhtaç bir el ona yol gösterebilir. Artık ilk günlerin kabaran dalgaları yok içinde. İçi bir çöl sükûneti ile mütevekkil. Bu yolculuk onu şehrin surlarından çıkarabilir; ıssız dağ başlarına, kuş uçmaz kervan geçmez yerlere götürebilir" (Kutlu, 2019: 101).

Cihan Aktaş'ın *Son Büyülü Günler* adlı hikâye kitabının içerisinde yer alan "Bal Festivali" hikâyesinin kahramanı Zehra için, "yaşama özgürlüğü" maceranın sonunda Nezihe'ye içini dökmesiyle gerçekleşir. Zehra, tüm sıkıntılarını Nezihe ile paylaşarak adeta bir günah çıkarma süreci yaşar:

> "Gözleri yarı kapalı, eski yolculuklarda farklı olanı düşünüyordu. Umudun güzelliği vardı o yolculuklarda, galiba farklı olanı umuttu yalnızca. Yeniden öğrenci olsaydı (…) Değişen hiçbir şey olmazdı herhalde, aynı şeyleri yeniden yaşamaktan başka bir şey gelmezdi elinden. Yitirilmemesi gereken umuttu, şehirlerarası bir otobüs yolculuğuna güzellik katan, nesneleri renklendiren ve yumuşatan da oydu. Bunu Nezihe'ye anlatmaya başarabilseydi, belki o güzelliği, o canlılığı ve o coşkuyu yeniden hissetmeye başlayacaktı." "Biliyor musun, O yolculuklara anlam katan içimizdeki umuttu" dedi" (Aktaş, 2011: 55).

Cihan Aktaş'ın *Acı Çekmiş Yüzünde* adlı hikâye kitabında yer alan "Fıstıkağacı'ndaki Ev" hikâyesinin kahramanı Macide Hanım, geri dönüşü gerçekleştiremediği için ruhsal olarak "yaşama özgürlüğü"ne ulaşamamıştır. Bu, kahramanın yolculuğunun her zaman tam

bir dönüşle sonuçlanmayabileceğini ve bazı durumlarda yaşanan içsel ve dışsal engellerin kahramanın bu süreci tamamlamasını engelleyebileceğini gösterir.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinin içerisinde yer alan "Bir Adam" öyküsünün isimsiz kahramanı, sınavlardan önce işlediği günahlar nedeniyle içsel bir rahatsızlık hisseder ve yaşamını derinlemesine sorgular. Bir derviş tarafından tarikata davet edilen kahraman, dervişin rehberliği sayesinde tutkularından arınır ve "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserindeki "Karşılaşma" öyküsünde, dünya hayatında aradığını bulamayan isimsiz kahraman, tarikatla tanıştıktan sonra eski ruhsal ve zihinsel yüklerinden arınır. Bu süreç sonunda bambaşka bir benlik kazanarak "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserinde yer alan "İt" öyküsünün isimsiz kahramanı, cinsel arzularını tatmin etmek için bir hemşirenin peşinde dolaşır. Ancak daha sonra bu durumdan rahatsız olan kahraman, içindeki "it" (nefis) ile mücadele etmesi gerektiğinin farkına varır. "İt öyküsünde it ibaresi, kişiliğin bilinçaltını oluşturan idin sembolleştirilmiş halinde ifade bulmasıdır. Psikanalitik olarak id kişinin bastırdığı, bilinçaltında yer alan içgüdüsel davranışlarıdır. Kimliğin psişik ve arkaik alanı id tarafından yönlendirilir ve karşı konulamaz arzular kişiliğin id kısmında yer tutar" (Çalışkan, 2019: 60).

> "Günah ve haram duyguları ile kalkar, bitişikteki banyoda yıkanırdı. Sonra topraktan bir çukur kazardı, nemli, yumuşak toprak, çukurun kenarına yığılmıştır, her şey hazırdır, taputunu kendi sırtında bir başına, kimseye görünmeden taşımaktadır, her türlü tören bitirilmiştir, iti kazdığı çukura özenle bırakır, üzerine kenara yığılmış toprakla örter.. artık çevredeki binlerce mezardan biridir o da, gün ışığıyla taze toprak kuruyacak sonra karlar yağmurlar yağacak toprak düzleşecek (…)" (Özdenören, 2015a: 79).

Kahraman, eskimiş ve yıpranmış nefsini toprağa gömerek arınır ve daha sağlam bir benliğe kavuşur. Böylece olumlu bir kişilik yapısıyla "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır.

Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* adlı eserindeki"Öteki" öyküsü "İt" öyküsü gibi nefsi terbiye etme konusuna odaklanır. Öykünün kahramanı olan derviş, bir kaza

esnasında gördüğü bayandan etkilenir. Daha sonra bu kadınla parkta karşılaşır. Kadın, kahramana cinsel ilişkiye girmeyi teklif eder, ancak kahraman bu teklifi nefsinin sınanması olarak algılar ve reddeder. Daha sonra evine dönüp secdeye kapanır. Kahramanın bu eylemi, nefsini kontrol etme başarısı ve sonucunda "yaşama özgürlüğü"ne ulaşması olarak yorumlanabilir.

> "Bir Adam", "Karşılaşma", Öteki" ve "İt" öykülerinde "(…) denize kavuşmak isteyen ırmaklar gibi debelenip duran insanların çaresizliklerinin, umutsuzluklarını, hayatla mücadelelerini anlatılırken nihayetinde bütün zorluklardan sonra bir umut kapısının mutlaka var olduğu gözler önüne serilmektedir" (Can, 2019:19).

Rasim Özdenören'in "Kuyu" adlı hikâyesinin kahramanı Yusuf, macerasının sonunda nefsin insanın en büyük düşmanı olduğunu ve onu nasıl terbiye edeceğini öğrenir. Derviş, Yusuf'a insanın yaşadıkça nefsinin var olacağını, ancak onu terbiye edebileceğini söyler. Yusuf, dönüş trenindeyken nefsiyle birlikte İslam'ı doğru bir şekilde yaşayabileceğini anlayarak "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır. Bu sayede fani olan her şeyden uzaklaşarak özüne döner ve gerçek özgürlüğe kavuşur. Akkoç'un ifadesiyle, "Bu dönüş aynı zamanda egoyla yoğrulmuş "ben"i öldürüp tanrıya ulaşmayı temsil eder. Dine ve onun değerlerine dönen birey ya da toplum, karanlık kuyulardan arınmış, derin denizlerden aydınlanmış olarak kendilik düzeyine çıkar" (Akkoç, 2019: 68).

Erendiz Atasü'nün *Lanetliler* adlı eserinin birinci hikâyesi "Arda Kalan"da, Rabia Hanım Remziye'nin okuması için babası Adil'i ikna eder. Bu süreçte hayatı anlayan ve çevresindeki insanlar için bir bilge kişiye dönüşen Rabia Hanım, "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır.

3. SONUÇ

1980 ile 2000 yılları arasında yazılmış modern Türk hikâyelerini arketipsel eleştiri yöntemiyle analiz etmeyi hedefleyen bu araştırma, tür ve zaman açısından benzer çalışmalardan ayrılır. Bu dönemde hikâye yazan on beş hikâyecinin kırk altı hikâye kitabı, arketipsel eleştiri metodu ve Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde tanımlanan "monomit" modeline göre değerlendirilmiştir. Çalışmada sanat eserlerinin arketipsel unsurlar açısından zengin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda "Birinci Bölüm"de, konunun kuramsal alt yapısı ele alınmıştır. Arketipsel eleştiri kuramının temelini oluşturan arketipsel semboller, temel dinamikleri, kuramın antropolojik ve psikolojik temelleri açıklanmıştır. Bu kapsamda bilinç, bireysel bilinçdışı, kolektif bilinçdışı, arketip ve arketipsel eleştiri yöntemleri tanımlanmıştır. Daha sonra, James George Frazer, Northrop Frye, Carl Gustav Jung, Vladimir Propp, Mircea Eliade ve Joseph Campbell gibi bilim insanlarının arketipsel eleştiri kuramına katkıları incelenmiştir. Bu bölümde, arketipsel eleştiri kuramı ile ilgili bazı tespitler ve sonuçlar ortaya konulmuştur. Bunlar şunlardır: Arketipsel eleştiri kuramanın temelinde, bazı antik medeniyetlerin dini, mitolojik, ritüelistik uygulamalarının etkisi olduğu tespit edilmiştir. Farklı kültürlerin mitolojileri arasında benzerlikleri ile insanlığın ortak kültürel ve tarihsel mirası belirlenmiştir. Arketipsel yolculuğun, insanın hayat döngüsündeki doğum, yaşam, ölüm ve yeniden doğum gibi aşamalara denk geldiği anlaşılmıştır. Edebî eserlerin temelindeki arketipsel kalıplar ve semboller, insanlığın ortak deneyimlerine dayanır ve herkes tarafından anlaşılabilir. Farklı coğrafyalarda yaşayan ve farklı kültürlere sahip insanlar olsa da, tüm evrende ortak bir bilinçdışı benlik olduğu örneklerle gösterilmiştir. Mitlerin sadece dinsel törenlerde değil, günlük yaşamda da insanların hayatlarını şekillendirmede etkili olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, bilinçdışında sayısız arketipsel sembollerin varlığı gözlemlenmiştir.

İkinci bölümde içerik analizi yapılmıştır. Bu bölümde, arketipsel eleştiri kuramı ve Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde tanımlanan "monomit" kavramı temel alınarak, 1980-2000 yılları arasındaki Türk hikâyelerinde arketipsel yolculuğun, yani 'dış' yolculuğun altında yatan 'iç' yolculuk aşamaları incelenmiştir. Bu inceleme, hikâyelerdeki kahramanların kişisel ve manevi gelişim süreçlerini, onların içsel dönüşümlerini ve yaşadıkları evreleri detaylı bir şekilde ele almayı hedeflemiştir.

Yusuf Atılgan'ın 1980-2000 yılları arasında kaleme aldığı hikâyeler incelendiğinde, sadece "Korkut'a Masal" isimli hikâyesinde arketipsel bir yolculuğun varlığı

gözlemlenmiştir. Bu öyküde, kahraman Korkut'un, Sarıbaş isimli köpek aracılığıyla kasabanın en yüksek tepesine yönelik macerası, onun hem fiziksel hem de ruhsal bir yolculuğa çıkmasını sağlar ve bu süreçte erginleşmesine olanak tanır. Diğer taraftan, Atılgan'ın diğer üç hikâyesinde arketipsel bir yolculuğun izlerine rastlanmamasının sebepleri çeşitlilik göstermektedir. Bunların başında, hikâyelerdeki karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmalar ve iletişim sorunları gelmektedir. Örneğin, "Ağaç" hikâyesindeki Fatma'nın aşırı utangaçlığı ve Öküz Memet'in yalnızlık korkusu, onların kendi içlerinde bir dönüşüm yaşamalarını ve arketipsel bir yolculuğa çıkmalarını engeller. Atılgan'ın eserlerinde sıkça rastlanan taşra ve köy gibi mekânlar, sınırlı sosyal çevreler ve baskıcı toplumsal yapılar nedeniyle karakterlerin dış dünyaya açılma ve kişisel gelişim yolculuğuna çıkmaları önünde bir engel teşkil eder. Kahramanların kimlik bunalımı ve yabancılaşma yaşamaları, bu yolculuğa çıkma potansiyellerini daha da azaltır. Özellikle "Ağaç" ve "Eylemci" hikâyelerindeki karakterler, çevreleriyle ve kendileriyle olan çatışmaları nedeniyle içsel bir dönüşüm yaşayamazlar. Atılgan'ın hikâyelerindeki kahramanlar arketipsel bir yolculuğa çıkmak için gerekli olan özelliklere sahip olmamaları, hikâyelerin daha çok karakterlerin iç dünyaları, psikolojik durumları ve çevreleriyle olan ilişkilerine odaklanması, eserlerdeki arketipsel yolculuk aşamalarının belirlenmesini zorlaştırır. Bu durum, Atılgan'ın hikâyelerinin, kahramanlarının ruhsal dönüşümlerini ve içsel yolculuklarını anlatmada derinlikli bir yaklaşım sergilediğini, ancak geleneksel arketipsel yolculuk kalıplarını tam anlamıyla takip etmediğini gösterir.

Adalet Ağaoğlu'nun 1980-2000 yılları arasında yazdığı iki hikâye kitabı, *Hadi Gidelim* ve *Hayatı Savunma Biçimleri*'dir. *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabında arketipsel yolculuk tespit edilmiştir. *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabında, kahramanların içsel bir yolculuğa çıktıkları ve bu süreçte kendilerini keşfettikleri tespit edilmiştir. Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki kahramanlar, yaşamın anlamını, insan ilişkilerini ve toplumsal yapıyı sorgulama eğilimindedirler Özellikle "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar" hikâyesinde, genç bir mühendis ile yazar Osman Hasat'ın macerası, farklı kişisel gelişim süreçlerini ortaya koyar. Genç mühendis, maceranın sonunda erginleşme sürecini tamamlarken, Osman Hasat bu süreçte kişisel gelişimini tamamlayamamıştır. Hikâyenin dönüş yolculuğu bölümüne geçilmeden sonlanması, dönüş aşamasının tespit edilememesine sebep olmuştur.

Rasim Özdenören'in 1980 ile 2000 yılları arasında kaleme aldığı hikâyelerde, yolculuk arketipinin varlığına dair çeşitli tespitler yapılmıştır. Özellikle *Denize Açılan Kapı* adlı hikâye kitabında yolcuğun aşamaları birden fazla hikâyede görülmüştür: "Yola çıkış" aşaması "Kapıyı Vuran Kim" öyküsünde, "erginlenme" aşaması "Sabahın Seher Vaktinde Aman" ve "Bir Adam" öykülerinde, "dönüş" aşaması ise "Denize Açılan Kapı" öyküsünde işlenmiştir. Özdenören'in eserlerindeki karakterler, kişisel gelişim süreçlerinde nefsin güçlü ve zayıf yönleriyle yüzleşmektedir. Özellikle "Bir Kapının Önünde" ve "Kuyu" hikâyelerinde bu süreçler ön plana çıkmaktadır. "Kuyu" hikâyesinde Yusuf'un nefsine yenilmesi, Zeliha karakteri aracılığıyla "hilebaz" arketipinin temsili olarak değerlendirilmiştir. Ancak, yazarın öykülerin sonunu okuyucunun yorumuna bırakması nedeniyle, geri dönüş aşaması net bir şekilde tespit edilememiştir. Ayrıca, "Kapının Önünde" ve "Boyalı Ölü" hikâyelerinde kadın karakterlerin "baştan çıkarıcı" rolleri, cinsellik teması üzerinden işlenmiştir. Bu, kadın arketipinin çeşitli yönlerinin ele alındığına işaret etmektedir. "Kuyu" hikâyesindeki Yusuf karakteri için "balinanın karnı" aşaması, bilinçsizce kaybolmak yerine bilinçli bir inzivaya çekilme alanı olarak tanımlanmıştır. Bu, karakterin içsel yolculuğunda bilinçli bir arayış ve dönüşüm sürecini simgelemektedir. Sonuç olarak, Rasim Özdenören'in eserleri, karakterlerin kişisel gelişimlerini ve içsel dönüşümlerini arketipsel bir yolculuk çerçevesinde ele alırken, bu süreçlerin çeşitli aşamalarını ve temalarını detaylı bir şekilde işlemektedir. Ancak, öykülerin sonlarının açık bırakılması, okuyucunun karakterlerin yolculuklarını kendi yorumlarıyla tamamlamasına olanak tanımaktadır.

