



Lacancı Psikanaliz Bağlamında Bir Çözümleme: Altın Bülbul Masalında Arzu Nesnesi Üzerinden Özneleşme Süreci

Lacanian Analysis of the Tale of the Golden Nightingale: Subjectivation Through the Object of Desire

Dr. Hakan TIKDEMİR

Bağımsız Araştırmacı

hakan.tikdemir@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6248-6240.

e-ISSN: 2667-4173

UHAD, 2025, 8/2, 210-224.

Araştırma Makalesi/ Research Article



DOI: 10.61729/uhad.1757121

Geliş Tarihi / Date Received: 02.08.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 04.10.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.11.2025

Atıf / Citation: TIKDEMİR, Hakan (2025). "Lacancı Psikanaliz Bağlamında Bir Çözümleme: Altın Bülbul Masalında Arzu Nesnesi Üzerinden Özneleşme Süreci", *UHAD/Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 8/2, s. 210-224.

Öz

Masallar, bireyin ruhsal gelişimini ve toplumla olan ilişkisini simgesel düzlemde ifade eden anlatılardır. Psikanalitik kuram; bilinçdışı, arzu ve kimlik oluşumu gibi kavramlar çerçevesinde masalların psikolojik yapısını çözümlemek için işlevsel bir araç sunar. Jacques Lacan'ın özneleşme sürecine dair geliştirdiği "ayna evresi", "öteki", "eksiklik", "nesne a" ve "simgesel düzen" gibi kavramlar, masalların ruhsal çözümlemeye dayalı yorumlanmasında yeni bir perspektif sağlar. Bu çalışmada, Nedim Bakırcı'nın *Niğde Masalları* adlı çalışmasında bulunan *Altın Bülbul* masalı, Lacan'ın psikanalizi çerçevesinde incelenmiştir. Masalda öznenin eksiklikle yüzleşmesi, arzu nesnesine yönelmesi, simgesel düzenle çatışması ve sonunda toplumsal düzende yer edinmesi gibi süreçler Lacancı kavramlar eşliğinde analiz edilmiştir. Kahramanın yolculuğu boyunca geçirdiği dönüşümler, onun imgesel, simgesel ve gerçek düzleme dair yapısal bir serüvenini ortaya koymaktadır. Çözümlemeler sonucunda *Altın Bülbul* masalının, öznenin arzusal ve toplumsal yapılanmasının masalsı bir temsili olduğu görülmüştür. Bu yönüyle çalışma, Lacancı psikanalizin halk anlatılarına uygulanabilirliğini göstermekte ve masalların çok katmanlı yapısını ortaya koyan derinlikli bir kuramsal okuma sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Masal, Psikanalitik kuram, Psikanaliz, Lacan, Arzu nesnesi.

Abstract

Fairy tales are narratives that symbolically express an individual's psychological development and their relationship with society. Psychoanalytic theory offers a functional tool for analyzing the psychological structure of fairy tales through concepts such as the unconscious, desire, and identity formation. Jacques Lacan's concepts regarding the process of subjectivation such as the "mirror stage," the "Other," "lack," "object a," and the

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını Creative Commons Atıf-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC 4.0) altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.



“symbolic order” provide a new perspective for interpreting fairy tales through psychodynamic analysis. In this study, the tale *The Golden Nightingale* from Nedim Bakırcı’s *Niğde Tales* has been examined within the framework of Lacanian psychoanalysis. The tale has been analyzed in light of Lacanian concepts, focusing on the subject’s confrontation with lack, orientation toward the object of desire, conflict with the symbolic order, and eventual integration into the social structure. The protagonist’s transformations throughout the journey reveal a structural passage through the imaginary, symbolic, and real registers. As a result of the analysis, *The Golden Nightingale* emerges as a fairy-tale representation of the subject’s desiring and social structuring. In this respect, the study demonstrates the applicability of Lacanian psychoanalysis to folk narratives and offers a theoretical reading that uncovers the multilayered structure of fairy tales.

Keywords: Fairy tale, Psychoanalytic theory, Psychoanalysis, Lacan, Object a.

Extended Summary

This study explores the tale *Altın Bülbül* (The Golden Nightingale) in Nedim Bakırcı’s *Niğde Tales*, through the theoretical lens of Jacques Lacan’s psychoanalytic framework, focusing on the process of subject formation (subjectivation) around the object of desire. Rooted in Lacanian key concepts such as the mirror stage, the Other, lack, *object a*, and the symbolic order, the analysis aims to demonstrate how traditional folk narratives represent the psychological development and social integration of the subject through symbolic structures and unconscious processes. Fairy tales, often seen as cultural vessels for moral or educational content, are in fact deeply embedded with symbolic codes and unconscious motifs that mirror internal psychic conflicts and social negotiations. Lacanian psychoanalysis, building upon Freud’s foundations, emphasizes the linguistic and structural dimensions of the unconscious, offering a dynamic interpretive tool to analyze these narratives beyond surface-level readings.

In *Altın Bülbül*, the symbolic order is established through the figure of the king (the father), who commands his sons to retrieve the Golden Nightingale—a representation of the unattainable object of desire (*object a*). This quest marks the subject’s entry into the symbolic realm, governed by law, language, and social norms. The three brothers’ divergent path choices reflect differing responses to the confrontation with lack and the symbolic mandate. The youngest son’s choice of the most difficult path symbolizes his readiness to face the constitutive lack and undergo subjectivation. The tale also embodies Lacan’s “mirror stage” through a symbolic nursing scene, in which the hero suckles from a female giant. This scene represents the child’s first narcissistic identification with the maternal body, which is later disrupted by the arrival of the male giant—symbolizing the paternal function and the law of the father (*Nom-du-Père*) that forces the subject to renounce imaginary unity and enter the symbolic order. The sequence involving the talking arrow, the colored sticks, and the three doors encodes Lacan’s theory of the signifier chain. Each element gains meaning only in relation to others, reflecting how the subject’s desire is structured through metonymic deferral. The well from which the arrow emerges is interpreted as a metaphor for the unconscious and repressed desire. The accurate matching of sticks to doors is necessary for accessing the desired object underlining the structural logic of the symbolic order. Importantly, reaching the Golden Nightingale is not a moment of fulfillment, but a confrontation with *jouissance*—a surplus enjoyment that disrupts symbolic coherence. The hero’s eventual betrayal and symbolic “death” (being cast into a well by his jealous brothers) corresponds to an encounter with the Real—the unrepresentable traumatic dimension of being. His rescue through ethical action (non-rivalrous recognition of two magical fish) and symbolic speech (confession to the old man) illustrates the subject’s reentry into the symbolic field via narrative reconstruction of trauma. The tale concludes with the hero’s return to the palace, the singing of the previously silent bird, and a socially sanctioned marriage. These final moments symbolize the subject’s full integration into the symbolic order through recognition by the big Other (the king/father), signifying that subjectivation requires not only desire but also symbolic validation. The wedding ritual acts as a structural closure, representing not the completion of desire, but its symbolic reconfiguration within cultural law.

Through a scene-by-scene Lacanian interpretation, this paper argues that *Altın Bülbül* is a complex allegorical narrative of desire, symbolic law, and subject formation. It highlights how folk tales can be read as dramatizations of Lacan’s psychoanalytic theory, particularly the dialectics of lack, identification, and the subject’s entry into language and society. Ultimately, this study demonstrates the analytical utility of Lacanian psychoanalysis in revealing the multilayered structure of oral tradition narratives and their deep psychodynamic resonance.

Giriş

Psikanaliz; insan kişiliğini, davranışlarını ve ruhsal çözümlerini bilinçdışı süreçler temelinde açıklamaya çalışan bir kuramdır. İlk kez Sigmund Freud tarafından geliştirilen bu kuram, bireyin çocukluk döneminde yaşadığı deneyimlerin ve bastırılmış arzuların, kişilik yapısının oluşumunda ve patolojik örüntülerin gelişiminde belirleyici olduğunu öne sürmektedir. Zamanla farklı kuramsal yönelimlerle çeşitlenmiş olsa da tüm psikanalitik

yaklaşımların ortak noktası, bireyi yalnızca gözlemlenebilir davranışlarla tanımlanan durağan bir yapı olarak değil bilinçdışı süreçlerle sürekli biçimlenen dinamik bir varlık olarak ele almalarıdır (Budak, 2003: 614). Duyguların farklı tonlarının keşfedildiği ve işlendiği göz önüne alındığında psikanaliz bir sanat çalışmasını andırır (Terbaş, 2016: 1). Psikanaliz, bu yönüyle klinik bağlamın sınırlarını aşarak kültürel ve edebî anlatıların derin yapılarının çözümünde de etkili bir analiz aracına dönüşmüştür. Kimi zaman sanatçının iç dünyasını, kimi zaman da metinlerdeki karakterlerin ruhsal yapılanmalarını anlamaya imkân tanıyan bu yaklaşım, bilinçdışının izlerini sürmeye olanak tanımıştır (Moran, 2012: 149). Bu çözümleme yöntemi bireysel anlatılarla sınırlı kalmayıp folklorik ürünlerde de bilinçdışı süreçleri ve simgesel yapıların izlerini açığa çıkarmada kuramsal araç sunmuştur.

