

**MASALLARIN DÖNÜŞÜ, MASALLARIN DÖNÜŞÜMÜ:
ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATINDA GRİMM MASALLARININ
METİNLERARASI KULLANIMLARI (MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ)**

Betül Havva YILMAZ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

**MASALLARIN DÖNÜŞÜ, MASALLARIN DÖNÜŞÜMÜ:
ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATINDA GRİMM
MASALLARININ METİNLERARASI KULLANIMLARI
(MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ)**

Betül Havva YILMAZ

**T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2013

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Betül Havva Yılmaz tarafından hazırlanan "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" başlıklı bu çalışma 06.01.2014 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Ali Gültekin
(Danışman)

Üye

Doç. Dr. Makbule Sabziyeva

Üye

Yrd. Doç. Dr. Türkan Kuzu

ONAY
.../ .../ 20....

Doç. Dr. Hasan Hüseyin ADALIOĞLU
Enstitü Müdürü

ÖZET

MASALLARIN DÖNÜŞÜ, MASALLARIN DÖNÜŞÜMÜ: ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATINDA GRİMM MASALLARININ METİNLERARASI KULLANIMLARI (MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ)

YILMAZ, Betül Havva

Yüksek Lisans-2013

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ali GÜLTEKİN

Bu çalışmada, Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında Grimm masallarının metinlerarası yöntemlerle nasıl kullanıldıkları Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin temel prensiplerinden olan disiplinlerarasılık ilkesi bağlamında halk biliminin kuram ve yaklaşımları ile edebiyat biliminin yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

Konu iki sorunsal temelinde tartışılmıştır. Sorunsallardan biri Murathan Mungan'ın metinlerinde kullanılan Grimm masallarının niteliği itibariyle masal türü kapsamına giren diğer anlatılardan farklı olmasıdır. Bu farklılığı ortaya koyabilmek için masal türü disiplinlerarası metotla, halk bilimi ve edebiyat bilimi kuram, yaklaşım ve yöntemleri birarada kullanılarak ele alınmıştır. Daha sonra, bu iki disiplin bağlamında temel özellikleri ortaya koyulan Grimm masallarının Murathan Mungan'ın metinlerinde ne şekilde yer aldıkları araştırılmıştır.

Çalışmanın diğer sorunsalı Murathan Mungan'ın anlatma esasına bağlı hikâye ve romanlarında Grimm masallarının metinlerarası yöntemlere başvurulması gibi işlevlerle kullanıldıklarıdır. Bu sorunsal bağlamında metinlerarası eleştiri yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın sonucunda masal türünün, halk bilimi ve edebiyat bilimi disiplinlerinden her ikisinin de kuram, yaklaşım ve yöntemleriyle tarifi yapılmış ve bu tarif bağlamında Grimm masallarının tespit edilen niteliklerinin Murathan Mungan örneğinde çağdaş Türk edebiyatı metinlerinde nasıl ve ne işlevle kullanıldıkları ortaya konmuştur.

ABSTRACT

CIRCLE OF TALES, TRANSFORMATION OF TALES: INTERTEXTUAL USAGES OF GRIMM TALES IN COMTEMPORARY TURKISH LITERATURE (MURATHAN MUNGAN CASE)

YILMAZ, Betül Havva

Graduate Student -2013

Comparative Literature Department

Consultant: Prof. Dr. Ali GÜLTEKİN

In this study, how Grimm tales are used with the intertextual methods in Murathan Mungan's tale and novels is researched in the context of interdisciplinary principle which is one of the essential principles of Comparative Literature Studies by using the folklore theory and approaches and literary criticism methods.

The subject is discussed on the basis of two problematics. One of the problematics is Grimm tales used in Murathan Mungan's texts in consideration of their characteristics are different from other narratives. To be able to bring up this difference the tale genre is handled with interdisciplinary method, by using folklore and literary criticism theory, approach and methods together. Then, in what way Grimm tales, basic features of which have proved in the contexts of these two disciplines, are located in Murathan Mungan texts is researched.

Other problematic of the study is by applying which intertextual methods and with what functions Grimm tales are used in Murathan Mungan's tales and novels depending on the principle of narrative. In the context of this problematic intertextual critical method is used.

As a result of this study, tale genre is described in a way that does not miss one of the theory, approach and methods of folklore and literary criticism, and in the context of this description how and with what function the characteristics of Grimm tales are used in Murathan Mungan sample, in contemporary Turkish literature is put forward.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLOLAR LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL YARATIMDAN BİREYSEL TASARIMA MASAL

1.1. TOPLUMSAL YARATIM OLARAK MASAL: HALK MASALLARI VE ZEMİNLER ARASI TAŞINIRLIKLARI.....	10
1.2. BİREYSEL TASARIM OLARAK MASAL: SANAT MASALLARI.....	17
1.2.1. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal.....	17
1.2.2. Yazılı Kültürde Çocuk ve Gençlik Edebiyatının Bir Parçası Olarak Yaratım Sanat Masalı.....	27

2. BÖLÜM

HALK MASALI MI SANAT MASALI MI? FOLKLOR-FAKELORE TARTIŞMASINDA GRİMM MASALLARI

2.1. GRİMM KARDEŞLER VE MASALLARI.....	35
2.2. FOLKLOR-FAKELORE TARTIŞMASI IŞIĞINDA GRİMM MASALLARI: HALK MASALI MI SANAT MASALI MI?.....	46

3. BÖLÜM

YENİ BİR EDEBİ TASARIM VE ELEŞTİRİ YÖNTEMİ METİNLERARASILIK VE FOLKLORLA OLAN İLİŞKİSİ

3.1.	METİNLERARASILIĞIN DÜŞÜNSEL TARİHİ.....	58
3.2.	METİNLERARASILIK FOLKLOR İLİŞKİSİ.....	70

4. BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN ESERLERİNDE GRİMM MASALLARININ METİNLERARASI KULLANIMLARI

4.1.	MURATHAN MUNGAN METİNLERİNDE GRİMM MASALLARI.....	79
4.2.	YENİDEN YAZMANIN YENİDEN YAZMASI: MURATHAN MUNGAN'IN GRİMM MASALLARI	94
4.2.1.	Yeniden Yazma Örneği Olarak Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses...	94
4.2.2.	Yeniden Yazma Örneği Olarak Zamanımızın Bir Külkedisi.....	103
4.2.3.	Yeniden Yazma Örneği Olarak Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	114
	SONUÇ.....	127
	KAYNAKÇA.....	132

TABLolar LİSTESİ:

Tablo 1: Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü.....	56
---	----

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin temel prensiplerinden biri olan disiplinlerarasılık ilkesiyle halk bilimi ve edebiyat biliminin kuram, yaklaşım ve yöntemleri esas alınarak Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında Grimm masallarının metinlerarası yöntemlerle nasıl kullanıldıkları araştırılacaktır.

Bu araştırma, iki sorunsal etrafında şekil alacaktır. Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında kullandığı Grimm masalları, halk bilimcilerin tarif ettiği halk masallarından da edebiyat bilimcilerin tarif ettiği sanat masallarından da farklılık göstermektedir. Halk bilimcilerin ve edebiyat bilimcilerin birbirinden farklı olan masal tariflerinden yalnız birinin bu disiplinlerin bilimsel çalışmalarında tercih edilmesi, masal türüne tek bir bakış açısıyla yaklaşılmasına ve dolayısıyla türün bilimsel anlamda ortaya konması noktasında eksik kalmasına neden olmaktadır. Bu eksikliği gidermek ve hem halk masalı hem sanat masalı ya da ne halk masalı ne sanat masalı olan Grimm masallarının niteliklerini ortaya koyabilmek için halk bilimi ve edebiyat bilimi disiplinlerinin kuram, yaklaşım ve yöntemlerine başvurulacaktır.

Araştırmanın bir diğer sorunsalı da Grimm masallarının Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında ne şekilde kullanıldığıdır. Mungan'ın Grimm masallarına metinlerarası yöntemlere başvurarak metinlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Çalışmada, Grimm masallarının bu metinlerde ne şekilde ve ne işlevsellikte kullanıldıklarının anlaşılabilmesi için metinlerarası eleştiri yönteminden faydalanılacaktır.

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, niteliği itibariyle disiplinlerarası çalışmalar yapılabilmesi için oldukça uygun bir zemindir. Türkiye'de ilk kez bir devlet üniversitesi bünyesinde açtığı Karşılaştırmalı Edebiyat bölümüyle bu bilimin daha çok tanınmasını ve araştırılmasını sağlayan Prof. Dr. Ali Gültekin, bu sayede benim de Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'yle tanışmama vesile olmuştur. Bu disiplinlerarası çalışmayı yapmama olanak sağlayan değerli hocam, tez danışmanım sayın Prof. Dr. Ali Gültekin'e çalışmam boyunca bana göstermiş olduğu ilgi, alaka, anlayış, sabır, destek ve güvenden ötürü en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmada kuram, yaklaşım ve yöntemlerine başvuru olan iki disiplinden biri olan halk bilimiyle tanışmamı sağlayan sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Pınar Dönmez Fedakar'a, masal türüne ilgi duymama vesile olan kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa Gültekin'e ve gerek teorik gerek pratik anlamda halk bilimi alanında derinleşip bu alanda öğrendiğim her şeyi bütün akademik çalışmalarına taşımama yardımcı olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Metin Ekici'ye minnettarlığımı özellikle ifade etmek isterim.

Çalışmada kullanılan metinlerarası eleştiri yöntemini keşfetmemi sağlayan, bilhassa metinlerarasılık bağlamında yaptığım araştırmalarımda yol gösterici olan hocam Doç. Dr. Medine Sivri'ye; çalışmam boyunca bilimsel birikimini, tecrübelerini ve moral desteğini benden esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Şükran Kara'ya ve Doç. Dr. Makbule Sabziyeva'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak aileme ve ailemden uzakta onları aratmayarak bana her zaman her konuda destek olan Yrd. Doç. Dr. Ferzaneh Doulatabadi'ye, Ümit Işık ve ailesine, bütün öğrenci arkadaşlarıma ve dostlarıma Zeynep Çiftçi, Serpil Şahbaz, Gökçehan A. Ağaoğlu, Behçet Yalın Özkara, Mert Dayıoğlu, Ömer Lütfi Zeren ve Nuriye Gülmen'e en içten sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

,

GİRİŞ:

Ortaya çıkışı 20. yüzyılın başlarından itibaren yaşanan birtakım sosyal, siyasal, ekonomik değişimlerle ilişkilendirilen Postmodernizm, yalnız edebiyata değil sanatın hemen her türüne yansımış bir anlayışın ismidir. Bu anlayışın *bugün algıladığımız biçimi ve olgusal tarafıyla ortaya çıkışının 2. Dünya Savaşı sonrası ve özellikle de 1960'lı yıllar olduğu* (Emre, 2004: 47) ifade edilmektedir. 1970'li ve 1980'li yıllarda alanını iyice genişleterek tüm sanat dallarında kullanılan Postmodernizm sözcüğünün günümüzde daha çok bir sanat ve edebiyat terimi olarak kullanıldığı belirtilmektedir (bkz. Kefeli, 2009: 80). Postmodernizmin etkisi olarak düşünülen edebiyattaki birtakım yeni özellikler, anlayışın temelindeki çoğulculuk ilkesiyle ilişkilendirilerek izah edilmiştir. Zira Ecevit'in *Postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sanat da çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur* (Ecevit, 2011: 68) ifadesinde de belirttiği gibi postmodern dönem beraberinde çokluğu, türlerin birlikteliğini getirmiştir:

Çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dâhil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayırımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan, bir mesajı olmayan metinler, bütünlülük ve düzeni reddediş, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, kesinlikten uzaklaşma, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma postmodernizmin temel özellikleridir (Tosun, 2007: 73).

Bu geniş tarifte de belirtildiği gibi postmodernizmin temel prensibi olan çoğulculuk ilkesini edebiyat alanında mümkün kılan yöntemlerden biri de metinlerarasılıktır. Çağdaş edebiyatta metinlerarası yöntemler kullanılarak postmodern akıma dahil edilebilecek pek çok metin bulunmaktadır. Murathan Mungan'ın "Yedi Kapılı Kırk Oda" adlı eserini metinlerarası eleştiri yöntemiyle inceleyen Selin Özkan da postmodern metinlerin çoğul nitelik taşımaları dolayısıyla kendilerinden önce yazılmış metinlerin buluşma noktası olduklarını ifade etmiştir. Özkan, konuyla ilgili olarak Rabau'nun şu görüşlerini aktarmıştır:

Zira metinlerarasılık, etki veya kaynak çalışmaları için bir başka isim değildir, bir veya birçok başka metinle(metinlerarası) ilişkiye giren metinlerin(metinlerarasılık) basit gerçekliğine indirgenemez. Edebi metinleri anlayış şeklimizi tekrardan düşünmemizi, edebiyatı bir alan veya bir kaynak, istenirse, her metnin karşılık olarak diğer metinlere dönüştüğü bir kütüphane gibi göz önünde bulundurmamızı sağlar (Rabau'dan aktaran Özkan, 2012: 6).

Özkan, metinlerarasılığın postmodern edebiyatta farklı bir bakış açısıyla tanımlanmaya çalışıldığını belirterek, metinlerin alışverişi olduğu kadar türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de incelediğini ifade etmiştir (bkz. Özkan, 2012: 6). Metinlerarasılık, her metnin, kendi içinde başka metinlerin özümsemesi ve dönüşümü olarak birer kalıntılar mozaiği şeklinde oluştuğu temel fikriyle (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 97) ilkin yazılı kültür ürünü iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişki olarak düşünülmüştür. Walter J. Ong, metin kelimesinin İngilizce karşılığı olan 'text'in kökünde aslında 'dokumak' fiilinin olduğunu ve etimolojik açıdan kökü alfabe harfi (litera) olan 'yazın' (literature) kavramına oranla, sözlü anlatıma daha uygun olacağını (bkz. Ong, 2007: 26) ifade etmiştir. Bu tespit de olduğu gibi metin sözünün zamanla daha geniş bir alanı kapsadığı anlaşılmış ve metinlerarasılık bağlamında sözlü edebiyat ürünleriyle yazılı edebiyat ürünleri arasındaki ilişki de araştırılmaya başlanmıştır.

Esasında postmodernizmin özelliklerinden olan seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması da bir nevi kitle kültürünün sanata, edebiyata taşınması anlamına gelmektedir. Nitekim postmodern edebiyatta böylesi örneklerle sıkça rastlanmakla birlikte söz konusu kitle kültürünün ürünü olan geleneksel anlatı türlerinin metinlerarası yöntemlere başvurularak kullanıldığı metinler de ekseriyetle görülmektedir. Murathan Mungan'a ait metinlerin bazıları da böylesi metinlerin örneklerindedir.

"Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" adlı bu çalışma aslında iki temel sorunsal üzerine şekillendirilecektir. Bu iki sorunsaldan biri Murathan Mungan'ın anlatma esasına bağlı hikâye ve romanlarında Grimm masallarına metinlerarası yöntemlerle ne şekilde yer verildiğidir.

Bu çalışmada örneklem, Murathan Mungan olarak belirlenmiştir. Bu tercihin sebeplerinden biri Mungan'ın pek çok eserinde hem doğu hem de batı kaynaklı masal, hikâye, efsane ve mitolojik unsurlar gibi çeşitli halk bilgisi ürünlerinden sıklıkla faydalanmış olmasıdır. M. Abdulbasit Sezer'in "Murathan Mungan ve Halk Bilimi" adlı çalışmasında, Mungan'ın eserlerinde kullanılan halk bilgisi ürünleri detaylı bir biçimde ortaya konmuştur.

Sezer, halk bilimi disiplinine bağlı kalarak yapmış olduğu bu çalışmasında söz konusu halk bilgisi ürünlerinin hangi eserlerde yer aldıklarını tespit ederek bu tespitlerini tasviri bir biçimde daha çok halk bilimi çalışmalarında kullanılan motif kavramıyla ilişkili olarak incelemiştir. "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" adlı bu çalışmada ise halk bilgisi ürünlerinin Murathan Mungan metinlerinde motif olarak bulunmalarının yanında metinlerarası yöntemler kullanılarak yer aldıkları da ortaya konacaktır.

Çalışmada Murathan Mungan metinlerinde yer alan, Sezer tarafından da tespit edilen halk bilgisi ürünlerinden sadece masallar bu incelemeye konu olacaktır. Murathan Mungan'ın doğu masallarına da batı masallarına da metinlerinde çok fazla yer verdiği, Sezer'in çalışması kapsamında hazırlamış olduğu tablodan da anlaşılmaktadır (bkz. Sezer, 2010: 74-75). Fakat bu çalışmada Mungan'ın hikâye ve romanlarındaki masallar, Sezer'den farklı olarak metinlerarası eleştiri yöntemiyle ele alınacaktır. Kullanılacak yöntemin bir gereği olarak Mungan'ın metinlerinde yer alan masalların nitelikleri de önem kazanacağından, masallar Grimm masalları olarak sınırlandırılmıştır. Nitekim metinlerarasılık bağlamında incelenecek Murathan Mungan metinlerinde kullanılmış olan Grimm masalları da nitelikleri itibarıyla bu çalışmanın diğer sorunsalının tartışılmasına vesile olacaktır.

"Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" adlı bu çalışmanın başlığında yer alan "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü" ifadesi ile hem metinlerarası yöntemlerle Mungan'ın metinlerde yer alan masalların uğradıkları dönüşüme, hem de masalların sözlü kültürde yaratıldıktan sonra yazılı kültüre, daha sonra tekrar sözlü kültüre taşınarak gerçekleştirdikleri dönüş ve

dönüşüme işaret edilmiştir. Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında yine metinlerarası yöntemlerle kullanılan Anadolu masalları ya da Binbir Gece Masalları yerine Grimm masallarının tercih edilmiş olması bu sebepten bir tesadüf değildir.