Ayşe Kulin, 1980-2000 yılları arasında yazdığı hikâye kitapları *Güneşe Dön Yüzünü, Foto Sabah Resimleri, Geniş Zamanlar*'ın üzerinden yapılan incelemede, bazı hikâyelerde arketipsel yolculuk aşamaları tespit edilirken, bazılarında bu aşamalara rastlanmamıştır. *Güneşe Dön Yüzünü*'nün birinci hikâyesi "Bozkırda Susuz Büyür Çiçek" ve ikinci hikâyesi "Güneşe Dön Yüzünü" kitabındaki hikâyeler, daha çok toplumsal, siyasi ve ailevi konulara odaklanıp eleştirel bir perspektif sunması nedeniyle, arketipsel yolculuğa uygun bir yapı sergilememiştir. Özellikle, kadın meseleleri üzerine yoğunlaşan "Yoksullara Yardım" hikâyesi gibi eserlerde, arketipsel yolculuk motiflerine yer verilmemiştir. *Foto Sabah Resimleri* adlı öykü kitabında yer alan on öykü içerisinde, arketipsel yolculuk aşamalarının altı öyküde belirgin şekilde tespit edildiği görülmüştür. "Foto Sabah Resimleri", "Taş Duvardır Benim Sevdam", "Duruşma", "Unutmak", "Çaya Gelen Konuk" ve "Adil Düzen" öykülerinde kahramanların "yola çıkış" ve "erginlenme" aşamaları yaşadıkları, ancak

"dönüş" aşamasının gözlemlenmediği belirlenmiştir. Bu hikâyelerde, "doğaüstü yardım" aşamasının genellikle karakterlerin en yakın çevreleri tarafından sağlandığı ve bu yardımların çoğunlukla kişisel çıkarlar doğrultusunda yapıldığı tespit edilmiştir. Özellikle "Taş Duvardır Benim Sevdam" ve "Foto Sabah Resimleri" hikâyelerinde kahramanların mekân değişikliği ile "ilk eşiği" aştıkları, "Geniş Zamanlar" serisinde ise evlilik vasıtasıyla bu eşiğin aşıldığı görülmektedir. "Duruşma" hikâyesinde ise iki kahramanın aynı anda yolculuğa çıktığı ve bu karakterlerden birinin kişisel mücadelesi neticesinde erginlenme yaşadığı, diğerinin ise yanlış kararlar nedeniyle bu süreci tamamlayamadığı anlaşılmıştır. Ayrıca, bu hikâyelerdeki "doğaüstü yardım" aşamasında alınan desteklerin doğaüstü özellikler taşımadığı gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, Ayşe Kulin'in öykülerinde arketipsel yolculuk motifinin, geleneksel anlatı yapılarından farklı bir biçimde işlendiği ve karakterlerin kişisel dönüşüm süreçlerinin, özellikle toplumsal ve bireysel dinamiklerle iç içe geçtiği bir yapıda ele alındığı görülmektedir. Bu durum, Kulin'in eserlerindeki karakterlerin yaşadıkları içsel ve dışsal yolculukların, klasik arketipsel yolculuk kalıplarının ötesinde, daha karmaşık ve çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

1980-2000 yılları arasında Mustafa Kutlu tarafından yazılan yedi hikâye kitabı incelenmiştir. İncelenen hikâye kitaplarında, *Sır*, *Uzun Hikâye* ve *Yoksulluk İçimizde* adlı eserlerde Campbell'in "monomit" kuramayla örtüşen unsurlar tespit edilmiştir. Kutlu'nun eserlerinde arketipsel yolculuk konusunda yapılan analizler, kahramanların sosyal hayatta varlık gösterme ve bağımsızlık kazanma arayışlarını merkeze alır. Bu arayışlar, kahramanların kahramanların öz benliklerini keşfetmeleriyle yakından ilişkilidir. "Sır" ve "Uzun Hikâye" eserlerinde kahramanlar yolculuklarını tamamlayamazken, "Yoksulluk İçimizde" hikâyesinde macerasını tamamlayarak bireyselleşmeyi başaran bir kahramanın öyküsüne yer verilmiştir. "Sır" hikâyesinde şehirdeki yeni dergâh, isimsiz kahraman için bilinçdışının simgesel bir temsili olarak işlev görürken, kahraman bu mekânda kendisiyle yüzleşir ve yeni bir benlik kazanır. Hikâyelerde kahramanlar, yolculukları sırasında çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalır ve bu sorunlar, onların kendi içsel mücadelelerini ve arketiplerle olan çatışmalarını temsil eder. "Uzun Hikâye"deki kahraman Ali, adaletsizliklere karşı verdiği mücadele sonucunda hem fiziksel hem de ruhsal olarak olgunlaşırken, "Yoksulluk İçimizde"deki Engin ve Süheyla, İslami değerler doğrultusunda birey olarak var olma mücadelesini başarıyla tamamlarlar. Sonuç olarak, Mustafa Kutlu'nun incelenen eserlerinde, kahramanların ruhsal dönüşümü ve bireyselleşme süreçleri, arketipsel yolculuk çerçevesinde detaylı bir şekilde işlenmiştir. Bu süreçler, Kutlu'nun karakterlerinin

kendi iç dünyaları ve sosyal çevreleriyle olan etkileşimleri üzerinden gelişim gösterdiğini ve Campbell'in monomit teorisinin, Kutlu'nun hikâyelerinde önemli bir analiz aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Erendiz Atasü'nün 1980-2000 yılları arasında yayımlanan beş hikâye kitabı üzerinde yapılan incelemede, sadece *Kadınlar da Vardır* ve *Lanetliler* kitaplarında yer alan belirli hikâyelerde yolculuk arketipinin varlığı tespit edilmiştir. *Kadınlar da Vardır* kitabının "Kadınlar da Vardır" adlı hikâyesi ve *Lanetliler* kitabının "Arda Kalan" hikâyesinde arketipsel yolculuk belirginken, diğer kitaplardaki hikâyelerde durum hikâyesi özelliği taşımaları nedeniyle arketipsel yolculuk aşamalarına rastlanmamıştır. Atasü'nün eserlerinde yapılan tespitler, doğaüstü yardımların çoğunlukla kadın karakterler tarafından sağlandığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda, "Kadınlar da Vardır" ve "Arda Kalan" hikâyelerindeki kahramanlar, kadınların karşılaştığı eşitsizlik, hor görülme ve toplumsal dışlanma gibi sorunlara karşı verdiği mücadelede başarılı olmuş ve kendi benliklerini bulmuşlardır. Ancak her iki hikâyede de dönüş aşamalarının eksikliği, yazarın hikâyenin sonunu okuyucunun hayal gücüne bırakma niyetinden kaynaklanabilir. "Arda Kalan" hikâyesinde kullanılan geriye dönüş teknikleri, hikâyenin zaman akışını kronolojik olmayan bir yapıda sunarken, "Kadınlar da Vardır" hikâyesindeki Servet Hanım için hastanenin "balinanın karnı" aşamasına benzer bir inziva alanı olarak işlev gördüğü görülmüştür. Erendiz Atasü'nün eserleri, genellikle kadınların yaşadığı mutsuzluk, çaresizlik ve yalnızlık gibi konuları ele alırken, bu sorunlarla mücadelede "doğaüstü yardım"ın genellikle benzer sıkıntılar yaşayan kadınlar tarafından sunulduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak, Erendiz Atasü'nün hikâyeleri, kadın kahramanların toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı verdikleri mücadeleleri ve bu süreçte yaşadıkları kişisel dönüşümleri arketipsel bir yolculuk çerçevesinde ele alır. Bu yolculuklar, özellikle kadın dayanışması ve kendi öz benliklerini keşfetme üzerine kuruludur. Ancak, hikâyelerin sonuçlandırılma şekli, okuyucuya açık uçlu bir yorum alanı bırakarak, eserlerin çok katmanlı anlam düzlemlerini keşfetmeye olanak tanır.

Selim İleri'nin 1980 yılına kadar olan ilk dönem hikâyeleri, serim-düğüm-çözüm bölümleriyle klasik bir anlatı yapısına sahip olup, belirli bir mesaj verme amacı gütmektedir. Bu dönemde yazılmış olan hikâyeler, arketipsel yolculuk öğeleri içerse de, bu çalışmanın sınırları dışında bırakılmıştır. Selim İleri'nin 1980-2000 yılları arasında yazdığı *Bir Denizin Eteklerinde, Eski Defterde Solmuş Çiçekler, Son Yaz Akşamı, Hüzün Kahvesi, Kötülük* ve *Otuz Yılın Hikâyeleri* isimli altı hikâye kitabının incelenmesiyle, bu eserlerin bireysel

konulara odaklandığı ve belirgin bir olay örgüsünün olmadığı tespit edilmiştir. Hikâye kahramanlarının karamsar ve içe dönük yapısı, dış dünyayla olan ilgisizlikleri nedeniyle, bu karakterlerin arketipsel bir yolculuğa çıkmaları mümkün görülmemektedir. Aynı zamanda Selim İleri'nin söz konusu dönemdeki hikâyelerinin, kahramanların iç dünyalarına derinlemesine bir odaklanma sergilediği ve dışsal macera veya yolculuk unsurlarını barındırmayan nitelikleriyle, arketipsel yolculuk motifine uygun olmadığını ortaya koymaktadır.

Cemil Kavukçu'nun 1980-2000 yılları arasında yazdığı hikâye kitapları; *Pazar Güneşi, Patika, Temmuz Suçlu, Uzak Noktalara Doğru, Yalnız Uyuyanlar İçin, Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* ve *Dört Duvar Beş Pencere* Joseph Campbell'in "monomit" kuramına göre incelenmiştir. Bu hikâye kitapları arasında sadece *Patika* adlı hikâye kitabının içinde bulunan "Patika" öyküsünde arketipsel yolculuk tespit edilmiştir. Kavukçu'nun diğer hikâyelerinde ise kahramanların karşılaştıkları karamsarlık, yozlaşma, yoksulluk gibi olumsuz durumlar, onların bir yolculuğa çıkmasını engelleyici faktörler olarak öne çıkmıştır. Öyküler, genellikle karakterlerin iç dünyalarına, diyaloglarına ve yaşadıkları durumların detaylı bir şekilde betimlenmesine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, öykülerin olay örgüsünden ziyade karakterlerin ruhsal durumlarını ve içsel mücadelelerini ön plana çıkarmaktadır. "Patika" öyküsünde ise, anlatıcı gözlemci bir konumda kalarak kahraman Zafer'in duygularını ve düşüncelerini tam anlamıyla yansıtamamış, bu nedenle kahramanın ruhsal yolculuğunun "yola çıkış" ve "erginlenme" aşamaları işlenmiş, fakat "dönüş" aşamasına yer verilmemiştir. Sonuç olarak, Cemil Kavukçu'nun bu dönemdeki hikâyeleri, arketipsel yolculuğun klasik öğelerini barındıran sınırlı sayıda örnekle temsil edilmekte olup, genel olarak yazarın eserleri karakterlerin içsel dünyaları ve sosyal çevrelerindeki olumsuzluklarla nasıl başa çıktıklarına odaklanmaktadır. Bu, Kavukçu'nun hikâyelerinin, geniş bir arketipsel yolculuk çerçevesinden ziyade, daha çok bireysel ve toplumsal sorunları ele alarak karakterlerin içsel mücadelelerine ve dönüşümlerine ışık tuttuğunu göstermektedir.

Hüseyin Su'nun 1980-2000 yılları arasında yazdığı hikâye kitapları; *Gülşefdeli Yemeni, Ana Üşümesi* ve *Aşkın Hâlleri'*dir. Bu eserlerde aşkın farklı halleri, insanların aşka yaklaşımları ve duyguları ustalıkla işlenmiştir. Bu hikâye kitapları arasında yalnızca *Aşkın Hâlleri'*nin ikinci hikâyesi olan "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da arketipsel yolculuğa rastlanılmıştır. Bu hikâyede "baştan çıkarıcı kadın" arketipi, Hasan adlı kahramanın "dönüş"

aşamasına ulaşmasını engelleyen bir rol üstlenmiştir. Ayrıca bu kahraman, Hasan'ın animası olarak yorumlanmıştır. Ancak yazarın detaylı bir anlatım yerine zaman kavramını kullanması ve anlatıcının gözlemci konumu, hikâyede daha fazla alt başlık tespit edilmesini engellemiştir. Hüseyin Su'nun diğer eserlerinde arketipsel yolculuk öğelerine rastlanmamasının temel sebeplerinden biri, yazarın atmosfer yaratma ve karakterler üzerine odaklanırken olay örgüsünü ikinci plana atmasıdır. Bu yaklaşım, eserlerde olay örgüsünün önemsizleşmesine ve daha ziyade belirli bir an veya kesit etrafında yoğunlaşan hikâyelerin oluşmasına sebep olmuştur. Ayrıca, Su'nun kahramanlarının başlarına gelen olaylara rıza gösterme ve kader anlayışı içinde kabullenme eğilimleri, onların arketipsel bir yolculuğa atılma girişimlerini engellemiştir. "Gülşefdeli Yemeni" hikâyesinde yer alan Halakız karakterinin yaşadığı trajedi sonrası kaderine razı olup hayatını ağabeyinin çocuklarını büyütmeye adamış olması, bu durumun bir örneğidir. Sonuç olarak, Hüseyin Su'nun hikâyeleri, karakterlerin içsel dünyalarına ve kişisel çatışmalarına odaklanırken, arketipsel yolculuk kavramını klasik anlamda işlemeyi tercih etmemiştir. Yazarın karakterleri genellikle kırgın, mutsuz, ve kendi iç dünyalarında kaybolmuş bireyler olarak tasvir edilmiş, bu da onların dış dünya ile etkileşimlerini ve dolayısıyla bir yolculuğa çıkma potansiyellerini sınırlamıştır.

1980-2000 yılları arasında Murathan Mungan tarafından yazılan altı hikâye kitabı olan *Cenk Hikâyeleri, Lal Masalları, Üç Aynalı Kırk Oda, Kırk Oda, Son İstanbul* ve *Kaf Dağının Önü* psikanalitik/arketipsel eleştiri yöntemiyle analiz edilmiştir. Mungan'ın hikâyelerindeki kahramanlar, mevcut şartları değiştirmeye çalışan, isyan eden, mücadele eden ve sorgulayan kişiliklerdir. Bu özelliklere sahip kahramanlar, bir yolculuğa çıkarlar ve bu süreçte çeşitli sınavlardan geçerek dönüşüm yaşarlar. *Kırk Oda, Son İstanbul* ve *Kaf Dağının Önü* kitaplarında yer alan hikâyeler, hacim olarak küçük ve durum hikâyesi özelliği taşıdıkları için yolculuk/aşama arketipi tespit edilememiştir. Yolculuk/aşama arketipinin görüldüğü hikâye kitapları *Cenk Hikâyeleri, Lal Masalları* ve *Üç Aynalı Kırk Oda*'dır. Mungan'ın hikâyelerinde yapılan arketipsel yolculukla ilgili tespitlerden biri, "Şahmeran'ın Bacakları" ve "Alice Harikalar Diyarında"nın kahramanları ruhsal yolculuklarını tamamlarken "Camsap ve Belkıya", "Cihanşah" "Ulak ile Sadrazam", "Âzer ile Yadigâr", ve "Aynalı Pastane"nin kahramanları ruhsal yolculuklarını tamamlayamamışlardır. Bu, hikâyelerde yolculuk/aşama arketipinin her aşamasının görülmemesine rağmen, yolculuk arketipi varlığını göstermektedir. Kahramanların yolculuk aşamalarını geçememe nedenleri arasında yanlış kararlar, zorluklar karşısında başarısızlık, verdikleri sözleri tutamama ve hırslarının

kurbanı olma gibi faktörler bulunmaktadır. Bu durumlar, kahramanların topluma yabancılaşmalarına neden olmuştur. Örneğin, "Cihanşah" hikâyesindeki Cihanşah karakteri egosuna yenik düşerek topluma yabancılaşırken; "Aynalı Pastane"deki Aliye karakteri hırslarına kapılarak yanlış kararlar vermiş ve yolculuğunu tamamlayamamıştır. Sonuç olarak, Murathan Mungan'ın hikâyeleri, arketipsel semboller, yolculuk motifleri ve masalsı karakterlerle zenginleşmiş olup, yazarın kolektif bilinçdışıyla olan derin bağlantısını ve gözlemci niteliğini yansıtmaktadır. Bu, Mungan'ın eserlerinin, karakterlerin ruhsal yolculukları ve dönüşümleri üzerine kurulu olduğunu ve arketipsel yolculuk motifini farklı açılardan ele aldığını göstermektedir.