Sözlü kültür ürünleri, toplumun bilinçli düşünce biçimlerinin yanında bilinçdışı süreçlerini de yansıtan simgesel yapılardır. Masallar, efsaneler, halk şarkıları ve ritüeller; bireylerin korkularını, arzularını, bastırılmış çatışmalarını ve kolektif hafızada yer eden duygusal izleri sembolik bir dille ifade eder (Jones, 2007: 105). Kuşaktan kuşağa aktarılan bu yapılar, kültürel değerlerin ötesinde ruhsal çözümleri, savunma mekanizmalarını ve ideal benlik imgelerini barındırır. Bu yönüyle folklorik içeriklerin psikanalitik yaklaşımla incelenmesi hem bireysel hem de toplumsal bilinçdışının işleyişini çözümlemek için güçlü bir kuramsal zemin sunar. Bu bağlamda psikanalitik kuramın öncülerinden Freud, Jung ve Wundt, halk kültürüne yönelerek bu tür anlatıların altında yatan ruhsal dinamikleri ortaya koymaya çalışmış; onları geleneksel mirasın yanında bilinçdışının işaretlerini taşıyan psikodinamik yapılar olarak değerlendirmişlerdir (Çobanoğlu, 2019: 167). Bu yaklaşım, folklorun yüzeysel okumalarla sınırlı kalmadan, insan psikolojisinin karmaşık dokusunu anlamada önemli bir analiz aracı olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Rüyaların oluşumunda bilinçdışı süreçlerin belirleyici etkisini araştıran Freud, bireyin ruhsal yapısının izlerini, klinik gözlemlerin yanında mit, masal, tabu ve batıl inanç gibi kültürel metinler aracılığıyla da takip etmeye yönelmiştir. Ona göre rüyalar ve masallar, aynı bilinçdışı mekanizmalar tarafından şekillenir; bastırılmış arzuların, içsel çatışmaların ve kaygıların sembolik düzeyde dışa vurulduğu anlatılardır. Bu nedenle Freud, masalları rüyalarla benzer şekilde çözümlenmesi gereken yapılar olarak değerlendirir (Karabulut, 2002: 762). Bu çözümlemede id, ego ve süperegö arasındaki dinamik dengenin yanı sıra bilinçli ve bilinçdışı arzular arasındaki çatışma da temel bir inceleme alanıdır (Tikdemir, 2025: 1365-1366). Bu yaklaşımla birlikte kültürel metinler, psikanalitik çözümleme için verimli bir zemin olarak görülmeye başlanmıştır. Freud'un açtığı kuramsal yönelim, sonraki psikanalistlere kültürel yapıları yorumlama konusunda güçlü bir zemin sağlamıştır. Bu isimlerin başında ise "özne", "dil" ve "arzu" kavramlarına getirdiği özgün yaklaşımıyla öne çıkan Jacques Lacan gelir.

Jacques Lacan (1901-1981), psikanaliz tarihinde Freud sonrası dönemin en etkili kuramcılarının biri olarak kabul edilir. Paris'te doğan Lacan, tıp eğitimini tamamladıktan sonra psikiyatri alanında uzmanlaşmış, özellikle paranoya üzerine yaptığı erken dönem çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. 1930'lu yıllarda psikanalize yönelmiş; klasik Freudyen anlayışın ötesine geçerek yapısalci dilbilim, felsefe ve antropoloji gibi alanlardan beslenen özgün bir psikanalitik söylem geliştirmiştir. 1950'li yıllardan itibaren verdiği seminerlerle entelektüel çevrelerde geniş yankı uyandıran Lacan, 1964 yılında Paris Freud Okulu'nu kurmuş ve seminerlerini Sorbonne Üniversitesi'nde sürdürmüştür (Lacan, 2022: 2; Evans, 2019: 21-24). Psikanalizi yalnızca bir tedavi yöntemi olarak değil dilsel ve yapısal bir düzen olarak ele alan Lacan, Freud'un kuramını Saussurecü dilbilim, Lévi-Strauss'un yapısalci antropolojisi ve Hegelci diyalektiğin etkisiyle yeniden yorumlamaya başlamıştır. Ona göre özne, özdeşlik sahibi bütüncül bir yapı olmanın aksine, dil tarafından yapılandırılmış bir varlıktır ve bilinçdışı da "dil gibi yapılandırılmıştır" (Nasio, 2007: 70). Bu yaklaşım, psikanalitik kuramda öznenin konumuna ilişkin yerleşik kabullerin yeniden yapılandırılmasına olanak tanımıştır. Lacan'ın

teorisi, “ayna evresi”, “gösteren zinciri”, “nesne a”, “Büyük Öteki” ve “jouissance” gibi özgün kavramlarla zenginleşmiş; özneleşme sürecini çözümleyen kapsamlı bir düşünsel çerçeveye dönüşmüştür.

Lacan; Freud’un bilinçdışı, rüya ve kompleks kavramlarına dayalı psikanalitik yaklaşımını dil, özne ve söylem ekseninde yeniden yapılandırarak, psikanalizi çok katmanlı bir kuramsal düzleme taşımıştır. Bu doğrultuda, insan ruhsallığını “imgesel”, “simgesel” ve “gerçek” olmak üzere üç temel düzlemde ele almış; bu düzlemlerin yalnızca çocukluk dönemine özgü deneyimlerle sınırlı kalmadığını, öznenin yaşamı boyunca etkisini sürdüren yapısal örüntüler oluşturduğunu savunmuştur (Topaktaş, 2024: 20). Söz konusu düzlemler, bireyin ruhsal çözümlemelerinin yanında kültürel çözümlemelerde de sıklıkla başvurulan temel kategoriler hâline gelmiştir (Nasio, 2009: 40). Nitekim “Lacan’a göre psikanaliz, kültürel çalışmalardan başka bir şey olamaz” (Bowie, 2007: 19). Bu çerçevede Lacan’ın yaklaşımı, psikanalizi bireysel patolojilerin ötesine taşıyarak masallar, efsaneler, mitler gibi folklorik anlatıların kolektif bilinçdışına açılan yapısal izlekler olarak okunmasına olanak tanır. Lacan’ın özne kuramı ve dil merkezli yapısalcı çözümlemesi, bu anlatıların yüzeyindeki motiflerin ardından işlenen arzu dinamiklerini, kimlik çatlaklarını ve simgesel eksiklikleri görünür kılar. Bu yönüyle Lacancı düşünce, sözlü kültürel anlatıların öznenin arzuya, eksikliğe ve simgesel düzene verdiği yanıtların dile geldiği dinamik anlatı alanları olarak çözümlenmesine imkân tanır.

Lacancı psikanaliz, tarihsel olarak Freud’un kuramsal temellerine dayansa da bilinçdışı ile özne-ben’in oluşumunda Freudyen psikanalizden “dil” ve “toplum” ekseninde ayrılarak farklılaştığından yeni bir sanat ve edebiyat eleştirisi yöntemi olarak masal çözümlemelerinde kullanılabilir görülmektedir (Yorgancı, 2024: 55-56). Bu kuramsal çerçevenin sunduğu olanaklar doğrultusunda, bu çalışmada “Altın Bülbül” adlı halk masalı; öznenin oluşumu, arzu dinamikleri ve kimlik yapılanması bağlamında incelenecektir. Masal kahramanının karşılaştığı figürler, geçirdiği dönüşümler ve yapısal kırılmalar Lacan’ın temel kavramları üzerinden yorumlanacaktır. Kahramanın yolculuğu boyunca deneyimlediği sınavlar, ayrışmalar ve eşik geçişleri, Lacan’ın özne kuramının temel dinamikleriyle örtüşen bir gelişim hattı sunmaktadır. Bu bağlamda masal, bilinçdışının dilsel ve simgesel yapılar aracılığıyla inşa ettiği bir özneleşme süreci olarak okunacaktır. Çalışmanın amacı, halk anlatılarında yer alan sembolik örüntülerin Lacancı psikanalitik kavramlar aracılığıyla nasıl çözümlenebileceğini ortaya koymak, böylece bu anlatıların derin yapısında işleyen psikodinamik süreçleri görünür kılmaktır.

1. Altın Bülbül Masalının Lacancı Psikanaliz Bağlamında Çözümlemesi

1.1. Simgesel Düzenin Daveti: Baba Yasası, Eksiklik ve Arzunun İnşası

Masal, padişahın üç oğlu olması ve ülkesine bir cami inşa ettirmesiyle başlar. Ancak camiye gelen ermiş bir kişi, yapının eksik olduğunu, tamamlanması için “Altın Bülbül”e ihtiyaç duyulduğunu söyler. Bunun üzerine padişah, oğullarına Altın Bülbül’ü bulmaları için emir verir (Bakırcı, 2000: 332). Bu sahne, Lacan’ın “simgesel düzen” kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Simgesel düzen; toplumsal yasaların, dilsel kodların ve kültürel normların belirleyici olduğu yapısal bir düzlemdir. Lacan’a göre özne, simgesel düzenin bir ürünü olarak oluşur ve bu düzene giriş, *Babanın Adı* aracılığıyla gerçekleşir. Baba figürü ise yasa koyan, arzuya sınır çizen ve simgesel yapının otoritesini temsil eden kurucu bir gösterendir (Evans, 2019: 52-228). Baba, yasa sayesinde bireyin kültürel bir özne olarak yapılandırılmasına zemin hazırlar ve onu toplumsal bir üyeye dönüştürür (Tura, 2022: 135). Bu bağlamda masalda padişahın cami yaptırması yalnızca mimari ya da dinî bir eylem değil aynı zamanda simgesel düzenin tesisi anlamına gelir. Padişah, oğullarının özneleşme sürecini başlatan simgesel otorite konumundadır. Altın Bülbül’ü bulma emri, eksik olanın aranmasına yönelik bir yasa görevi görür ve oğullarının simgesel düzene girişini, özne olarak konumlanma sürecini başlatır.