Grimm masallarının yaratım, yayılım ve yeniden yaratım süreçlerinde diğer masallardan farklılık gösterdikleri araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Zipes'in de sözünü ettiği gibi Grimm masallarının aslında kırsalda köylüler ziyaret edilerek sözlü kültürden derlenmedikleri; masal anlatıcılarının aristokrat ya da orta sınıf mensubu genç eğitilmiş kadınlar oldukları ve bu kişilerin dedilerinden, mürebbiyelerinden ve uşaklarından duymuş oldukları masalları Grimm kardeşlere anlattıkları; hatta Grimm kardeşlerin de masal anlatıcılarından dinledikleri masalları, doğrudan kitaplardan ve dergilerden aldıkları masalların üslubuna uygun olarak düzenledikleri ifade edilmektedir (bkz. Zipes, 1992: XXIV). Üstelik bununla da kalmayıp Grimm kardeşlerin "Kinder- und Hausmärchen" ismiyle yayınladıkları masal kitaplarındaki masalları her yeni basımda bilhassa çocuklar için zararlı olabilecekleri endişesiyle şiddet ve cinsellik içeriğini azaltarak ahlak dersi niteliğine büründürdükleri de Grimm masalları ile ilgili öne sürülen görüşler arasındadır (bkz. İçöz, 2008: 52). Grimm masallarının halk masalı mı sanat masalı mı yoksa her ikisi mi olduklarının araştırılması, bu masalların niteliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Grimm masallarının özelliklerinin bu bağlamda ortaya konması, çalışmanın sorunsallarından ilkinin tartışılmasına vesile olacaktır. Bu sorunsalın tartışılması bütün bir çalışmaya yön verecek bir tartışmadır. Zira Grimm masallarına has bu birtakım özellikler metinlerarası yöntemlerle kullanıldıkları metinleri de diğer metinlerden farklı kılmaktadır.

Halk bilimciler tarafından yapılan masal tarifleri, edebiyat bilimciler tarafından yapılan tariflerden farklıdır. Halk bilimi çalışmalarında, edebiyat bilimi alanında yapılan tariflerin; edebiyat bilimi çalışmalarında da halk bilimi alanında yapılan tariflerin göz ardı edilmesi bilimsel çalışmalarda masal türünün eksiksiz bir şekilde ortaya konamamasıyla sonuçlanmaktadır. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi kapsamında yapılacak bu çalışmada Karşılaştırmalı Edebiyat'ın temel prensiplerinden biri olan disiplinlerarasılık ilke olarak benimsenecektir. Masal türü, hem halk bilimi kuram ve yaklaşımlarıyla hem de edebiyat bilimi yöntemleriyle her

iki disiplinin de verilerinden faydalanılarak disiplinlerarası biçimde ele alınacaktır. Böylelikle Grimm masallarının özellikleri her iki bakış açısıyla da ortaya konmaya çalışılacaktır.

"Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" adlı bu çalışma Giriş, "Toplumsal Yaratımdan Bireysel Tasarıma Masal", "Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı? Folklor-Fakelore Tartışmasında Grimm Masalları", "Yeni Bir Edebi Tasarım ve Eleştiri Yöntemi Metinlerarasılık ve Folklorla Olan İlişkisi" ve "Murathan Mungan'ın Eserlerinde Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları" adlı dört bölüm ve sonuçtan oluşacaktır.

Masal türünün hem halk bilimi hem de edebiyat bilimi açısından ele alınacağı "Toplumsal Yaratımdan Bireysel Tasarıma Masal" adlı birinci bölüm "Toplumsal Yaratım Olarak Masal: Halk Masalları ve Zeminler Arası Taşınırlıkları" ve "Bireysel Tasarım Olarak Masal: Sanat Masalları" olarak iki kısımdan oluşacaktır.

"Toplumsal Yaratım Olarak Masal: Halk Masalları ve Zeminler Arası Taşınırlıkları", masal türünün halk bilimsel bir yaklaşımla ele alınacağı kısımdır. Bu kısımda halk bilimsel açıdan yapılacak halk masalı tarifinin ardından "Masalların Göçü Kuramı" ve "Tarihi Coğrafi Fin Okulu" nun yaklaşımlarına da kısaca değinilerek masal türünün göç etme özelliği ele alınacaktır. Bu kuram ve yaklaşımların yaratıcıları olan Theodor Benfey, Julius Krohn, Kaarle Krohn, Albert Wesselsky ve Carl von Sydow'un görüşlerine Özkul Çobanoğlu, Richard Dorson ve Evrim Ölçer Özünel'in değerlendirmeleriyle yer verilecektir. Masalların zamanlar ve zeminler arasında taşınabilme özelliklerinin bu kısımda ele alınmasıyla, sonraki kısımda incelenecek olan yazılı kültüre taşınma özelliklerine zemin hazırlanarak bölümler arasında bağ kurulmaya çalışılacaktır.

"Bireysel Tasarım Olarak Masal: Sanat Masalları" ise masal türünün, edebiyat alanındaki tarifleri esas alınarak tarif edilmeye çalışılacağı kısımdır. Bu kısmın başlıklarından biri olan "Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal" başlığı altında aslında sözlü kültür içinde halkın kolektif yaratımı olan halk masallarının zaman içinde yazıya aktarıldıkları, yazıya aktarılışları sırasında ve sonrasında

geçirdikleri birtakım değişikliklerle halka ve edebiyata ilham vererek bireysel tasarım ürünü olan sanat masallarının ortaya çıkmasını sağladıkları konuya ilişkin yapılmış olan çalışmalara dayanarak anlatılmaya çalışılacaktır. Pek çok halk bilimciden farklı olarak masal merkezinde sözlü edebiyat ve yazılı edebiyatı birbiriyle ilişkilendiren Pertev Naili Boratav'ın çalışmaları bu başlıkta başvurulacak temel kaynaklardan biri olacaktır. Boratav'ın yanı sıra Ali Gültekin, Ferhan Oğuzkan, Mustafa Ruhi Şirin, Öner Ciravoğlu, Recep Nas, Türkan Kuzu, Gülşen Başara, Hasan Güneş ve Dilek Tüfekçi Can tarafından çocuk ve gençlik edebiyatı üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların görüşlerinden faydalanılacaktır. Zira halk masallarının yazılı edebiyatta bir türe kaynak olması konusu, yazılı edebiyatta masalın çocuk ve gençlik edebiyatına mal edilmesi dolayısıyla daha çok çocuk ve gençlik edebiyatı çalışmaları kapsamında ele alınmıştır. Lüthi'nin önerdiği sanat masalı teriminin tercih edileceği bu çalışmada, yazılı edebiyattaki masallar için pek çok farklı isimlendirmenin yapıldığı görülerek kullanılan çağdaş masal, yapay nitelikli yazınsal masal, edebi masal ve modern-edebi masal terimleri kavram kargaşasının giderilmesi amacıyla tek tek araştırılacak, bu esnada sanat masaları tarifleri de karşılaştırılarak özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Ortaya çıkacak bu özelliklerden hareketle sanat masallarının yeniden yazma sanat masalı ve yaratım sanat masalı olmak üzere iki ayrı başlıkta ele alınabileceği önerilerek bu öneriyi destekleyecek görüşlere yer verilecektir.

Diğer başlık "Yazılı Kültürde Çocuk ve Gençlik Edebiyatının Bir Parçası Olarak Yaratım Sanat Masalı"nda ise yazılı kültürde yeni masal metinlerinin üretilmesiyle edebi bir tür haline gelen masalın daha çok çocuk ve gençlik edebiyatının bir parçası olarak görülmesi süreci, nedenleriyle birlikte ele alınmaya çalışılacaktır. Bu başlıkta Dilek Tüfekçi Can'ın "Çocuk Edebiyatı Üzerine Bir Araştırma: Tanımlar, Türler ve Teoriler" başlıklı yayımlanmamış doktora tezi mevcut kaynaklar içinde bu çalışmaya en çok malzeme sağlayan geniş çaplı bir çalışma olması dolayısıyla temel kaynak olacaktır. Tüfekçi Can'ın yanı sıra çocuk ve gençlik edebiyatını masal bağlamında araştıran bilim adamlarının görüşlerine de başvurulacaktır. Çocuk fikrinin doğuşundan başlayarak, çocuk eğitime hizmet amacıyla temelleri atılan çocuk ve gençlik edebiyatının tarihi ve bu süreçte

masalların taşıdığı rol tartışılacaktır. Masalların dönüşü ve dönüşümü, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi ve geçirdiği dönüşümler bu çalışmanın konularından biridir. Masalın çocuk ve gençlik edebiyatıyla kurulan ilişkisi, türün tarihsel sürecinde bir basamak olması dolayısıyla çalışmada benimsenen disiplinlerarasılık ilkesiyle bu bölümde yer alacaktır.

"Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı? Folklor-Fakelore Tartışmasında Grimm Masalları" adlı ikinci bölüm de "Grimm Kardeşler ve Masalları" ile "Folklor-Fakelore Tartışması Işığında Grimm Masalları: Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı?" başlıklı iki kısımdan oluşacaktır.

"Grimm Kardeşler ve Masalları" kısmında, Grimm masallarını diğer masallardan farklı kılan sebeplerden biri olan ortaya çıkış süreçleri ve sonrasında geçirdikleri değişiklikler, Grimm kardeşlerin hayat hikâyelerinin bu değişiklikler üzerindeki etkisine de değinilerek, açıklanmaya çalışılacaktır. Bu kısımda Grimm masalları üzerine yeni tespitler yapan Jack Zipes'in çalışmaları esas alınacaktır. Öncelikle Grimm masallarının Grimm kardeşler tarafından hangi amaçlarla derlenmeye başlandığı, sonrasına bu derlemelerin sözlü kültürden bir halk bilimci titizliğiyle yapılıp yapılmadığı araştırılacaktır. Daha sonra derlenen metinlere yazıya geçirilirken ya da sonrasında ekleme ve çıkarmalar yapılıp yapılmadığı, şayet yapıldıysa bunun hangi amaçlarla yapıldığı ifade edildiği gibi Grimm kardeşlerin hayat hikâyelerinin etkisi de göz önünde bulundurularak tartışılacaktır.

"Folklor-Fakelore Tartışması Işığında Grimm Masalları: Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı?" kısmında ise halk bilimi sahasında tartışılmakta olan folklor-fakelore sorunsalı kapsamında da sık sık örnek gösterilen Grimm masallarının halk masalı mı sanat masalı mı yoksa hem halk hem sanat masalı mı oldukları üzerinde durulacaktır. Bu sayede çağdaş edebiyata metinlerarası yöntemlerle taşınan Grimm masallarının nitelikleri daha iyi anlaşılabilirken kullanılan metinlere ne gibi bir katkı sağladıkları anlaşılabilir. Bu kısımda Selcan Gürçayır tarafından yayına hazırlanan, içinde konuya ilişkin pek çok kıymetli makalenin yer aldığı "Folklorun Sahtesi: Fakelore" isimli çalışma temel kaynak olarak kullanılacaktır.

Çalışmanın "Yeni Bir Edebi Tasarım ve Eleştiri Yöntemi: Metinlerarasılık ve Folklorla Olan İlişkisi" adlı üçüncü bölümünde ise metinlerarasılığın teorik zemini ortaya konarak düşünsel tarihine ışık tutulmaya çalışılacaktır. Bu bölümde Türkiye’de metinlerarasılık üzerine en önemli çalışmaları yapan Kubilay Aktulum'un çalışmaları esas alınarak, Rus biçimcilerinden başlanıp düşünsel olarak birbirini takip etme sırasıyla Bakhtin ve Kristeva'nın, Barthes, Bloom, Riffaterre ve Jenny'nin ve nihayet kendi modelini kuran Genette'in yaklaşımları ortaya konacaktır. Sonrasında ise çalışmanın amacı doğrultusunda bir önceki bölümde ortaya konan, incelenecek malzemenin bir nevi halk bilgisi ürünü olması dolayısıyla metinlerarasılık ve folklor bağlantısı kurulmaya çalışılacaktır.

Dördüncü ve son bölüm olan "Murathan Mungan'ın Eserlerinde Grimm Masalları'nın Metinlerarası Kullanımları" bölümünde ise "Murathan Mungan Metinlerinde Grimm Masalları" kısmında Murathan Mungan'ın anlatma esasına bağlı kurgusal eserlerinden hikâye ve romanlarında Grimm masallarının ne şekilde kullanıldıkları incelenecek; Mungan'ın kendi özgün bireysel tasarımı olan metinlerinde Grimm masallarına hangi metinlerarası yöntemler kullanılarak yer verildiği ve Grimm masallarının bu metinler içindeki işlevsellikleri araştırılacaktır.

"Yeniden Yazmanın Yeniden Yazması: Murathan Mungan'ın Grimm Masalları" kısmında ise Grimm masallarının önceki bölümlerde de ortaya konan, aslında birer yeniden yazma örneği olan "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", "Külkedisi" ve "Uyuyan Güzel" adlı Grimm masallarının Mungan tarafından nasıl bir kez daha yeniden yazılıp Türk edebiyatına kazandırıldığı metinlerarası eleştiri yöntemiyle ele alınmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde disiplinlerarasılık ilkesiyle hem halk bilimsel yaklaşımlarla hem de edebiyat biliminin ortaya koyduğu çalışmalarla tarif edilen masalın genel özellikleri, ikinci bölümde Fakelore-Folklor tartışmasında araştırmacılar tarafından ortaya konmuş olan Grimm masallarının özellikleriyle karşılaştırılarak bu masalların bir yere konumlandırılmasına çalışılacak; üçüncü bölümde, kullanılacak eleştiri yöntemi teorik olarak ortaya konmaya çalışılarak dördüncü bölümde ilk iki bölümde varılacak sonuçlar ışığında Grimm masallarının

metinlerarası yöntemlerle Murathan Mungan metinlerinde nasıl ve ne amaçla kullanıldıkları metinlerarası eleştiri yöntemiyle ele alınmaya çalışılacaktır.

Bölümler arasında bu şekilde bir bağ kurularak sonuç bölümünde bütün bölümlerde ulaşılan sonuçlar teker teker ele alınacak; metinlerarası eleştiri sınırları kapsamında, ilk iki bölümde tespit edilmiş olan genelde masal, özelde Grimm masallarının özellikleri ışığında Murathan Mungan'ın hangi sebeplerle metinlerarası yöntemlere başvurarak Grimm masallarını kullanmış olabileceği ortaya konmaya çalışılacaktır

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL YARATIMDAN BİREYSEL TASARIMA MASAL

1.1. TOPLUMSAL YARATIM OLARAK MASAL: HALK MASALLARI VE ZEMİNLER ARASI TAŞINIRLIKLARI

Bir anlatı türünün ismi olan masal sözünün Türk dilindeki en güncel karşılığına bakıldığında "Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebî tür" ifadesi ile karşılaşılr (TDK Güncel Türkçe Sözlük). Söz konusu ifadede yer alan "masalın halk tarafından yaratıldığı" ve "gelenekte yaşadığı" ibareleri bu edebi türün bir halk bilgisi ürünü olduğunu vurgulamaktadır.

Halk masalları oldukça uzun bir zamandan beri halk bilimciler başta olmak üzere edebiyatçılar, etnograflar ve sosyologlar tarafından pek çok farklı açıdan ele alınmış, yapılan araştırmalar masal çalışmalarının önünü açmıştır. Masal çalışmalarında ilk olarak halk masallarının kaynakları ve yayılmaları üzerine çeşitli görüşler öne sürülmüş, masal merkezinden hareketle halk bilgisi ürünlerinin kaynak ve yayılma sorunsallarıyla ilgili kuramlar ve yöntemler geliştirilmiştir. Halk masallarının kaynakları ve yayılmaları üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra tipleri ve motifleri üzerine de bilim dünyasında önem kazanan kataloglar hazırlanmış, yapısal özellikleri üzerine yapılan model ile yeni bir metot bilime kazandırılmıştır.

Bu çalışmada, sözlü kültür ürünlerinden halk masallarının yazılı kültürün bir parçası olan edebiyat alanına ne şekilde taşındıkları, bireysel edebi tasarımlara nasıl malzeme edildikleri ve ne gibi değişimler geçirdikleri konu edilmiştir. çalışmanın amacına uygun olarak "Toplumsal Yaratım Olarak Masal: Halk Masalları ve Zeminler Arası Taşınırılıkları" adlı bu bölümde masal türünün özelliklerini göz

önünde bulundurarak masalların taşınırılığıyla ilgili öne sürülen görüşlere yer verilecektir.

Halk bilgisi ürünlerine -diğer sanatsal tasarımlardan farklı özellikler taşıdıkları için- farklı açılardan yaklaşmak daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu noktada halk edebiyatı ve halk bilimi araştırmacılarının türü ne şekilde ele aldıklarına bakmak yerinde olacaktır.

Türk Halk Bilimi sahasında önemli çalışmalar yapan ve bu çalışmaların büyük bir kısmını masal türü üzerine yoğunlaştıran Pertev Naili Boratav, masalı *nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamiyle hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı* şeklinde tanımlamıştır (Boratav, 1982: 75). Saim Sakaoğlu ise Boratav'ın öne sürdüğü masalın inandırma iddiası olmadığı düşüncesinden farklı olarak, *kahramanlarından bazıları hayvan ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde, dinleyicileri inandırabilen, bir sözlü anlatım türü* olarak tarif etmiştir (Sakaoğlu, 2012: 2). Masal çalışmaları yapan bir başka halk bilimci Bilge Seyidoğlu ise masalın tarifini şu şekilde yapmıştır:

Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü kişilerin, olağanüstü olayların bulunduğu, bir varmış bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yedi, içti, muratlarına erdiler yahut onlar erdi muratlarına biz çıkalım kerevetine, gökten üç elma düştü, biri anlatana, biri dinleyene, biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türüdür (Seyidoğlu, 1986: 149).

Muhsine Helimoğlu Yavuz da yaptığı masal tarifinde Boratav, Sakaoğlu ve Seyidoğlu gibi masalların klişe sözlerle başlayıp bittiğine, kahramanlarının genel tipler olup, belirli kişilerle sınırlı olmadıklarına değinmiştir. Helimoğlu Yavuz ayrıca masalın şu özelliklerine de işaret etmiştir:

Genellikle yaratıcısı belli olmayan, bu hayal yaratısı masal olaylarının anlatımı da oldukça yalın bir konuşma diliyle gerçekleştirilir ve sözlü anlatı türünün doğallığını, rahatlığını yansıtır. Böyle olunca, diğer bazı edebi türlerde yer alan ve ancak yazı dilinin kalıcılığıyla saptanabilen, uzun uzun doğa betimlemeleri ve ruhsal çözümler masalda pek görülmez. Bu tür

betimlemeler yalnızca birkaç sözle belirtilir. Masalda çoğunlukla olayların geçtiği yerler ve zamanlar da belirsizdir. masalda çoğunlukla olayların geçtiği yerler ve zamanlar da belirsizdir (Helimoğlu Yavuz, 2001: 2).