Ramazan Dikmen'in 1980-2000 yılları arasında yazdığı hikâye kitapları *Kıyıya Vuranlar* ve *Afife Ablanın İncileri* isimli hikâye kitaplarında, imkânsız aşk, ideolojik çekişmeler, geçmişe özlem gibi temalar ele alınmıştır. Bu hikâyeler, yazarın kendi yaşamından izler taşıyan yarı otobiyografik ögeler içermekle birlikte, arketipsel yolculuk unsurlarına rastlanmamıştır. Dikmen'in eserlerinde arketipsel yolculuğun yer almamasının birden fazla nedeni bulunmaktadır. Birincisi, hikâyelerinin olay hikâyesi özelliğinin yerine durum hikâyesi özelliği taşımasıdır. Ramazan Dikmen bir denemesinde Fransız roman kuramcısı Kleber Haedens'in romanın hiçbir zaman tamamen olay örgüsüne teslim edilemeyeceği fikrinden etkilenir. Böylece hikâyelerinde olay örgüsünü öne çıkarmak yerine kahramanın iç dünyasını vurgulamanın daha önemli olduğunu ifade eder. İkincisi, hikâyelerinde şahıs kadrosunun dar olması ve kahramanın iç dünyasının yansıtılmasının öne çıkmasıdır. Üçüncüsü, hikâyelerinde işlenen konuların sınırlı olması ve hikâyelerdeki kahramanların geleneklere bağlılığı, geçmiş ile şimdi arasında bocalayarak geleceğe yönelme cesareti gösterememeleridir. Dördüncüsü, hikâyelerdeki kahramanların geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu için geçmişle şimdi arasında bocalayıp geleceğe gitme cesareti gösteremezler. Ayrıca, bir yazarın yaşam felsefesi ve eserlerindeki düşüncelerin geleneğe bağlı olmaması durumunda, hem sanatçının hem de eserlerindeki kahramanların kalıcı olamaz. Bu, geleneğin sanat ve edebiyat üzerindeki etkisini ve geçmiş ile gelecek arasındaki bağın önemini öne çıkarır. Beşincisi, bazı hikâyelerinde 1980'li yıllardaki toplumsal çıkmazlıklara ışık tutması ve mesaj verme kaygısı gütmesidir. Altıncısı ise hikâyelerin başında daha önce yaşanıp bitmiş bir olayı geriye dönüş tekniği ile detaylı olarak anlatmasıdır. Sonuç olarak, Ramazan Dikmen'in hikâyeleri, kahramanların ruhsal yolculukları ve içsel dönüşümleri yerine onların iç dünyaları ve yaşadıkları anlar üzerine yoğunlaşan, geleneksel ve toplumsal değerlere odaklanan bir yapısı olduğu görülür.

Hasan Ali Toptaş'ın 1980-2000 yılları arasında yazdığı üç hikâye kitabı *Bir Gülüşün Kimliği, Yoklar Fısıltısı, Ölü Zaman Gezginleri*'nde arketipsel yolculuk unsurlarına rastlanmamıştır. Bu durum, üç temel nedenden kaynaklanabilir: Birincisi, hikâyelerde olaylar, kahramanların yaşadıkları, hissettikleri ve düşündüklerine verdiği tepkilerden oluşmaktadır. Bu, kahramanların dışsal eylemlerinden ziyade içsel dünyalarının ve duygusal durumlarının öne çıktığı anlamına gelir. İkincisi, hikâyelerde belirgin bir olay örgüsünün tespit edilememesi, yani hikâyelerin daha çok durum hikâyesi özelliklerini taşıması söz konusudur. Bu da, klasik anlamda bir yolculuk veya macera örgüsünün eksikliğine işaret eder. Üçüncüsü, hikâyelerdeki kahramanlar, arketipsel yolculuk veya aşama arketipinin öngördüğü tarzda bir ruhsal seyahate çıkmamaktadırlar. Bu nedenlerle, Hasan Ali Toptaş'ın bu döneme ait eserlerinde arketipsel yolculuğun bulunmaması, eserlerin temel odak noktasının, olay örgüsünün ve kahramanların içsel dönüşümlerinin, geleneksel arketipsel yolculuk motiflerinden farklı bir yapıda ele alınmasından kaynaklanmaktadır. Bu özellikler, Toptaş'ın eserlerinin, kahramanların iç dünyalarına ve kişisel deneyimlerine odaklanarak, dışsal macera veya yolculuk unsurlarından ziyade, bireyin ruhsal ve duygusal evrimine dair derinlemesine bir keşfe dayandığını gösterir.

Cihan Aktaş'ın 1980-2000 yılları arasında yazdığı beş hikâye kitabı; *Üç İhtilâl Çocuğu, Son Büyülü Günler, Acı Çekmiş Yüzünde, Azize'nin Son Günü, Suya Düşen Dantel'*deki öyküler incelenmiştir. Bu hikâye kitapları arasında *Üç İhtilâl Çocuğu, Son Büyülü Günler, Acı Çekmiş Yüzünde* ve *Azize'nin Son Günü*'nde yolculuk/aşama arketipi tespit edilmiştir. "Üç İhtilâl Çocuğu" adlı hikâyede, kahraman Hürriyet, Kur'an-ı Kerim'i okuyup anlamaya yönelerek ruhsal olarak bilinç ve bilinçdışı arasında gidip gelir, kendiliğini tanır ve gölgesiyle yüzleşir. Bu yüzleşme sonucunda kimliğini bulur ve bireyselleşme sürecini tamamlar. "Son Büyülü Günler" adlı hikâyede, isimsiz kahraman İslamiyet'in emrettiği gibi yaşam biçimini sürdürerek ve Müslüman kadının hem toplumsal hem de ailevi yaşam içindeki etkin rolünü pekiştirerek "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır. "Acı Çekmiş Yüzünde" adlı hikâyede ressam Hansa, resmin İslam'a uygun olmadığını öğrenir ve bu durumu sorgular. Kamil'in Hansa'ya verdiği dini dersler ve İslam'ın kadına özgürlük getirdiğini anlatması, Kamil'i "yaşlı bilge" arketipi olarak konumlandırır. Hikâye kitabının ikinci hikâyesi olan "Şemsiyenin Altında", erginlenme aşamasını temsil eder. Süreyya, kadınların ezilmesine sessiz kalmayarak "İslami Kadın" değerini ön plana çıkarır ve ruhsal yetkinliğe ulaşır. Cihan Aktaş'ın hikâyelerinde yapılan arketipsel yolculuklarla ilgili tespitlerden biri, "Üç İhtilâl Çocuğu", "Son Büyülü Günler" ve Acı Çekmiş Yüzünde"nin

kahramanlarının İslamiyetle birlikte kendi benliklerini keşfetmişlerdir. İkinci olarak, Aktaş, eserlerinde "Müslüman" ve "İslamcı Kadın"ın toplum içindeki ve özel alanlardaki sorunlarına vurgu yapması nedeniyle "baştan çıkarıcı olarak kadın" imgesine rastlanılmamıştır. Üçüncü olarak, "Üç İhtilâl Çocuğu dışındaki diğer üç hikâye kitabındaki hikâyeler birbirinin devamı niteliğinde olup, yolculuğun aşamaları birden fazla hikâyede görülmüştür. Bu, okuyucuda merak ve heyecan hislerini canlı tutmak için sıkça başvurulan bir yöntemdir.

Cemal Şakar'ın 1980-2000 yıllar arasında yayınlanan üç eseri; *Gidenler Gidenler, Yol Düşleri* ve *Esenlik Zamanları'*dır. Bu eserlerde işlenen kimlik bunalımı, yabancılaşma ve kaçış temaları nedeniyle arketipsel yolculuk aşamalarına rastlanmamıştır. Yazar, bu üç öykü kitabındaki hikâyelerinde, olayları geri plana atarak kahramanların duygularına ve düşüncelerine yer verir. *Gidenler Gidenler* adlı hikâye kitabının "Sunuş" bölümünü yazan Ömer Lekesiz, bu durumu şöyle ifade eder: "*Gidenler Gidenler*'deki on bir öyküsünde, yazan öznenin öz-ne-liğini keşfe çıkan Cemal Şakar, bu öykülerinde, birey olarak kendi varlığı'nı tanımlayabilmek için kendi(nden) kaçışlarını, aile, arkadaş ve mekân ilişkilerini, "bildik bir veda"nın, ancak şimdi tahakkuk eden hüzünlü, ağrılı sonuçlarını gotik bir üslup içinde, nostaljik bir tutumla anlatır" (Şakar, 2014: 8). Bu durum hikâyelerde kahramanın kendini tanıması ve erginleşme sürecini engeller. Yazarın hemen hemen bütün hikâyelerindeki kahramanların ismi, cinsiyeti ve mesleği değişse bile, tek bir kahraman tipi ile karşımıza çıkar. Bu kahraman tipinin genel özelliği barışçıl, savaş karşıtı, İslami yönü ağır basan, adaletli bir hayatı arzu eden kişilerdir. Ancak, bu kahramanlar, her şeyin farkında olmasına rağmen, gelenek ve modernlik arasında kaldıkları için içine kapalı, çevresi ile kavgalı tiplerdir. Bu kahramanların mücadeleyi göze alamaması, arketipsel yolculuğun gerçekleşmemesine neden olmuştur. Bu duruma en iyi örneklerden biri, *Gidenler Gidenler* adlı öykü kitabında yer alan aynı ismi taşıyan öyküdür. Bu öyküdeki kahraman, başlangıçta geleneksel yaşam tarzını savunurken, annesinin ölümü sonrasında modern yaşamın peşine düşer. "Ölü Zaman"ın kahramanı hayattan zevk almayan, günlük olaylara karşı tepkisiz kalan ve kaçış duygusu içinde olan biridir.

Sadık Yalsızuçanlar'ın 1980-2000 yılları arasında yazdığı beş hikâye kitabı *Şehirleri Süsleyen Yolcu, Gerçeği İnciten Papağan, Kuş Uykusu, Güzeran* ve *Halvet Der Encümen*'dir. Bu hikâyelerde şiirsel, alegorik ve sembolik bir dil kullanılmıştır. Yazarın bu hikâyelerinde arketipsel yolculuğun görülmemesinin nedenlerinden birincisi, beş hikâye

kitabındaki hikâyelerdeki olaylar bütünlük içinde değil de birbirine geçmiş çerçeve hikâye yöntemiyle sunulmasıdır. Örneğin; *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabının üçüncü hikâyesi olan "Riyad"da vaka kurgusu Kamil Baba, Necla ve Riyad olarak üç kahraman üzerinden oluşturulmuştur. Yazar, vermek istediği düşünceyi bu üç kahraman üzerinden vermeye çalışmıştır. Ancak bir hikâyede üç ayrı ana kahramanın bulunması, yolculuk arketipini engellemiştir. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde bir eserde arketipsel yolculuğun tek bir kahramanın üzerinden yapılması gerektiğini belirtir. İkincisi, hikâyelerde belirgin bir kronolojik sıra izlenmemesi, arketipsel yolculuğun "yola çıkış", "erginlenme" ve "dönüş" aşamalarının tespit edilememesine yol açmıştır. Üçüncüsü, hikâyelerin hem küçürek öykülerden oluşması hem de şiirsel bir formda yazılmasından dolayı klasik öykü yazma biçimi yerine satırları alt alta dizerek şiirsel bir biçim uygulamıştır. Bazen de düz yazı şeklinde yazdığı dizelerde eğik çizgi işaretini kullanarak şiirsel bir dil oluşturmuştur. "Bu ayrılık da neyin nesiydi? Bütün avcılar sarayda/Bildiğiniz saraylarda değil/toplandık" (Yalsızuçanlar, 2010: 42). Şiirsel bir dil kullanılmasından dolayı olay örgüsü geri plana atılmıştır: "Şiirsellikten yararlanılan öyküler incelendiğinde özellikle durum öykülerinin şiirin imkânlarından yararlandığı görülmektedir. Giriş–gelişme–sorun–zirve–çözümleme ve sonuç bölümleri gibi geleneksel yapının bulunmadığı bu öykülerde okurun ilgisini çekmek ve sanatsal bir üretim olan metnin imgesel yapısının ortaya konularak metnin derin yapısının anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla şiirsellikten yararlanıldığı görülmektedir" (Uslu, 2017: 25). Bu da hikâyelerde arketipsel yolculuğun oluşmasını engellemiştir. Dördüncüsü, hikâyelerde sezdirmeler, boşluklar ve postmodern teknik olan montaj tekniği gibi unsurların sık kullanılması, arketipsel yolculuğun görülmemesine yol açmıştır. Beşincisi, yazar, bazı hikâyelerinde olay örgüsünün merkezine insan yerine cansız varlıkları (ağaç, ev, mahalle, okul v.s.) koymuştur. Bu durum, hikâyenin merkezinde arketipsel yolculuğa çıkacak bir kahramanın bulunmamasına neden olmuştur. Sonuç olarak, Sadık Yalsızuçanlar'ın hikâyeleri, arketipsel yolculuğun klasik unsurlarını barındırmayan, daha çok şiirsel ve sembolik unsurlarla zenginleştirilmiş, farklı anlatım teknikleriyle şekillenen eserlerdir.

"Ekler" bölümünde, Joseph Campbell'in "monomit" kuramının alt aşamalarının hangi hikâyelerde tespit edildiği, hikâyecilere ait eserler üzerinden tablolar aracılığıyla sunulmuştur. Aynı zamanda, "Ekler" başlığında, "Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi" Cilt 1-2 (Yalçın ve Otyam, 2010) eserinden yararlanılarak yapılan bir çalışmada, 1980-2000 yılları arasında hikâye yazan 268 hikâyecinin toplamda 871 kitap yayımladığı tespit edilmiştir. Bu hikâyecilerin 1980-2000 yılları arasındaki eserleri, "Türk

Edebiyatı İsimler Sözlüğü" temel alınarak belirlenmiştir. Bu dönemdeki yazarların eserleri, "Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü"nden hareketle tespit edilmiş, yazarlar soyadlarına göre alfabetik sıraya dizilerek tablolaştırılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, 1980-2000 yılları arasında hikâye kitabı yayımlayan yazar sayısı 268, yayımlanan hikâye kitabı sayısı ise toplamda 871 olarak kayıt altına alınmıştır.

Sonuç olarak, 1980-2000 yılları arasında Türk edebiyatında hikâye yazmış olan on beş hikâyecinin kırk altı hikâye kitabı, "arketipsel eleştiri" yöntemiyle analiz edilerek "yolculuk arketipi"nin olup olmadığı anlatı çözümleme eksenli incelenmiştir. On beş hikâyecinin hikâyelerinin incelenmesinin en önemli nedeni, yazarların hem bireysel hem de toplumsal gerçeklikleri özümsemelerinde ve bu gerçeklikleri okuyucuya başarılı bir biçimde aktarmalarıdır. Birçok hikâyecinin hikâyelerinin konu edilmesindeki gaye, arka planda yer alan arketipsel öğeleri ortaya çıkarmaktır. Çalışmanın genelinde bazı hikâyelerde arketipsel yolculuk tespit edilemezken, diğer bazı hikâyelerde bu yolculuğun çeşitli aşamaları belirlenmiştir. Arketipsel yolculuğun tespit edildiği hikâyelerin bazılarında, "geri dönüş" üst başlığı dışında kalan diğer iki başlık olan "yola çıkış" ve "erginlenme" ile ilgili örnek kesitler bulunmuştur. "Geri dönüş" başlığının ve bazı alt başlıkların tespit edilememesinin çeşitli nedenleri vardır: Modern hikâye yazarlarının birçoğu hikâyelerini monomit sistematiğinden farklı biçimde kaleme almalarıdır. Hikâyeciler, hikâyelerinde yaşamın tümünü değil içerisindeki farklı kesitleri işlemektedirler. Bu nedenle, arketipsel yolculuk, modern hikâyecilerin eserlerinde eşit bir biçimde yer almamaktadır. Bazı hikâyelerin kapsamının çok küçük olması, yazarın hikâyenin sonunu okuyucuya bırakması, bazı aşamaların yer almaması veya sıralamasının farklı olması, arketipsel bir düzenin yokluğuna işaret etmemektedir. Arketipsel yolculuğun tespit edildiği hikâyelerin bütününe bakıldığında, bireyin kendini gerçekleştirmeye yönelik başlattığı yolculuğun, belirli ortak noktalar üzerinde kurgulandığı gözlemlenmiştir. Bu durum, farklı zamanlarda yazılan hikâyeler arasındaki ortaklıkların gösterilmesi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın sonucunda elde edilen nihai bulgular, Türk Hikâyesi'nde yolculuk/aşama arketipinin tespitiyle ilgili olarak, hikâyecilerin bakış açılarının derinliği, hikâyecilerin hem toplumsal hem de bireysel gerçeklikleri özümseyerek okuyucuya yansıtmaları, hikâyecilerin bütüncül ve zengin bir varlığa sahip olmalarının temel kaynağının kolektif bilinçdışına dayandığı, kahramanın kendine yönelmesine ve kendi benliğini keşfetmesine olanak tanıyan unsurlar, arketipsel öğelerin aynı zamanda hikâyecilerin eserlerindeki zihinsel arka planı

oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu bulgular, Türk Hikâyesi'nde arketipsel eleştiri yönteminin uygulanmasının, hikâyecilerin eserlerine zengin ve çok katmanlı bir anlayış kazandırdığını ortaya koymaktadır.