Lacan'a göre özne kendi eksikliğini ancak Öteki'nin eksikliğiyle karşılaştığında fark eder. Lacan'ın teorisinde Öteki, bireyin kendi dışında olan ve toplumsal yaşamda karşılaştığı tüm özneleri temsil eder. Ancak bu kavram, yalnızca kişilerarası bir ilişkiyi değil aynı zamanda dilin, kültürün ve toplumsal yasaların örgütlediği bir düzenin simgesel taşıyıcısını ifade eder. Lacan'ın "Büyük Öteki" olarak adlandırdığı bu yapı, öznenin içinde var olduğu simgesel düzenin kaynağıdır ve her şeyi bilen, dili organize eden, arzusunun sınırlarını belirleyen otorite konumundadır (Kaya, 2024: 292). Masalda simgesel düzenin temsilcisi olan padişahın, yaptırdığı caminin eksik olduğunun söylemesi, Büyük Öteki'nin yani toplumsal yasa ve arzu otoritesinin tamamlanmamış yapısını ortaya koyar. Bu eksiklik, özne konumundaki kişinin yalnızca kendi bireysel arzusunu değil Öteki'nin eksikliğinden doğan arzuyu gerçekleştirmekle yükümlü hâle geldiği bir kırılma anıdır. Lacan'ın ifadesiyle, arzu nesnelerinin diyalektiği, öznenin arzusunu Öteki'nin arzusuyla birleştirmesiyle aynı şeydir (Lacan, 2022: 227). Bu bağlamda, masaldaki eksiklik, somut bir yoksunluğun yanı sıra öznenin yapısal eksikliğiyle olan ilişkiyi de açığa çıkarır. Lacan'ın öğretisinde "eksiklik" kavramı arzu ile doğrudan bağlantılıdır; arzusunun ortaya çıkmasına neden olur. Öznenin tamamlanamaz doğasını yansıtan, öznenin varoluşunu mümkün kılan yapısal bir boşluktur (Evans, 2019: 98). Yapısal eksiklik, özneyi arzuya yönlendirir ve onu Öteki'nin arzusuna bağlar. Bu nedenle padişahın oğullarına Altın Bülbül'ü bulma görevi vermesi, eksiği bulma arzusu etrafında özneleşme sürecini başlatan simgesel bir yönlendirmedir. Lacan'ın "İnsanın arzusu, Öteki'nin arzusudur" (Lacan, 2022: 44) önermesiyle uyumlu biçimde, özne neyi arzulayacağını bizzat belirlemez; bu arzu, Öteki'nin talebi doğrultusunda şekillenir.

Altın Bülbül, Lacan'ın *nesne a* kavramının simgesel düzlemdeki bir temsili, onun somutlaşmış bir arzu nesnesi biçimidir. *Nesne a*, arzusunun ilişkilendiği her türlü nesne biçimini alabilir ancak bu kavram yalnızca arzu var olduğunda anlam kazanır (Bowie, 2007: 160). Arzu, ihtiyaçların talepler aracılığıyla dile gelmesi sürecinde ortaya çıkan bir yapıdır. Bu doğrultuda *nesne a*, arzusunun belirli bir nesneye yönelmesini sağlayan değil arzusunun kendisini doğuran yapısal eksikliğin göstergesidir (Evans, 2019: 41). *Nesne a*, öznenin doğrudan ulaşamayacağı fakat eksikliğini hissederek çevresinde döndüğü kayıp, idealize edilmiş nesneyi temsil eder (Žižek, 2022: 230). Masal, bu teorik çerçeveyi cami ve Altın Bülbül alegorisi üzerinden somutlaştırır. Burada cami, insan bedenini temsil ederken Altın Bülbül, *nesne a* ile ilişkilendirilmiş, öznenin simgesel düzende bir anlam ve kimlik kazanmasını sağlayan benlik idealini, yani özneleşme koşulunu yansıtan bir arzu nesnesidir. Tarihsel olarak cami; ibadet, eğitim, yönetim ve toplumsal birlik gibi pek çok işlevi bünyesinde barındıran merkezi bir kurumdur (Ersoy, 2000: 489). Ancak masalda bu işlevlerin eksik sunulması, camiye kusursuz bir bütünden ziyade, henüz toplumsal-simgesel bir kimlik edinmemiş insan bedeninin bir metaforu haline getirir. Bu tamamlanmamış bedenin aradığı şey, ulaşılamaz olan *nesne a*'nın somut temsili olan Altın Bülbül'dür; yani arzuyu tetikleyen, öznenin simgesel düzende özneleşmesine aracılık eden nesnedir. Altın Bülbül'ün *nesne a*'nın temsili olarak işlevi, onu oluşturan unsurların sembolik anlamlarıyla daha da belirleşir. Altın, tarihsel olarak mutlak değeri, saflığı ve ulaşılması güç kutsalı temsil eder (Ersoy, 2000: 364); rengi itibarıyla devleti, otoriteyi ve gücü sembolize eder (Bakırcı, 2009: 40). Bir kuş çeşidi olan bülbül ise ruhun ve ideal dengenin bir sembolü olarak (Çoruhlu, 2002: 151; Ersoy, 2000: 465) simgesel düzende erişilmek istenen tamamlanmış kimlik arayışını simgeler. Bu nedenle masal kahramanları altından yapılmış bu nesneye sahip olma çabası içindedir. Bu süreç onların özneleşmesini ifade etmektedir (Işık, 2009: 61). Bu bağlamda *Altın Bülbül* masalın açılışındaki cami sahnesi hem eksik bir yapının temsili hem de öznenin yapısal inşasını ve simgesel düzene girişini simgeleyen alegorik bir düzlem hâline gelir.

Üç kardeş, Altın Bülbül'ü bulmak için farklı yolları tercih ederek yola çıkar. En büyük kardeş en kolay yolu, ortanca kardeş orta yolu, küçük kardeş ise en zor yolu seçer. Hepsi

birbirleriyle vedalaşır ve yolculuğa başlar. Ancak büyük ve ortanca kardeş, yollarına devam edemez; paralarını tüketir ve yolda kalırlar (Bakırcı, 2006: 189-190). Bu sahne, Lacan'ın özneleşme sürecine dair ortaya koyduğu yapısal farklılaşmayı simgeler. Kardeşlerin yol tercihleri, onların arzuya ve eksikliğe nasıl konumlandıklarını ortaya koyar. Eksik olanla yüzleşemeyen kardeşler, simgesel düzene katılamaz ve özneleşme sürecinde ilerleyemezler. Buna karşılık küçük kardeşin en zor yolu seçmesi, Lacancı anlamda eksikle yüzleşme cesareti olarak okunabilir. Bu tercih, onun arzusunun devinimini kabul ettiğini ve simgesel düzende yer edinmeye hazır bir özne adayı olduğunu gösterir. Dolayısıyla kardeşlerin yol seçimleri, özneleşme sürecinde hangi noktada bulunduklarını ve arzuya ne ölçüde yaklaştıklarını sembolik düzeyde açığa çıkarır.

1.2. Anne Bedeninde Aynalanma: İmgeler Düzleminde Arzunun İlk Biçimi

Lacan'a göre ayna evresi, yaklaşık 6–18 aylık dönemde çocuğun bedensel bütünlüğünü ilk kez dışsal bir yansıma aracılığıyla algılamaya başladığı gelişimsel bir eşiği ifade eder. Bu evre, öznenin imgesel düzene girişini temsil eder. Çocuğa kendi bütünlüğünün ve tutarlığının bir imgesini sunar. Bu süreçte çocuk, bedensel parçalanmışlık hissinden kurtulmak için aynadaki imgesiyle ya da annenin yüzü, sesi ve bedeninden oluşan bir yansıtıcı yüzey aracılığıyla özdeşleşir. Ayna işlevi gören bu dışsal imge, çocukta benliğe dair ilk bütünlük yanılsamasını oluşturur ve narsisistik kimliğin temelini atar (Fink, 2022: 127; Evans, 2019: 47-48). Bu evrenin iki temel boyutu vardır: İlki, çocuk ile anne arasında kurulan simbiyotik ilişkinin bir uzantısı olan bütünleşme arzusudur; ikincisi ise çocuğun kendi bedenini başkalarının bedensel bütünlüğüyle özdeşleştirme yoluyla benlik tasarımını kurmaya başlamasıdır (Tura, 2022: 122-125). Bu dönemde çocuk, henüz simgesel düzene tam anlamıyla geçmemiştir; dolayısıyla benliğini, dışsal imgelerle kurduğu özdeşlikler üzerinden inşa eder.

Masalda küçük kardeş yolculuğuna devam ederken yaşlı bir adamla karşılaşır. Kısa bir sohbetin ardından ihtiyar, ona ileride bir dişi deve rastlayacağını ve zarar görmemesi için devin sağ memesinden süt emmesi gerektiğini söyler. Bu uyarıyı dikkate alan küçük kardeş, yola koyulur ve bir dağın yamacında devî görür. Sessizce yaklaşarak devin memesinden süt emer. Tam bu sırada erkek devin ayak sesleri duyulur; dev öfkeyle insan kokusu aldığını dile getirir. Dişi dev ise küçük kardeşi saklar ve onu korur. Daha sonra durumu erkek deve anlatır. Erkek dev öfkesini yatıştırır ve küçük kardeşe “Haydi yiğit, yolun açık olsun” diyerek uğurlar (Bakırcı, 2000: 332).