Gültekin, halk bilgisi ürünlerinden herhangi bir tür tanımlanırken o türe ait örneklerin tamamını kapsayacak bir tanım yapmanın neredeyse imkânsız olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebepten halk bilimi araştırmacılarının yaptıkları tanımlarda birtakım noktaların eksik kaldığını ifade eden Gültekin, eleştirilerini şu şekilde ortaya koymaktadır:

Tanımlanacak olan tür, bir halk bilgisi ürünü olduğunda ve halk bilgisi ürünlerinin sözlü gelenek içerisinde yaratılıp, aktarılan ürünler olduğu göz önüne alındığında, böyle bir tanımlama çabası daha zorlaşmaktadır. Bu durumda araştırmacıların, türe ait genel kabullerden hareketle bir tanımlama içerisine girdiklerini, genel kabullerin dışında kalan ve göz ardı edilemeyecek kadar önemli olan örnekleri ise yok kabul ettiklerini, bu nedenle tanımların eksik veya yetersiz olduğunu görüyoruz. Bu durumun farkında olan araştırmacılar, tanımın arkasından açıklayıcı ifadelerde, tanımın bir yorumlamasına giriştikleri, türe ait temel özellikleri ve farklılıkları da bu açıklamalarda ifade ettikleri görülmektedir (Gültekin, 2010: 46).

Halk bilgisi ürünlerini tanımlama problemini bu şekilde ele alan Gültekin, Ekici'nin önerdiği tanımlama modelini probleme çözüm olarak sunmuştur. Ekici, söz konusu yetersizliğin önüne geçilebilmesi için Yaratım ve Aktarım Bağlamı Özellikleri; Şekil ve Yapı Özellikleri; İçerik, Konu Özellikleri ve İşlev Özellikleri göz önünde bulundurularak tanımlama yapılması gerektiğini belirtmiştir (bkz. Ekici, 2007: 134). Bir başka ifade ile bu model, bir türün yapı-şekil, içerik, işlev ve bağlam özelliklerinin ayrı ayrı ele alınmasıdır. Gültekin, türe dair mevcut masal tariflerini söz konusu model bağlamında belirtilen özelliklerini göz önünde bulundurarak ele almış ve halk masalı tarifini şu şekilde yapmıştır:

İnsan, hayvan veya olağanüstü varlıkların gerçek olmayan bir zaman ve mekânda başlarından geçen olayların anlatıldığı; toplumsal tecrübe ve gözlemlerin, geleceğe dair ümit ve beklentilerin yansıtıldığı; başında sonunda ve ortasında bazı kalıp ifadeler yer verilen, inandırmak iddiası olmamakla birlikte, dinleyicilerin veya okuyucuların kahramanların yaşadığı olaylara acı, sevinç gibi duygularla katıldığı, kadın ve erkek anlatıcılar tarafından sözlü olarak yaratılıp aktarılan; bazıları çeşitli nedenlere bağlı olarak yazıya geçirilen ve bir kısmı da

yazılı olarak yaratılan; dinleyicileri eğitmek, eğlendirmek ve öğüt vermek gibi işlevleri olan halk bilgisi ürünlerine masal adı verilir (Gültekin, 2010: 51).

Gültekin'in işaret ettiği bu temel özelliklere sahip halk masalları, söz konusu özelliklerine de bağlı olarak farklı zamanlara, zeminlere ve türlere taşınmışlardır. Sözlü kültür içinde toplumsal bir yaratım olan sözlü anlatılar, yaratıldıkları gibi sözlü olarak yaşadıkları, aktarıldıkları, yazıya mahkûm olmayacak kadar bağımsız oldukları için sözün ulaşabildiği zamanlara ve zeminlere taşınabilmekte, farklı türlere de kaynak ya da malzeme olabilmektedirler.

Ölçer Özünel, masalların bu özellikleriyle göçmen kuşların göçebeliği arasındaki koşutluğu her ikisinin de göç yolları üzerindeki koşullara kolaylıkla uyum sağlamaları olarak göstermiştir:

Göçmen kuşlar, dünyanın manyetik alanına karşı duyarlı oldukları için, yolculukları sırasında yönlerini kolayca bulabilirler. Masalların yollarını bulmaları da, uğradıkları toplumların sosyal ve kültürel yapılarına, bir anlamda sosyo-manyetik alanına karşı duyarlı olmalarıyla açıklanabilir. Buna karşın, en az göçmen kuşlar kadar "göçebe" yaşayan masalı, anlatan, dinleyen ya da inceleyen günümüz insanının, masal dünyasında yönünü nasıl bulacağı, irdelenmesi gereken bir sorudur (Ölçer Özünel, 2006: 15).

Ölçer Özünel'in de işaret ettiği, masal dünyasında yön bulabilmeyi pek çok araştırmacı farklı yöntemler kullanarak denemiştir. Erken dönem halk bilimi kuramlarının temelinde bulunan köken arayışları ve yine bu arayışla ilgili olarak yayılma, yani difüzyon kavramını en çok benimseyenlerden, yayılma kuramları içinde kuram yatanlardan biri de Benfey'dir:

Benfey'e göre, söz konusu Avrupalı ve Avrupalı olmayan milletlerin masalları arasındaki benzerlik ve aynıyetlerin kaynağı, daha önce açıklanmaya çalışıldığı gibi ortak atadan gelen aynı dil ailesine mensup milletlerin soy akrabalıkları değildi. Ona göre milletlerarasındaki ortak ve benzer masalların kaynağı milletlerarasındaki kültürel ve tarihi ilişkilerdir. Milletlerarasında meydana gelen kültürel ve tarihi ilişkilerde birbirlerinden bazı kültürel unsurları "ödünc almak"taydılar. Bu nedenle de farklı dil ailelerine de mensup olsalar aralarında masalarda olduğu gibi benzerlik ve ortaklıklar vardı (Çobanoğlu, 2008: 105).

Benfey, ifadesinden de anlaşılacağı üzere, sözünü ettiği bu ortaklıkları ödünç alma adını verdiği bir çeşit taşınmayla açıklamaktadır. Avrupa'nın mevcut malzemelerinin kaynağının Hindistan olduğunu öne süren Benfey, göçleri ve ticaret etkinliklerini göz önünde bulundurarak sözlü kültür ürünlerinin Hindistan'dan Avrupa'ya taşınma yollarını çizmiştir. Benfey'in "Masalların Göçü Kuramını" ile daha sonra ortaya çıkıp gelişecek halk bilimi okulları için sağlam bir zemin hazırlanmıştır (bkz. Çobanoğlu, 2008: 107).

Halk bilgisi ürünlerinin ilk olarak ortaya çıktıkları yani toplumsal yaratımın ilk yapıldığı yerden itibaren gerçekleşen yayılışlarını inceleyen yayılımacı görüşü ilke edinen Tarihi-Coğrafi Fin Okulu araştırmacıları da Benfey'in ardından halk masallarının taşınmasıyla ilgili çalışmalar ortaya koymuşlardır:

Benfey'in halk masallarının Hindistan'dan göçü hipotezi, onunla insanları bir araya getiren ve kültürel materyalin etkileşimini sağlayan belli tarihsel olaylarla özdeşleşmiştir. Benfey, Budizm'in doğuşuna, vaaz veren misyoner keşiflere, İskender'in fetihlerine, İslamiyet'in yayılışına ve Haçlı Seferlerine ağırlık veriyor. Fin Okulu ise bu görüşü kabul edip fakat daha az itibar etmek suretiyle halk masallarının dolaşımının göç veya tarihsel olaylar dışında bir otogöç yoluyla gerçekleştiğini savunmaktadır. "Masalların ağızdan ağza yayılması bir kuraldır aslında. Masal anlatıcılarının komşularından öte gitmelerine gerek yok ve bu göç her an gerçekleşebilir" diyor Kaarle Krohn (Sydow, 2005: 114).

Tarihi-Coğrafi Fin Okulu'nun kurucusu Julius Krohn'un yarım kalan çalışmalarını sürdüren oğlu Kaarle Krohn, sözünü ettiği her an gerçekleşebilecek otogöçün suya atılan bir taşın yarattığı halkalar gibi her yöne olabileceğini öne sürmektedir. Fin Okulu, sınırları engel olarak görmemiştir. Fin Okulu, otogöçle yayılan masalların mevcut tüm eş metinlerini, yani varyantlarını toplayıp kendi yöntemlerini kullanarak Ur-form adı verilen ilk hallerine ulaşmayı amaçlamıştır.

Fin metodu, bir taraftan dogmayı reddederken, sözlü masalların kökeni ve yayılışını açıklamak için çeşitli olasılıklardan birini seçmiştir. Dayanak noktalarına göre, yüzlerce sözlü varyantta bulunan bir masal, belli bir zamanda ve bir yerde bilinçli bir uydurma davranışıyla yaratılmış olmalıdır. Sonradan bu masal, oluşum noktasından çıkıp genişleyen bir yayda dolaşmış olmalıdır. Masalın "dalga-benzeri" yayılması ticaretin ve seyahatin yüzeysel rotalarından

ve muhtemelen ikinci etken olarak da el yazması ve basılmış metinlerden etkilenecektir; fakat yayılma genişleyerek büyüyen bir coğrafi alanda gerçekleşecektir (Dorson, 2006: 12).

Fin Okulu araştırmacıları yaptıkları çalışmalarda özellikle bazı halk masallarının dil duvarlarını, hatta kültür sınırlarını daha da kolay aştıklarını ortaya koymuştur. Yapılan çalışmalar ortaya koymuştur ki, masallar daha gelişmiş halklardan daha az medenileşmişlere doğru yayılmaktadırlar. On beşinci ve on altıncı yüzyılda Avrupa'nın genişlemesiyle, Avrupalı sömürgeciler halk masallarını Kuzey, Güney, Amerika ve Afrika kıtalarına taşımışlardır; fakat Afrikalıların ve Amerika Kızılderililerinin masallarına Avrupalı köylüler arasında rastlanmamaktadır (bkz. Dorson, 2006: 12).

Fin Okulu'nun bu sonuçlara varılmasını sağlayan çalışmalarını ve masala yaklaşımlarını eleştiren araştırmacılar da mevcuttur. Masalların yayılma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için Fin metoduyla yapılan çalışmalar, toplanabilecek kadar çok sayıda varyantın toplanması ve toplanan metinlerin karşılaştırılması ile başlamaktadır. Bu uygulamaların devamında istatistiksel yöntemlere de başvurulmuşur. Ur-formun, yani ilk yaratımın tespit edilmesiyle tablolar ve haritalar yardımıyla taşınma istikametinin belirtilmesi çalışmanın son aşamasıdır. Bu süreçte Ur-formun bulunabilmesi için varyantların tamamının toplanması aslında imkansız olduğu için ve masalın bağlamının göz ardı edilerek yalnız metinden hareketle sonuca gidildiği için yöntem eleştiriler yöneltilmiştir. Üslubun, sanatkarlığın; yaratmanın ve değiştirmenin esrarengiz süreçlerinin; ulusal kültürün etkilerinin, toplumsal bağlamın, bireysel dehanın yüzde tablolarında ve olay özetlerinde bir yeri olmaması bu eleştirilerin temelini teşkil etmektedir (bkz. Dorson, 2006: 18).

Albert Wesselski'nin iddiasına göre bir masalın edebi versiyonlarının yayılma üzerinde o denli güçlü bir etkisi vardır ki bu, sözlü yayılmayı takip etme girişimlerini geçersiz kılar. İsveçli seçkin folklorculardan Carl von Sydow, yerel, tarihsel ve kültürel faktörlerin uluslararası bir masalı alt-türlere ya da kendi adlandırmasıyla, her birinin kendine ait tarihi olan bölgesel ekotiplere (oikotypes) dönüştürdüğüne inanıyordu. Ona göre gerçek olduğu kabul edilen ancak hiçbir zaman ispatlanamayan Ur-form'un kendisi bir peri masalıydı (Dorson, 2006: 13).

Benfey'in ve onun ardından Fin Okulunun masalların Ur-formlarını arama ve yayılma yollarını tespit etme çalışmaları çeşitli açılardan eleştirilmiştir. Zaman içinde halk biliminde yeni bakış açıları, yeni yaklaşımlar ve yöntemler ortaya çıkmış; halk bilgisi ürünleri farklı metotlarla araştırılmıştır. Modern halk bilimi Benfey ve Fin Okulu'nun kullandığı metin merkezli yöntemlerin aksine yaratım ortamlarını, yani bağlamı da göz önünde bulunduran yeni yaklaşımlar benimsemiştir.

Dégh, anlatımın sürekliliğini, hikâye etme eğiliminin ve onu dinleme ihtiyacının insanlık tarihi kadar eski olduğunu ifade etmiştir. Dégh'e göre anlatılar kendilerini herhangi bir yöresel ve sosyal havaya uyarlayabilirler. Geçmişe dayalıdır ve önemlidir; ama aynı zamanda yeni ve günceldirler (bkz. Dégh, 2006: 203).

Sonuç olarak görülmektedir ki masalların taşınması farklı zamanlarda farklı yöntemlerle farklı görüşlerdeki bilim adamları tarafından önce ortak atadan gelen aynı dil ailesine mensup milletlerin soy akrabalıklarıyla ilgili olduğu düşünülerek; ardından Budizm'in doğuşu, vaaz veren misyoner keşişler, İskender'in fetihleri, İslamiyet'in yayılışı ve Haçlı Seferleri gibi kültürel ve tarihi temaslarla ilişkilendirilerek; daha sonra belli bir zamanda ve belli bir yerde bilinçli olarak uyduruldukları için ticaret ve seyahat rotalarında ilerletildikleri fikriyle açıklanmaya çalışılarak modern halk bilimcilere kadar üstünde düşünülecek kadar önemsenmiş bir konudur. Fakat yeni yaklaşımlar bu çabanın yersiz olduğu, varyantlaşan masalların ilk orijinal hallerini ya da takip ettikleri yolları metin merkezli bir yaklaşımla bulmaktan ziyade bağlamı önemseyerek içinde bulunduğumuz zaman dilimindeki şekilleri ve işlevi açısından ele alınmalarının modern halk bilimine daha çok katkı sağlayacağı görüşünü savunmaktadır.

Bu çalışma, masalların Dégh'in de işaret ettiği yeni ve güncel olma özelliklerini incelemekle sınırlandırıldığı için bu bölümde masal türünün kolaylıkla taşınma özelliği ile ilgili halk bilimine merhaleler kazandırmış önemli yaklaşımlara yalnızca değinilmiştir. Bölümde kısaca değinilen çok sayıda çalışma ve görüş, masalların zamanlar ve zeminler arasında taşındığını ortaya koymuştur. Bunun haricinde masalların türler arası geçişleri de söz konusu edilebileceği gibi Carl von Sydow'un göç eden masalların her birinin yerel, tarihsel ve kültürel faktörlerle

bölgesel ekotiplere dönüştüğü görüşünden hareketle sözlü kültürden yazılı kültüre geçen masalların da yazılı kültürün etkisiyle edebiyat içinde ekotiplere dönüştükleri düşünülebilir. Bir sonraki bölümde halk masalının sözlü kültürden yazılı kültüre göç etmesi, sonrasında çocuk ve gençlik edebiyatı köprüsünden geçerek sanat masalına nasıl kaynak teşkil ettiği incelenecektir.

1.2. BİREYSEL TASARIM OLARAK MASAL: SANAT MASALLARI

Halkın kolektif yaratımı olan, sözlü kültürde yaşayan halk masalları bir önceki bölümde genel özellikleri itibariyle etraflıca incelenmiş, bu özelliklere bağlı olarak zamanlar ve coğrafyalar arası taşınmalarının diğer sözlü kültür ürünlerinden daha yaygın olduğu, konu üzerine yapılmış çalışmalar vesilesiyle ifade edilmiştir. Sözlü kültür ürünü olan halk masalı türünün taşınması yalnız zaman ve zeminde değil türler içinde de gerçekleşmiştir. Halk masalı zaman içinde yazılı kültür ürünlerinden birine, edebi bir türe de ismini vermiş ve nitelikleri bakımından hedef kitlesinin çocuklar olacağı düşüncesiyle çocuk ve gençlik edebiyatına mal edilmiştir. Bu bölümde öncelikle sözlü gelenekte yaratılan ve yaşatılan halk masallarının edebi bir tasarım olarak yazılı gelenekte nasıl yer aldıkları çeşitli araştırmacıların yorumları üzerinden ele alınacak, ardından bu yazılı geleneğin ürünü olan masalların çocuk ve gençlik edebiyatıyla olan ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

1.2.1. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal

Masal üzerine yapılan farklı bilim dallarına ait çok sayıda çalışmanın ortaklaştığı görüş, masalların ilk olarak sözlü gelenekte yaratıldıkları, yaratıcıları belli bir kişi olmayıp halkın kolektif yaratımı sayıldıkları ve sözlü olarak nesilden nesile aktarılırken birtakım değişikliklere uğradıklarıdır. Sözlü kültür ürünü olan

masalların zaman içinde yok olmalarına engel olmak amacıyla yazıya geçirildikleri, yazıya geçirilişlerini takiben de yazılı kültür içinde bireysel tasarımlar olarak ayrı bir edebi tür haline geldikleri araştırmacılar tarafından ortaya konmaktadır. Konuyla ilgili görüşlerini beyan eden araştırmacılardan biri, masal üzerine Türkiye'de yapılmış en önemli çalışmalara imzasını atan Boratav'dır:

Masalı, sözlü anlatmada buluruz; onun bütün tadını ancak, onu sanatının ehli bir masalcıdan dinlerken tadabiliriz. Ama bu gerçek, en eski tarih çağlarından –her milletin yazı kullanmaya başladığından- beri masalında yazıya geçmesine engel olmamıştır. Çoğu adsız kalmış, tek tük adları zamanımıza ulaşabilmiş yazarlar, halktan dinledikleri –ve belki, kendileri de halka dinlettikleri- masalları, az veya çok değiştirerek "kitap etmişler", böylece yazılı edebiyatta bir çeşit meydana getirmişlerdir. Sonra bu kitaplar başka yazarlara kaynak olmuş. Böylece masal, bir yandan yazılı edebiyatta, bir yandan da kendi sözlü geleneği içinde yüzyıllar boyunca gelişmiştir (Boratav, 2007: 25).

Boratav'ın işaret ettiği bazı yazarların halktan dinledikleri ya da halka dinlettikleri masalların kitap edilmesi ve bu sayede yazarlar için bir kaynak haline gelmesi konusunda Dégh de örneklere dayanarak kendi görüşlerini ifade etmiştir:

Edebiyat sanatçıları, halk hikâyelerini ilgi odağı olmadan önce halkın seviyesine indirdiler, iyi eğitilmiş okuyucu halk hikâyelerinden oldukça erken hoşlandı. Gianbattista Basile'nin 50 Neapolitan masaldan oluşan eseri, Pentamerone (1634-98) gibi eserleri genel beğeni topladı. Bunların, bunlara benzer yayınların ve ünlü doğu hikâye kitaplarının çevrilmiş basımları, Panchatantra, Arabian Nights ve Aesopian fabllarının uyarlaması, halk hikâyeleri hem edebiyata, hem de halka ilham verdi (Dégh, 2006: 204).