4. KAYNAKÇA

Abalı İ. (2016). Canış ve Bayış'ın Sonsuz Yolculuğu, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(1): 203-213.

Adıbelli R. (2009). Mircea Eliade ve Din: Mircea Eliade'ın Din Bilimi Çalışmalarının Metodolojik Açıdan Değerlendirilmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Adıbelli R. (2011). *Mircea Eliade ve Din*, 3. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Adler A. (2012). *Yaşamın Anlamı ve Amacı*, 2. Baskı. İstanbul, Say Yayınları.

Ağaoğlu A. (2008). *Hadi Gidelim*, 5. Baskı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ağca Ş. (2018). Modern Türk Edebiyatı'nda "Kuyu" Anlatıları, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Akbaş N. (2009). Hüseyin Su'nun Öykülerinde Kişi Kadrosu ve Muhteva, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Akça H. (2017). Gözyaşı Çeşmesi / Kırım'da Son Düğün Romanında Jung Tipolojisi, *Turkish Studies*, 12(22):1-26.

Akçakaya Ü. (2022). Kahraman (Yolculuk) Arketipi Açısından Kendini Gerçekleştirme: Türk Halk Ozanı Neşet Ertaş Örneği, Sosyal Bilgiler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Akkoç F. (2019). Rasim Özdenören'in Eserlerinde Müslüman Ahlâkı, İslâmi Araştırmalar Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi.

Aktaş C. (2011). *Son Büyülü Günler*, 2. Baskı. İstanbul, İz Yayınları.

Aktaş C. (2012). *Üç İhtilal Çocuğu*, 7. Baskı. İstanbul, İz Yayınları.

Aktaş C. (2013). *Acı Çekmiş Yüzünde*, 5. Baskı. İstanbul, İz Yayınları.

Aktaş C. (2018). *Azize'nin Son Günü*, 3. Baskı. İstanbul, İz Yayınları.

Aktaş C. Yirmi Yıl Sonra Üç İhtilal Çocuğu. https://www.dunyabulteni.net/kultur-sanat/yirmi-yil-sonra-uc-ihtilal-cocuğuh200346.html 13.07.2022.

Aktaş Ş. (1984). Hikâyeciliğimizde Yeni Bir Tarz: Yoksulluk İçimizde, *Türk Edebiyatı*, (124): 74-76.

Aktaş Ş. (2014). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri Üzerine,* Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları.

Al Hİ. (2017). Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov'un Sanat Eserleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Alaçam AC. (2023). Çocuk Kahramanın Yolculuğu: Çocuk Filmleri Üzerine Arketipsel Bir İnceleme, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Alev K. (2013). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Dünya Algısı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Allen D. (2002). *Mytlı and Religion in Mircea Eliade,* 1th ed. New York, Routledge.

Altıntaş, E. (1992). Alfred Adler ve Bireysel Psikolojisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(1): 49-57.

Amet S. (2018). Hüseyin Su'nun Hikâyeleri ve Hikâye Hakkındaki Görüşleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Angın Z. (2019). Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Anlı İ. (2016). Ego İdeali ve Kimlik Devamlılığı, *FNG & Bilim Tıp Dergisi*, 2(4): 287–290.

Argunşah H. (2016). *Kadın ve Edebiyat-Kendini Yazmak*, İstanbul, Kesit Yayınları.

Argunşah H. (2021). Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: "Nakarat", *KARE*, 11: 389-408.

Aslan Baylan H. (2020). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Tasavvuf, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Atasü E. (1998). *Lanetliler*, 3. Baskı. İstanbul, Bilgi Yayınevi.

Atasü E. (2022). *Kadınlar da Vardır*, 4 Baskı. İstanbul, Can Yayınları.

Atılgan, Y. (2012). *Bütün Öyküleri*, 10. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Atkinson RC., Atkinson R., Smith EE., Bem DJ., Hoeksema SN, *Atkinson-Hilgard Psikolojiye Giriş / 14. Edition*, Çeviri: Öncül Ö., Ferhatoğlu D., 2. Baskı. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Bahadır A. (2007). *Jung ve Din,* 6. Baskı. İstanbul, İz Yayınları.

Bakır B., Onat ES. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1):89-102.

Bakırcıoğlu R. (2014). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*, 2. Baskı. Ankara: Anı Yayıncılık.

Başak, ÖG. (2022). Psikanalitik ve Feminist Bağlamda Edebi İnceleme: Kadın Varlığının Edebi Metinlere (Türk-Kanada-Alman) 'Proje Kadın' ve 'Öz Kadın' Olarak Yansıması, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Başkal Mungan A. (2010) Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Kadın, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

Bayat F. (2011). *Türk Mitolojik Sistemi,* Cilt:1, 2. Baskı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Benson N. C. (2013). *Psikoloji*: *Zihin ve Davranışlarımızı Anlamak İçin Çizgibilim*, Çeviri: Yavuz A., 2. Baskı, İstanbul, NTV Yayınları.

Benson RC., (1974). *Women in Tolstoy: The Ideal and the Erotic*, Illinois, University of Illinois Press.

Benton W. (1965). *Symbol*, Chicago-London, Encyclopedia Britannica (I-XXIII).

Bergson H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül,* Çeviri: Tunç M. Ş., 1. Baskı. İstanbul, Dergâh Yayınları.

Bingöl U. (2015). Eleştirinin Anatomisi Adlı Eser Üzerine, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (Teke) Dergisi*, 4(3):1359-1365.

Bircan U. (2016). Kierkegaard'dan Baudrillard'a Baştan Çıkarma *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*,2(29):60-82.

Bly, R., Booth, W. (1989). *Little Book on the Human Shadow*, New York, Harper Collins.

Bruno FJ. (1996). *Psikoloji Tarihi*, Çeviri: Sevdiren G., 6. Baskı. İstanbul, Kıbele Yayınevi.

Burger J. (2006). *Kişilik,* Çeviri: Sarıoğlu İ., 6. Baskı. İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Campbell J. (2003). *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri*, Çeviri Emiroğlu K., 2. Baskı. Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

Campbell J. (2019). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri I*, Çeviri: Emiroğlu K., 5. Baskı. İstanbul, Islık Yayınları.

Campbell J. (2020). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çeviri: Gürses S., 7. Baskı. İstanbul, İthaki Yayınları.

Campbell J., Moyers B. (2007). *Mitolojinin Gücü : Kutsal kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler,* Çeviri: Yaman Z., 4. Baskı. İstanbul, MediaCat Yayıncılık.

Can E. (2019). Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Tasavvufi Kavramlar, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Uşak: Uşak Üniversitesi.

Cebeci O.(2004), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 1. Baskı, İstanbul, İtaki Yayınları.

Cebecioğlu E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 5. Baskı. İstanbul, Ağaç Kitabevi Yayınları.

Charrier J. / Portakal, H. (2019). *Bilinçdışı ve İnsan*, Çeviri: Portakal H., 1. Baskı. İstanbul, Cem Yayınları.

Çalışkan S. (2019). Rasim Özdenören'in Çalışmalarında Hayatın Anlamı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Çetin, Ö. (2010). Jung Psikolojisinde Rüya, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2): 249-269.

Çil Tanyu Y. (2021). Modern Türk İslam Edebiyatında Nostalji -1980 Sonrası Roman ve Hikâye Örneği- , Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Çorapçı F. (2021). Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Doğulu ve Batılı Halk Edebiyatı Ürünlerinin Metinlerarası Kullanımları, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

Çoşkun B. (2020) "Yol Metaforu" Bağlamında Mustafa Kutlu ve Rasim Özdenören Hikâyesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Demir A. (2009). Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Demir B. (2021). Modern Türk Öykücülüğünde İslâmî Söylem (1960-1990), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Demirkol N. (2008.) İngiliz Roman Geleneğinde Çocuk Edebiyatının Gelişimi: Arketipçi Eleştiri Kuramına Göre Alice Harikalar Diyarında, Define Adası, Orman Kitabı Eserlerinin İncelenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Denham R. D. (1979.) *Northrop Frye and Critical Method,* Pennsylvania, The Pennsylvania State University.

Depci A. (2019). Haruki Murakami'nin Romanlarında Öteki ve Gölge, Sosyal Bilimler Ensititisü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Dikmen R. (2016). *Tükenerek Çoğalmak,* 2. Baskı. İstanbul, Hece Yayınları.

Doğan A. (2006). Bireyleşim / Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar, Bilig. (37), 115-130.

Doğan A. (2008). *Aşkın Kalbe Yolculuğu*, 4. Baskı. İstanbul, Değişim Yayınları.

Dökmen Ü. (1983). Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi, *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16(2):350-384.

Durmuş G. (2015). Campbell'in Monomit Kuramı Bağlamında Manas Destanı: Bir Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 25(2):67-76.

Eliade M. (1990). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*, Çeviri: Aydın M., 3. Baskı. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eliade M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. Çeviri: Kılıçbay M. A., 1. Baskı. Ankara, Gece Yayınları.

Eliade M. (1992). *İmgeler ve Simgeler,* Çeviri: Kılıçbay M. A.,1. Baskı. Ankara, Gece Yayınlar.

Eliade M. (1994). *Edebi Dönüş Mitosu*, Çeviri: Altuğ Ü., 4. Baskı. Ankara, İmge Kitabevi.

Eliade M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, Çeviri: Firat S., İstanbul, Om Yayınevi.

Eliade M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. Çeviri: Özcan L. A., 5. Baskı. İstanbul, Kabalcı Yayınları.

Emre İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*, 2. Baskı, Ankara. Anı Yayıncılık.

Erol K. (2013). 1980 Sonrası Türk Öykücülüğünde Cemil Kavukçu ve Temmuz Suçlu Adlı Öykü Kitabının Tutunamayan Karakterlerinde Kimlik Bunalımı*, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2: 64-294.

Eryarsoy M. (2009). *Gül Yetiştiren Adam: Rasim Özdenören*, 2. Baskı. İstanbul, İlke Yayınları.

Estés CP. (2004). *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler,* Çeviri: Atalay H., İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Eşitti Soysal A. (2016) Murathan Mungan'ın Hikâye ve Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ardahan: Ardahan Üniversitesi.

Fedai Ö. (2016). Kerimcan'ın "Bireyleşme" Yolculuğu Bağlamında Devlet Ana Romanında Arketipler. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi* 8:159-179.

Fordham F. (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çeviri: Yalçıner A., 8. Baskı, İstanbul, Say Yayınları.

Frazer J. G. (2004). *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri*, Cilt I, Çeviri: Doğan M. H., İstanbul, Payel Yayınları.

Frazer J. G. (2012). *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri*, Cilt II, Çeviri: Doğan M. H., İstanbul, Payel Yayınları.

Freud S. (1996). *Düşlerin Yorumu II,* Çeviri: Kapkın E., İstanbul, Payel Yayınları.

Freud S. (1998) *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, Çeviri: Kapkın E., Kapkın A., 1. Baskı, İstanbul, Payel Yayınları.

Freud S. (2004). *Psikanaliz Üzerine, Çeviri: Şipal K.,* İstanbul, Cem Yayınları.

Fromm E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitler - Sembol Dilinin Çözümlenmesi*, Çeviri: Arıtan, A. , Ökten, K. H., 1. Baskı, İstanbul, Say Yayınları.

Fromm E. (2014). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. Çeviri: Arıtan, A. , Ökten, K. H., 3. Baskı. İstanbul, Arıtan Yayıncılık.

Frye N. (1971). *The Critical Path An Essay on the Social context of Literary Criticism,* Bloomington, Indiana University Press.

Frye N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, Çeviri: Koçak H., 8. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Furtana F. (2019). Erendiz Atasü'nün Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Uşak: Uşak Üniversitesi.

Garry J., ve El-Shamy H. (2017). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook:* 1st Edition, New York, Routledge.

Geçtan E. (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*, 5. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Gılchrist C. (1993). *Dokuzlar Çemberi*, Çeviri: Kaya Ş. S., 1. Baskı. İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Gijo D., George K. (2021). Archetypal Criticism: A Brief study of the Discipline andthe Sempiternal Relevance of its Pioneers, *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 6(2): 54-60

Gökcan M. (2018). Yusuf u Züleyha Hikâyelerinde "Yol" Alegorisi ve Arketipal Sembolizm, *Turkish Studies International Congress on Social Sciences II,* 13(15): 225-242.

Gökeri Aİ. (1979). Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Metninin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Griswold W.(1983). The Devil's Techniques: Cultural Legitimation and Social Change, *American Sociological Review*, 48(5): 668–680

Gülcü M. (2014). Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Kadınların Dünyası, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Güneş E. (2014) Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.

Güngör B. (2014). Yusuf Atılgan'ın Hayatı, Eserleri ve Fikirleri (1921-1989), Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Güngör B. (2015). *Edebiyat Eleştirisi (Kuram ve Uygulama)*, 1. Baskı. İstanbul, Şule Yayınları.

Gürol E. (1977). *Carl Gustav Jung*, 5. Baskı. İstanbul, Cem Yayınları.

Gürpınar E. (2005). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinin İncelenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi.

Gürses İ. (2007). Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği. *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (1):77-96.

Güzel M. (2021). Cihan Aktaş'ın Hikâye ve Romanlarında Yapı ve Tema, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Batman: Batman Üniversitesi.

Hall C., Nordby V. (2006). *Jung Psikolojisin Ana Çizgileri*, Çeviri: Gürol E., 4. Baskı. İstanbul, Payel Yayınları.

Harmancı A. (2011). Cihan Aktaş'ın "Azize'nin Son Günü" Adlı Öykü Kitabında Azerbaycan ve Azeriler, *Turkish Studies*, 6(3): 851-874.

Hatıloğlu S. (2022). Saltıknâme Destanının Arketipsel Sembolizm Bağlamında Değerlendirilmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi.

Irmak Y., Ava U. (2017), Âşık Garip Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm, *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* 6(13): 16-28.

Işık N. (2009). Türk Masallarının Sembolik Olarak Çözümlenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi.

İçli A. (2010). Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Dramatik Aksiyonu Oluşturan Değerler Üzerine Bir İnceleme, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(2): 57-58.

Jacobi J. (2002). *Carl Gustav Jung Psikolojisi*, Çeviri: Arap M., 4. Baskı. İstanbul, İlhan Yayınları.

Jaspers K. (1981). *Felsefeye Giriş,* Çeviri: Akalın M., 3. Baskı. İstanbul, Dergâh Yayınları.

Jung C. (1980). *The Archetypes and the Collective Unconscious,* 2th Edition. New Jersey, Princeton University Press.

Jung C. (1997). *Psikoloji ve Din*, Çeviri: Karabey R., 2. Baskı. İstanbul, Okyanus Yayınları.

Jung C. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*, Çeviri: Ener C., 1. Baskı. İstanbul, İlhan Yayınları.

Jung C. (2000). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri Konferanslar,* Çeviri: Şipal K., 5. Baskı. İstanbul, Cem Yayınları.

Jung C. (2006). *İnsan ve Sembolleri,* Çeviri: İlgün H. M., 7. Baskı. İstanbul, Kabalcı Yayınları

Jung C. (2015). *Rüyalar*, 5. Baskı. Çeviri: Kayapalı A., İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

Jung C. (2016). *İnsan Ruhuna Yöneliş,* Çeviri: Büyükinal E., 6. Baskı. İstanbul, Say Yayınları.

Jung C. (2019). *Dönüşüm Sembolleri*, Çeviri: Gerhold F. G., 1. Baskı. İstanbul, Alfa Yayınları.