Küçük kardeşin dişi devin memesinden süt emmesi, Lacan'ın ayna evresi ve imgesel düzen kuramı çerçevesinde psikanalitik bir geçiş anını simgeler. Bu sahne, çocuğun annenin bedeniyle bütünleşme arzusunun masalsı bir temsilidir. Dişi devin bedeni hem bakım veren hem de koruyan yapıyla küçük kardeş için “Küçük Öteki” işlevi görür. Bu bağlamda devin bedeni, parçalı benlik yapısını geçici olarak birleştiren ve çocuğa bütünlük yanılsaması sunan bir ayna işlevi taşır. Süt emme eylemi ise biyolojik bir doyumdan ziyade çocuğun ilk arzu nesnesi olan annenin göğsüne yönelimi ve onunla özdeşleşme girişimidir. Nasio'nun belirttiği gibi anne göğsü, bir beden parçası olmasının yanında yitirildiğinde psişik nitelik kazanan ve öznenin arzusunu sürdüren eksik bir nesnedir. Çocuk doyuma ulaşsa da arzu sona ermez çünkü eksik olan artık sadece fiziksel değil varoluşsal bir bütünlük arzusudur (Nasio, 2007: 133). Devin memesinden emmek, annenin karnına dönüş çabası olup onunla bütünleşme arzusundan başka bir şey değildir (Türkan, 2022: 122). Masalda devin sütü, bu ilk eksik nesneyle kurulan özdeşliğin tekrarını sahneleyen bir imgesel düzlem yaratır. Ancak Lacan'a göre imgesel anne ile kurulan bu özdeşlik yanılsamadır; çünkü çocuk, dışsal figürde bulduğu bütünlük imgesiyle özdeşleşirken kendi öznelliğinden uzaklaşır ve yabancılaşır (Cléro, 2011: 72). Bu noktada, erkek devin ayak seslerinin duyulması ve çocuğun saklanması, fallik tehdidin yani simgesel düzenin ve yasanın habercisidir. Bu tehditle birlikte çocuğun, annenin bedeniyle kurduğu narsisistik özdeşlik alanı sarsılmaya başlar. Devamında erkek devin, çocuğu “Haydi yiğit, yolun

açık olsun” diyerek uğurlaması ise *Babanın Adı* olarak kavramsallaştırdığı simgesel düzenin temsilcisi tarafından öznenin simgesel alana yönlendirilmesidir. Böylece erkek dev, tehdit edici özelliğinin yanında sınır çizen ve özneyi ayırmaya zorlayan baba işlevini üstlenerek çocuğu anneden ayırır ve simgesel düzenin yolculuğuna sevk eder.

1.3. Gösterenlerin Şifrelediği Yolculuk: Kapılar, Değnekler ve Arzunun Kodlanması

Masalda küçük kardeş, uzun ve zorlu bir yolculuğun ardından bir kuyunun başına ulaşır. Atını sulamak için kovasını kuyuya sarkıttığında, kovayla birlikte yer altından bir ok çıkar. Ancak bu sıradan bir ok değildir. Konuşabilen bir varlık olarak dile gelir ve kahramana Altın Bülbül’e ulaşmak için üç adet değnek verir. Ok, her değneğin belirli bir kapıya ait olduğunu bildirir. Al değnek al kapıya, yeşil değnek yeşil kapıya ve mavi değnek mavi kapıya vurulmalıdır. Küçük kardeş, bu üç değneği yanına alarak yolculuğuna kaldığı yerden devam eder (Bakırcı, 2000: 332-333).

Kahramanın bir kuyunun başına gelmesi, kovasını sarkıtması ve kuyudan konuşan bir okun çıkması, anlatının yeni bir yapısal eşiğe geçtiğini gösterir. Bu sahne, Lacan’ın simgesel düzenin yani dilin, yasanın ve gösterenler zincirinin yeniden devreye girdiği bir anı temsil eder. Okun konuşması ve üç ayrı değnek vermesi, öznenin bu düzlemde anlam üretimini sağlayan göstergeler ağına dâhil olduğunu gösterir Lacan’a göre gösterenler kendi başlarına sabit anlamlar taşımaz; anlam, gösterenler arasındaki ilişki ağında, birinden diğerine geçişle yani metonimik bir zincir aracılığıyla oluşur. Bu nedenle gösteren, ancak başka bir gösterenle birlikte işlev kazanır. Gösterenin anlamı, onu takip eden bir başka gösteren aracılığıyla ertelenerek ortaya çıkar (Nasio, 2007: 21-22; Evans, 2019: 36). Masalda geçen al, yeşil ve mavi renkli üç değnek bu bağlamda simgesel zincirin parçaları olarak düşünülebilir. Değneklerin her biri tek başına bir anlam taşımazken yalnızca ait olduğu kapıyla eşleştirildiğinde bir gösteren zinciri içinde işlevselleşir ve anlatının içinde anlam kazanır. Böylece anlatı, simgesel düzenin gösteren mantığını işlevsel hâle getirerek öznenin bu düzene katılımını sahnelemiş olur.

Masalda geçen kuyu, konuşan ok ve değnekler, Lacancı çözümleme açısından dikkate değer simgesel anlamlar taşır. Kuyu, bilinçdışı yapılan inişi, içe dönüşü ve öznenin kendisiyle yüzleşmesini temsil eder. Dar, karanlık ve derin yapısıyla kuyu, bastırılmış arzuların ve henüz simgesel düzene girmemiş öğelerin mekânsal alegorisidir (Özdemir, 2019: 361). Konuşan okun kuyudan çıkması, bilinçdışından arzuya dair anlamlandırma zincirinde yer alan ilk gösterenin yüzeye çıkışını temsil eder. Bu bağlamda okun çıkışı, Lacan’ın “bilinçdışı arzu, dileğin altında akıp giden metonimik bir artıktır” (Tura, 2022: 132) şeklindeki tanımıyla örtüşür. Çünkü ok, öznenin doğrudan dile getiremediği arzusunun, dil aracılığıyla simgesel düzene sızan bir fazlası, bir artık ögesi olarak işlev görür. Lacan’a göre arzu, sabit bir nesneye yönelmez; gösterenler arasında metonimik bir kayışla sürekli ertelenerek dolaşır. Bu çerçevede okun simgesel anlamı da önem kazanır. Geleneksel Türk kültüründe ok, savaş aracı olmasının yanında kaderin, yön tayininin ve doğruluğun sembolü olarak da görülür (Küçük, 2018: 184). Burada okun konuşması ve üç değnek vermesi, onun yol gösterici ve düzen kurucu bir işlev taşıdığını, dolayısıyla simgesel düzenin kurucu ilk göstereni olarak işlev gördüğünü gösterir. Öte yandan değnek, adaleti, cezayı ve yönlendirmeyi temsil eden bir nesne olarak karşımıza çıkar (Dağlar, 2020: 105). Bu bağlamda her değnek, Lacan’ın gösteren kuramı doğrultusunda ancak ait olduğu kapıyla ve diğer gösterenlerle birlikte anlam kazanan bir yapıdadır. Değneklerin tek başlarına değil kapılarla eşleşerek işlev kazanması, gösterenlerin ancak gösterenler zinciri içinde anlam üretmesinin bir alegorisidir.

Kahraman, konuşan ok tarafından verilen üç değneği kullanarak sırayla üç kapıyla karşılaşır. İlk olarak karşısına kırmızı kapı çıkar; elindeki kırmızı değnekle kapıya vurur. Kapı açılır, fakat içinden hiçbir şey çıkmaz. Ardından yeşil kapıya ulaşır ve bu kez yeşil değneği kapıya dokundurur. Kapının ardında, daha önce sütünü emdiği dişi devin üç kızı belirir. Kızlar,

karşılarında bir yabancı görünce korkarak “Sen kimsin?” diye sorar. Küçük kardeş, “Ben ne inim ne cinim, ben sizin kardeşinizim” diyerek kendini tanıtır ve başından geçenleri ayrıntısıyla anlatır. Kızlar da ona Altın Bülbül’ün mavi kapının ardında olduğunu söyler. Küçük kardeş, onların tarif ettiği yere gider, mavi kapıyı bulur ve elindeki mavi değnekle kapıya vurur. Kapı açıldığında, Altın Bülbül tam karşısında belirir. Oğlan hiç vakit kaybetmeden Altın Bülbül’ü alır ve yolculuğuna devam eder (Bakırcı, 2000: 333).