Boratav'ın hem kendi sözlü geleneği içinde hem de yazılı edebiyatta var olmayı sürdüren; Dégh'in ise hem halka, hem edebiyata ilham veren şeklinde nitelendirdikleri masalların, önce yazıya geçirilmeleri, ardından bir takım değişiklikler geçirerek yazılı kültürde yeni bir edebi tür olarak var olmalarıyla ilgili olarak araştırmacılar çeşitli fikirler, çeşitli isimlendirmeler öne sürmüşlerdir.

Tüfekçi Can, sözlü anlatım ve aktarım yoluyla nesilden nesile geçen masalların bazı kişiler tarafından yazılı birer metin haline dönüştürülmesinin nedeni olarak bu masalların halkın kolektif yaratımı olmaları dolayısıyla yaratıcılarının belli olmamasını göstermiştir. Yani belli bir kişinin yaratımı olmayan, halkın ortak malı

olan masalların herhangi biri tarafından yazıya geçirilmeleri günümüz telif haklarını gerektirmeyeceği, yazıya geçiren kişinin de halkın bir parçası olarak masal üzerinde hak sahibi olabileceği için oldukça kolaydır. Sözlü gelenekteki halk masallarını yazıya dökenlerin bu süreçte sözlü anlatımlara istedikleri gibi şekil vererek bazı eklemeler ve çıkarmalar yaptıklarını belirten Tüfekçi Can, bu sebepten anlatımların bazen gerçek yaratıcılarının veya anlatıcılarının sınırlarının dışına çıktıklarını ifade etmiştir (bkz. Tüfekçi Can, 2012: 86).

Tüfekçi Can'ın işaret ettiği "sınırların dışına çıkma", esasında kolektif yaratımdan bireysel tasarıma geçiş noktasıdır. Belli bir kişinin kaleminden halk masalına eklenen herhangi bir unsur ve masalın altına atılan imza onu halkın üretimi olmaktan çıkarıp tek bir kişinin yaratımı kılmaktadır. Yazılı kültür içinde az veya çok değişikliklerle yeni bir şekil verilen masal, sözlü kültür ürünü olmaktan çıkarak yazılı kültür içinde yazarı belli olan bireysel bir tasarım ürünü yapmaktadır. Bu noktada masalın kendine has niteliklerinin değişmesi sebebiyle yeni bir türün meydana geldiği düşüncesi üzerinde araştırmacılar tarafından önemle durulmaktadır.

Ölçer Özünel, masalın özellikle Batı'da iki ana yolu izleyerek geliştiğini belirtmektedir. Bu yollardan birinin halkın içinde "kaba saba ve naif" bir biçimde anlatılarak yaşayan "sözlü" masal geleneği olduğunu; bir diğersinin ise izleri günümüzde de görülebilen, eğitilmiş, okuryazar kesimin ilgisini çeken "yazılı" ya da "edebî" yani İngilizcesiyle "literary fairy tale" geleneği olduğunu ifade etmiştir (bkz. Ölçer Özünel, 2011: 65).

Şirin, Ölçer Özünel'in de işaret ettiği anlatılan masalın yazılı edebiyata dönüşmesinin yeni bir tür yarattığını öne sürerek bu türe *masal edebiyatı* ismini vermiştir. Bu ismin altında masalın her çeşidinin bir arada düşünülebileceğini ve böylelikle masala yeni boyutlar kazandırılabilceğini ifade ederek sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

Klasik masal yanında çağdaş masal veya bir başka deyişle sanat masalı, masal edebiyatının iki ayrı boyutu sayılır. Klasik masal önce anlatılan masaldır ama okunması için de yazılabilir. Karl Ernst Maier, bir yazar tarafından oluşturulan, kaleme alınan her masal sanat masalıdır, diyor. Anlatılan halk masalı okunmak üzere yazılmışsa bu masal sanat masalına dönüşmüş olmaz,

yenilenmiş olur. Kaynağını halk masalından alan bir masal önce halk masalıdır. (...) Çünkü kaynağı halk masalından alınmış bir masal sanat masalı özelliği taşımaz (Şirin, 1998: 121).

Bu ifadesiyle Şirin, halk masalı ile edebi bir tür olan masal arasındaki çizgiyi en net şekilde çizen araştırmacılardan biri olmuştur. Şirin, söz konusu edebi tür olan masal için *çağdaş masal* ve *sanat masalı* terimlerini kullanmayı uygun bulmuştur. Daha yaygın olarak kullanılan sanat masalı teriminin yanında bu türün adı olarak farklı terimler de kullanılmıştır.

Yapay nitelikli-yazınsal masal kullanılan terimlerden biridir. Turan, çalışmasında masaları yapıları ve çıkışları açısından *Halk geleneğiyle oluşmuş folklorik nitelikli masallar* ve *Yapay nitelikli-yazınsal masallar* olmak üzere ikiye ayırmıştır. Folklorik nitelikli masallar başlığı altına sözlü gelenekte yaratılan ve yaşatılan masaları yerleştirirken, *yapay nitelikli yazınsal masal* adını verdiği masaları da Oğuzkan'dan aktararak şu şekilde açıklamıştır:

Yazarların kişisel hayal güçlerine dayanarak yazdıkları ve halk masallarına göre sanat açısından daha değerli sayılan masallara "yazınsal masal" denir. Bu tür masalların kahramanları çoğu kez perilerdir. Konular gerçek dışı olup olaylar da hayal ürünü yerlerde (ülkelerde) geçer. Kahramanlar daima olağanüstü durumlarda karşı karşıya gelirler. Olayların düğümlemesi ve çözümlenmesinde tılsım, fal, kehanet gibi olağanüstü ve esrarlı güçlerin büyük payı görülür. Bazen korkunç ve acıklı durumların da anlatıldığı bu masalların zaman zaman çocukları tedirgin ettiği, onları kaygı ve tasalara sürüklediği doğrudur (Oğuzkan'dan aktaran Turan, 2011: 26).

Yazınsal masal sözünün eşanlamlısı olarak *edebi masal* da bu tür için kullanılan terimlerin bir diğeridir. Nitekim Oğuzkan'ın çalışmasında Turan'ın da kullandığı gibi "yazınsal masal" şeklinde verilen terim, aynı çalışmanın yeni basımında "edebi masal" şeklinde görülmektedir (bkz. Oğuzkan, 2013: 21).

Çalışmasında edebi masal terimini tercih eden Başara, halk masalının dışında edebî masallar olarak adlandırılan bir grup masal türü daha olduğunu ifade ederek söz konusu masaları şu şekilde tarif etmektedir:

Bu tür masalarda geçmişten günümüze bir aktarım söz konusu değildir. Bir yazarın kendi hayal gücüne dayanarak, dilin inceliklerini kullanarak ortaya

koyduğu eserlerdir. Cumhuriyet döneminden sonra yaygınlaşmış bir türdür (Başara, 2008: 50).

Edebi masalın yanı sıra *modern masal*, *çağdaş masal* da tür için belirlenen başlıklar arasındadır. Ciravoğlu, masalları Halk Masalları, Hayvan Masalları ve Modern-Edebi Masallar olmak üzere üç grupta incelemiştir. Modern-Edebi Masallar adını verdiği masalları, halk masallarıyla arasındaki farklılıkları ele alarak şu şekilde açıklamıştır:

Halk masallarıyla modern masalların arasındaki fark iki çeşidin amaçlarından doğar. Halk masallarında bir olayı hikâye etme, anlatma amacı vardır. Modern masallarda ise genellikle bir düşüncenin ya da davranışın eleştirisi veya toplumsal eleştiri amaçlanmıştır. Modern masallarda alegorik özellikler vardır. Masallarda sıralanan olaylar, masal kahramanları, alışılmışın dışında anlatım ve betimlemelerle masal edebiyatının zenginliğine yardımcı olmaktadır (Ciravoğlu, 2000: 35).

Halk masalından farklı oldukları açık olan bu tür masalların daha önce de belirtilen en geçerlilik kazanmış isimlendirmesi Lüthi tarafından önerilmiştir (bkz. Lüthi, 1962: 1). Lüthi'nin kullandığı "sanat masalı" terimi pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmiş ve yapılan çalışmalarda masal türünün halk masalı ve sanat masalı olmak üzere ikiye ayrıldığı belirtilmiştir.

Tayyar, genel bir değerlendirme yapıldığında masalların halk masalı ve sanat masalı adı altında iki türe ayrıldığını söylemiştir (bkz. Tayyar, 1987: 3-53). Güneş de Tayyar gibi masalların halk masalı ve sanat masalı olarak ikiye ayrıldıklarını belirtmiştir. Halkın ürettiği, halkın ortak malı olan, anonim ve değişik halk topluluklarının oluşturdukları, halkın kültüründen kaynaklanan, halkın arasında türeyip ağızdan ağıza dolaşan, yazarları belli olmayan, halk edebiyatının bir kolu olarak tanımlanan halk masalından farklı olarak sanat masallarının tarifi şu şekilde yapılmıştır:

Sanat masalları halk masallarına karşın yazarları belli olan yazılı olarak aktarılan eserlerdir. Sanat masalları, yazarların hayal güçlerine dayanarak toplumda görülen aksaklıkları hicvetmek, bir düşüncüyü ortaya koymak gibi belli bir amaca yönelik olarak yazılan masallardır. Bu tür masalların başlıca özellikleri: Kahramanları genellikle perilerdir. Konular gerçek dışı olup olaylar hayal ürünü yerlerde geçer. Kahramanlar daima olağanüstü olaylarla karşı

karşıya gelir. Olayların çözümlenmesinde kehanet gibi olağanüstü güçlerin etkisi görülür (Güneş, 2006: 11).

Jacob Grimm de halk masallarını asıl edebiyatın eski şekli ve özü sayarken, romantiklerin sanat masalı (Kunstmärchen) türünün de kesinlikle ayrı tutulması gerektiğini belirtmiştir (bkz. Güneş, 2006: 7).

Kuzu, çeşitli araştırmacılara ait tanımların üzerine kendi tarifini yaparak sanat masalını belli bir yazar tarafından, belli bir amaca yönelerek, modern yaşayış görünümlerine, ruhsal yönden karmaşık insan tiplerine, yer yer süslü betimlemelere, üstü kapalı görüşlere yer veren, sanat açısından değerli, yazarın kalem ustalığını göstererek yazılı olarak sunduğu nesnel ve kişisel bir anlatı türü olarak belirlemiştir (bkz. Kuzu, 2000: 157).

Çalışmasında halk masalıyla sanat masalının ortak ve farklı yönlerini ortaya koyan Kuzu, bu sayede her iki türün sınırını de açık bir şekilde çizebilmiştir. Kuzu'ya göre her iki türde de olayların ne zaman ve nerede geçtiği, yani olay yerinin evrenin neresinde, hangi zaman dilimi içinde geçtiği belli değildir. Masalın zamanı ve uzamı hakkında kesin bir bilgi olmaması türe evrensel bir nitelik kazandırmaktadır. Her iki türde de masal kahramanlarının aşağı yukarı aynı olmaları, olağanüstü özellikler taşımaları masalın hayali bir anlatım olduğunu göstermektedir. Her iki tür de konular, işleniş şekli ve sonuçlar açısından benzerlik göstermektedir. Masalın başlama şekli gibi, bitiş tümceleri de çoğu kez benzerlik göstermektedir (bkz. Kuzu, 2000: 158).

Verilen örneklerden de görüleceği gibi kolektif yaratım olan halk masallarından farklılık gösteren bireysel tasarım örneği sanat masalları günümüzde çağdaş masal, modern masal, yazınsal masal, edebi masal isimleriyle de anılmaktadır. Sanat masallarını ortaya çıkma şekilleri göz önünde bulundurularak yeniden yazma sanat masalları ve yaratım sanat masalları olarak ikiye ayırmak fikrimizce yanlış olmayacaktır. Zira mevcut halk masallarının yeniden kaleme alınıp bir takım değişiklikler yapılarak yayımlanmış olan yeniden yazma sanat masallarının yanı sıra günümüz çocuk ve gençlik edebiyatı yazarları tarafından bireysel yaratıcılıkla kaleme alınmış edebi metinlere masal nitelikleri kazandırılarak oluşturulmuş yaratım sanat masalı olanları da vardır.

Nas, bu düşünceyi destekleyecek nitelikte bir sınıflandırma yapmıştır. Çeşitli araştırmacıların çalışmalarını inceleyerek varmış olduğu sonuçta Nas, masalları halk masalları ve sanat masalları başlıklarıyla iki ana gruba ayırmış; sanat masallarını da *Geleneksel biçimi korunarak işlenmiş halk masalları* ve *Çağdaş (yazınsal) masallar* olarak kendi içinde başlıklandırmıştır. Masalın pek çok şair ve yazar için bir esin kaynağı olduğunu ifade eden Nas, yazarların bazılarının masal anlatıcısının anlatımındaki temel nitelikleri kaybetmeden, geleneksel biçime sadık kalarak halk masallarını işlediklerini belirtmiştir. Yazarların bunu yapmaktaki niyetlerinin halk masallarını yazılı edebiyata mal ederek onları kalıcı duruma getirmek olduğunu öne süren Nas, böylesi çalışmaların ilk olarak 19. yüzyılın başlarında Grimm kardeşlerle birlikte başladığını ifade etmiştir (bkz. Nas, 2004: 190).

Nas'ın bu ifadesi ile derlenen halk masallarının deşifre edilmeleri yani sadece yazıya geçirilmeleri değil, yazılı edebiyata mal edilmeleri yani az ya da çok bir takım değişiklikler geçirmeleri kast edilmektedir. Boratav da yayımlanan masal metinlerinin mutlaka bir şekilde değişikliğe uğrayacağını şu sözleriyle ifade etmiştir:

Yakın zamanlara gelinceye kadar, halk dilinden derlenen masalların metinlerini yayımlayanların en titizleri bile, olsa olsa masalın konusuna dokunmamayı vazife bilmişler, bununla beraber, okuyucunun sanat zevkini incitmemek kaygısıyla her biri kendi anlayışına göre masalın dilini, üslubunu yontmaktan, inceltmekten kendilerini alamamışlardır. Bu kaygılarla meydana gelen masal kitapları, masalın "içindekinden" (özünden) bir şey yitirmese bile, onun bütün özelliklerini vermekten de uzak kalır. Gerçi Grimm kardeşler gibi bazı derleyiciler halk masalını asıl kaynaklarından aldıkları ve masalın yapısını, bütün inceliklerine kadar iyi benimsedikleri için, onun sözlü gelenekteki tadına yaklaşan bir üslup ve dil çeşnisi bulabilmişlerdir. Ama gene onların masalları da tam anlamıyla halk masalı değil, hiç olmazsa dilinde ve üslubunda az çok edebileştirilmiş, işlenmiş metinlerdir (Boratav, 2007: 25-27).

Bu ifade Boratav'ın masalların edebileştirilmesini, işlenmesini olumsuzladığı düşüncesini yaratıyor olsa da esasında Boratav masalların yaşamayı sürdürerek daha çok kişiye ulaşması için birtakım değişiklikleri gerekli bulmaktadır. Boratav, halk ağzından derlenmiş masallarda hiçbir şeyin yitmesine razı olmayan bilim adamlarının masalları kelimelerin, yerli söylenişlerine kadar, olduğu gibi yazmak gayretine düştüklerini, folklorcuların ve dil bilginlerinin derledikleri pek çok

metinlerde bu kaygının görüldüğünü ifade etmiştir. Fakat Boratav bu masal metinlerinin, ya arşivlerde ya da ihtisas dergi ve kitaplarının sayfaları arasında kalacaklarını, kalabalık okuyucu çevresine ulaşamayacaklarını da özellikle belirtmiştir (bkz. Boratav, 2007: 27).

Boratav, masalların sadece bilimsel araştırma malzemesi olarak kalmamaları, daha geniş bir kitleye ulaşmaları için lüzumlu gördüğü değişikliklerin bazı noktalara dikkat edilerek yapılması gerektiğinin özellikle altını çizmiştir:

Masalı, yalnız bilim adamlarının faydalanmasına değil de, aynı zamanda halk sanatının bir verimi olarak –bilim dışı kaygılarla- geniş okuyucu kütlesine sunmak isteyenlerin onu, aslına en yakın şekilde aktarma çarelerini aramaları gerekiyor. Bu da masalı "edebileştirmek" çeşidinden bir işlemdir önünde sonunda. Ama, öyle bir işleme ki, sadece sözlü geleneğin yazıya geçmesiyle metne değerini yitirecek şeylerin (konuşurken söze tat verdiği halde, yazıda gözü ve kulağı tırmalayan, cümlenin akışını güçleştiren bazı tekrarlar gibi...) atılmasından, yerli şivelerden ortak yazı ve konuşma diline aykırı giden şeylerin –metnin derlendiği yer dışında bilinmeyen ifade özelliklerinin, kelimelerin, syntaxe aykırılıklarının...- yerine, masalın kendi dil ve üslubuna uygun, ama gene sözlü geleneğin ortak edebi dile soktuklarından olanların konmasından ileri gitmeyecektir. Masalı bu usulle işleyenlerin başarısı, şüphesiz, sanatının ehli, usta masalcılardan derlenmiş metinler üzerinde çalıştığı ölçüde büyük olacaktır (Boratav, 2007: 29).

Esasında Boratav, bu ifadesiyle sözlü gelenekte yaşayan mevcut halk masallarının derlenmesi ve derlenmiş halk masalı metinlerinin sözlü geleneğe uygun bir şekilde yazılı edebiyat geleneği içinde düzenlenmesini kastetmiştir. Boratav'ın önemle üzerinde durduğu, masalın nasıl işlenmesi gerektiği konusunda Tüfekçi Can, Bomsa'nın görüşlerine dayanarak asıl önemli olan noktayı şu şekilde belirtmiştir:

Bomsa ise, "her bir uyarlama türünün, yeniden anlatılan metnin ne kadar doğru sözlü anlatım geleneğini yansıttığına, halklara ait kültürün gerçek anlamda ne kadar korunduğuna ve hikâyenin özünün titizlikle nasıl sürdürüldüğüne bakılarak değerlendirilmesi" gerektiğini belirtmektedir. Başka bir deyişle uyarlamalarda önemli olan asıl nokta, konu bakımından anlatıların aslına sadık kalıp kalmadığı ve o kültüre ait değerlerin korunup korunmadığı ile ilgilidir (Tüfekçi Can, 2012: 103).