Jung C. (2020) *Dört Arketip*, Çeviri: Yılmazer Z. A., 7. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Jung C. (2020b). *Feminen Dişilliğin Farklı Yüzleri*. Çeviri: Soylu T. V, 2. Baskı. İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. (2006). *Analitik Psikoloji,* Çeviri: Gürol E., İstanbul, Payel Yayınları.

Kabahasanoğlu V. (1982). "Yoksulluk İçimizde", *Türk Edebiyatı,* (110)

Kabalcı ES. (2018). Servet-i Fünûn ve Fecr-i Atî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Kahraman Â. (1983). Denize Açılan Kapı Çerçevesinde Rasim Özdenören'le Bir Konuşma, *Mavera Aylık Edebiyat Dergisi*, 9(98): 51-55.

Karagözlü V. (2012). Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr ü Vefâ Mesnevisinin İncelenmesi. *Turkish Studies*, 7(1):1405-1421.

Karakuş M. (2019). Hâlit Refiğ'in "Yorgun Savaşçı" Dizisinde Erkek Kahramanın Yolculuğunun Arketipsel Analizi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Karataş C., (2019). Yahya Kemal: "Eve Dönem Adam"da Aidiyet Duygusu, Uluslararası Yahya Kemal Sempozyumu İstanbul, 60 Yıl Sonra Yahya Kemal, 88-96.

Kardaş R. (1980). *Sembol*, Türk Ansiklopedisi 33, 417-419, İstanbul, Ötüken Yayıncılık.

Kasımoğlu S. (2017). *Bin Bir Gece Masalları'nda Kahraman İzleği: Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu*, 2. Baskı. Ankara, Ürün Yayınları.

Kavukçu C. (2000). *Temmuz Suçlu,* 5. Baskı. İstanbul, Can Yayınları.

Kıvanç E. (2019). Murathan Mungan'ın Eserlerinde Tarihin İşlevi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.

Koçak A. (2021). Mustafa Kutlu'nun Yoksulluk İçimizde ve Bu Böyledir Hikâyelerinde Modern İnsanın Açmazı, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (9):107-113.

Kopp SB. (1980). *Mirror, Mask and Shadow: The Risk and Rewards of Self-Acceptance,* New York, Bantam Books.

Korkmaz R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileştirme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 2. Baskı. Ankara, Grafiker Yayınları.

Korkmaz R. (2015). *Dede Korkut Hikâyelerindeki Su Kültünün Mitik Yorumu Yazınsal Okumalar,* 1. Baskı. İstanbul, Kesit Yayınları.

Korucu A A. (2006). Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Kulin A. (2000). *Geniş Zamanlar*, 2. Baskı. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Kulin A. (2005). *Foto Sabah Resimleri*, 1. Baskı. İstanbul, Everest Yayınları.

Kurnaz C. (2010). Vuslat Yolculuğu, İstanbul, *Turkısh Studies,* 5(3): 447- 461.

Kurt M. (2007). 1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Kutlu M. (2015). *Uzun Hikâye,* 9. Baskı. İstanbul, Dergâh Yayınları.

Kutlu M. (2017). *Sır,* 7. Baskı. İstanbul, Dergâh Yayınları.

Kutlu M. (2019). *Yoksulluk İçimizde,* 4. Baskı. İstanbul, Dergâh Yayınları.

Magnavita J. (2016). *Kişilik Kuramları Kişilik Bilimine Çağdaş Yaklaşımlar*, Çeviri: Psikoterapi Enstitüsü (Kolektif), 1. Baskı. Kocaeli, Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.

Marin L. (2013). *İmgenin İktidarları*, 3. Baskı. Çeviri: M. Cedden, Ankara, Dost Yayınları.

Maslow AH. (2001). *İnsan Olmanın Psikolojisi*, Çeviri: Gündüz O., 4. Baskı. İstanbul, Kuraldışı Yayıncılık.

Mcguıgan R. (2009). Shadows, Conflict, and the Mediator, *Conflıct Resolutıon Quarterly,* 26(3): 349-364.

Merter M. (2014). *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, 5. Baskı. İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Molina L. (1998). Archetypal İmages As İnspiration İn The Design Of Functional Object, Rochester Institute of Technology Faculty of the College of Imaging Arts and Sciences., Master Degree, New York: Rochester Institute of Technology.

Moore R., Gillette D. (1995). *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık: (Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediyor)*, 1.Baskı. Çeviri: Şeref C., İstanbul, Sistem Yayıncılık.

Moran B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 10. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Morey Druxa W. (2020). *The Magic of the Mind: How the Conscious and the Subconscious Minds Work*, New Work, The Key To Success in Life.

Mungan M. (1998) *Üç Aynalı Kırk Oda*, 1. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Mungan M. (2015) *Cenk Hikâyeleri*, 3. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Mungan M. (2016) *Lal Masalları*, 2. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Murfin R. (2002) Psychoanalytic Criticism and Jane Eyre What Is Psychoanalytıc Crıtıcısm?.<https://www.academia.edu/5295078/Psychoanalytic_Criticism_and_Jane_Eyre_What_ıs_psychoanalytıc_crıtıcısm> 21 Eylül 2023.

Narlı S. (2014). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Değişen Değer Yargıları, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Neumann, E. (1955). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Translated: Manheim R., Princeton, Princeton University Press.

Okay H. (2020). Cemil Kavukçu-İnsan Ve Eser- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Okuyucu M. (2013). Mustafa Kutlu'nun Eserlerinde Taşra ve Taşralılık, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Onat G. (2007). Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Onural E. (2022). Carl Gustav Jung, İnce Memed'i Okusaydı: Bilge Kadın Arketipinin İzinde. *Türkbilimde Arayışlar Timur Kocaoğlu Armağanı*, Editör: Aleyna Malkoç, İstanbul, Kutlu Yayınları.

Osmanoğlu E., Özdemir E. (2001). Rasim Özdenören'le Söyleşi, "Huzurun Öyküsü Olmaz", *Mağara,* 10:35-54.

Ögel B. (2010). *Türk Mitolojisi I-II*, 5. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Önder A. (2016). Erendiz Atasü'nün Eserlerinde Kadın, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Öz A. Dünya Bülteni. https://www.dunyabulteni.net/kultur-sanat/yirmi-yil-sonra-uc-ihtilal-cocugu-h200346.html 10 Aralık 2022.

Özbek Y. (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*, 1. Baskı. Konya, Çizgi Kitabevi.

Özçalışkan Ş. (1996). Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde Bir Keloğlan Masalının İncelenmesi, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi,* 7: 59-75.

Özdemir SD. (2015). Kahramanın Sembolik Yolculuğu Bağlamında Ferhat ile Şirin Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme. *İnternational Journal of Eurasia Social Sciences*, 6(20): 242-253.

Özden K. (2013). V For Vendetta'da Mitolojik Öğeler, Simgeler ve Ritler, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(1):190-214.

Özdenören R. (2008). *Hışırtı*, 3. Baskı İstanbul, İz Yayıncılık.

Özdenören R. (2010). *Kuyu*, 5. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Özdenören R. (2015a). *Denize Açılan Kapı*, 8. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2015b). *Ansızın Yola Çıkmak*, 6. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Özköse K. (2007). Mevlânâ'nın Hakikat Arayışında Şems Kılavuzluğu, *Marife,* 7(3): 225-244.

Öztürk R. (2017). Eşkıya Filmi Bağlamında Mentor Arketipinin Analizi. *Journal of Strategic Research in Social Science,* 3(2): 215-230.

Pearson KA. (1998). *Kusursuz Nihilist : Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche'ye Giriş,* Çeviri: Soydemir C., 3. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Pearson, CS. (2003). *İçimizdeki Kahraman: Yaşadığımız Arketipler Hayatımızı Nasıl Etkiliyor? Onların Gücünden Nasıl Yararlanabiliriz?*, Çeviri: Ayanbaşı S., 2. Baskı. Akaşa Yayınları.

Propp V. (1987). *Masalların Yapısı ve İncelenmesi*, Çeviri: Gümüş H., 1. Baskı. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Propp V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*, Çeviri: Rifat M., Firat S., 1. Baskı. İstanbul, İş Bankası Yayınları.

Ross S. (2020). The Integration of Transformation: Extending Campbell's Monomyth, *Heroism Science,* 4(2):1-29.

Sambur B. (2005). *Bireyselleşme Yolu- Jung'un Psikoloji Teorisi*, 3. Baskı. Ankara, Elis Yayınları.

Sarıçiçek M. (2020). *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu,* 3. Baskı. İstanbul, Ötüken Yayınları.

Schultz DP, Schultz, SE. (2016). Theories of Personality, *Cengage Learning,* 68-99.

Sekman A. (2016). Mustafa Kutlu'nun Mekân Algısı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Stevens A. (2014). *Jung*, Çeviri: Çayır A., 1. Baskı. İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Su, H. (1999). *Aşkın Hâlleri*, 1. Baskı. Ankara, Hece Yayınları.

Sungurlar Işık (2013). Bir Arketip Olarak Gölge, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi İstanbul: Işık Üniversitesi.

Şahin İ, Depe D. (2018). *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk*, 1. Baskı. İstanbul, Doğu Kütüphanesi.

Şahin V. (2014). Rasim Özdenören'in Öykülerinde Kendine Dönüş İzlekleri, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 24(2): 31- 42.

Şakar C. (2014). *Gidenler Gidenler*, 2. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Şen A. (2016). Mustafa Kutlu'nun Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Şener G. (2015). Tv Reklamlarındaki Arketipsel Karakterler Üzerine Bir Model Testi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Reklamcılık ve Halkla İlişkiler Doktora Programı, Doktora Tezi, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.

Şimşek M. (2014). Ayşe Kulin'in Hikâyelerinde Kadın Teması Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kuzey Kıbrıs: Doğu Akdeniz Üniversitesi.

Tanrıtanır BC. (2019). *Paul Auster ve Arketip Eleştiri*, 3. Baskı. İstanbul, Hiperlink Yayınları.

Taşdelen V. (2015). Edebiyat ve Psikoloji, *Bizim Külliye,* (66): 25-30.

Tecimer Ö. (2005). Sinema *Modern Mitoloji*, 2. Baskı. İstanbul, Plan B Yayınları.

Tek Z. (2015). Safiye Erol'un Dineyri Papazı Adlı Romanında Yüce Birey Arketipinin Görünümü, *Bizim Külliye,* 66: 72-76.

Temple C, Martinez M, Yokota J. (1997). *Children's Books in Children's Hands, An Introduction to Their Literature,* 6th Edition. Boston, Allyn and Bacon.

Temren B. (1995). *Tasavvuf Düşüncesinde Demokrasi*, 1. Baskı, Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tepebaşılı F. (2005). *Edebiyat Yazıları*, 1. Baskı. Ankara, Hece Yayınları.

Tigue JW. (1994). *The Transformation of Consciousness in Myth: Integrating the Thought of Jung and Campbell,* 1th Edition. New York, Peter Lang Publishing.

Timur K. (2011). *Rasim Özdenören'in Öykülerinde Yabancılaşma. Medeniyetin Burçları: Rasim Özdenören Kitabı*, 1. Baskı. Kayseri, Memur-Sen Kültür Hizmetleri Yayınları.

Topaktaş A. (2017). Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Toruntay Ş. (2019). Cihan Aktaş'ın Hikâyeciliği, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Tosun N. (2017). *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, 1. Baskı. İstanbul, İz Yayıncılık.

Tuby M. (1963).*The Shadow,* London, Guild Lecture 216. Guild of Pastoral Psychology.

Tunalı D. (2017). Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49(10): 362-372.

Tunç S. (2020). Türk Hikâyeciliğinde Rasim Özdenören, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Tura SM. (2018). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 7. Baskı. İstanbul, Kanat Yayınları.

Turanlıgil E. (2023). Cemil Kavukçu'nun Öykülerinde Mekân İmgesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Ulutaş N. (2016). Arketipsel Eleştiri Bağlamında Turgay Nar'ın Gizler Çarşısı Oyunu Üzerine Bir İnceleme, *Turkish Studies,* 11(10): 659-680.

Uslu A. (2017). Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Şiirsellik, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 8(20): 24-29.

Uzunçarşılı İH. (1975). Sancağa Çıkarılan Osmanlı Şehzadeleri. *Belleten,* 39(156), 659-696.

Vogler C. (2009). *Yazarın Yolculuğu-Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*, Çeviri: Şahin K., 1. Baskı. İstanbul, Okuyanus Yayınları.

Voytilla S., Vogler C. (1999). *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, 1th ed. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Wellek R., Warren A. (2013). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çeviri: Uysal A. E., 1. Baskı. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yalçın, M., Otyam F. (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt 1-2,* 2. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Yalsızuçanlar S. (2010). *Gerçeği İnciten Papağan*, 2. Baskı. İstanbul, Timaş Yayınları.

Yarcan D., Joseph Campbell'a Göre Monomitlerin Yapısı., http://www.dusunuyorumdergisi.com/joseph-campbella-gore-monomitlerinyapisi/ 25.04.2019.

Yeşilçiçek V. (2010) Ayşe Kulin'in "Hayatı, Sanatı, Eserleri", Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Yeşilyurt Ş. (2015). Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar ve Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar Romanlarında Yolculuk Arketipi. *Turkish Studies,* 10(16):1185-1204.

Yıldız F. (2019). Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Mekân, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

Yılmaz E. (2013). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Yabancılaşma Psikolojisini İçeren Yapılar ve Bu Yapıların Analizi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Yılmaz E. (2019). Hüseyin Su Hakkında Monografik Bir Çalışma, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.

Yılmaz EB. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig,* 56: 45-56.

Yılmaz H. (2013). Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu'nun Getirdikleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Yılmaz M. (2019). Cihan Aktaş Hikâyelerinde Aile, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tokat: Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

Yumuşak CF. (2012). Rasim Özdenören ve Öykücülüğü, *Turkish Studies,* 7(2): 1281-1299.

Zariç M. (2008) Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Zeka S. (2019). Ateşten Gömlek'te Yolculuk Arketipi. *The Journal Of Academic Social Science,* 53: 319-344.

Zeman A. (2001). The Paradox of Consciousness, *The Lancet,* Vol (357): 77.

Zhu J., Han, L. (2013). Analysis on the Personality of Maggie by Jung's Archetype Theory, *Theory & Practice in Language Studies,* 324-328.