Kapılarla eşleşmeyen değneklerin hiçbir işlev üretmemesi, Lacan’ın simgesel düzende gösterenlerin rastlantısal değil yapısal ilişki içinde anlam kazandığı yönündeki kuramıyla örtüşür. Simgesel düzenin kurallarına aykırı her girişim, gösterenin işlevini bozar ve anlam üretimini sekteye uğratır. Kırmızı kapının ardının boş çıkması, Lacan’ın gösteren zincirinde her zaman mevcut olan yapısal “boşluk” kavramıyla ilişkilidir. Boşluklar, doluluklar kadar anlamlandırıcı güce sahiptir ve biri olmadan diğlerinin bir gücü yoktur (Bowie, 2007: 93). Bu boşluk, renklerin Türk kültür kodlarındaki anlamlarıyla daha da belirginleşir. Kırmızı renk; gücü, kuvveti, iktidarı ifade eder (Çoruhlu, 2002: 186). Bu anlamda kahramanın kırmızı değnekle kırmızı kapıya vurması ve kapının boş çıkması kahramanın güce ve iktidara tam olarak erişemediğine işaret eder. Bu nedenle özne, bu yapısal boşluğu doldurmak için arayışına devam eder ve yeşil kapıya yönelir. Yeşil kapının ardında devin kızlarının ortaya çıkması, gösteren zincirinde ilk anlamın yani öznenin simgesel düzende bir figürle ilk karşılaşmasının gerçekleşmesidir. Yeşil; yeniden doğuşa, dirilişe ve şifaya işaret eder (Işık, 2009: 487). Kahramanın simgesel düzende Öteki (süt kardeşleri) ile karşılaşması, onun için bir yeniden doğuş anlamına gelir. Bu karşılaşma, özneyi yalnızlığından kurtarır ve ona bir toplumsal bir kimlik ve arzu nesnesinin yolunu gösteren bilgiyi bahşeder. Mavi kapının ardında yer alan Altın Bülbül ise arzu nesnesinin simgesel düzende ilk kez belirli bir konuma yerleştirilmesini temsil eder. Altın Bülbül’ün mavi kapıda konumlandırılması son derece anlamlıdır. Yaşar Çoruhlu (2002: 188) mavi rengin kutsalla ilişkili olduğunu, “akıl, idrak, sağduyu” gibi erdemleri simgelediğini belirtir. Bu anlamda Altın Bülbül’ün bu kapıda bulunması onun sıradan bir nesne olmadığını, ulaşılması gereken nihai bir anlam, bir tür “kutsal” arzu nesnesi olduğunu gösterir. Ancak bu nesne, özneye asla doğrudan verilmez; ona ancak simgesel düzenin kurallarına uygun biçimde, gösteren zinciri aracılığıyla ulaşılabilir. Bu bağlamda, küçük kardeşin değnekleri doğru sırayla ve doğru kapılarla eşleştirerek Altın Bülbül’e ulaşması, arzunun simgesel düzende dolaylı ve kodlanmış bir yapı üzerinden işlediğini gösterir.

Lacan’a göre *nesne a*, öznenin arzusunu sürekli kılan fakat asla tam anlamıyla ulaşılamayan bir eksiklik nesnesidir. Bu nesneye ulaşıldığında, paradoksal biçimde anlamını yitirir. Çünkü arzu, nihai doyumdan değil eksikliğin sürekliliğinden beslenir. Tam da bu nedenle özne, bilinçdışı düzeyde *nesne a*’ya ulaşmaktan kaçınır; onu aramaktan vazgeçmez ama bulmak da istemez. Arzunun yapısı, bu sonsuz erteleme dinamiği üzerine kuruludur. Nesneye sahip olmak, arzunun sonunu getirir; fakat bu sonlanma özneyi eksiksiz kılmaz, aksine onu yapısal boşluğuyla yüzleşmeye zorlar (Žižek, 2022: 243). Bunun yanında arzu nesnesiyle karşılaşmak, özneyi *jouissance*¹’in yani haz fazlasının sınırına getirir. Lacan’a göre bu sınırı aşmak bir doyum hissi yaratmaz; tam tersine, hazla karşılaşıldığında ortaya çıkan bir fazlalık ve rahatsızlık duygusudur (Cléro, 2011: 167). Bu kuramsal bağlamda değerlendirildiğinde, masalda kahramanın Altın Bülbül’e ulaşması, yüzeyde arzunun tatmini gibi görünse de Lacancı anlamda bir tamamlanma değil bir boşlukla ve acıyla yüzleşme anıdır. Altın Bülbül, anlatı boyunca arzunun simgesel nesnesi olarak yapılandırılmış; kapılar, değnekler ve sınavlar aracılığıyla hep ertelenerek ulaşılmaz kılınmıştır. Öznenin arzu nesnesine nihayet ulaşması, onu

¹ Fransızca kökenli *jouissance* kavramı, Lacan’ın haz ilkesinin ötesinde konumlandığı ve farklı dillere aktarımı güç olan özgün terimdir (Tuzgöl, 2018: 49). “Bu sözcük, acıtacak kadar haz verici bir şey yaparak veya haz verecek kadar acı verici bir şey yaparak cezadan, kendini-cezalandırmaktan kişinin elde edebileceği bir tür ‘heyecan’ı niteler” (Fink, 2022: 26).

tatmine götürmek yerine, özneyi *jouissance*'ın sınırına getirerek anlamın ve kimliğin istikrarını tehdit eden bir kırılmaya neden olur. Çünkü bu noktada arzu nesnesi, artık özneyi kuran eksiklik değil onu dağıtma riski taşıyan bir fazlalık haline gelir. Bu nedenle kahramanın Altın Bülbül'ü bulması sahnesinde her herhangi bir coşku, tatmin ya da doruk anı yaşanmaz.

Masalda küçük kardeşin devin kızlarını hiç tereddüt etmeden “kardeş” olarak tanımlaması, Lacan'ın “imgesel özdeşleşme” ve “imgesel eşlenik” kavramları çerçevesinde anlam kazanır. Lacan'a göre imgesel özdeşleşme, öznenin ilk benlik deneyimini, kendisine benzer bir Öteki aracılığıyla inşa etmesidir. Bu süreç, çocuğun kendi bedenini dışsal bir imgede bütünlük içinde algıladığı ayna evresinde temellenir. Bu bağlamda “kardeş kompleksi” olarak adlandırılan yapıda, çocuk kendisiyle görsel ya da yapısal benzerlik taşıyan diğer kardeşlerle özdeşleşir ve bu özdeşlik, ego yapılanmasının temelini oluşturur (Evans, 2019: 151-153). Masalda devin kızlarının ne bedensel özelliklerine ne de toplumsal konumlarına dair bir bilgi verilmeden yalnızca “kardeş” olarak kabul edilmeleri, küçük kardeşin bilinçdışı düzeyde kendisiyle benzerlik kurduğu figürleri tanıma eğiliminin bir yansımasıdır. Bu sahnede kahraman, devin kızlarını kendi imgesel alanında tanıyarak onlarla sembolik bir bağ kurar; bu bağ, öznenin benlik sınırlarını kurarken başvurduğu özdeşlik formlarından biridir.

1.4. Kıskançlık ve Simgesel İnfaz: Aile Kompleksi ve Tanınma Krizi

Masalda küçük kardeş, Altın Bülbül'ü aldıktan sonra geri dönüş yoluna koyulur ancak geçen sürenin uzunluğu nedeniyle hangi yoldan geldiğini unutur. Yolculuğu sırasında büyük ve ortanca kardeşleriyle karşılaşır. Kardeşleri, küçük kardeşin Altın Bülbül'e ulaşmış olmasından dolayı onu kıskanır ve ona zarar vermek için bir plan yapar. Bir kuyunun başına geldiklerinde büyük kardeşler suya zehir katarlar. Küçük kardeş ise kuyunun suyunu içmeden önce “Ne güzel bir su, ömrümde böyle bir su görmedim” der; bu olumlayıcı söz, zehrin etkisiz hâle gelmesine neden olur. Kardeşlerinin ilk planı başarısız olunca ikinci bir girişimde bulunurlar. Küçük kardeş abdest almak için kovayı kuyuya uzattığında, onu aşağı iterler. Bu ihanetin ardından büyük ve ortanca kardeş, küçük kardeşi kuyuda terk ederek Altın Bülbül'ü alıp saraya dönerler. Padişah, oğullarını gördüğünde büyük bir sevinç yaşar ancak küçük oğlunun yokluğu onu derinden üzer. Bu arada Altın Bülbül camiye yerleştirilir fakat bülbül ötmeyi (Bakırcı, 2000: 333).

Küçük kardeşin arzu nesnesi olan Altın Bülbül'e ulaşması, büyük ve ortanca kardeşlerin narsisistik benlik bütünlüğünü sarsar. Bu olay, kardeşler arasında daha önce imgesel düzlemde kurulmuş olan özdeşliğin bozulmasına yol açar ve yerini, saldırgan bir dışlama arzusuna bırakır. Lacan'a göre kardeş figürü, çocuğun benliğini inşa ederken hem kendine benzediği hem de rekabet ettiği bir Öteki'dir. Bu nedenle kardeş, yalnızca sevgi nesnesi değil aynı zamanda tehdit ve kıskançlık kaynağıdır. Kardeşin varlığı, çocuğun anne-baba gözündeki ayrıcalıklı yerini kaybetmesine neden olur ve özneleşme sürecinde derin bir kırılma yaratır. Lacan'ın aile kompleksleri içinde tanımladığı bu yapıda kıskançlık, öznenin kendisini kurduğu aynada bir çatlama, bir özdeşlik krizidir (URL-1). Küçük kardeşin Altın Bülbül'ü ele geçirmesi babanın gözünde tanınan, simgesel düzenin onayladığı bir özne konumuna yerleştirir. Bu durum, diğer kardeşler için başarısızlık ve varlıklarının değersizleşmesi anlamına gelir. Çünkü Lacan'a göre özne, kimliğini Öteki'nin bakışında kurar; kişi, ne olduğunu başkasının kendisine nasıl baktığına göre tanımlar (Kaya, 2024: 293). Bu bağlamda hem babanın çocuklarına bakışı hem de çocukların birbirine olan bakışı kendi benliklerini şekillendiren simgesel bir müdahaledir.