Başara, Boratav'ın ve Tüfekçi Can'ın üstünde durdukları halk masallarının sözlü anlatım geleneğine uygun şekilde işlenmelerine örnek olarak, Perrault'nun unutulmaya yüz tutan halk masallarını kendi çocuklarını eğlendirmek amacıyla basit bir dille kaleme alarak yeniden yazdığı Kaz Annemin Masalları isimli çalışmasını göstermiştir. Perrault masallarını kaleme alırken sözlü geleneğe çok yakın düşen anlatımını korumaya özen göstermiştir (bkz. Başara, 2008: IV).

Şirin, halk masallarının sözlü geleneğe uygun bir şekilde yazılı edebiyat geleneği içinde düzenlenmesini *klasik masal edebiyatı* olarak isimlendirmiş; Perrault, Anderson ve Grimm Kardeşleri bu edebiyatı doruğa ulaştıran isimler olarak göstermiştir (bkz. Şirin, 1998: 120):

Charles Perrault, oğlu Pierre Perrault Darmancour adına "L'oye Annemin Masalları" adıyla (1697) masallarını yayınladı. Kendini üne kavuşturan peri masalları halk arasında yaygındı. "Ormanda Uyuyan Güzel", "Kırmızı başlıklı Kız", "Mavi Sakal", "Çizmeli Kedi", "Parmak Çocuk" dadıların anlattığı masallar arasındaydı. Tabiatın cömertliğini anlatmaktan kaçınmamıştı. Anlatımına şiirsellik katmıştı. Kahramanları olduğu gibi saflıkları ile yansıtmış; masallarının sonuna "kıssadan hisse"ler koymuş; masaldan çıkarılacak dersi yoruma eklemişti. Bu masal edebiyatında yenilikti. Masalı çocuksu şölene en fazla yaklaştıran ise Hans Christian Anderson oldu. Masallara şiiri katarak, gülümseyen masalların yazıcısı olma şerefine ulaşmış; zarif masallarına ironili anlatımıyla hoşluk kazandırmıştı (Şirin, 1998: 121).

Perrault ve Anderson'un klasik halk masalını yenilediklerini, Grimm Kardeşler'in ise gelenekten uzak düşmediklerini belirten Şirin'in ifadesinden, halk masallarının yeniden düzenlenmesinin daha çok çocuklara yönelik uygulamalar olduğu anlaşılmaktadır.

Tüfekçi Can, masalların modern bir tür olarak çocuk edebiyatında yer almasının daha çok uyarlamalar sayesinde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Cullinan ve Galda'nın masal uyarlamalarında olması gereken nitelikleri konu edindikleri çalışmalarını referans gösteren Tüfekçi Can, yeniden düzenlenen masalın sözel güzelliğini yitirmemesi; doğal ve kolaylıkla söylenebilen ritimlerden oluşması; eski anlatımları olduğu gibi yansıtması; kısıtlı, aslını yitirmiş, basmakalıp kelimelerden uzak durması gerektiğine dikkat çekmiştir (bkz. Tüfekçi Can, 2012: 103).

Nas'ın *geleneksel biçemi korunarak işlenmiş halk masalları* olarak isimlendirdiği, Boratav'ın ve Şirin'in de değindiği, mevcut halk masallarının sözlü geleneğe uygun bir şekilde yazılı edebiyat geleneği içinde düzenlenmesi tarafımızca yeniden yazma sanat masalları olarak isimlendirilmiştir. Tüfekçi Can'ın da işaret ettiği gibi bu yeniden yazma sanat masalları öncelikli olarak çocuklar için kaleme alınmış ve daha sonra yazarlara esin kaynağı olup yazılı kültür içinde çocuk ve gençlik edebiyatının bir türü olan yaratım sanat masallarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak çalışmanın, sözlü kültür ürünleri içinde halkın kolektif yaratımı olan halk masallarının zaman içinde yazılı kültürde nasıl yer edindiklerini konu edinen bu kısımda; sözlü halk masallarının önce yazıya geçirildiklerinden, yazıya geçirilirken toplumun ortak yaratımı oldukları için yazıya geçirenler tarafından rahatlıkla ekleme, çıkarma, sadeleştirme gibi birtakım değişimler geçirdiklerinden ve böylelikle halka ve edebiyata ilham vererek bireysel tasarım ürünü sanat masallarının ortaya çıkmasına vesile olduklarından söz edilmiştir. Daha sonra sanat masalı için kullanılan terimlere tek tek değinilerek bu terimler kullanılarak yapılan sanat masalı tarifleri incelenmiştir. Ardından incelenen sanat masalı tariflerinden hareketle sanat masallarının kendi içinde yeniden yazma ve yaratım olmak üzere iki ayrı başlıkta ele alınabileceği önerilmiş ve bu öneriyi destekleyecek görüşlere yer verilmiştir. Son olarak yeniden yazma sanat masallarının özelliklerine değinilmiştir. Herhangi bir geleneksel halk masalına yaslanmadan, yalnızca masala has niteliklerden ilham alınarak belli bir yazar tarafından kaleme alınmış yaratım sanat masallarının özellikleri ve bu masalların çocuk ve gençlik edebiyatının bir parçası olarak kabul edilmeleri bir sonraki bölümde mevzu bahis edilecektir.

1.2.2. Yazılı Kültürde Çocuk ve Gençlik Edebiyatının Bir Parçası Olarak Yaratım Sanat Masalı

Halk masalı önce araştırmacılar tarafından yazıya geçirilmiş, ardından bilimin malzemesi olmaktan çıkarılıp daha çok okunabilmesi için yazılı geleneğe uygun birtakım değişiklikler geçirmiş ve nihayetinde yazarlar tarafından masala has özellikler göz ardı edilmeden yazılı kültür içinde yeni masal metninin üretilmesiyle edebi bir tür haline gelmiştir. Fakat bu yeni edebi tür edebiyat geleneğinde daha çok çocuk ve gençlik edebiyatının bir parçası olarak benimsenmiştir. Masalın dönüşünün ve dönüşümünün, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişinin ve geçirdiği dönüşümlerin öncelikle konu edildiği çalışmanın bu bölümünde masalın tarihsel sürecinde bir basamak olan çocuk ve gençlik edebiyatıyla olan ilişkisine kısaca değinilecektir. Zira çalışmanın inceleme bölümünde malzeme edilecek Grimm masalları da yazarları tarafından belirlenen, karşılığı "Çocuk ve Ev Masalları" olan, "Kinder- und Hausmärchen" ismiyle okura ulaşarak günümüze kadar kalabilmişlerdir.

"Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal" adlı bir önceki bölümde bahsedilen sürecin nihayetinde halk masalı yazılı edebiyatın bir türü haline gelmiş, zaman içinde de çocuk ve gençlik edebiyatının bir türü olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Bunun sebebi olarak masallar ile çocuk ve gençlik edebiyatı ürünlerinin nitelikleri itibariyle birbirlerine benziyor olmaları gösterilebilir. Zira sözlü kültürde yaratılan masalların hitap ettiği kesimin yalnızca çocuklar değil aynı zamanda yetişkinler de olduğu bilinmektedir. Bununla ilgili olarak çocuk ve gençlik edebiyatı alanında önemli çalışmalar yapan Neydim şunları söylemiştir:

Antik çağda ve Ortaçağ'da yedi yaşla birlikte yetişkinler dünyasına katılan çocuğa dönük bir edebiyat olmamıştır. (...) Aydınlanma ve sanayileşmenin başladığı XVIII. yüzyıla kadar ortak edebiyat olarak sözlü yazının temelini oluşturan masalların önemli bir yer tuttuğu görülür. İlkel ve feodal toplumlarda masal, önemli bir eğitim aracı olarak da kullanılmıştır. Ortaçağ'da çocuklar ve yetişkinler aynı oyunları oynar, aynı oyunculara sahipken ve aynı masalları dinlerken, Aydınlanma dönemiyle birlikte bunlar ayrılmaya başlamıştır (Neydim, 2000: 30).

Neydim'in dikkat çektiği, çocuklar ve yetişkinlerin aynı masalları dinlemesi esasında sözlü geleneğe çocuklar için tür ayırımına gidilmediğinin bir göstergesidir. Şirin, yazıdan önce sözün egemenliğinden bahsedebileceğini yazının yaygınlaşmaya başlaması ile sözlü kültür ürünlerinin derlenmesine başladığını söylemiştir (bkz. Şirin, 1998: 76).

Sözlü kültür ürünlerinin çocuk kümelemesinin henüz yapılamadığını ifade eden Şirin'in görüşünü, Neydim'in işaret ettiği çocuk-yetişkin ayrışmasının ancak Aydınlanma döneminde başlayabildiği bilgisi desteklemektedir (bkz. Şirin, 1998: 76). Neydim, sözünü ettiği bu ayrışmayı matbaanın icadına bağlamıştır. Yeni bir dünyanın yaratılmasına vesile olan matbaa yetişkinliğin önem kazanmasını sağlamıştır. Söz konusu yeni dünyanın, çocukları tanımsız bırakarak yetişkin dünyasından attığını ifade eden Neydim, çocuklara sunulan başka bir dünyaya "çocukluk" dendiğini sözlerine ekleyerek çocuğa dönük edebiyatın temellerine açıklık kazandırmıştır:

Matbaanın icadıyla birlikte yazınsal gelişim artmış, tinsel ve bilimsel eserler yaygınlık kazanmıştır. XVI. yüzyılın sonuna doğru astronomi, anatomi ve fizik dalında eserler verilmiş ve İncil çoğaltılmıştır. İşte bu dünya, yeni bir davranış biçimi ve yeni bir bilinç getirmiştir. Bireysellik, kavramsal düşünme yeteneği, basılı sözün otoritesine inanç, açıklık tutkusu, akıl Ortaçağın belirli anlayış bağintısı sürecine karşılık daha önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan yazınsallıktır, yani okuma ve yazma kültürüdür. Bu ortaya çıkarken de çocuklar geride bırakılmıştır. Ortaçağ'da ne gençler, ne de yaşlılar okuyabiliyordu. Bu nedenle çocukluk gibi bir kavramın düşünülmesi gerekmiyordu; çünkü herkes aynı bilgi dünyasının içindeydi ve hepsi aynı toplumsal ve kültürel formasyonu paylaşıyordu. Matbaanın icadıyla birlikte yetişkinlik ortaya çıktı ve çocuklar belli gelişim aşamalarından geçerek yetişkin olmaya zorlandı. Bunun için önce okumayı öğrenmeleri gerekiyordu ve eğitime gereksinimleri vardı. Bu nedenle edebiyat bir araç olarak kullanıldı (Neydim, 2000: 31).

Matbaanın icadının taşıdığı önemden Neydim gibi Şirin de bahsetmiştir. Şirin, sözlü geleneğe etki eden en önemli faktörlerden birinin matbaanın icadı olduğunu belirterek zamanla okuma-yazma oranının yükselmesi, kitabın ve yeni

medyaların yaygınlaşması ile kültürel değişimin hızlandığını vurgulamıştır (bkz. Şirin, 1998: 77).

Söz konusu kültürel değişim, Neydim'in ifadesine göre batıda 15. yüzyıldan itibaren matbaanın icadı ile başlayan bir süreçte meydana gelmiştir. Bu süreç sosyal yapıda da birtakım değişikliklere neden olmuş, toplumun çocuğa bakışına yeni açılar sunmuştur. Neydim'in Postman'dan aktardığı gibi belki de Rönesans'ın en büyük buluşlarından biri çocukluk düşüncesi olmuştur. Yine de çocuğun bir değer olarak görülmesi 18. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Bu döneme kadar çocuk, kurtulunması gereken bir yük olduğu düşüncesinden kurtulamamıştır. Çocuğun bir yük hatta toplumda korku verici bir varlık, bir günah ürünü olarak kabul edildiği dönemlerde çocuğun eğitimi de onu bir an önce çocukluktan yani kötülüklerden kurtaracak bir süreç olarak algılanmıştır (bkz. Neydim, 2000: 26).

Neydim'in de işaret ettiği bu eğitim sürecinin araçlarından biri de edebiyat olmuştur. Söz konusu, edebiyatın eğitime araç olarak tayin edildiği döneme, daha önce de belirtildiği gibi daha çok sözlü geleneğin ürünleri hâkimdir. Bilhassa masallar, halk masalları çocuklara verilmek istenen mesajların en iyi taşıyıcısı konumundadırlar.

Ciravoğlu, halk masallarının bu özelliği sebebiyle kimi yazarların, edebiyatçıların halk masallarından yararlanarak çocuklar için masal yazmayı denediklerine dikkat çekmiştir. Ciravoğlu bu denemelerin eğitim kaygısıyla yapıldığını, çocuk okurlar veya dinleyicilere güzel duygular iletebilmenin, onlara iyi alışkanlıklar kazandırmanın amaçlandığını ifade etmiştir (bkz. Ciravoğlu, 2000: 35). Başara da Ciravoğlu'nun bu görüşüne katılarak bu tür masalların önemini çocuğa kazandırılmak istenen yetileri ve onda geliştirilmesi hedeflenen kazanımları aktarması olarak göstermiştir. Başara'ya göre bu sebeple masal yazarının diğer edebi türleri yazarken gösterdiği dikkat ve özenden daha fazlasını göstermesi gereklidir (bkz. Başara, 2008: 50).

Ciravoğlu'nun ve Başara'nın sözünü ettikleri yazarların eğitimcilik kaygısıyla çocuklar için masal yazmaları, sanat masalı üretiminin ifadesidir. Sanat masallarının çocuk eğitimindeki rolüyle ilgili olarak Kuzu, sanat masallarıyla halk masalları

arasındaki benzer ve farklı yanlara değinerek Şu sonuca ulaŐmıŐtır: *Halk masalında verilmek istenenler genel bir anlatımla çocuğa sunulurken, sanat masalında daha somut verilmekte ve yerine göre direkt anlatımla öğretici yönü ön plana çıkarılmaktadır* (Kuzu, 2000: 159).

Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi Kuzu, aslında halk masallarının da tıpkı sanat masalları gibi çocuklara yönelik anlatılar olduğunu ifade etmiş ve halk masalında olduğunu dŐndĐu eğitcilik özelliğine sanat masalında daha bilinçli Şekilde yer verildiğini belirtmiştir.

Çocuklar için yaratılan sanat masallarına kaynak sağlama sebeplerinden biri olarak gösterilen, halk masallarının -genel özelliklerinin ele alındığı bölümde de belirtildiği gibi- tabiatları gereği eğitcilik işlevleri olduğu fikri bazı dönemlerde sahiplenilmemiŐtir. 17. yüzyılın masalların tarihsel gelişim sürecinde bir dönüm noktası olduğunu öne süren Tüfekçi Can, o dönemde özellikle İngiltere'deki Pritenlerin ve İngiltere'ye ait kolonilerin, masalları "ahlak dışı" olarak değerlendirdiklerini ifade etmiştir. Püritenler ve İngiltere'ye ait koloniler çocukların sadece "eğitici ve öğretici" eserlere ihtiyaçları olduğunu belirterek eserlerin, sadece çocukların ahlaki yönden gelişimlerine katkıda bulunmaları gerektiğini öne sürmüşlerdir (bkz. Tüfekçi Can, 2012: 101).

Tüfekçi Can'ın önemle belirttiği bu yaklaşım, masalların ocuk eğitimi aracı olması fikrinin karşısında durmaktadır. Fakat masalların bu düŐünceye rağmen yok olmayıp aksine zaman içinde edebi bir türe kaynaklık edecek kadar yaygınlaŐmaları, aslında büyük ölçüde eğitim aracı olarak görülerek yazıya geirildiklerinin bir kanıtıdır. Nitekim bu fikrin etkili olduğu aynı dönemlerde farklı coğrafyalarda halk masallarına olumlu yaklaşımlar da olmuş, doğrudan eğitim amacıyla olmasa bile yine de çocukların ihtiyaç duyacakları düşüncesiyle dikkate alınmıŐlardır:

Öte yandan aynı yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplumların, çocuklara yaklaşımı, bunlardan oldukça farklı olmuş; çocukların, farklı edebi eserlere ihtiyaç duydukları ile ilgili görüş ne sürmüŐler ve bu görüŐün ağır basmasıyla birlikte sözlü geleneksel ürünleri yazıya geçirmeye başlamışlardır (Tüfekçi Can, 2012: 101).

Masalların "ahlak dışı" oldukları, çocukların ahlaki gelişimlerine herhangi bir katkı sağlamadıkları yönündeki yaklaşımın yanında masalların içerdiği olağanüstü unsurlar da eleştirilmiştir. Belli bir dönemde bazı kültürlerde masallara karşı takınılan olumsuz tavırlar masalların nasıl çocuk ve gençlik edebiyatının kaynağı ya da ürünü olabildiği sorusunu akıllara getirmektedir. Şirin, masallara yöneltilen eleştirilerin temelinde pozitivizm fikrinin olduğunu öne sürmüştü fakat zaman içinde bu eleştirilerin nasıl değiştiğini ve neye sebep olduğunu şu şekilde açıklamıştır:

Klasik masal yöneltilen eleştirilerin dayandığı felsefi boyut pozitivizme dayandırılıyordu. Masalı hafife alan pozitivizmin masalı akla ve mantığa uydurma çabaları bilimsellik adına yapılıyordu. Sanayi Devrimi'nin değiştirdiği, yenilediği yaşam biçiminin klasik masalın rolünü ortadan kaldırdığı tezi doğru olmakla birlikte, masalları dışlamanın sebebi daha farklı bir gerekçeye dayanıyor: Kurulan yeni dünyada eskiye ait değerler yok sayılmadıkça "ilerleme" mümkün değildir görüşü, Sanayi devriminin ideolojisine de uygun düşüyordu. Böylece masal geleneği yerini teknolojinin ürettiği endüstriyel peri masalına bırakmak zorunda kalacaktı. Klasik masalın kurduğu bina sarsılırken masalın geldiği bu yol ayrımında yeni masallar doğacaktı (Şirin, 1998: 123).

Şirin sözünü ettiği klasik masal binasının sarsılıp yeni masalların yaratılması ile önceki bölümlerde belirtilen kolektif yaratımdan bireysel tasarıma geçişi kastetmektedir. Fakat Şirin'in sözünü ettiği yeni masallar, çağın düzenine uygun düşecek şekilde tüketimi körüklemeye yönelik kültür üretimi sonunda ortaya çıkmış olan masallardır. Halk bilimcilerin fakelore olarak adlandırdıkları bu tür bir masal üretimi, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır.

Halk masallarının ve her ne amaçla, ne şekilde yaratılmış olursa olsun bireysel tasarım ürünü olan sanat masallarının çocuklarla, çocuklar için yapılan edebiyatla bir ilişki içinde olduğu açıktır. Halk masalları, sanat masalları ve çocuk ve gençlik edebiyatı arasındaki bağı inceleyen araştırmacılardan bazıları masalın çocuk ve gençlik edebiyatının ürünü olduğu görüşünü savunurken bir kısmı da kaynağı olduğunu düşünmektedir.