5. EKLER

Tablo 2. Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Murathan Mungan'ın Hikâyeleri**				
		Şahmeran'ın Bacakları	**Âzer ile Yadiğâr**	**Ulak ile Sadrazam**	**Alice Harikalar Diyarında**	**Aynalı Pastane**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓	✓	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓				✓
	Doğaüstü Yardım	✓	✓	✓	✓	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓	✓	✓	✓
	Balina Karnı	✓	✓	✓	✓	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓	✓	✓	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	✓	✓	✓	✓	
	Baştan Çıkaran Kadın					
	Babanın Gönlünü Alma	✓	✓	✓		✓
	Tanrılaşma	✓	✓	✓	✓	✓
	Nihai Ödül		✓	✓	✓	✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	✓	✓		✓	
	Büyülü Kaçış	✓	✓		✓	✓
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	✓	✓		✓	✓
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	✓			✓	
	İki Dünyanın Ustası	✓	✓		✓	
	Yaşama Özgürlüğü	✓	✓		✓	

Tablo 3. Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Mustafa Kutlu'nun Hikâyeleri**		
		Sır	**Uzun Hikâye**	**Yoksulluk İçimizde**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓	✓	✓
	Doğaüstü Yardım	✓	✓	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓	✓
	Balina Karnı	✓	✓	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma		✓	✓
	Baştan Çıkaran Kadın		✓	
	Babanın Gönlünü Alma	✓	✓	
	Tanrılaşma	✓	✓	✓
	Nihai Ödül	✓	✓	✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi		✓	✓
	Büyülü Kaçış	✓		✓
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	✓	✓	✓
	Dönüş Eşiğinin Aşılması		✓	✓
	İki Dünyanın Ustası		✓	✓
	Yaşama Özgürlüğü	✓	✓	✓

Tablo 4. Cemil Kavukçu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Cemil Kavukçu'nun Hikâyeleri**
		Patika
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓
	Çağrının Reddi	✓
	Doğaüstü Yardım	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓
	Balina Karnı	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	
	Baştan Çıkaran Kadın	
	Babanın Gönlünü Alma	
	Tanrılaşma	
	Nihai Ödül	
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	
	Büyülü Kaçış	
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	
	İki Dünyanın Ustası	
	Yaşama Özgürlüğü	

Tablo 5. Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		Cihan Aktaş'ın Hikâyeleri				
		Üç İhtilal Çocuğu	**Son Büyülü Günler, Virginia Woolf Mutsuzluğu,Bal Festivali**	**Acı Çekmiş Yüzünde, Fıstıkağacı'ndaki Ev**	**Şemsiyenin Altında**	**Azize'nin Son Günü, Yaralı Kür Şad, Portakal Bahçesi Işığı**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓	✓	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓		✓		
	Doğaüstü Yardım	✓	✓	✓		✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓	✓		✓
	Balina Karnı	✓	✓	✓		✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓	✓	✓	
	Tanrıçayla Karşılaşma					
	Baştan Çıkaran Kadın					
	Babanın Gönlünü Alma		✓		✓	✓
	Tanrılaşma	✓	✓	✓		✓
	Nihai Ödül	✓				✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	✓	✓			✓
	Büyülü Kaçış		✓			
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş					
	Dönüş Eşiğinin Aşılması					
	İki Dünyanın Ustası					
	Yaşama Özgürlüğü		✓			

Tablo 6. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		Rasim Özdenören'in Hikâyeleri				
		Kapıyı Vuran Kim, Mum, Sabahın Seher Vaktinde Aman, Bir Adam, Öteki, Ocak	**Kuyu**	**Boşluktaki Duruş**	**Bir Kapının Önünde, Tuhaf Şeyler, İki Leyla, Boyalı Ölü**	**Mevsim Sonu, Hışırtı, Buzdan Volkan, Pörsüme**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓	✓	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓	✓			✓
	Doğaüstü Yardım			✓	✓	
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓		✓	✓
	Balina Karnı		✓		✓	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓		✓	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	✓	✓			✓
	Baştan Çıkaran Kadın	✓	✓		✓	
	Babanın Gönlünü Alma	✓				
	Tanrılaşma	✓	✓		✓	✓
	Nihai Ödül	✓	✓			✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi					
	Büyülü Kaçış					
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş					
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	✓	✓			
	İki Dünyanın Ustası	✓	✓			
	Yaşama Özgürlüğü	✓	✓			

Tablo 7. Erendiz Atasü'nün Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Erendiz Atasü'nün Hikâyeleri**	
		Kadınlar da Vardır	**Arda Kalan**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓	✓
	Doğaüstü Yardım	✓	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓
	Balina Karnı	✓	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	✓	✓
	Baştan Çıkaran Kadın		
	Babanın Gönlünü Alma		✓
	Tanrılaşma	✓	✓
	Nihai Ödül	✓	✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi		✓
	Büyülü Kaçış		
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş		
	Dönüş Eşiğinin Aşılması		
	İki Dünyanın Ustası		
	Yaşama Özgürlüğü		

Tablo 8. Hüseyin Su'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Hüseyin Su'nun Hikâyeleri**
		Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓
	Çağrının Reddi	✓
	Doğaüstü Yardım	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓
	Balina Karnı	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	✓
	Baştan Çıkaran Kadın	✓
	Babanın Gönlünü Alma	
	Tanrılaşma	✓
	Nihai Ödül	
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	
	Büyülü Kaçış	
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	
	İki Dünyanın Ustası	
	Yaşama Özgürlüğü	

Tablo 9. Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyeleri**
		Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yollar
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓
	Çağrının Reddi	
	Doğaüstü Yardım	✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓
	Balina Karnı	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	
	Baştan Çıkaran Kadın	
	Babanın Gönlünü Alma	✓
	Tanrılaşma	✓
	Nihai Ödül	✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	
	Büyülü Kaçış	
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	
	İki Dünyanın Ustası	
	Yaşama Özgürlüğü	

Tablo 10. Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		**Yusuf Atılgan'ın Hikâyeleri**
		Korkut'a Masal
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓
	Çağrının Reddi	
	Doğaüstü Yardım	
	İlk Eşiğin Aşılması	✓
	Balina Karnı	✓
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma	
	Baştan Çıkaran Kadın	
	Babanın Gönlünü Alma	
	Tanrılaşma	
	Nihai Ödül	
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi	
	Büyülü Kaçış	
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş	
	Dönüş Eşiğinin Aşılması	
	İki Dünyanın Ustası	
	Yaşama Özgürlüğü	

Tablo 11. Ayşe Kulin'in Hikâyelerinde Arketipsel Yolculuk

Joseph Campbell'in Monomit Kuramı		Ayşe Kulin'in Hikâyeleri					
		Foto Sabah Resimleri	**Taş Duvardır Benim Sevdam**	**Duruşma**	**Çaya Gelen Konuk**	**Adil Düzen**	**Geniş Zamanlar, Dar Zamanlar, Son Zamanlar**
Yola Çıkış	Maceraya Çağrı	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	Çağrının Reddi	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	Doğaüstü Yardım	✓	✓	✓			✓
	İlk Eşiğin Aşılması	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	Balina Karnı	✓	✓				
Erginlenme	Sınavlar Yolu	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	Tanrıçayla Karşılaşma			✓			
	Baştan Çıkaran Kadın						
	Babanın Gönlünü Alma				✓		✓
	Tanrılaşma		✓	✓	✓	✓	✓
	Nihai Ödül		✓	✓	✓	✓	✓
Dönüş	Dönüşün Reddedilişi						
	Büyülü Kaçış						
	Dışarıdan Gelen Kurtuluş						
	Dönüş Eşiğinin Aşılması						
	İki Dünyanın Ustası						
	Yaşama Özgürlüğü						

Tablo 12. Hikâyecilerin 1980-2000 Arası Yayımlanmış Hikâyeleri

Sıra	Soyadı/Adı	1980-2000 Arası Yayımlanan Öykü Kitapları
1.	Abasıyanık, Sait Faik	Müthiş Bir Tren 1981 Sevgiliye Mektup 1987
2.	Açar, Mehmet	Anarşik Rehavet 1998
3.	Adıbeş, Mahir	Gecede Sır Oldu 1995 Merhamet Gölgeleri 1997 Yarenim Var Yıldızlardan 1999 Taşa Verien Görev 2000 Tilki ile Yılan 2000 Yaz Çobanı 2000 Taşa Atılan İmza 2000
4.	Ağaoğlu, Adalet	Hadi Gidelim 1982 Hayatı Savunma Biçimleri 1997
5.	Akalın, Nur (Nur Ahıska	Melek Defteri 1989
6.	Akaş, Cem	Noktanın Kesişimleri Antolojisi 1990 Gizli Hava Müzesi 1995 Aşkın Zembereği & Uyandığında Kadın Hâlâ Yanındaydı 2000
7.	Akbal, Oktay	Hey Vapurlar Trenler1981 Lunapark1983. Ey Gece Kapını Üstüme Kapat 1988 Hücrede Karmen1998
8.	Akçam, A. Alper	Ağaların Ağası 1999 Karanlıkta Bir Işık 1999 Islaktı Gözleri 1999 Soluksuz Sıcaklarda 2000 Açık Kapıların Arkası 2000
9.	Akçam, Dursun	Sevdam Ürktü 1992 Öğretmeni Kim Öptü? 1995
10.	Akçay (Öz), Perihan	Kardelen Çiçeği: Hikâyeler 1992 Doğ! Diye Haykırdı Güneşe1997
11.	Akkoyunlu, Adil	Kar Yağıyordu Karanlığa 1981

12.	Aktaş, Cihan	Üç İhtilâl Çocuğu (1991), Son Büyülü Günler (1995) Acı Çekmiş Yüzünde (1996) Azize'nin Son Günü Azerbaycan Hikâyeleri 1997 Suya Düşen Dantel 1999
13.	Aktunç, Hulki	Ten ve Gölge 1985 Bir Yer Göstericinin Hayatı 1989 Güz Her Şeyi Bilir 1989
14.	Akyüz, Hüseyin	Samuray Fırtınası 1992 Bütün Düşlerin Akşamı 1998 Denizkızı Ve Çocuk 1998
15.	Teoman, Ali	İnsansız Konağın İkonu 1993 Pervaneler 1998
16.	Alpay, Ulviye	Kuş Evi 1999 Hayvanlarla El Ele 2000
17.	Alpöge, Gülçin	Küçük Murat 1991 Hayvanların Evleri 1991 Mehmet'in Evi 1991 Ömer Bakkalda 1992 Kardeşim Konuşacak 1992 Ayşe'nin Ev Kedisi 1992 Aslı Pazarı Bekliyor 1993 Dedemi Özlüyorum 1993 Şıpşıp İle Tıptıp 1995 Kozalı Konak1995 Bütün Çocuklar Dondurma Sever 1995 Şakacı Kaya 1995 Gülle 2000
18.	Apaydın, Talip	Duvar Yazarları 1981 Yangın 1981 Elif Kızın Elleri 1981 Kökten Ankaralı 1981 Hendek Başı 1984 Hem Uzak Hem Yakın 1985

		Karabasan 1989 Öykülerle Çizgiler 1998
19.	Aral, İnci	Kıran Resimleri Dayanışma 1983 Uykusuzlar 1984 Sevginin Eşsiz Kışı 1986 Gölgede Kırk Derece 2000
20.	Armaner, Türker	Kıyısız 1997 Taş Hücre 2000
21.	Arzu, Cemal	Sıratta Birkaç İnsan 1986
22.	Aşçı, Abdullah	Dayak Dağıtımı 1982
23.	Atasü, Erendiz	Kadınlar Da Vardır 1983 Lanetliler 1985 Dullara Yas Yakışır 1988 Onunla Güzeldim 1992 Taş Üstüne Gül Oyması 1997 Uçu 1988
24.	Ateş Ayvaz, Sezer	Aynalarda Yaz 1988 Yeryüzü Taksim 2000
25.	Ateş, Kemal	Bir Şarkıyı Dinlerken 1995
26.	Atılgan, Yusuf	Ekmek Elden Süt Memeden 1981 Eylemci 1992 Bütün Öyküleri 2000
27.	Avcı, Zeynep	Kötü Bir Yaratık 1983 Giacomo Joyce 1986 Ahşap Köşkün Hanımefendisi 1991 Aşk Meleğinin İşleri 1997
28.	Ay, Behzat	Kuşku ve Korku 1992
29.	Ay, Mehmet	Yol Yağmur ve Hüzün 1984
30.	Aydın, Lütfiye	Cemre 1990 Sengisemai Bir Ölüm 1992 Ölüm Erken Bir Akşamdır 1994 Tsunami 1998
31.	Aydın, Refik	Haziran Sabahı 1980

		Ter Soğudukça 1984 Selam Söyle 1986 Yıldızlar Bizden Yana 1996
32.	Aytaç, Ercüment	Sahtekar Şırıltı 1996
33.	Ayvaz, Ülkü	İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim? 1984 Gri Oğullar 1985 Olaylar Ve Kahramanlar 1991
34.	Bahadınlı, Yusuf Ziya	Geçeneğin Karanlığında 1982 Titanikte Dans 1986 Tavandaki Kırmızı 1999
35.	Balel, Mustafa	Gurbet Kaçtı Gözüme 1983 Le Transanatolien 1988 Turuncu Eleni 1992
36.	Balkız, Ali	Güller Kitaplara 1988 Dolmuşta Bir Kadın 1990 Karadeniz Dağ Kartalı 1991 Karın Altı Kardelen 1993 Yaşam Bir An'lar Toplamıdır 1995 Bütün Ülke Yeşil Vadi 1997 Dil Balığı 1999
37.	Baltacıoğlu, Tuna	İnsanlarımız 1996
38.	Baran, Selçuk	Kış Yolculuğu 1984 Tortu 1984 Yelkovan Yokuşu 1989 Arjantin Tangoları 1992 Porselen Bebek 1996
39.	Barbarosoğlu, Nalan	Ne Kadar da Güzeldir Gitmek 1996
40.	Başar, Kürşat	Kış İkindisinin Evinde 1988
41.	Başaran, Mehmet	Yüreğinin Sesi Zeytin Ülkesi 1983 Dilsiz Oyun 1983 Yasaklı 1987 Hoşçakal Dünya1990 Çiçeklerin Dili 1990

		Giz Kokan Susuzluk 1991 Kalın Mavi Bir Ses Seçilmiş Öyküler 1992 Eylülün Kızgın Soluğu 1996 Öğretmeniz Acıya Sürgün 1998
42.	Başarır, Başar	Yüreğinin Sesi Zeytin Ülkesi 1983 Dilsiz Oyun 1983 Yasaklı 1987 Hoşçakal Dünya 1990 Çiçeklerin Dili 1990 Giz Kokan Susuzluk 1991 Kalın Mavi Bir Ses Seçilmiş Öyküler1992 Eylülün Kızgın Soluğu 1996 Öğretmeniz Acıya Sürgün 1998
43.	Baydar, Sami	Dünyada Anılara Bakıyorum 1991
44.	Baydur, Memet	Gözün Kahverengi Suyu 1995
45.	Baykurt, Fakir	Barış Çöreği, 1982 Gece Vardiyası, 1985 Duisburg Treni, 1986 Yeni Kölelik Mi? 1996 Telli Yol, 1998
46.	Baysal, Faik	Nuni 1983 Militan1986 Tota 1990 Güller Kanıyordu 1992 Kırmızı Sardunya 1996
47.	Bekiroğlu, Nazan	Nun Masalları 1997
48.	Bektaş, Habib	Kapıkule Nerede? 1983 Yorgun Ölü 1989 Meyhane Dedikleri 1997
49.	Bele, Tansu	Ah Benim Bir Başıma İstanbul Kadınlığım 1990 Ay Geceye Yalnız Doğar 1993 Yazdan Kalan 1999
50.	Bener, Erhan	Aşk-ı Muhabbet Sevda 1992

		Gece Gelen Ölüm 1993 Günbatımı Öyküleri 1995 Denizaşırı Öyküler 1996 Yaralı Aşklar 1998
51.	Bener, Vüs'at O.	Siyah Beyaz 1993 Mızıkalı Yürüyüş 1997 Kara Tren 1998
52.	Bıldırki, Oyhan Hasan	Üçüncü Günün Öğlesi 1986 Bir Başka Şafak 1988 Gün Çarığı Sıkınca 1990
53.	Bilen, Hatice	Umursanmayan Kadınlar 1989 Ayın Uysal Işığı 1992 Aynadaki Boşluk 1995
54.	Bilgiç, Şükrü	Bulutlar Sevilmez Mi? 1983 Omuzlarımda Gurbet Yanaklarımda Nar Çiçekleri 1996 Benim Sokaklarım 2011
55.	Bilgili, Gülderen	Bir Gece Yolculuğu 1987
56.	Bilir, Ali F.	Üşüyen Sıcak Düşlerim 1994
57.	Bozfırat, Ayhan	Sokak Lambaları 1980 Bütün Hikâyeleri 1999
58.	Bucak, Nevra	Beyoğlu'nun Eski Ustaları 1994
59.	Buğra, Tarık	Yarın Diye Bir Şey Yoktur 1984
60.	Bulut, Şevket	Kefensiz Ölüler 1984 Sınırdaki Tarla 1996 Yıkık Minare 1996 Baharı Göremeyen Çocuklar 1996
61.	Burak, Cihat	Cardonlar 1981 Yakutiler 1992
62.	Burak, Sevim	Afrika Dansı 1982
63.	Buyrukçu, Muzaffer	Şarkılar Seni Söyler 1982 Günlerden Bir Gün 1983 Hüzünlü Kar Çiçekleri 1987