Kardeşlerin suyu zehirlenmeleri, kahramanın arzu nesnesine ulaşarak kazandığı simgesel konumu sarsmak, onu özneleşme sürecinden koparmak amacı taşır. Ancak küçük kardeşin zehirli sudan etkilenmemesi, simgesel düzende hâlâ etkin bir özne olarak kaldığını gösterir. Çünkü burada su, özneyi yansıtan simgesel bir yüzeydir. Su yalnızca arınmak isteyen için safır; kötüye ise kendinde olan özü yansıtır (Bachelard, 2006: 161). Bu bağlamda büyük

ve ortanca kardeşlerin kötücül niyeti suya zehir olarak yansırken küçük kardeşin saflığı ve iyi niyeti suya kirlenmeden yansır. Bu nedenle su, küçük kardeşin arınmış özünü kabul eder ve ona zarar vermez. Böylece su, iyi ile kötünün ayrıştığı bir simgesel gösteren alanına dönüşür. Ancak kardeşlerin kahramanı öldürmek için kuyuya itmesi, ilk saldırının ötesine geçen daha köklü bir simgesel müdahaledir. Ölüm, simgesel düzenin kurucu ilkesidir; çünkü simge, temsil ettiği şeyin yerini aldığı anda, onun ölümünü de gerçekleştirmiş olur (Evans, 2019: 199). Özne, simgesel düzende bir ad, bir konum ve bir arzu zinciri içinde yer alarak var olur. Bu düzenin dışına itilmek, öznenin simgesel olarak ölmesi, yani toplumsal ve dilsel tanınmadan çıkarılması anlamına gelir. Kardeşlerin küçük kardeşi kuyuya atarak gerçekleştirmek istedikleri tam da budur. Onu yalnızca fiziksel varlık olarak değil tanınan özne olarak silmek, arzu nesnesine ulaşmış olmanın kazandırdığı simgesel meşruiyeti ortadan kaldırmaktır.

1.5. Gerçeğin Eşiğinde: Kuyunun Dibinde Sessiz Boşluk ve Yeniden Yapılanma

Kardeşleri tarafından kuyunun içine atılan küçük kardeş, gerçek düzlemle karşı karşıya gelir. Lacan'a göre gerçek, simgesel ve imgesel düzeylerin ötesinde yer alan, hiçbir gösterenle temsil edilemeyen, adlandırılmayan ve yapılandırılmamış bir düzlemdir. Gerçek, öznenin anlamlandırma yetisinin ve dilsel örgüsünün sınırına çarptığı noktayı ifade eder. Ölüm deneyimi de bu nedenle gerçek düzlemle aittir, çünkü özne kendi ölümünü dile dökemez; bu da onu simgeleştirilemez ve aktarılmaz kılar (Žižek, 2022: 161). Kardeşlerin ihaneti sonucu kuyunun içine düşen küçük kardeş, bu temsil edilemeyen boşlukla, anlam üretiminin çöktüğü bir varoluşsal kırılma anının sınırına ulaşır. Bu karşılaşmada artık ne simgesel düzlemde anlam üretimi ne de imgesel özdeşleşme çalışır; özne, yalnızca eksikliğiyle ve simgesel dışlanmışlığıyla baş başa kalır. Lacan'ın belirttiği üzere, öznenin tam olarak kavranabilmesi için değerlendirilmesi gereken üç düzlemden biri olan gerçek, çoğu zaman bilinçdışı içinde bir yarık ya da çatlak olarak karşımıza çıkar (Tuzgöl, 2018: 52). Bu bağlamda kuyunun dibi, tam da bu yarığı yani dilin, bütünlüğün ve temsilin kesintiye uğradığı o kırılma noktasını simgeler. Ancak küçük kardeş bu boşlukta yok olmaz. Kuyu, gerçek ile simgesel düzlemin kesiştiği bir eşik mekânı olarak işlev görür. Burada özne, simgesel yapının dışına itilmiş olsa da dilin tümüyle sustuğu bir mutlak kopuş yaşamaz. Kuyunun dibi hem karanlık ve bilinemez bir alan olarak gerçeği hem de bilinçdışının çalışmaya devam ettiği bir katman olarak simgeselin izlerini barındırır. Bu anlamda kuyu, öznenin toplumsal ve dilsel konumunu kaybettiği fakat aynı zamanda yeniden yapılandırılabilceği bir geçiş alanı hâline gelir.

Kuyuda iki balık belirir: Biri ala, diğeri pulludur. Ala balık küçük kardeşe sorar: “Ben mi güzelim, yoksa pullu balık mı?” Kahraman her ikisinin de güzel olduğunu söyleyerek balıkların sırtını sıvazlar. Bunun üzerine balıklar üst üste gelir ve bir merdiven oluşturur. Küçük kardeş bu merdiven aracılığıyla kuyudan çıkar (Bakırcı, 2006: 333). Masalın bu sahnesi, öznenin gerçeğin sınırından kurtularak yeniden imgesel düzenden simgesel düzene geçişi aşamasını simgeler. Lacan'a göre imgesel düzlem, öznenin ayna evresinde kurduğu narsisistik bütünlük yanılsamasının ve benlik algısının temelidir. Masaldaki kuyunun içindeki su, yansımaların mekânı olduğu için aynayı çağırıştırır. Kahramanın kendi imgesel düzlemine, yani benlik algısının olduğu ayna evresine dönüşünü temsil eder. Balıkların yönelttiği “Kim daha güzel?” sorusu, özneyi bu düzlemle çekmeye çalışır çünkü güzellik kıyaslaması, benliğin Öteki'ne göre konumlandırılmasıdır. Mitoloji ve inanışlarda iyilik ve bereket olarak tasvir edilen balık sembolü, masalarda konuşma yetisine sahip ve kahramanlara yardım eden bir unsur olarak yer alır (Çetiner ve İliden, 2024: 18). Sembolik anlamda su içindeki iki balık, benliğin içsel derinliklerini ve sonsuzluğunu ifade eder. Ayrıca balığın daima çift gezdiği inanışı onun birliğin sembolü olarak görülmesine neden olmuştur (Ersoy, 2000: 451). Bu bağlamda, iki balık figürü bilinçli ve bilinçdışı içeriklerin imgesel tezahürü olarak değerlendirilebilir. Ala balık, karmaşık ve melez doğasıyla çok anlamlılığı ve bölünmüşlüğü – bilinçdışının akışkan, kaygan ve tanımlanması güç yapısını– temsil ederken; pullu balık, her bir

puluyla sınırları belirgin, tekdüze ve idealize edilmeye elverişli düzenli bir benlik imgesini, yani bilincin imgesel yansımasını üstlenir. Bu iki figür, özneye imgesel özdeşlik seçenekleri sunar. Ancak küçük kardeşin verdiği yanıt, bu kıyaslamaya katılmayı reddeder ve imgesel düzlemde bir seçim yapmadan, kapsayıcı ve birleştirici etik bir yanıt sunar. Bu yanıt, Lacancı bağlamda narsistik özdeşleşmenin sınırlarını aşan, simgesel düzenin etik yapısıyla örtüşen bir tavidir. Öznenin bu tutumu, onu yeniden gösteren zincirine dâhil eder. Balıkların bu bütünlükçü ve birleştirici yanıt karşısında üst üste gelerek tek bir merdiven oluşturmaları, tamamlanmış bir birlik haline gelmeleri, öznenin imgesel düzlemdeki bölünmüşlükten kurtularak bütünlüşmüş bir şekilde simgesel düzene yükselişini sembolize eder. Balıkların kuyunun dibinden yukarıya doğru kurduğu bu merdiven hem bilinç ve bilinçdışıyla kurulan yapıcı bir temasın hem de dilsel ve etik özneleşmenin sahnesine dönüşür. Balıkların özneyi yukarı taşıması psikanalitik düzlemde yeniden doğuşu simgeler.

1.6. Travmanın Söze Dönüşü: Simgesel Yeniden Kurulum ve Baba Yasasına Geri Dönüş

Yolculuğuna devam eden küçük kardeş, yol üzerinde ihtiyar bir adamla tekrar karşılaşır. Saygıyla yaklaşarak “Dede, bir şeye ihtiyacın var mı?” diye sorar. Yaşlı adam herhangi bir istekte bulunmaz ancak çocuk yine de içinden geldiği gibi ona bir kese altın verir. Ardından başından geçenleri ayrıntısıyla anlatır. Birlikte abdest alıp namaz kıldıktan sonra, yaşlı adam ona sarayın yolunu tarif eder. Böylece yolları ayrılır (Bakırcı, 2000: 333-334). Kuyudan çıktıktan sonra kahramanın yeniden bir ihtiyar figürüyle karşılaşması, öznenin gerçeğin sınırında ve imgesel düzlemde yaşadığı sarsıcı kırılmanın ardından simgesel düzene yeniden katılımını temsil eder. Masalın başında yol gösterici bir figür olarak beliren bu ihtiyar, bu kez özneye kurduğu ilişkiyi farklı bir düzlemde sürdürür. Küçük kardeşin, ihtiyara bir kese altın vermesi ve başından geçenleri anlatması, travmatik deneyimin dil yoluyla simgeselleştirilmesi, yani simgesel düzende yeniden anlamlandırılması anlamına gelir. Lacan’a göre simgesel düzen, öznenin dilsel, hukuksal ve toplumsal olarak yapılandığı düzlemdir; bu düzene geri dönüş, öznenin travmayı bir anlatıya dönüştürerek dil içinde yeniden yer alabilmesiyle mümkündür. Dolayısıyla küçük kardeşin deneyimlerini dile getirmesi, simgesel iyileşme sürecinin ilk adımı olarak yorumlanabilir. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer öğe olan abdest alma ve birlikte namaz kılma, Lacan’ın simgesel düzende yasa ve etik bağlamında değerlendirdiği ritüel yapılar üzerinden okunabilir. Lacan için ibadet, dua ya da ritüel öznenin simgesel yasa ve toplumsal kodlarla yeniden temasa geçmesini sağlayan yapısal gösterenler olup *Babanın Adı* kavramını yansıtır (Cléro, 2011: 90). Bu bağlamda ihtiyar figürü, *Babanın Adı* olarak tanımlanan simgesel otoritenin yeniden devreye girişini temsil eder. Masalın başında çocuğa “devin memesini em” diyerek onu anne bedenine, yani imgesel düzleme yönlendiren bu figür, şimdi ise ona yön tarif ederek babanın yasa aracılığıyla simgesel düzene yerleşmesini sağlar. Böylece ihtiyarın işlevi, imgeselden simgesele geçişin eşlikçisi olarak dönüşür. İhtiyar figürünün bu dönüşümü, Lacan’ın özneleşme sürecinde merkezi olan “ayna”, “yasa” gibi kavramların nasıl katmanlı bir biçimde birbirine eklemelendiğini gösterir.