Ali Gültekin, çocuk ve gençlik edebiyatı üzerine yazılarını topladığı çalışmasında, çocuk ve gençlik edebiyatının ortaya çıkışı hakkında genellikle söz edilen kaynakları şu şekilde ifade etmiştir:

- a) Ortaya çıkışı çoğunlukla anonim ve aktarımı sözlü olan halk edebiyatı,
- b) Yetişkin edebiyatı,
- c) Çocuklar ve gençler tarafından benimsenen tüm metinler ile çocuklar ve gençler tarafından, çocuklar ve gençler için yazılmış yapıtlar
- d) Yetişkinler tarafından çocuk ve gençlere özgü yazılan metinler (Gültekin, 2011: 23)

Gültekin'in, çocuk ve gençlik edebiyatının kaynakları arasında halk edebiyatını da göstermesi, halk edebiyatının bir türü olan halk masalını da çocuk ve gençlik edebiyatının kaynağı konumuna getirmektedir. Oğuzkan'ın ise Gültekin'den farklı olarak, masalın çocuk ve gençlik edebiyatının en ilginç ve renkli ürünleri arasında yer aldığını belirtmesi; onun halk masalından ziyade sanat masalı başlığı altında izah edilen masal türünü öne çıkardığını göstermektedir (bkz. Oğuzkan, 2013: 17). Şirin de Gültekin gibi masalı, çocuk edebiyatının *en önemli kaynağı* olarak göstermiş ve bu düşüncesini şu sözleriyle ifade etmiştir:

Masal edebiyatı rönesansı, dünyada klasik halk masalı geleneğinin yazılı edebiyata dönüşmesine zemin hazırlaması sonucu gerçekleşti. Çocuk edebiyatı rönesansı ile masal edebiyatı rönesansı birbirini etkileyerek çocuk edebiyatı kültürünün oluşmasına katkıda bulundu. Çocuk edebiyatının masal ağırlıklı bir edebiyat olarak yoluna devam etmesinde masal edebiyatının rolü bugün de geçerliliğini korumaktadır (Şirin, 1998: 122).

Şirin, dünya çocuk klasiklerinin dayandığı temel sözlü gelenek olduğunu önemle belirtmektedir. Mitoloji, halk hikâyeleri, destan ve efsanelerin bir anlamda çocuk klasiklerinin oluşumunda kaynak durumunda olduklarını dile getiren Şirin, sözlü geleneğin ürünlerinin çeşitli edebi türler içinde yenilenerek çocuğa sunulduğuna dikkat çekmiştir (bkz. Şirin, 1998: 78).

Şirin'in klasik halk masalı geleneğinin yazılı edebiyata dönüştüğü görüşünü destekleyen bir ifade de İşnas'a aittir. Şirin'in aksine, masalları yazılı edebiyatın ve çocuk edebiyatının kaynağı değil ürünü olarak gören İşnas, masalın başlangıçta sözlü edebiyat ürünü iken zamanla yazıya geçirilip yazılı edebiyatın ürünü haline geldiğini, çocuk edebiyatı kavramı ortaya çıkıp edebiyat terimleri içinde yerini aldıktan sonra da bu edebiyatın en çok kullanılan yazınsal ürünü olduğunu ifade etmiştir (bkz. İşnas, 2011: 44).

Bu ifadenin günümüz sözlü geleneği içinde yaşayan masalları tamamen reddediyor olması ve halk arasında masal anlatma geleneğinin artık yaşamadığını öne sürüyor olması açısından eleştirilebilir. Ayrıca, İşnas'ın bu ifadesi çağdaş çocuk ve gençlik edebiyatında yalnız yeniden yazma sanat masallarının üretildiği anlamını taşıdığı için yaratım sanat masallarının varlığını yadsıması açısından eksik olma ihtimalini düşündürebilecektir. Bu konuyla ilgili olarak Tüfekçi Can'ın ifadeleri önemlidir:

Masalların çocuk edebiyatı içinde bir tür olarak yer almaları, ilk başta var olan sözlü anlatımların derlenerek yazıya aktarılmasıyla oluşmuştur. Ancak masalların çocuk edebiyatı içinde yer alması, sadece var olan sözlü anlatımların yazıya geçirilmesinden ibaret değildir. Bunların yeniden aktarımları ve uyarlamaları ile bu yeni tür yani, "modern yazılı masallar" tüm dünyaya yayılmıştır (Tüfekçi Can, 2012: 102).

Tüfekçi Can'ın da ifade ettiği gibi bu kısımda sözü edilen tarihsel süreç sonunda masallar hem yeniden yazma sanat masalları olarak hem de yaratım sanat masalları olarak çocuk ve gençlik edebiyatının türlerinden olmuşlardır. Şirin, çocuk edebiyatımızın zenginleşmesinin ise iki yönde olabileceğini belirterek ilkinin sözlü kültürün ürünlerinden yararlanarak kültürel dokumuzun yansıtılacağı bir edebiyat oluşturmak, ikincisinin ise, çocuk edebiyatı yazarlarının bireysel tasarımlarıyla yeni bir çocuk edebiyatı kurmak olduğunu ifade etmiştir (bkz. Şirin, 1998: 78). Fakat çalışmanın bu kısmında görülmüştür ki masallar ya metinlerinin bütünüyle ya da taşıdıkları birtakım nitelikleri itibarıyla hem yeniden yazma hem de yaratım sanat masallarına kaynak olabilmişlerdir. Yani, Şirin'in sözünü ettiği kültürel dokunun yansıtılacağı edebiyatta da, tamamen bireysel tasarımlarla yeni kurulacak edebiyatta da varlık göstermektedirler.

Çalışmanın bu kısmında yazılı kültüre kazandırılan halk masallarının, yeniden yazma sanat masallarının yanı sıra yaratım sanat masallarının ortaya çıkmasında da nasıl bir rol sahibi oldukları ve bu yaratım sanat masallarının çocuk ve gençlik edebiyatı kapsamında kabul edilmelerinin nedenleri tartışılmaya çalışılmıştır. Öncelikle, çocuk fikrinin doğuşundan başlayarak çocuk eğitime hizmet amacıyla temelleri atılan çocuk ve gençlik edebiyatının tarihi ve bu süreçte masalların taşıdığı önem söz konusu edilmiştir. Bu bağlamda yaratım sanat masallarının özelliklerine

değinilmiş ve tarihte toplumların masal-çocuk ilişkisine nasıl yaklaştıkları ele alınarak bireysel tasarımla ürünü yaratım sanat masallarında bile olan halk masallarının varlığı, araştırmacıların görüşlerine dayandırılarak gösterilmeye çalışılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

HALK MASALI MI SANAT MASALI MI? FOLKLOR-FAKELORE TARTIŞMASINDA GRİMM MASALLARI

2.1. GRİMM KARDEŞLER VE MASALLARI

Bugün neredeyse bütün dünyada Grimm Brothers, Grimm Brüder yani Grimm kardeşler olarak bilinen Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), bu ünlerini kuşkusuz ilk cildi 1812'de ikinci cildi 1815'te yayımlanan "Kinder- und Hausmärchen" adlı çalışmalarında yer alan, çağları aşp coğrafi sınırları yıkarak zamanın derinliğinde ve zeminin genişliğinde yayılan masallara borçludurlar. Bu bölümde söz konusu Grimm masallarının ortaya çıkış süreçleri Grimm kardeşlerin hayat hikâyelerine de değinerek araştırılacaktır. Zira yine bu bölüm kapsamında değinileceği gibi Grimm masallarının son şekillerini almalarında Grimm kardeşlerin yaşadıkları birtakım olayların etkisi bulunmaktadır.

Jacob Ludwig Grimm ve Carl Grimm hırslı, çalışkan, başarılı, hukukçu bir baba ve özverili bir annenin altı çocuğunun en büyük ikisi olarak dünyaya gelmişlerdir. Doğdukları şehir Hanau, sonrasında Kassel, Steinau, Lyzeum ve nihayet üniversite eğitimi için gittikleri Marburg şehirlerinde sürdürdükleri hayatları elbette kişilik özelliklerini ve dolayısıyla yaptıkları işleri etkilemiştir. Kalvinist Kilisesi'nde katı bir dini eğitim almalarının; Steinau'da kırsal hayata ilgi duyup çiftçiliğe, doğaya, köy geleneklerine ve batıl inançlara aşına olmalarının; babalarını kaybederek anneleriyle kalmalarının, maddi sıkıntılarla karşılaşmalarının ve nihayet yaşadıkları dönemin siyasi ve kültürel olaylarının etkileri masallarında görülmektedir (bkz. Zipes, 2007: 1-4).

Grimm kardeşlerin masallarında bir takım etkilerin görüldüğü ifadesi bu masalların sanat masalları, üstelik yaratım sanat masalları olduğunu düşündürmektedir. Oysa Grimm masallarının sanat masalı değil gerçek halk

masalları oldukları, Grimm kardeşlerin de bu masalları sözlü kültürün taşıyıcılarından derleyerek yayınlayan halk bilimciler oldukları yaygın bir kanıdır. Grimm masallarının nitelikleri üzerine halen sürmekte olan tartışmanın öncesinde Grimm kardeşlerin masal çalışmalarına nasıl başlamış olduklarını öğrenmek tartışmanın daha iyi takip edilmesine imkan verecektir.

Hukuk eğitimi almak için gittikleri Marburg Üniversitesi'nde Profesör Friedrich Carl von Savigny'nin dikkatini çeken Grimm kardeşler için hayatlarının bundan sonraki kısmı bambaşka bir yere doğru ilerlemiştir. Hukukun özünü, ancak kökenleri halkın dil ve geleneklerinin gelişiminde arandığında ve hukukun içinde geliştiği tarihsel bağlam araştırıldığında anlaşılabilirliğini iddia eden Savigny, Grimm kardeşleri etkileyerek kendilerini antik Alman edebiyatı ve folkloruna adamalarına sebep olmuştur. Grimm kardeşler Marburg'da Savigny'den tarihsel yöntemin; sadece hukukun değil, edebiyatın da kökenlerini belirlemede nasıl yardımcı olabileceğini öğrenmişler ve Savigny'nin çevresindeki Almanya'nın birleşmesi gerektiğini düşünen aydınlarla tanışarak onlardan da etkilenmişlerdir (bkz. Zipes, 2007: 7).

Jacob ve Wilhelm'in Savigny vesilesiyle arkadaş oldukları Achim von Arnim ve Clemens Brentano, 1805 sonbaharında "Des Knaben Wunderborn" isimli eski Alman halk şarkıları derlemelerinin ilk cildini yayınlamışlardır. Bu alandaki çalışmalarına halk hikâyelerini derleyerek devam etmek isteyen Brentano, ileride yayımlayacağı sözlü halk hikâyeleri cildi için Grimm kardeşlerden yardım istemişlerdir. Böylelikle Grimmler eski kitaplardan halk hikâyeleri seçmiş, Kassel'deki tanıdıkları ve akrabalarından onlara hikâye anlatmalarını ya da kendi yakınlarından ve arkadaşlarından toplayıp onlara getirmelerini istemişlerdir. Bu ilk evrede Grimmler bütün enerjilerini araştırmalarına veremedikleri gibi yaptıkları işin önemini de pek fark etmemişlerdir. Yine de, kendilerini Alman halkının "doğal şiir"ini açığa çıkarmaya adanmışlardır. Araştırmanın hepsi Alman kültürel mirasıyla ilgili önemli gerçekleri içeren epikler ve hikâyeleri ortaya çıkarmaya yöneliktir. Grimm kardeşler kendilerini eski Alman geleneğine adanmış duygusunun dışında, Alman kültürünü sözlü ve yazılı formlarında yeniden oluşturma işinin içine çekilmişlerdir. Grimm kardeşler bu süreçte eski Alman edebiyatıyla ilgili

çalışmalarının sonuçlarını yayınlamaya başlamışlardır. 1810'da Brentano'yla onun için topladıkları hikâyeleri yayımlama konusunda anlaşmışlar, "Kinder- und Hausmärchen"ı 1812'de akademik bir nitelikte yayımlamışlardır. Grimm kardeşler çalışmaya başladıklarında böyle bir cilt yayımlamayı hiç düşünmemişler, çocuklar için bir şey yapmayı akıllarından bile geçirmemişlerdir. Fakat bu cilt onların Alman halkının "doğal şiir"ini ortaya çıkarmak için yaptıkları büyük projenin sadece bir parçası olmuş, çalışmalarıyla ün kazanmaya başlamışlardır (bkz. Zipes, 2007: 8-16).

Günümüzde hemen her coğrafyada, her kültürde Grimm kardeşlerin ismiyle Alman halk masalı olarak bilinen, söz konusu büyük projenin sadece bir parçası olan masallar acaba gerçekten halk bilimci titizliğiyle derlenip yazıya aktarılmış Alman halk masalları mıdır yoksa sanatçı üslubuyla kaleme alınmış sanat masalları mıdır? Bu soru etrafında şekillenen tartışmalardan biri Grimm kardeşlerin yayınladıkları masalları aslında kırsaldan, geleneğin içinde yetişen anlatıcılardan derlemedikleri, diğeri ise her ne şekilde derlenmiş olurlarsa olsunlar masal metinlerinin Grimm kardeşler tarafından değiştirildiğidir.

Öncelikli olarak Grimm kardeşlerin halk masallarını gerçekten masal anlatıcılarından derleyip derlemediklerinden önce ne amaçla masal çalışmaları yaptıklarını anlamak sorunun yanıtlanması sürecinde yol gösterecektir. Grimm kardeşlerin başlangıçta sözlü gelenekte yaşamakta olan folklor malzemelerini ihmal edilmekten ve unutulmaktan kurtarmayı amaç edindikleri belirtilmiştir (bkz. Ewig, 2005: 376; Walsh, 2001: 183). Danacı da, benzer bir düşünceyle Grimm kardeşlerin masal anlatma geleneğinin git gide yok olması sebebiyle köy köy, kasaba kasaba dolaşarak masal derlediklerini ve derledikleri bu masalları bir araya getirerek ilk cildi 1812'de, ikinci cildi 1815'de Kinder- und Hausmärchen adını verdikleri kitabı yayınladıklarını belirtmiştir (bkz. Danacı, 2010: 13).

Güneş de masal anlatma geleneği gittikçe kaybolmakta olduğu için Grimm kardeşlerin masalların derlenip kaleme alınması konusunda çok çaba harcadıklarını ifade etmiştir. Grimm kardeşlerin Hessen ve Hanau'da anlatılan masalları o yörenin köklü ailelerinden yararlanarak topladıklarını da eklemiştir (bkz. Güneş, 2006: 7).

Grimm kardeşlerin derlemelerini nasıl yaptıkları sorusunun cevabı da derlemelerin ne amaçla yapıldığı tartışmasının içindedir. Danacı ve Güneş'in de işaret ettikleri gibi Grimm kardeşlerin ilkini 1812'de ikincisini 1815'te yayımladıkları Kinder- und Hausmärchen adlı kitaplarında bulunan masalların köy köy dolaşarak derlendikleri ve yazıya geçirildikleri düşünülmektedir. Fakat Grimm kardeşler üzerine çalışmalar yapan Zipes, bu popüler inancın aksine Grimmlerin masalları kırsalda köylüleri ziyaret ederek derlemediklerini ve dinlediklerini yazmadıklarını söylemiştir (bkz. Zipes, 1992: XXIV).

Zipes, Grimmlerin temel derleme yöntemlerinin masal anlatıcılarıyla evlerinde tanışarak daha önce bir ya da daha fazla kez duyup not etmiş oldukları masalları onlara yüksek sesle anlattırarak olduğunu ifade etmiştir. Bu süreçteki masal anlatıcılarının aristokrat ya da orta sınıf mensubu genç eğitimli kadınlar olduğunu söyleyen Zipes isim vererek, bu kişilerden bazılarının Wild ailesinden Dortchen, Gretchen, Lisette, Marie, Elizabeth ve anneleri Dorothea; Hassenpflug ailesinden ise Amalie, Jeanette ve Marie olduklarını belirtmiştir. Söz konusu bu kişilerin dadılarından, mürebbiyelerinden ve uşaklarından duymuş oldukları masalları anlatmak için düzenli olarak buluştukları yine Zipes tarafından dile getirilmiştir. Zipes ayrıca, Jacob Grimm'in 1811 yılında Westphalia'da Werner von Haxthausen'i evinde ziyaret ederek orada genç kadın ve erkeklerden oluşan (Ludowine, Marianne, ve August von Haxthausen; Jenny ve Annette von Droste-Hülshoff) bir toplulukla tanışıp onların anlattıkları masalları not ettiğini de sözlerine eklemiştir. Zipes'a göre yine de masal anlatıcıları çoğunlukla Hessialıdır. Grimm'lerin masallarını derledikleri masal anlatıcılarının isimlerini, mesleklerini ve kırsalda yaşamadıklarını ifşa eden araştırmacı, Grimmlerin kayıt altına aldıkları pek çok masalın aslında Fransız menşeli olduklarını çünkü Hassenpflugların aslında Fransız soylu olup Fransızca konuştuklarını vurgulamıştır. Zipes, Grimmlerin bilgilerinin çoğunun Alman ve Fransız sözlü ve yazılı geleneklerinin en bilinenleri ve söz konusu iki kaynağın birleştirilmiş motifleri olduğunu da kaydetmiştir. Bunlara ek olarak Grimmlerin masal anlatıcılarından dinledikleri masalları doğrudan kitaplardan ve dergilerden aldıkları masalların üslubuna uygun olarak düzenlediklerini de yine Zipes ifade etmiştir (bkz. Zipes, 1992: XXIV).

Masalların çoğunun Grimm kardeşler tarafından bizzat derlendiğini belirten Ewig, Zipes'ın söylediklerini desteklemiş, Grimm kardeşlerin masal çalışmasına yardımcı olan arkadaşlarının da, masal katkısında bulduklarını ve birkaç tanesini de edebi kaynaklardan temin ettiklerini dile getirmiştir (bkz. Ewig, 2005: 383).

Dundes de Grimm kardeşlerin derleme yaptıkları kaynak kişi bilgilerini değiştirdiklerine dair kanıtlar olduğunu belirterek örneklendirmiştir:

Örneğin; Dorothea Viehmann'ın, hafızasındaki eski Hessian hikâyelerini aktaran ideal bir hikâye anlatıcısı olduğunu söylediler, oysaki onun, orta sınıftan, okuma yazma bilen, eğitilmiş, ana dili Almanca değil, Fransızca olan biri olduğunu gayet iyi biliyorlardı. Grimmlerin suçları; gerçek kaynaklarının kimliklerini değiştirmek ve orijinal alan çalışması notlarını tahrip etmekte. Ellis'e göre "Grimmler, istekleri doğrultusunda kaynak metinlerin şekillerini, içeriklerini değiştirerek, bazen de metinlerin hacmini iki, hatta üç katına çıkararak büyük ölçüde karmaşıklaştırdıkları ve yeniden yazdıkları bu metinlerin aslına ulaşılmaması için de" notları imha ettiler (Dundes, 2007: 76).