		Her Yer Karanlık 1989 Bin Hüzün 1992 Şarkı Gibi 1992 Yüzün Yarısı Gece 1994 Bir Aşk Daha 1996 Telefon Konuşmaları 1997 Dumanı Tüten Çay Gibi1999
64.	Cehiz, Neşe	Evlilik Cüzdanlarını Buruşturan Öyküler 1991 Fasulyeden Aşklar 1995
65.	Çakar, Tuğrul	Akşamüstü Yine Hüzün 2000
66.	Çekirge, Pınar	Marazi Aşklar Lila Rengi Hüzünler 1992 Fotoğraftaki Kadın Fotoğraftaki Sır 1994 Cehennemde Bir First Lady - Cehennem Güzel Bir Yerdir 1994
67.	Çelik, Behçet	İki Deli Derviş 1992 Yazyalnızı 1996
68.	Çelik, Jaklin	Kum Saatinde Kumkapı 2000
69.	Çeviksoy, Osman	Beyaz Yürüyüş 1982 Tutkulu Yürek 1982 Ağlamak Yasak 1984 Duvarın Öte Yanı 1985 Kar Yağar Gül Üstüne 1986 Derdimi Gül Eyledim 1989 Geriye Hüzün Kalır 1990 Sana Seni Anlatmak 1994
70.	Çiçek, Tacim	Yaşamın Özge Yorumu 1991 Beyaz Kısa Pantolon 1991
71.	Çiçekoğlu, Feride	Sizin Hiç Babanız Öldü mü 1990 100'lük Ülkeden Mektuplar 1996
72.	Çokum, Sevinç	Derin Yara 1984 Onlardan Kalan 1987 Rozalya Ana 1993 Eski Sokak Sesi 1996

		Evlerinin Önü 1997 Beyaz Bir Kıyı 1998
73.	Çongar, Yılmaz	Anjiyo 1990 Gökyüzüne Bir Bilet 1997
74.	Çubukçu, Orhan	Yılan Isırığı 1981 Kinino 1984
75.	Dayıoğlu, Gülten	Şenlik Günü 1983 Azat Kuşu 1984 Deli Bey 1984 Sıcak Ekmek 1984 Uçurtma 1984 Geriye Dönenler 1986 Neşeli Boyacı1988
76.	Devrim, Hasan	Kadının Karası Maviye 1987 Romen Leyla 1994
77.	Dikmen, Ramazan	Kıyıya Vuranlar 1996 Afife Ablanın İncileri 1998
78.	Dinçmen, Kriton	Benimle Son Defa Dans Eder misiniz? 1990 Symphonia Kakophonica 1992 Hiçlikle Randevu 1993 Hüzünlü İntermezzo 1995 Hiçliğe Övgü 1998
79.	Doruk, Kâmil	Antik Sevgililer 1987 Ağlamayın Efendim 1995
80.	Dölek, Sulhi	Vidalar 1983 Kestane Şekeri 1983 Balığın Şarkısı 1990 AynalarB1994 Gülyüzlü Tarlalar 2000
81.	Duman, Faruk	Seslerden Başka Sesler 1997 Av Dönüşleri 1999
82.	Durcan Yaşacan	Konuşsana 1986 Yediler Sekizlerde 1989

		Sen Eylül'e Şükret 1994 Bir Yanın Bahar Kalsın 1998
83.	Duru, Orhan	Yoksullar Geliyor 1982 Şişe 1989 Bir Büyülü Ortamda 1991 Sarmal- Toplu Öyküler 1996 Fırtına 1997
84.	Duruel, Nursel	Geyikler, Annem ve Almanya 1984 Yazılı Kaya 1997
	Durusel, İlhan	Alınyazım Kılavuzu 1998
	Edgü, Ferit	Çığlık Binbir Hece 1991 Doğu Öyküleri 1995 İşte Deniz, Maria 1999
	Ekici, Necdet	Yüreğimi Sana Bıraktım1988 Yüreğimdeki Cemre 1991 Gül Olacaksın 1997
	Emir, Sabahat	Zamane: Hikâyeler 1980 Keloğlan Uzayda 1980 Bir Sepet Kiraz 1989
	Emre, İsmet	Biraz Sonra Yağmur Yağacak 1994
	Ener, Güner	Kel Kız 1990
	Engin, Gülseren	Yorgun Konak 1989 Kaçış Düşleri 1994
	Er, Atila	Funda 1996 Park Cafe'de Bir Adam 1998 Buğra Diye Biri 2000
	Eradam, Yusuf	Kirli Kırlent: Latifeli Öyküler 1999
	Eray, Nazlı	Kız Öpme Kuyruğu 1982 Hazır Dünya 1984 Geceyi Tanıdım 1985). Yoldan Geçen Öyküler 1987 Aşk Artık Burada Oturmuyor 1990

		Kuş Kafesindeki Tenör 1991 Deniz Kenarında Pazartesi 1997 Eski Gece Parçaları 1985 Örümceğin Kitabı 1998
	Erbal, Ayda	Son Kullanma Tarihi Geçmiş Aşklar 1999
	Erbil, Leylâ	Gecede1983 Eski Sevgili 1977
	Erdem, İbram	Dünyanın Yükü Omuzlarımdadır 1983 Küçük Eller Güzel Umutlar 1984 Daha Yaşamamışken 1984 Sessiz Muhalefet 1992 Gören Eller Duyan Gözler 1992 Yanımızdaki 1994 Kor ve Kül 1995 AnnemKristal Düşler Yaşam Olsa 1998 Altı Yazardan Sekiz Öykü 1998 Bir Ölümsüzlüktür Sevi 1999 Düşler Ülkesi 2000
	Ergin, Özgen	Şarlo Kemal 1987 Derin Sularda 1990 Galatalı Angelos 1999
	Erkoca, Yurdaer	Yitik Zaman Satıcısı 1992
	Erözenci, Ahmet	Kaleydoskop 1998
	Eyüboğlu, Yeşim	Geleceğini Biliyordum 1998
	Fındıklı, Selma	Loş Sokağın Kadınları 1995 Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi 1997 Ankara İstasyonu 1997
	Füruzan	Gül Mevsimidir 1985 Gecenin Öteki Yüzü 1982 Sevda Dolu Bir Yaz 1999
	Gezer, Nadir	Hanife Nineden Öyküler 1981 Puslu Hüzün 1989

		Aydınlığa Yürüyenler 1993 Kırılgan Umutlar 1998
	Givda, Avni	Ben Sisi Severim 1980 Sevgili Sevi ve Başka Öyküler 1980 Naftalin Hocanım ve Başka Öyküler 1981
85.	Gökdemir, Aziz	İç İçe Geçmiş İstanbul Öyküleri 1998
86.	Güler, Mehmet	Okul Bir Türküdür 1980 İkizler 1986 Keloğlan Keleşoğlan 1986 En Güzel Gülücük Oyunu 1986 Bir Eski Sevda 1988 Üst Geçit1989Hikâye Aydede'nin Öpücüğü 1990 Ferhat Gibi 1991 İçim Dışım Gökkuşağı 1992 Adım Çocukların Olsun 1992 Kesekâğıdı Ustaları 1992 Balonlar Gökyüzünün Olsun 1992 Uçurtmam Bulutlardan Yüce 1993 Aşkı Çeyrek Geçe 1993 Yedi Renkli Dünya Çocukları 1995
87.	Gülsoy, Murat	Oysa Herkes Kendisi ile Meşgul 1999 Belki de Gerçekten İstiyorsun 2000 Bu Kitabı Çalın 2000
88.	Gümüştaş, Hakkı	Her Sabah Yeniden 1984
89.	Günel, Burhan	Başka Bir Yaz 1980 Dünyanın En Güzel Kadını 1984 Yine Bir Gülnihal 1984 Nergiz 1985 Bisiklet Günleri 1987 Fayton 1988 Evet Aşk 1990 Güvercinler 1990

		Kelebekler Uçar Gider 1990 Züleyha 1990 Ateşi Seçtim 1993 Karanfil ve Hançer1994 Kayısı Ağacı 1998 Sevinç Dolu Bir Akşam 1998 Çiçekler Korunağı 1999 Kar Düşleri 2000
90.	Günersel, Tarık	Bedenlere İnanır Mısınız? 1999
91.	Güney, Yılmaz	Ölüm Beni Çağırıyor 1988 Yunan Bıçağı 1990
92.	Güngör, Necati	Bu Sevda Ölmek 1983 Hayatımın Yedi Hikâyesi 1984 Unutulmaz Bir Kadın Resmi 1986 Sinema Kuşu Sevgilim 1990 Babamın Sedefli Çakısı 1991 Papatya Gelin 1991 Masal Kuşu 1992 İyiler Genç Ölür1998
93.	Gürel, Fatma	Bir Yaz Gecesi 1994
94.	Gürel, Ferzan	Kordonboyu 1985 Umutsuzlanmanın İzdüşümü 1995
95.	Güreli, Mehmet	Sıcak Bir Göz 1985 Alope'nin Odası 1999
96.	Güreli, Nail	Seçim Otobüsü 1980 Biz Bu İhtilali Niye Yaptık 1988 İhtilalin Gülleri 1988 Cehennem Kahkahası 1992
97.	Gürsel Korat	Çizgili Sarı Defter 1996
98.	Gürsel, Nedim	Kadınlar Kitabı 1983 Sevgilim İstanbul 1986 Sorguda 1988 Son Tramvay 1991

99.	Hacıhasanoğlu, Muzaffer	Dağ Başındaki Ölü 1983
100.	Hafifbilek, Celâl	Sana El Sallayacağım 1994
101.	Hakan, Fikret	Hamal'ın Uşakları 1997
102.	Haksal, Ali Haydar	Evdeki Yabancı 1986 Sesim Bana Yetmiyor 1987 Sarıldığım Soğuk Bir Ceset 1988 Sokağın Adı lssız 1989 Ay lşığında Vav'ın Odası 1991 Zamanların Öyküsü 1994 Yalnızlık Sarkacı 1996 Kuşkonmazda Konuşan Adam 1998
103.	Halıcı, Mehdi	Kürt Kızı Zenge 1992
104.	Halikarnas Balıkçısı	Parmak Damgası 1986 Dalgıçlar 1991 Çiçeklerin Düğünü 1991 Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek 1995 Rüşvetin Alamancası 1982 Sosyal Kadınlar Partisi 1983 Çalış Osman Çiftlik Senin 1983 Şeker Kutusu 1990
105.	Halil, İlyas	Doyumsuz Göz 1983 Çıplak Yula 1985 Boyansın Ramazan 1989 İskambil Evler 1991 Kiralık Mabet 1993 Sarhoş Çimenler 1995
106.	Hepçilingirler, Feyza	Üç Nokta Bir Çizgi 1993 Ürkek Kuşlar 1999 Kırlangıçsız Geçti Yaz 1999 Öykünmece 2000
107.	Hergünsel, Cafer	Kalfa 1980 Yaşam Sürgünlerini Verirken 1989
108.	Ilgaz, Afet	Ölü Bir Kadın Yazar 1983

		Kazdağı Öyküleri 1998
109.	Ilgaz, Rıfat	Rüşvetin Alamancası 1982 Çalış Osman Çiftlik Senin 1983 Sosyal Kadınlar Partisi 1983 Şeker Kutusu 1990 Dördüncü Bölük 1992
110.	İleri, Selim	Bir Denizin Eteklerinde 1982 Eski Defterde Solmuş Çiçekler 1982 Son Yaz Akşamı 1983 Kötülük 1992 Otuz Yılın Hikâyeleri 1997
111.	İlker, Ayşe	Bir Başka Sevda 1987 Turkish Hospitality 1988
112.	İlkin, Metin	Çocukluğumuz 1997
113.	İmre, M. Fehmi	Siyah: Hikâyeler 1985 Gerçeğin Fontostik Tohoyyülleri 1985 Ramon Manuel Ortega'nın Kitabı 1986 Kuzey 1993
114.	İnanç, Remzi	Şey 1985
115.	İplikçi, Müge	Perende 1998 Columbus'un Kadınları 2000
116.	İzgü, Muzaffer	Donumdaki Para 1980 Kara Pamuk 1980 Ninemin Sakızı 1982 Ekmek Parası 1983 Kahraman Panter 1983 Yedi Renkli Saat 1991 Bayram Yeri 1992 Murat'ın Tatili 1993 Uzay Karpuzu 1994 Nasıl Şarlo Oldum 1995 Altı Sepet Tek Bıyık 1995 Milli Kahraman Matador Mahmut 1996

		Yaşasın Kanal Anneanne 1997 Anneannem Askere Gidiyor 1997 Lütfen Kızımla Evlenir misiniz? 1997 Yumurtadan Çıkan Öğretmen 1998 Kızılderili Çocuklar 1998 Deliye Hergün Bayram 1998 Armutçu Ayı 1998 Sarı Şapkalı Kardan Adam 1998 Anneannem Cankurtaran 1999 Bülbül Düdük 1999 Bisikletim Vız Vız 1999 Küçük Arı Büyük Arı 2000 Anneannem Gelin Oldu 2000 Uçtu Uçtu Ali Uçtu 2000 Al Yanaklı Hasan 2000 Come on Birds to Kuşadası 2000
117.	K., Tarık Dursun	İmbatla Dol Kalbim 1982 Ona Sevdiğimi Söyle 1984 Ömrüm, Ömrüm 1987 Yabanın Adamları/Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep 1991 Güzel Avrat Otu/Sevmek Diye Bir Şey 1991 Hikâyeler 1992 Aşk Allahaısmarladık 1993 Yaz Öpüşleri 1996
118.	Kaftancıoğlu, Ümit	İstanbul Allak Bullak 1983
119.	Kaleli, Lütfi	Gül Üreten Kız 1980 Horoz Şekeri ile Badem Şekeri 1980
120.	Kaplan, Yaşar	Birinci Kitap 1982 Canhıraş (Hikâyeler) 1991 Sıfır Üç Depremleri 1994
121.	Karabulut, Özcan	Karşı Öyküler 1984 Hüzünle Bazı Günler 1990

		Baştan Sona Yalnızlık 1997 Belki de Kaybeden Zaman 1998 Aşkın Halleri 2000
122.	Karadeniz, Engin	Mersinaki Kuşçusu 1981 Öğürtü Bulvarı 1982 Kaptan Sustu 1984 Kırmızı Papyonlu Korkuluk 1986
123.	Karakaşlı, Karin	Başka Dillerin Şarkısı 1999
124.	Karas, Nursen	İçinden Rüzgar Geçen Sarı 1993 Ceviz Sürgünü1993 Dağlardan Atlamak İstiyorum 1994
125.	Karasu, Bilge	Kısmet Büfesi 1982
126.	Karcı, Mehmet Ragıp	Talan 1999
127.	Karel, Fatma Neşe	Sokak Kedisi 1992 Bisikletli Gelin 1994 Erkekler de Sever 1994 Yalnız Kadın Irmağı 1991
128.	Kavaklı, Ali Erkan	Kalpleri Fethedenler 1982 Yemin 1987
129.	Kavukçu, Cemil	Pazar Güneşi (1983) Patika (1987) Temmuz Suçlu (1990) Uzak Noktalara Doğru (1995) Yalnız Uyuyanlar İçin (1996) Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak (1997) Dört Duvar Beş Pencere (1999)
130.	Kaya, İ. Güven	İki Gündüz Bir Gece 1979 Herhangi Bir Yerde 1985
131.	Kayacan, Feyyaz	Bir Deli Değilin Defterleri 1987 Bütün Öyküleri 1993
132.	Kaygusuz, Sema	Ortadan Yarısından 1997
133.	Kayra, Cahit	Kadıköy Rüzgarları 1997 Çiçekleri Unuttular 1999

134.	Koray, Kenan Hulusi	Beşer Dakikalık Hikâyeler 2000
135.	Kıllıoğlu, İsmail	Hayata Uyanış 1984 Gül ve Ateş 1993 Aşkın İzi 1999
136.	Kıvanç, Ümit	Aşkım Bana Resimaltı 1988 Erkek Hikâyeleri 1990
137.	Kilimci, Ayşe	Sevdadır Her İşin Başı 1983 Sevgi Yetimi Çocuklar 1987 Gül Bekçisi / Eylül Arifesi Mektuplar 1989 Elimizdeki Işık 1989
138.	Kirkoryan, Kevork	Kev'gir Öyküleri 2000
139.	Kocagöz, Samim	Gecenin Soluğu 1985 Zar Kanat ve Arkadaşları 1985 Simon Pépéta 1986 Baskın 1990
140.	Koç, Zerrin	Bir Ara Uğra Sevgin Kalmış Bende 1991 Ben Sizi Çok Aradım 1994 Aşkın Selamı Var 1998
141.	Konduk, Kandemir	Sayenizde Efendim 1982 Üniformanın Hatırı Var1989
142.	Kopan, Yekta	Fildişi Karası 2000
143.	Korcan, Kerim	Ölüm Pusuda 1990 Capon 1990
144.	Korkmaz, Türkay	Sabahları Seviyorum 1991
145.	Kökten, Metin	Arayış 1985 On Mermi 1989 Çıkmaz Sokak 1989 Gönlümün Gölgeleri 1998
146.	Körpe, Dost	Zaman Sona Ermeli 1993 Günah Yiyen 1997
147.	Kulin, Ayşe	Güneşe Dön Yüzünü 1984 Foto Sabah Resimleri 1996 Geniş Zamanlar 1998