Masalda ihtiyar, kahramandan önce saraya gider ve olanları padişaha anlatır. Padişah ise büyük ve ortanca kardeşi yalan söyledikleri için cezalandırır (Bakırcı, 2000: 334). Bu noktada ihtiyar, öznenin deneyimlerini simgesel düzende dile döken bir aracıya dönüşür. Lacan’a göre hakikat her zaman dolaylı biçimde, göstergeler aracılığıyla kendini açar ve doğrudan değil söz yoluyla ortaya çıkar (Evans, 2019: 138). İhtiyarın tanıklığı, küçük kardeşin yaşadıklarını simgesel düzlemde yeniden kurarak görünür kılar ve böylece yalanın egemen olduğu simgesel düzen yeniden yapılandırılır. Padişahın, yani *Babanın Adı*’nı temsil eden otoritenin bu anlatıya dayanarak büyük ve ortanca kardeşi cezalandırması, simgesel düzenin

adalet ve yasa üzerinden yeniden tesis edildiğini gösterir. Çünkü *Babanın Adı*, yasanın yanında cezalandırıcı olan otoritenin sembolüdür (Bowie, 2007: 107).

1.7. Simgesel Ödüllendirme: Bülbülün Ötüşü ve Evlilik

Masalda gerçeği öğrenen padişah, vezirlerine küçük oğlunu bulmaları için emir verir. Büyük ve ortanca kardeşler de arama heyetine katılır; ancak yolda vezirleri bir ağaca bağlayarak geri dönerler. Saraya vardıklarında padişahın huzuruna çıkar ve “Oğlunuzu ve vezirleri balıklar yedi, doymadı.” diyerek yalan söylerler. Padişah bu yalana inanır ve büyük bir üzüntü duyar (Bakırcı, 2000: 334). Büyük ve ortanca kardeşlerin yalan söylemeleri, simgesel düzenin ikinci kez sarsıldığını ve hakikatin yerini bir kez daha imgesel yanılsamaların aldığını gösterir. Bu noktada padişahın, yani “Büyük Öteki” olarak tanımlanan simgesel otoritenin oğullarının yalanına ikinci kez inanması, yasayı temsil eden otoritenin mutlak olmadığını hatta eksik kalabileceğini ortaya koyar. Lacan’a göre simgesel düzenin ihlali, yalnızca yasa dışı bir davranış değil aynı zamanda özneleşme sürecinde yapısal bir sapmadır. Büyük ve ortanca kardeşlerin hem babalarının yasasını çiğnemeleri hem de özneleşmelerini dilsel temsilden koparan bir yalan üretmeleri simgesel düzene ihanetin psikanalitik karşılığıdır. Bu düzende yalanın hüküm sürmesi, hakikatin yerini imgesel illüzyonların almasına neden olur ve sonuç olarak simgesel düzende bir boşluk, yani psikotik bir çökme alanı meydana gelir. Padişahın oğlunun dönmeyişine üzülmesi ve yalanı fark edememesi simgesel yapının geçici olarak devre dışı kaldığını gösterir.

Masalın son bölümünde küçük kardeş yol üzerinde ağaca bağlı vezirleri bulur, onları kurtarır ve birlikte saraya dönerler. Saraya adım atar atmaz, daha önce suskun olan Altın Bülbul ötmeye başlar. Bu ses, padişaha küçük oğlunun sağ salim döndüğünü müjdelir. Padişah büyük sevinç yaşar ve diğer iki oğlunu bir kez daha cezalandırır. Ancak zamanla onları affeder. Kardeşler de pişmanlıklarını dile getirerek bir daha böyle bir şey yapmayacaklarına dair babalarına söz verirler. Sonunda padişah, küçük oğlu için Şahsenem'e düğün gönderir. Kız tarafı, el değmemiş kırk altın, kırklık değmemiş kırk koyun ve çekiç değmemiş kırk takunya gibi çeyiz şartları sunar. Bunlar eksiksiz yerine getirilir. Ardından kırk gün kırk gece süren görkemli bir düğün yapılır ve masal mutlu sonla biter (Bakırcı, 2000: 334).

Küçük kardeşin saraya dönmesiyle birlikte Altın Bülbul'ün ötmesi, masalda hem anlatının çözülme anı hem de öznenin Lacancı anlamda simgesel düzene yeniden kabulünün işareti olarak okunabilir. Lacan'a göre özne, kendi arzusunun hakikatine yalnızca Öteki'nin yani dilin, yasanın ve simgesel düzenin tanınması yoluyla ulaşabilir (Evans, 2019: 41-42). Bu tanınma, öznenin simgesel boşlukta sabitlenmesini ve arzu zincirine yeniden dâhil edilmesini mümkün kılar. Daha önce aynı bülbul, sahte özneleşme girişiminde bulunan büyük ve ortanca kardeşler tarafından camiye konduğunda sessiz kalmış; yani simgesel yapının dışında yer alan, yalan ve sadakatsizlikle lekelenmiş bir özne konumuna tepki olarak işlevsizleşmiştir. Bu suskunluk, Lacan'ın arzuya samimiyetle bağlanmayan öznenin özneleşmeyi başaramayacağını vurguladığı kuramsal çerçeveye örtüşür. Ancak şimdi, küçük kardeşin geri dönüşüyle birlikte Altın Bülbul'ün ötüşü, öznenin kendi arzusunun izini sürerek simgesel yapıya yeniden dâhil olduğunu duyurur. Bu ötüş, yalnızca fiziksel bir ses değil; Lacancı anlamda bir arzu yankısıdır. Öznenin arzusunun Öteki tarafından tanındığını gösteren simgesel bir durumdur. Bu kırılma anı, öznenin yanında yasa sisteminin (padişahın otoritesi, caminin kutsallığı, verilen görev ve uygulanan ceza) yeniden hizalanmasını sağlar. Böylece Altın Bülbul'ün ötüşü, arzusunun, hakikatin ve tanınmanın simgesel düzen içinde yeniden senkronize edildiği bir anı temsil eder. Bu an hem masaldaki adaletin sağlandığı hem de Lacancı anlamda özneleşmenin tamamlandığı yapısal bir sonuçtur.

Kardeşlerin pişmanlıklarını dile getirip babalarına yeniden bağlılık sözü vermeleriyle birlikte simgesel düzenin yapısal işleyişi bir kez daha devreye girer. Lacan'a göre yasa,

insanîdir (Evans, 2019: 141). Yalnızca cezalandırıcı bir mekanizma olmayıp öznenin tanınmasını ve simgesel düzene yeniden dâhil edilmesini mümkün kılan onarıcı bir işleve de sahiptir. Bu bağlamda yasanın temsilcisi padişah figürü, ilk aşamada cezalandırma yoluyla simgesel düzenin sınırlarını belirlerken takip eden affetme ve kabul, pişmanlık yoluyla özneleşmenin yeniden inşasına ve simgesel yapının sürekliliğine hizmet eder. Böylece yasa, katı bir tahakküm aracı olmaktan çok etik ve dilsel düzeyde özneye kurulan ilişkisel bir yapıya dönüşür. Masalın bu sahnesi, öznenin cezanın yanında tanınma ve bağışlanma aracılığıyla da simgesel düzene katılabileceğini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Masalın sonunda küçük kardeşin Şahsenem ile evlendirilmesi, simgesel ödüllendirme olarak tanımlanan yapının masalsı karşılığıdır. Bu evlilik, öznenin eksikliğiyle yüzleşip bu eksikliği kabullendikten sonra, simgesel düzen tarafından tanınma ve ödüllendirilme biçiminde karşılık görmesidir. Ancak bu tanınmanın koşulu, simgesel düzenin (gelenek ve göreneklerin) taleplerinin karşılanmasıdır. Kız tarafının “el değmemiş kırk altın, kırk kırk değmemiş kırk koyun ve çekiç değmemiş kırk takunya” gibi şartları, bu taleplerin somutlaşmış halidir. “El değmemiş”, “kırk kırk değmemiş” gibi vurgular, simgesel mübadele döngüsüne henüz girmemiş, bozulmamış ve dolayısıyla en yüksek değeri taşıyan nesneleri işaret eder. Bu durum, toplumsal yasanın arzuyu ve değeri nasıl düzenlediğini gösterir. “Kırk” sayısı ise simgesel düzenin tamamlanmışlık idealine işaret eder. Burada özne, arzusunu toplumsal yasa ve kültürel normlarla uyumlu bir forma dönüştürerek Lacan’ın tanımladığı anlamda simgesel alanda meşruiyet kazanır.