Grimm kardeşlerin yayınlamış oldukları masalları gerçekten kırsaldan, gerçek masal anlatıcılarından derleyip derlemedikleri konusunun yanı sıra her nereden ve kimden derlemiş olurlarsa olsunlar söz konusu masallara müdahale edip etmedikleri, metinler üzerinde herhangi bir değişiklik yapıp yapmadıkları da araştırmacıların üzerinde durdukları bir diğer konudur.

Güneş, Baumgärtner'in masalların bazı sahnelerinde yazarın görüşünün olup olmadığı sorusunu tekrar ederek, Grimm kardeşlerin eserlerinde iki cilt halinde derledikleri masalları, aynen derleyip aktardıklarını ve hiç bir ilave veya değişiklik yapmadıklarını, masalların ağızdan ağıza dolaşan bir söylenti olduğunu özellikle belirttiklerini ifade etmiştir (bkz. Güneş, 2006: 18).

Aytaç da, Grimm kardeşlerin masalları derlerken herhangi bir değişiklik yapmadıklarını ve hiç bir kelime eklemeyen aktardıklarını, buna özellikle dikkat ettiklerini söylemiştir. Özellikle Jacob Grimm için bunun önemli olduğunu vurgulayan Aytaç, onun masal metinlerinin özünü hatta kelime sırasını dahi bozmamaya özen gösterdiğini belirtmiştir (bkz. Aytaç, 1992: 252).

Güneş ve Aytaç'ın aksine Zipes'a göre Grimm'ler genel olarak yaratıcı yazarlar olarak bilinmemiş; son iki yüz yıldır anlatıldığını, okunduğunu ya da yazıldığını sandığımız peri masallarıyla tanınmışlardır. Fakat Zipes, onların asıl başarılarının açık bir şekilde sözlü ve yazılı anlatıların şekillerini değiştirmedeki ve onlara ayrı bir "halk" ya da popülerlik niteliği kazandırmadaki artistik yetenekleri olduğunu öne sürmektedir. Ona göre Grimm'ler bunu kendilerine gönderilen ya da anlatılan masalların yüzlercesini dikkatle "parlatarak", ya da toplamış oldukları ender bulunan kitaplarda keşfettikleri masalları değiştirerek yapmışlardır (bkz. Zipes, 2007: XXV).

Rifat da Grimm kardeşlerin gerek derleme gerek gerekse yayın açısından sözlü geleneğe tam olarak bağlı kalmadıklarının çağdaş halk bilimciler tarafından ifade edildiğini belirtmiştir. Halk bilimciler, Grimm kardeşlerin derledikleri masalların anlatıcılarının geleneğin içinde yetişmiş olmadıklarına dikkat çekerek bununla birlikte kitabın sonraki baskılarında da masalların değiştirildiğini ifade etmiştir (bkz. Rifat, 1999: 80).

Dundes, Grimm kardeşlerden Jacob'un 1815 yılında yayımladığı bir kitapçıkta sözlü kültür ürünlerinin nasıl derleneceği konusunda yapmış olduğu "Derlemeci her şeyden önce, kaydedeceği şeyleri uydurmadan ve ekleme yapmadan uygun yerlerde uygun tarzda anlatıcının ağzından aslına uygun ve tam olarak sadakatle yazıya geçirmelidir" açıklamasını alıntılıyarak Grimm kardeşlerin zaman içinde bu açıklamaya uygun düşmeyen uygulamalarını şu şekilde açıklamıştır:

Önceden 1812'de Kinder- und Hausmärchen'in ilk sayısının önsözünde Grimm'ler "biz bu peri masallarını olabildiğince saf bir şekilde sunmaya gayret ettik... Hiçbir ekleme yapılmadı, asıl hikâyede olmayan hiçbir şey ilave edilmedi ya da değiştirilmedi" gibi iddialarda bulundular, ancak Grimm'ler söylediklerini uygulamadılar. Yirmi bir numaralı Grimm masalı 1812'de yayımlanan Aschenputtel (Cinderella) versiyonu, yedi yıl sonraki yani 1819'daki versiyonunda, Hesse'den alınan üç versiyonun ışığı altında genişletildi ve yeni bir biçim verildi. Grimm'ler, özellikle Wilhelm, versiyonlarda ayrıntıları tamamlamada veya orijinalinden daha "sade ve saf" olarak yeniden anlatmada kendini rahat hissederek birleşik metinler haline getirmeye başladı (Dundes, 2007: 76).

Masalların sonraki baskılarda değiştirildiği bilgisini Ewig de paylaşmaktadır. Ewig, Grimm kardeşlerin dostları Clemens Brentano'ya gönderdikleri masal müsveddelerinin (manuskriptlerinin), Brentano'nun geride bıraktıklarıyla birlikte Alsap'taki Ölenberg manastırına ulaşmasıyla birlikte ancak yakın bir geçmişte basılabildiğini belirterek I. cildi 1812, II. cildi 1815'de yayınlanan ilk baskılardaki masalların el yazısıyla yazılmış orijinallerinden farklılık gösterdiklerine dikkat çekmiştir:

Bu farklılıklar genellikle masalın yapısının mükemmel oluşunda ve planındadır. Dil daha mütecanistir; Ölenberg'deki manuskriptte sadece küçük notlar varken, ilk baskıdaki toparlanmış bir anlatım bulunmaktadır. Grimm masallarının üslubu apaçık ortaya çıkmaktadır. Kurbağa Kral masalındaki gibi, bazı hallerde orijinaldeki sade şekil ilk baskısındakine tercih edilir. ama bir çoğunda şekildeki birlik, dildeki şairane sihirli sesleniş yoktur. Buna giden yol ve bununla masal üslubundaki gelişmede baskıdan baskıya devam etmekte ve son şeklini 1857'deki yedinci baskıda almaktadır. Buna göre daha sonraki baskılar yapılmıştır. 1812'deki I. ciltteki 86 adet masal sayısı burada 200'ü bulmaktadır. (...) İlk baskılara ilave olarak verilen ilmi açıklamalara 1819'daki ikinci baskıdan itibaren 3. ciltten ayrı olarak devam edilmiş böylece masallar Grimm kardeşlerin başından beri arzu ettikleri, halk kitabı olabilmıştır (Ewig, 2005: 383).

İçöz de en bilinen derleme olan Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşlerin 1812 yılında yaptıkları Kinder- und Hausmärchen adlı masal derlemesi içindeki masalların özlerinden çok şey kaybettiklerini ifade etmiştir. İçöz, Grimm kardeşlerin ağızdan ağza dolaşan şekillerinde daha fazla olan şiddet ve cinsellik içeriğini azaltarak masalları ahlak dersi niteliğine büründürdüklerini belirterek; masallardaki bakış açısı dönemin dinleyici ve okuyucu kitlesinin yapısına göre sansürlenmiş, değiştirilmiştir ama karakterler doğrudan ve tek boyutlu olmaya devam etmiştir ifadesini de eklemiştir (İçöz, 2008: 52).

Ewig de Grimmlerin yaptıkları çalışmada masalın daha çok edebi yönünün düşünüldüğünü ve sıra ile tek tek ele alınan masallara yeniden şekil verilerek pürüzlerinin giderildiğini belirtmiştir. Bunu daha çok Wilhelm'in yaptığını öne süren Ewig, 1814'ten beri masalların sadece onun tarafından düzenlendiğini ve onun Jacob'a göre daha ağır basan sanatçı kişiliğini bu düşüncesine kanıt olarak

göstermiştir. Ewig'e göre masalların sadelik ve incelik bakımından son biçimlerini almaları Wilhelm sayesinde olabilmiştir. Wilhelm Grimm masallarının üslubunu yaratan kişidir (bkz. Ewig, 2005: 383).

Ewig, Wilhelm'in masallar üzerindeki bu etkisini olumsuzlamamış, aksine onun masallara yaklaşımını masalları yeniden yazan başka yazarlardan farklı bir yere konumlandırmıştır:

Wilhelm'in elinden çıkmış olan değişik formlar çoğu kez ayrı değildir. O, bazen yetersiz olarak aktarılan hikâyeleri dikkatli tetkiklere dayanan tasvirlerle tamamlamış, konuyu başka yere ait olan motifleri katarak düzeltmiş, halkın tabirlerine, aliterasyona, ritmik ses uyumlu sihirli formeller bulunan mısralara yer vermiştir (Ewig, 2005: 384).

Ewig'in de üzerinde durduğu Grimm kardeşlerin masal metinlerinde birtakım değişiklik yapmalarının sebebi aslında daha en başta halk masallarıyla ilgili çalışmalarının temelindeki sebeptir. Dégh bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

İlk bilimsel halk hikâyelerini toplayan Jacob ve Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen (1812-14, iki cilt) adlı eser için hem şairlerin sözlü anlatımlarından hem de önceki edebi koleksiyonlardan derlemeler yaptılar. Çünkü "eski" ve "halk" onlar için belirleyiciydi. Bilgin olan Jacob, hikâyeleri topladıkları şekliyle yazmak istedi. Edebiyatçı olan Wilhelm ise toplanan hikâyelerin kusurlu biçimlerinden hoşlanmadı ve hikâyeleri, onları asıl yaratanlarınkine layık yapmak için düzeltti. Hikâyelerin doğal şairleri, halktı; Wilhelm Grimm tarafından biçimlendirilen ve tekrar yazılan 200 hikâye uluslararası halk hikâyelerini üzerinde çarpıcı bir etki yarattı (Dégh, 2006: 205).

Dégh'in bu ifadesinde yer alan Grimm kardeşler için "eski" ve "halk" olanın belirleyici olduğu bilgisi o dönemin halk bilimi anlayışı ve zamana hâkim düşünce akımlarıyla yakından ilgilidir. Hikâyeleri, onları asıl yaratanlarınkine layık yapmak düşüncesi de aslında Grimm kardeşlerin, 19. yüzyıl halk bilimi yaklaşım ve yöntemlerinin ve yine aynı yüzyılın fikir yapısının ipuçlarını vermektedir.

Çobanoğlu, Grimm kardeşlerin halkbilimi çalışmalarına başladıkları dönemde Beşeri bilimlerin tamamının Romantizm akımının etkisinde olduğunu ve yöntem

olarak da dilbiliminin "karşılaştırmalı" veya "İndo-Germanik Okul" olarak bilinen "karşılaştırmalı dilbilim" yönteminin takip edildiğini belirtmiştir:

Hint-Avrupa dil teorisi adıyla da bilinen bu yaklaşımın temelindeki varsayıma göre, İsa'dan önce 2500 yıllarında Karadeniz'in çevresinde Avrupa uluslarının soyunun kökeni olan Aryan ırkı yaşamıştır. Bu ırk daha sonraları, bir yandan Avrupa'ya bir yandan Asya'ya yayılarak parçalanmış ve bu günkü Avrupa dilleri ile Farsça ve Hindistan'ın bazı dilleri bu bölünme sonucu oluşmuştur. Tesirleri 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden bu dilbilim okulunun paradigması üzerine pek çok erken dönem halkbilimi kuramı oluşturulmuştur (Çobanoğlu, 2008: 98).

Başgöz, ulusların bağımsızlıklarının herhangi bir nedenle tehlikeye düşmesi durumunda ulusu ve kültürünü kurtarmak için alınacak en doğru önlemlerin halk türkülerini toplayarak onları ulus ruhunu canlandırmak ve korumak için kullanmak olduğunu ifade etmiştir (bkz. Başgöz, 2002: 7). Bu uygulama Almanya başta olmak üzere belli başlı ülkelerde kullanılmış ve halkbiliminin bağımsız bir disiplin haline gelmesini sağlamıştır.

Çobanoğlu, Grimm kardeşlerin 1812 yılında yayınladıkları alan araştırmasına veya sözlü gelenekten derlemeye dayanan çalışmalarıyla Romantik dönemin folklor mahsullerini bilimsel olarak ele alıp inceleme anlayışının liderleri olarak kabul edildiklerini ifade etmiştir. Romantizmin Almanya'da adeta Aydınlanmanın antitezine dönüştüğünü belirten Çobanoğlu, bu farklılığın özellikle tarih konusunda belirginleştiğini, Romantikler için geleceği kurabilmek adına geçmişin öğrenilmesi gereken bir ders olduğunu dile getirmiştir. Bu nedenle, ulusun "soylu geçmişine" ve "halk edebiyatına" ilgi özellikle Almanya'da gelişmiş ve orada tam bir romantik akım haline gelmiştir (bkz. Çobanoğlu, 2008: 94):

Alman dili tarihi, Almanca grameri, Alman hukuku tarihi ve Alman mitolojisi ile Alman masalları üzerine çalışmaları başta olmak üzere pek çok konuda iz bırakan çeşitli eser veren Grimm Kardeşlerin, motivasyonlarının kaynağını oluşturan temel fikir, Y. M. Sokolov'a göre "Alman milli kültürünün eskiliğini, güzelliğini ve zenginliğini ortaya koymaktır.". Dahası onların çalışmalarıyla ortaya koydukları bir başka önemli unsur da, "Alman halk yaratıcılığı"nın, sosyo-kültürel hayatın aile, dini hayat, günlük hayat başta olmak üzere bütün cephelerine dair halk yaratmalarının derlenerek ortaya çıkmasını

sağlamalarıdır. Bu da Alman halkbilimi çalışmalarında takip edilen folklor kadrosunun benzerlerinden çok daha önce ve çok geniş bir yelpaze içermesini sağlamıştır. Bu bağlamda, Grimm kardeşlerin tavır, adeta, bir Almanı "Alman kılan" yani milli ve geleneksel olan her şeyin derlenip değerlendirilmesidir şeklinde özetlenebilir (Çobanoğlu, 2008: 98).

Zipes, Grimmlerin kendilerini Alman halkının "doğal şiiri"ni açığa çıkarmaya adadıklarına ve araştırmalarının hemen hepsini Alman kültürel mirasıyla ilgili önemli gerçekleri içeren epikler, sağalar ve hikâyeleri ortaya çıkarmaya yönelik olduğuna dikkat çekmiştir. Grimmleri eski Alman edebiyatına çeken, toplumu bir arada tutan kültürün en doğal ve saf formlarının dilbilimsel (linguistic) olduğu ve mutlaka geçmişte konumlandırılmış olması gerektiği inancındır. Grimmlere göre modern edebiyat çok zengin olmakla birlikte yapaydır ve halkı bir arada tutan ve halkın deneyimlerinden doğallıkla çıkan halk kültürünün hakiki özünü yansıtmamaktadır (bkz. Zipes, 2007: 10).

Grimm kardeşler ilk makalelerinde hikâye ve efsane üzerine kurulu edebiyat ya da bir zamanlar sözlü edebiyat olan edebiyatın kökenleri hakkında benzer görüşleri formüle etmişlerdir. Halk şarkılarını, hikâyelerini, atasözlerini, efsanelerini ve belgeleri toplamalarının amacı eski Alman şiirinin tarihini yazmak ve sanat şiirinin geleneksel halk malzemelerinden nasıl doğduğunu göstermek olmuştur. Grimm kardeşler, doğal şiirin Rönesans süresince sanat şiiri tarafından aşama aşama geri çekilmeye ve halk arasında sözlü gelenek içine sığınmaya zorlandığını düşünerek bunu ortaya koymayı hedeflemişlerdir. Grimmlere göre bu gelişmede bir tehlike vardır, doğal formlar unutulacak ve ihmal edilecektir. Bu sebepten kardeşler, edebiyat tarihçileri olarak modern Alman edebiyatının saf kaynaklarını korumayı ve yazılı kültürün sözlü geleneğe olan borcunu ya da bağı açığa çıkarmayı kendilerine görev bilmişlerdir (bkz. Zipes, 2007: 11).

Grimm kardeşler, Alman kültürünün Alman halkının hafızasından kaybolup gitmesine engel olmak istemişlerdir. Tam olarak söylemek gerekirse, Grimmler Alman edebiyatını Alman kültürüyle ilgili geçerli hakikatlerin deposu olarak görmüşlerdir. Özelde, eski Alman edebiyatının filolojik kavranışının Almanlara Alman halkının ve kökenlerinin gelenekleri, kanunları ve inançları arasındaki bağı korumaları imkânını vereceğini düşünmüşlerdir. Ayrıca, Alman hikâyelerindeki

motifleri ve konuları, diğere ÷lkelerdeki konu ve motiflerle karşılaştırarak, Alman kültürünün ayırt edici özellikleri ile ilgili daha çok şey öğrenmeye çalışmışlardır. Alman geleneğini saf formunda yeniden oluşturma isteğı, fazla idealist ve gerçekten imkânsız olsa da, kayıp, lekesiz bir vatani ya da gerçekliğı yeniden elde etme ve paternal miraslarının ilkelerini yeniden diriltmek arzusuna dayanmaktaydı. Aynı zamanda, bu saf ve masum gerçeklik dolaylı olarak, yönetici sınıfların yüzeysel gerçekliğinden daha iyi tutuluyordu. Eski Alman geleneğinin gerçeklerini ortaya koymak, Grimm'lerin kişisel ahlak ve genel burjuva kültürünün değerini kanıtlama isteklerinin bilinçsiz bir dışavurumu olmuştur. Onların değerleri büyük ölçüde içinde yetiştirildikleri dine, reforme edilmiş Kalvinist dinine dayanmaktadır (bkz. Zipes, 2007: 12).

Zipes'in da önemle üstünde durduğı gibi Grimm kardeşler masalları geleneğinin içinde yetişen masal anlatıcılarından derlememiş; aldıkları eğitim, temas kurdukları kişiler ve yaşadıkları döneme hâkim düşünceler etkisinde ideolojik amaçlarla orta sınıfın eğitilmiş kadınlarından dinledikleri ya da kitaplardan elde ettikleri masalları değiştirerek yayınlamışlardır.