148.	Kutlu, Ayla	Hüsnüyusuf Güzellemesi 1998
149.	Kutlu, Mustafa	Yoksulluk İçimizde 1981 Ya Tahammül Ya Sefer 1983 Bu Böyledir 1990 Sır 1991 Arka Kapak Yazıları 1996 Hüzün Ve Tesadüf 1999 Uzun Hikâye 2000
150.	Kür, Pınar	Bir Deli Ağaç 1981 Akışı Olmayan Sular 1983
151.	Kürnek, Cavit	İnce Çimene Su 1998
152.	Levi, Mario	Bir Şehre Gidememek 1990 Madam Floridis Dönmeyebilir 1991
153.	Maden, Mehmet	Bir Sabah Hüzün 1994 Karanlığın Gül Kokusu 1998
154.	Mağden, Reha	Üçünün Nerkisi 1990 Yazgıların Tableti 1999
155.	Margosyan, Mıgırdiç	Mer Ayt Goğmeri 1984 Gavur Mahallesi 1992 Söyle Margos Nerelisen? 1995 Biletimiz İstanbul'a Kesildi 1998
156.	Mehmet Seyda	Kapatma 1982 Çocuktan Korkan Efeler1985 Şampiyonluk Kupası 1990
157.	Meriç, Nezihe	Bir Kara Derin Kuyu 1989 Boşlukta Mavi 1992 Ahmet Adında Bir Çocuk 1998 Toplu Öyküleri I 1998 Toplu Öyküleri II 1998 Yandırma 1998 Dur Dünya Çocukları Bekle 1999
158.	Mert, Necati	Minnacık Bir Uçurum 1994 Geceye Uçurulan Güvercinler 1996

159.	Mıhçı, Ali İhsan	İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar 1982
160.	Mungan, Murathan	Son İstanbul (1985) Cenk Hikâyeleri (1986) Kırk Oda (1987) Lal Masallar (1989), Kaf Dağının Önü (1994) Üç Aynalı Kırk Oda (1999
161.	Murat, Fatma	Hiç Değilse Ölüm Var 1997 Korkuyor Aşk 1999
162.	Ocak, Esma	Berdel 1982 Kırklar Dağının Düzü 1982 Sara Sara! 1987 Surlu Kentin Sır Suyu 1994 Hasırcı Kuşu 2000
163.	Oğuz, Zeki	Hayrat 1992 Ademin Kaburga Kemiği 1994 Ürkek Bir Keklik 1995
164.	Okyay, Leyla Ruhan	Gölgesi Güz 2000
165.	Olcay, Hamdi	Düş 1980
166.	Orancı, Cumhur	Domingo Garcia'dan Geriye Kalan Öykü 1995
167.	Ökmen, Necdet	Köpeğin Biri 1982 Sen Kim Bilir Ne Kadar Güzel Ölürsün 1992
168.	Öndersever, Cengiz	Kapalı Sevda 1986 Cuma'yı Gömme Töreni 1991
169.	Önel, Ahmet	Matinede Mükremin 1984 Küçük Bir Cinayet Girişimi 1987 İkinci Yaşamın Günlüğü 1987 Sürpriz Konuklar 1998 Kimse Kimseyi Kesmiyor 2000
170.	Öner, Çetin	Gülibik 1997
171.	Ören, Hüseyin Aras	Bitteninix Polizei 1985 Paradis kaputt 1986 Kaybolan Şefkat 1987

		Aras Ören'den Anlatılar 1970 1982 (1991) Beklenmedik Bir Ziyaretçi 1995
172.	Öz, Erdal	Havada Kar Sesi Var 1987 Sular Ne Güzelse 1987 Kırmızı Balon 1990
173.	Özakın, Aysel	Kanal Boyu 1982
174.	Özarıkça, Barlas	Sera'da Aşk 1991
175.	Özcan, Celâl	Sevgi Tuzak mı? 1982 Düğüncüler 1983 Canım Kitabım 1997
176.	Özcan, Gökhan	Hiçbişey 1997
177.	Özcan, Halil İbrahim	Randevu Hazırlığı 1993
178.	Özdamar, Semra	Sessiz Çığlıklar 1986 Kadırga'da Son Horon 1987 Sekiz Kadın 1988 Hayat Bizi Yaşar 1995
179.	Özdenören, Rasim	Denize Açılan Kapı 1983 Kuyu 1999 Ansızın Yola Çıkmak 2000 Hışırtı 2000
180.	Özel, Sevgi	Devrimciler Âşık Olamaz(dı) 1994 Aşk Bir Boncuktur 1995 Direncin Kuşları 1996 Bir Yanım Bahra Bir Yanım Kış 1997 Bir Bulut Ayağıma Dolandı 1999
181.	Özen, Rahmi	Son Kurban 1993 Bir Dama Su 1995
182.	Özgentürk, Işıl	Hayat Okulu 1980 Mavi Karaca 1981 Hançer1982 Yokuşu Tırmanır Hayat 1985 Öyküler 1992 Geniş Mavi Bir Gök 1996

		Çocukluk Şarkıları 2000
183.	Özkan, Hakkı	Yıldızları Çalmışlar 1981 Her Çocuğun Kanadı Vardır 1985 Unutulmayan 1989 Taş 1991
184.	Özlü, Demir	Aşk ve Poster 1980 Stockholm Öyküleri 1988 İstanbul Büyüsü 1994
185.	Özlü, Tezer	Eski Bahçe-Eski Sevgi 1987
186.	Özsu, M. Necati	Tükenen Karanlıklar 1998
187.	Öztaş, Mahir	Ay Gözetleme 1987 Korku Oyunu 1989 Ruh İkizini Arar 1997
188.	Özyalçıner, Adnan	Cambazlar Savaşı Yitirdi 1991 Alaycı Öyküler 1991 Taş: Seçme Öyküler 1992 Sağanak 1993 Yazdan Kalma Bir Gün: İstanbul Öyküleri 1999
189.	Peride Celal	Bir Hanımefendinin Ölümü 1981 Pay Kavgası 1985 Mektup 1994 Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı 1999
190.	Polikar, Tanseli	Yarının Tarihi 1995 Deccal-Karanlık Öyküler 1997
191.	Saçlıoğlu, Mehmet Zaman	Yaz Evi 1994 Beş Ada 1997
192.	Safa, Peyami	Hikâyeler 1980
193.	Saka, Zekeriya	Adı Kalsın 1996
194.	Samancı, Suzan	Eriyip Gidiyor Gece 1991 Reçine Kokuyordu Hêlîn 1993 Kıraç Dağlar Kar Tuttu 1996
195.	Sancak, Jale	Bu Gece Pera'da 1989 Aynadaki Yüzler 1991

		Bahçedeki Tuhaf Adam 1993 Ansızın Gelen 1998 Hayatın Bu Yakası 1999 Aşkla Dayanmak 2000
196.	Say, Ahmet	Bingöl Hikâyeleri 1980 İpek Halıya Ters Binen Kedi 1982
197.	Selenge, Özden	Çiçeklenemeyiz Biz Erik Ağacı 1987 Fincandaki Kraliçe 1993
198.	Selimoğlu, Zeyyat	Soyunanlar 1980 Çiçekli Dağ Sokağı 1982 Koca Denizde İki Nokta 1984 Karaya Vurdu Deniz 1984 Gemi Adamları 1984 Bir Şarkı Gibiydi 1987 Aramızdaki O Gün 1990 Direğin Tepesinde Bir Adam 1992 Denizlerin İstanbul 1995 Derin Dondurucu İçin Öykü 1995 Bahar Yorgunluğu 1998
199.	Semerci, Gül Abus	Canım Kocacım 1993
200.	Seyman, Yaşar	Umut Gün Işığında 1990
201.	Sezgin, Dinçer	Geçmişe Bakan Kadın 1991 Sokağa Çıkma Yasağı 1993 İzmir Resimleri 1 1994 Gözlerinde Mavi Kuşlar 1997 Bir Şişe Gözyaşı 1999
202.	Sırma, Tecelli Sercan	Kasaplar Deresi (ve Berfin Botan Ferman) 1991 Nurhak – Öyküler 1997
203.	Sipahi, Tarık	Köprücücesi, Sırtoplayıcı, Kardansçıları ve Ötekiler 1994 Köprücücesi Hikâye Kertenkele Kumu Hikâye
204.	Sorgunlu, Ümit Fehmi	Acılar Nerede Başlar 1983

		Yağmur Yağmıyordu 1987 Eylül Vurgunu 1997
205.	Soydan, Doğan	Delikli Kuruş 1987 Dünyam İğne Ucu 1993
206.	Sözer, Önay	Çıplak Gülüş 1988
207.	Su, Hüseyin	Tüneller 1983 Gülşefdeli Yemeni 1998 Ana Üşümesi 1999 Aşkın Hâlleri 1999
208.	Süreyya Evren	Zaman Zeman Öyküleri 1995
209.	Şafak, Elif	Kem Gözlere Anadolu 1994
210.	Şahin, Ferit	Refüje Politik 1992
211.	Şahin, Osman	Ağız İçinde Dil Gibi 1980 Acı Duman 1983 Kolları Bağlı Doğan: Hapishane ve Gözaltı Öyküleri 1988 Ay Bazen Mavidir 1989 Selam Ateşleri 1993 Mahşer 1998
212.	Şakar, Cemal	Gidenler Gidenler 1990 Yol Düşleri 1996 Esenlik Zamanları 1999
213.	Şengel, Piraye	Masumiyeti Özlemiştim 1999
214.	Şengil, Salim	Es Be Süleyman Es 1983 Güzel Bir Oyun 1983 Savrulup Gidenler 1987 Penceredeki Işık 1992
215.	Şenkon, Attilâ	Her Gün Perşembe Olsa 1990 Uykusuz Gece Düşleri 1993 Ten Yükü 1995
216.	Şenocak, Hakan	Gülayşe Yabancının Aşkı 1990
217.	Şipal, Kâmuran	Köpek İstasyonu 1998
218.	Taner, Haldun	Yalıda Sabah 1983

		Kızıl Saçlı Amazon 1983
219.	Tanpınar, Ahmet Hamdi	Hikâyeler 1983
220.	Tekin, Nuray	Tek Kişilik Ölüm 1991 Korkunun Yüzleri 1996
221.	Tevfikoğlu, Muhtar	Hikâyeler 1980 Hikâyeler II 1986
222.	Tığlı, Erhan	Bir Numaralı Adam 1980 Halkımız 1980 İkramiyeli Dünya 1983 Türküleşsin Dünya 1985 Şeytan Rivayetleri 1997
223.	Tırıl, Zehra	Odalarda Annem Yok 2000
224.	Tirali, Naim	Piraziz Nere Berlin Nere 1984 Aşk Dediğin 1988 Çılgınca Şeyler 1994 Sakıncalı Yazarlardan Sakıncasız Öyküler 1994
225.	Tokgöz, İsmet	Bir Kadırga İçin Yaz Resmi 1982
226.	Topal, Semra	Mani 1998
227.	Toprak, Füruzan	Dövme 1986 Balonlar 1989 Hovarda 1999
228.	Toptaş, Hasan Ali	Bir Gülüşün Kimliği 1987 Yoklar Fısıltısı 1990 Ölü Zaman Gezginleri 1993
229.	Toros, Halime	Tanımsız 1990 Sahurla Gelen Erkekler 1994
230.	Torunoğlu, Sibel	Geri Gelen Ayna 2000
231.	Tosun, Necip	Küller ve Uçurumlar 1998 Hayat ve Öykü 1999
232.	Tosuner, Necati	Necati Tosuner Sokağı 1983 Çılgınsı 1990 Kambur ve Öncesi 1994 Sisli ve Sonrası 1996

		Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi 1997 Güneş Giderken
233.	Tulgar, Ahmet	Evsiz Ülke Hikâyeleri 1989
234.	Tunç, Ayfer	Saklı 1989 Mağara Arkadaşları 1996 Aziz Bey Hadisesi 2000
235.	Turan, Güven	Düş Günler 1989
236.	Tümer, Gürhan	Asılan Cemil 1984
237.	Uçar, Yılmaz	İstanbul Düşü 1996 Ağlayan Bebek 1999
238.	Uçuk, Cahit	Unutulmaz Gezi 1993 Çiğdem'in Düşleri 1995 Tavşan Kızla Sarı Ayaklı Horoz 1995 Kara Eşek Kayboldu 1995 Yalnız Ağaç 1995 Rüzgârın Sesi 1995 Açgözlü Tilki 1996
239.	Uçuk, Semiha	Uzaydan Gelen Kadın 1993 Martısız Deniz 1995 Öğrenci Otobüsü 1998
240.	Ulay, Faruk	Kopuk Bağlantılar 1988 Amber 1999 Modus Operandi 1999
241.	Ulçugür, Saadet (Timur)	Beş Günün Öyküsü 1982
242.	Uslu, Didem	Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi 1992 Geçip Gitti Göçmen Kuşlar 1997
243.	Uyar, Tomris	Yaz Düşleri Düş Kışları 1981 Gecegezen Kızlar 1983 Yaza Yolculuk 1986 Sekizinci Günah 1990 İki Yaka İki Uç 1992 Otuzların Kadını 1992 Aramızdaki Şey 1998

244.	Uzuner, Buket	Benim Adım Mayıs 1986 Ayın En Çıplak Günü 1988 Güneş Yiyen Çingenem1989 Karayel Hüznü 1993 Şairler Şehri 1994
245.	Ümit, Ahmet	Çıplak Ayaklıydı Gece 1990 Agatha'nın Anahtarı 1998
246.	Ünal, Ümit	Amerikan Güzeli 1993 Aşkın Alfabesi 1996
247.	Yalçın, Fazlı	Sevgi Yoksa Hâkimiyet 1980 Bir Uzun Türkü 1982
248.	Yalçın, Murat	Aşkımumya 1995
249.	Yalsızuçanlar, Sadık	Şehirleri Süsleyen Yolcu 1986 Gerçeği İnciten Papağan 1992 Kuş Uykusu 1996 Güzeran 1998 Halvet Der Encümen 1998
250.	Yarıcı, Doğan	Kemik 1994
251.	Yasar, İzzet	Dönüşü Olmayan Hikâyeler 1981
252.	Yeşil, Kâmil	Ankebut 1998
253.	Yavuz, İbrahim Ulvi	Küllenmiş Acılar 1990
254.	Yıldırım, İbrahim	Bir Cinayetin Ekonomisi 1987 Kumcul 2000
255.	Yıldız, Bekir	Şahinler Vadisi 1981 Mahşerin İnsanları 1982 Bozkır Gelini 1985 Kör Güvercin 1991
256.	Yılmaz, Durali	Gel İçimde Ağla 1985 Akrebin Dansı1989 Dans Edebilmek 1997
257.	Yılmaz, Duran	Yörük Hikâyeleri 1983 Kadın Korkusu 1992
258.	Yılmaz, Şiir Erkök	Uyuyamamak 1987

		Abdullah'ın Ablası 1996 Enayi Bir Aşk 1997
259.	Yiğenoğlu, Çetin	Irazca Yıldız Köy Gazinosu 1989 Son Meyhaneci 1996
260.	Yorulmaz, Enver	Fato 1985 Onaltıncı Sokak 1986
261.	Yula, Özen	Buğuevi 1998
262.	Yurdakul, Ahmet	Körfez Üstü Yıldız 1986 Despina'nın Gözyaşları 1996
263.	Yücel, Şevket	Sakar Oğlak 1980 Bir Sevgi Adamı 1983 Barış İstiyorum 1996
264.	Yücel, Şükran	Düş Gölgesi 1995 Ölüme Karşı Oyun 2000
265.	Yücel, Tahsin	Aykırı Öyküler1989 Komşular 1999
266.	Zengin, Mevlâna İdris	Sufi ile Pufi 1992
267.	Aliye, Zeynep	Yaşamak Masal Değil 1990 Aliye'nin Öyküleri 1992 Dolunay Vardı 1995 Diş İzleri 1998 Raylardaki Merdivenler1998
268.	Zorlu, Niyazi	Şehir İçi Öyküleri 1989