Lacan’a göre hiçbir simgesel düzen arzuyu tam anlamıyla doyuramaz; çünkü arzu yapısal olarak eksik olanın etrafında döner ve doyum değil sürekli yeniden üretim üzerine kuruludur. Arzunun peşinden gidilmesi tatminin sağlanmasından ziyade öznenin bu eksiklikle yaşamayı kabul etmesidir. Dolayısıyla arzuya neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır. Çünkü yasa özneye olabildiğince az haz duy diye buyurarak güvenli bir mesafe sağlar. (Žižek, 2022: 239; Evans, 2019: 41-257). Bu nedenle evlilik, arzusunun tamamlandığı bir an değil eksikliğin simgesel olarak kabul edildiği ve düzen içine yerleştirildiği bir dönemeçtir. Lacan’ın belirttiği gibi “temel yasa evlenmeyi düzenleyerek, kültürün hâkimiyetini çiftleşmeye teslim edilmiş doğanın hâkimiyetinin üstüne koyar” (Cléro, 2011: 146). Bu bağlamda düğün sahnesi, mutlu sona ulaşmış geleneksel bir birliktelik olmasının ötesinde Lacan’ın kuramında öznenin arzu, yasa ve toplumsal tanınma arasında denge kurduğu bir simgesel uzlaşma alanıdır. Bu uzlaşmanın maddi koşulları, çeyiz şartlarının eksiksiz yerine getirilmesiyle sağlanır. Kırk gün kırk gece süren düğün, öznenin tüm simgesel yapıların (baba, yasa, din, evlilik) tanıdığı ve onayladığı bir kimliğe kavuştuğunun törensel bir göstergesidir. Böylece düğün, arzusunun düzene taşınmasının ve özneleşmenin tamamlanmasının kutlandığı bir toplumsal sahneye dönüşür.

Sonuç

Masallar, kültürel kimliğin derin kodlarını ve bilinçdışının evrensel motiflerini simgesel bir düzlemde işleyen sözlü yapılardır. Bu anlatılar, bireyin içsel çatışmalarını, bastırılmış arzularını ve kimlik inşasına dair dinamikleri alegorik bir dil aracılığıyla temsil eder. Masallar, didaktik ve eğlendirici işlevlerinin sınırlarını aşarak travmatik deneyimlerin, bilinçdışı dürtülerin ve ideal benlik arayışlarının kolektif bir biçimde işlendiği psikanalitik bir arka plan sunar. Bu bağlamda, masallar birer folklorik ürün olmanın ötesinde, bireysel ve toplumsal psikolojinin katmanlarını çözümlemeye imkân veren birer analiz aracıdır. Bu analiz sürecinde öne çıkan yaklaşımlardan biri de Lacancı psikanalizdir. Jacques Lacan, özneyi dilin yapısalılığı içinde kuramsallaştırarak psikanalizi yeni bir düşünsel düzleme taşır. “Ayna evresi”, “Öteki”, “eksiklik”, “nesne a” ve “simgesel düzen” gibi kavramlarıyla, özneleşme sürecini dil, arzu ve toplumsal normlar arasındaki diyalektik ilişki üzerinden açıklar. Lacan’a göre özne, daimî bir

eksiklikle kurduğu ilişki, arzusunu biçimlendiren Öteki ile etkileşimi ve simgesel düzene dâhil oluşu aracılığıyla şekillenir.

Bu çalışma, *Altın Bülbül* masalını Lacancı perspektifle ele alarak söz konusu halk anlatısının yüzeysel bir kurgusal metin olmanın ötesinde öznenin simgesel düzendeki varoluş mücadelesini, arzunun diyalektiğini ve kimlik inşasının dinamiklerini nasıl temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Masalda, özne simgesel düzene girebilmek için eksiklikle yüzleşir, Öteki'nin arzusunu tanır, imgesel düzlemdeki yanılsamalarla hesaplaşır ve gerçeğin sarsıcı eşliğinden geçerek nihayetinde simgesel düzene yeniden yerleşir. Bu süreç, kahramanın tanınma ve ödüllendirilme ile sonuçlanan bir özneleşme deneyimini yansıtır. Kahramanın yolculuğu boyunca karşılaştığı sınavlar, bastırmalar, sapmalar ve yeniden yapılanmalar, Lacancı özneleşme modelinin halk anlatısı formunda sahnelenmiş biçimdir.

Sonuç olarak masallar, simgesel düzende özneleşme sürecinin anlatı düzeyinde nasıl yapılandığını gösteren birer sözlü alan sunar. Her masalsı yolculuk, öznenin eksiklikle karşılaştığı, Öteki'nin arzusu ile yüzleştiği ve simgesel düzene dâhil olabilmek için çeşitli sınavlardan geçtiği bir yapısal kurguyu içinde barındırır. Lacan'ın kuramında özne, dilin içine yerleşerek ve yasayla tanışarak varlık kazanır; masallar ise bu süreci figüratif ve alegorik bir biçimde sunarak bilinçdışı yapılanmanın izlerini takip etmeye olanak sağlar. Arzunun nesnesine ulaşmak, yasaya boyun eğmek, eksikliği kabullenmek ve simgesel ödüllendirmeye ulaşmak gibi adımlar, masal anlatılarında tekrarlanan örüntüler hâlinde görünür kılınır. Bu bağlamda Lacancı psikanaliz, masalları yalnızca kültürel kodların taşıyıcısı değil aynı zamanda öznenin varoluşsal sürecini simgesel düzende biçimlendiren metinler olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Kaynakça

- BACHELARD, Gaston (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAKIRCI, Nedim (2000). “Niğde masalları”. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi.
- BAKIRCI, Nedim (2019). “Kırım Tatar Masallarından ‘Altın Elma’ Adlı Masalın Arketipsel Sembolizm Açısından Çözümlemesi”, *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 19, s. 36-46.
- BOWIE, Malcolm (2007). *Lacan*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BUDAK, Selçuk (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- CLÉRO, Jean-Pierre (2011). *Lacan Sözlüğü*. Ankara: Say Yayınları.
- ÇETİNER Melike ve Serkan İliden (2024). “Türk Mitolojisinde Balık”, *Arteoloji Dergisi*, C. 3, S. 2, s. 1-23.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2019). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- DAĞLAR, Mehmet (2020). “Geçiş Ritüeli Olarak Kızılbaş Türkmenlerden Çub-ı Tarik Değnek Vurma Geleneği”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 92, s. 101-112.
- ERSOY, Necmettin (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- EVANS, Dylan (2019). *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. İstanbul: Isık Yayınları.
- FINK, Bruce (2022). *Lacancı Psikanalize Klinik Bir Giriş*. İstanbul: Axis Yayınları.
- IŞIK, Neşe (2009). “Türk masallarının sembolik açıdan çözümlemesi”. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- JONES, Ernest (2007). “Psikanaliz ve Folklor”, (çev. Banu Yılmaz), *Millî Folklor*, C. 19, S. 74, s. 104-115.
- KAYA, Ahmet (2024). “Edebiyatta Öteki'nin Bakışı”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 14, s. 286-296.
- KÜÇÜK, Mehmet Alparslan (2018). “İslâm Öncesinden Sonrasına Türk Geleneğinde Bir Yaşam Stili: ‘Okçuluk’”, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 1, s. 178-191.

- LACAN, Jacques (2022). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- MORAN, Berna (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NASIO, Juan-David (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). Ankara: İmge Kitabevi.
- NASIO, Juan-David (2009). "Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları", *Mono*, Kl. VI/VII, s. 48-53.
- ÖZDEMİR, Serdar Deniz (2019). "Türk halk anlatılarında dev motifi". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- TERBAŞ, Özden (2016). *Rüyalardan Gerçekliğe: Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- TİKDEMİR, Hakan (2025). "Freudyen Sembolizmin İzinde: Nar Tanesi Masalına Psikanalitik Bir Bakış. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, C. 18. S. 51. s. 1362-1382.
- TOPAKTAŞ, Ayşegül (2024). "Nâzım Hikmet şiirlerinde öznenin görünüşleri". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- TURA, Saffet Murat (2022). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TUZGÖL, Kamil (2018). "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 41-53.
- TÜRKAN, Hüseyin Kürşat (2022). "Altın Bülbül Masalının Jung'un Arketipsel Sembolizm Kuramı Bağlamında İncelenmesi", *Asya Studies*, C. 6, S. 22, s. 117-124.
- YORGANCI, Osman Kürşat (2024). "Lacan'ın Ayna Evresi Bağlamında Sözlü Anlatılarda Arzu ve Babanın Yasası: Karayılan Masalında Özneleşme Süreci", *Millî Folklor*, C. 18, S. 144, s. 53-63.
- ŽIŽEK, Slavoj (2022). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan'a Giriş*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: <https://cerenkorulsan.com/2019/08/26/baba-islevi-hakkinda-notlar/> (E.T.: 25.05.2025).

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Yazarın Notu: ---
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC 4.0) altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author's Note: ---
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.
Licence: Authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published as open access under the CC BY-NC 4.0 license.