Sonuç olarak, Grimm kardeşlerin başlangıçta masal anlatma geleneğinin kaybolmaması amacıyla, sonrasında Alman geleneklerini ortaya koyarak Alman varlığının güçlendirilmesi maksadıyla ilkin kırsaldan, sözlü kültür taşıyıcılarından fakat sonrasında ağırlıklı olarak aristokrat ya da orta sınıf mensubu eğitilmiş kişilerden derledikleri, ya da bu kişilere daha önceden yayınlanmış olanlarını okuttukları halk masallarını kimi zaman aynı şekilde kimi zaman metinlere ekleme ve çıkarmalar yapmak suretiyle "Kinder- und Hausmärchen" ismiyle yayınlarken sonraki baskılarında da bu masalları çocuklar için zararlı olabilecekleri düşüncesiyle tekrar değiştirdikleri görülmüştür. Bu noktada bir sonraki bölümde zaman içinde yeniden yazılan, çağdaş edebiyata malzeme olan Grimm masallarının toplumsal yaratım olarak halk masalı mı yoksa bireysel tasarım olarak sanat masalı mı oldukları konusunu tartışmak yerinde olacaktır. Zira çağdaş edebiyat metinlerinde kullanılmış olan masalların niteliklerini bilmek bu metinlerin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

2.2. FOLKLOR-FAKELORE TARTIŞMASI IŞIĞINDA GRİMM MASALLARI: HALK MASALI MI SANAT MASALI MI?

Bir önceki bölümde ele alınan, Grimm kardeşlerin derleyip birtakım değişiklikler yaparak "Kinder- und Hausmärchen" ismiyle yayımladıkları, sonraki baskılarda da birtakım müdahalelerde buldukları masalların halk masalı mı yoksa sanat masalı mı oldukları çağdaş edebiyata ne sebeple ve ne çeşit bir malzeme sağladıklarını anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu bölümde bilhassa halk bilimi sahasında tartışılmakta olan folklor-fakelore sorunsalı, Grimm masallarıyla da ilişkili olarak ele alınacak; bölümün sonunda Grimm masallarının bir sonraki bölümde incelenecek olan Murathan Mungan eserlerinde hangi niteliklere sahip malzemeler oldukları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Kendi içinde yeniden yazma ve yaratım olmak üzere iki farklı başlık altında değerlendirilebilecek sanat masallarının yeniden yazma özelliği gösteren örnekleri yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren halkbilimciler tarafından tartışılan "fakelore" kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda fakelore kavramına ve bu kavram etrafında şekillenen tartışmaların Grimm masallarıyla olan bağına kısaca değinmek bu bölümde hedeflenen "halk masalı mı sanat masalı mı?" sorusunu daha doğru şekilde cevaplamaya yardımcı olacaktır.

1950 yılında American Mercury dergisinde Richard M. Dorson tarafından ilk kez dile getirilen fakelore, kısa bir zamanda pek çok araştırmacı tarafından üzerinde düşünülen, fikir üretilen ve tartışılan bir kavram olmuştur. Sahte, yapma, uydurma, taklit anlamlarına gelen "fake" ve bilim, bilgi anlamlarına gelen "lore" sözlerinden yaratılan fakelore kavramının pek çok tartışmaya zemin olması, ortaya çıktığı dönemde folklor adı altında yapılan çalışmaların niteliğine bağlanmıştır (bkz. Gürçayır, 2007: 7).

O yıllarda Hitler Almanya'sının İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmasının ardından 19. yüzyıla hâkim düşünce akımlarının da alevlendirdiği "ulus" fikrini geliştirerek yayma amacıyla yapılan halk bilimi çalışmaları başta fakelore kavramını

ortaya atan Dorson olmak üzere pek çok araştırmacı tarafından eleştirilmiştir. Böylesi ideolojik amaçlarla yürütülen halk bilimi çalışmalarını sahte folklor olarak adlandıran bir kesimin yanı sıra uygulamalı halk bilimi ya da icat edilmiş gelenek terimlerini kullanarak destekleyen bir kesim de olmuştur (bkz. Oğuz, 2007: 5).

Fox, fikri temellerini toplumbilimlerinden daha çok beşeri bilimlere ve edebiyata dayandırdığı folklor araştırmalarının bazı politik ve entelektüel ortamlarda başlayıp geliştiğini ifade etmiştir. Fox'a göre bu politik ve entelektüel ortamlar folklor malzemelerinin toplumsal ve politik anlamının aktif olarak incelenmesini engellemiştir:

Örneğin Wilhelm ve Jakob Grimm, P. Christian Abjornsen ve Jorgen Moe gibi on dokuzuncu yüzyılın erken döneminin folklorcuları, romantik nasyonalizmle öylesine yakın ilişki içindeydiler ki folklorun toplumsal ve politik yansımalarının dikkatli bir analizini ya entelektüel açıdan gereksiz ya da politik ve ideolojik açıdan uzlaştırmacı olarak gördüler (Fox, 2007: 36).

Fox'un ifadelerinden de anlaşılacağı gibi folklorun temel özelliklerinden biri de ideolojiyle yakın ilişki içerisinde olmasıdır. İdeoloji hem toplumsal yaratım olmaları dolayısıyla halk bilgisi ürünlerinin kendisinde, hem de bu ürünleri malzeme edinen bilimin, yani folklorun ortaya çıkma nedenlerinde ve kullanılan yöntemlerinde açıkça görülmektedir. Folklorla malzeme olan halk bilgisi ürünlerinde doğal olarak kafi miktarda bulunan ideoloji, fakelore ürünlerine özellikle işlenmiş haldedir. Fox, fakelore'un en dolaysız ve gerçek usullerle egemen kültürü temsil ettiğini önemle belirtmektedir:

Kültürel hegemonya fakelore tarafından ilerletilir. Ancak, nasıl şiiri dizelerin içeriğiyle sınırlayamazsak fakelore'un sonuçlarını da onun edebî içeriğiyle sınırlayamayız. Asıl tehlikede olan, bilimin ve düşünce biçimlerinin biçimlenişidir. Eğer folklor toplumsal düzene bir tehdit oluşturuyorsa, dahası halk gruplarıyla toplum arasındaki koordinasyonu engelliyorsa folklordeki bir sapmayla eş zamanlı olarak fakelore'un gelişimine tanık olmamız anlaşılır hatta makul bir şeydir. Folklor, fakelore'un antitezidir. Folklor ulus devletlerinde eleştirel bir işlevi yerine getirirken, fakelore toplumun koordine edilmesine, ideolojik ve kültürel hegemonyanın kurulmasına katkıda bulunur (Fox, 2007: 45).

Fakelore'un toplum koordinasyonu ve kültürel hegemonya kurma özelliklerini Dundes birtakım tarihi, sosyolojik ve siyasi sebeplere dayandırmaktadır. Ossian şiirlerini, Finlilerin Kalevala destanını ve Grimm masallarını fakelore bağlamında inceleyen Dundes, görünürde farklı olan fakelore örneklerinin esasında ortak unsurları olduğunu tespit etmiştir. Bu tespite göre bütün örneklerde, ülkeler kendi içlerinde ciddi bir aşağılık kompleksinden dolayı acı çekmektedirler. Söz konusu acıyı çeken ve aşağılık duygusundan etkilenen bir ülkenin de Almanya olduğunu Dundes şu şekilde ifade etmektedir:

Benzer bir durum Grimm öncesi Almanya'da da görülüyordu. Nedenleri ne olursa olsun, on sekizinci yüzyıl ortalarında komşularıyla kıyaslandığında, Almanya kültürel geçmişine yönelmiş ve sonuç olarak ulusça bir kültürel aşağılık kompleksi içersindeydi... Bu dönemde Almanya komşularının kültürüne kıskançlıkla baktı; Prusya kralı Büyük Frederick milli bir kahraman ve vatansever bir Alman olmasına rağmen Almanca'yı küçümsedi, Fransızca konuştu ve yazdı, Mozart'ın, Goethe'nin yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı bu dönemde, onları da göz ardı ederek Fransız edebiyatının ve kültürünün üstünlüğüne inandı (Dundes, 2007: 81).

Bu ifade Grimm kardeşlerin böyle bir ortamı takiben şu veya bu şekilde topladıkları ya da kendi yazdıkları masallarda zamanla değişiklikler yaparak fakelore üretmelerinin bir nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Dundes, halkbilimi ve milliyetçiliğin birbirleriyle olan ilişkilerinin halk bilimciler tarafından bilindiğine işaret ederek, şayet folklorun kökünde düşünüldüğü gibi milliyetçilik var ise fakelore'un kökünde de milli ya da kültürel aşağılık duygusunun olduğunu öne sürmektedir:

Milliyetçilik duyguları kültürel aşağılık duygularına bağlanabilirse fakelore da folklorla ilişkilendirilebilir. Anlaşılan, aşağılık duyguları öylesine güçlüdür ki, folklordaki öncülerden bazıları, topladıklarının "değerini arttırmak" amacıyla onları çarpıcı bir şekilde değiştirir, böylece daha değerli farz edilen klasik edebi miraslar zenginleştirilerek entelektüel hale getirilir. Bu açıdan halk, kendi eşitliğini- veya üstünlüğünü, daha iyiliğini- kanıtlamak için istekli olabilir, onun için kendini bu göreve tayin etmiş kişiler yeniden sunumlarında otantik malzemelerle bilinçli bir şekilde oynama ya da uydurma sorumluluğunu kendilerine verilmiş bir hak olarak görebilirler (Dundes, 2007: 83).

Bahsi geçen otantik malzemelerle bilinçli bir şekilde oynama hakkı akıllara Alman halk biliminin en önemli isimlerini, Grimm kardeşleri getirmektedir. Dundes, Grimm kardeşlerin halkbilimi çalışmalarının öncülerinden ikisi olduklarını, halk biliminin kuruluşunda Grimm kardeşlerin rolünün görmezden gelinemeyeceğini ifade etmektedir. Fakat onların, ulusal bir Alman abidesi yaratmaya çalıştıklarını ve sonraki halkbilimcilerin gerçekleri gizleyerek o abideyi yıkmak istemedikleri görüşüne dayanarak, Grimm kardeşlerin folklorun ışıltılı bilim adamları olarak göklere çıkarıldıklarını ifade etmiştir. Dundes, bu noktada Grimm kardeşlerin yaptıkları çalışmaları fakelore tartışmasına dahil edip bu açıdan yeniden ele almıştır:

Grimmlerin ünlü Kinder- und Hausmärchen çalışmasını fakelore olarak nitelendirmek kutsal şeylere karşı saygısızlık gibi görünür, ancak yeniden yazılmış, süslenmiş ve saptırılmış sözlü materyallerin sanki saf ve otantik sözlü gelenekmiş gibi sunulmalarının fakelore olduğu hatırlandığında, biz hakikatte uydurulduğu sonradan anlaşılan bir fakelore örneğiyle karşı karşıyayızdır. Bazıları doğal olarak Grimmlerin ve Macpherson'un folklor toplamalarından dolayı- bu sözlü malzemeler üzerindeki aşırı serbestlikleri görmezden gelindiğinde- onların halkbiliminin gelişmesinde önemli olduklarını söyleyebilir (Dundes, 2007: 77).

Dundes'in ifade ettiği sözlü malzemeler üzerindeki aşırı serbestlik, Grimm kardeşlerin geleneksel halk masallarında yer alan çocuklar için uygun olmayan bölümlerin kaldırılması ya da çocuklara uygun hale getirilmesi şeklinde gerekçelendirerek "Kinder- und Hausmärchen" adlı eserlerinin sonraki baskılarında sergiledikleri bir tavır olmuştur. Bu noktada halk bilgisi ürünlerinin çocuklara uygunluğunun fakelore üretimi için bir neden olup olmadığı düşünülmelidir.

Singer, halkbilimcilerin nesillerdir Dorson tarafından "fakelore" adı verilen olgudan şikâyet ettiklerini; fakelore'un, tarihi ve etnik toplumların sözlü geleneklerinin profesyonel yazarlar tarafından yeniden üretim olarak yazılmış metinlerin sunumu olduğunu ifade etmiştir. Singer, fakelore'un öncelikle çocuk kitaplarının içine girdiğini belirterek görüşünü şu şekilde detaylandırmıştır:

Günümüz fakelore'u önce çocuk kitaplarının içine girmiştir. Bir halk masalı (mit, efsane), belli bir grup –Ainu, Kiowa, deri yüzücüler-, ortak deneyimlere ve geleneklere sahip "insanlar" ve bu hikâyelerin yerleştirildiği bir kültür ve inançları, değerleri, durumları ve estetik anlayışları ortaya konulanlar tarafından

paylaşılır, onlara aittir ve oradan gelir. Çocuk kitapları, çocuk kitabı yazarları tarafından çocuk kitabı okuyucuları için yazılırlar ve ifade ettikleri inançlar, değerler, durumlar ve estetik değerler yazarların, okuyucuların ve yayıncılarındır. Diğer zamanlarda ve mekânlarda kurulmuş olabilirler, fakat onların yönelimi ticari olarak bugüne ve bu dünyaya uyum sağlayabilir. Çünkü bir kitap "Bir Arapaho Masalı" olarak etiketlenildiğinde, onu alanlar ve okuyanlar aldıklarının bir Arapaho masalı olduğunu, en azından bir Arapaho toplumunda bir Arapaho'dan diğerine anlatılan bir "halk masalına" çok benzediğini varsayarlar. Hiç kimse, bir çocuk "halk masalı" kitabının bir zamanlar bir Arapaho (ya da başka biri) tarafından anlatılmış olabileceğini düşünen yazarın hemen hemen şüpheli bir hikâyesine dayandığını ve her ne şekilde olursa olsun yazarın bakış açısına uydurulmak için ya da satması umudu için değiştirilmiş olduğunu kabul ederek reklam yapmaz (Singer, 2007: 100).

Singer, masalların değiştirilmiş oldukları kabul edilmeden ve belirtilmeden yayınlanmalarının bilinçli bir tercih olduğunu düşünmektedir. Ona göre çocuk masal kitaplarının içindeki masalların, halk masallarımış gibi görünmesi masum ve teknik bir terimin basitçe başboş ve gelişigüzel bir kullanımı değildir. Çocuk kitabı endüstrisi bu kullanımı tüketicinin zihnindeki bir yanılsamayı kendi ticari kaygıları nedeniyle beslediği düşünülmektedir. Tüketicilerin yanılgısı bu kitapların çocukların etnik miraslarla bir bağ kurmalarına, diğer kültürleri ziyaret etmelerine olanak sağladığı inançlarıdır ve "çok kültürlü" bir öğretim programı gerçekleştirmek için başvurulmaktadır. Singer, kitaplarda "tarafından yeniden anlatıldı" ibaresine yer verilmesinin de aslında iyi niyetli olmadığını şu şekilde izah etmiştir:

Dış görünüşte bu, eskiden olduğu gibi geleneksel topluluklara itibar verme girişimi olarak görülebilir, (kazanç ya da telif hakkı olmamasına rağmen) ancak yine de alçakgönüllü ve daha doğru olan, tercih edilen kullanımı "tarafından uyarlandı" olmamıştır. Bununla birlikte, derinlemesine baktığımızda, "tarafından yeniden anlatıldı" ifadesinin, yazarların; sözlü geleneğin taşıyıcıları gibi hikâyeleri ağızdan ağza aktaran versiyon ve varyantların yeniden söyleyicilerinin arasındaymış gibi görünmesi için yapılmış bir paketleme stratejisi olduğunu söyleyebiliriz. Fakat çocuk kitapları yazılıdır (ve resimlidir) sözlü olarak aktarılmaz ve bu kitapların yazarları birkaç istisna haricinde, bu hikâyeleri geleneksel toplulukların üyeleri olarak öğrenmezler ve bu hikâyeleri hiçbir zaman toplulukların parçası olarak anlatmazlar (Singer, 2007: 101).

Singer'in önemle üzerinde durduğu bu konu, başlangıçta çocuklar için çalışma yapma fikirleri olmadığı halde "çocuk ve ev masalları" anlamına gelen "Kinder- und Hausmärchen" isimli masal kitabı yayınlayan Grimm kardeşlerle yakından ilgilidir. Bu çalışma Grimm kardeşlerin varsa satış pazarlama stratejileri ya da ticari kaygılarının dışında, "Kinder- und Hausmärchen" kitaplarında yer verdikleri masalların folklor malzemesi mi yoksa fakelore ürünü mü oldukları tartışmasıyla sınırlandırılmıştır.

Çocuk kitabı yazarlarının çoğunun gerçekte hiçbir halk geleneğinin parçası olmayan masallarla yazmaya başladıklarına dikkat çeken Singer, yeniden yazma çocuk kitabı yazarlarının ise temel davranışlarından birinin kendilerini ve okuyucularını memnun etmek için, kaynaklarının anlamına ve güvenilirliğine çok az saygıyla stil, karakter, konu ve tema "geliştirme" konusundaki ısrarları olduğunu ifade etmiştir (Singer, 2007: 105).

"Grimm Kardeşler ve Masalları" adlı bir önceki başlıkta yer verilen araştırmacıların ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda, derleme usulleri ve sonrasında çeşitli sebeplerle çeşitli şekillerde metinlerin değiştirilmesi nedenleriyle Grimm kardeşlerin yayımladıkları masalların halk masalı olarak kabul edilemeyecekleri düşünülmektedir. Fakat bu masallar, çalışmamızın "Bireysel Tasarım Olarak Masal: Sanat Masalları" bölümünün "Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal" başlığında işaret edilen yeniden yazma sanat masallarına örnek olarak gösterilebilir. Zira Grimm kardeşlerin masalları pek çok araştırmacı tarafından temellerinde halk bilgisi ürünleri bulunması dolayısıyla, bir başka deyişle mevcut halk masalları üzerinde bir takım değişiklikler yapılarak yaratılmış olmaları dolayısıyla yeniden yazma sanat masalları olarak kabul edilmişlerdir.

Walsh, Lüthi'nin "Volksmärchen", yani halk masalı ve "Kunstmärchen", yani sanat masalı terimlerinin yanında bir de kitap masalları, kitabi masallar ya da basılmış masallar olarak izah edilebilecek "Buchmärchen" terimini kullandığını ifade etmiştir. Walsh'in Lüthi'den aktardığına göre "Volksmärchen" halk masalına, "Kunstmärchen" yaratım sanat masallarına, "Buchmärchen" ise yazıya geçirilen halk masallarına ya da yeniden yazma sanat masallarına tekabül etmektedir. Zira Walsh tarafından Kunstmärchen, bir yazar tarafından bir kısmı ya da tamamına yakını

Volksmärchen geleneğinden üretilen kurmaca eserler; Buchmärchen da yazınsal formatta sunulan halk masalları olarak ifade edilmiştir. Grimm masallarını Walsh, Kunstmärchen ve Buchmärchen arasına yerleştirmiştir. Buna sebep olarak da kaynağı sözlü kültür yani halk masalları olan Grimm masallarının üzerindeki tarihsel edebi metinlerin ve Wilhelm Grimm'in yaratıcı düzenlemelerinin etkisini göstermiştir (bkz. Walsh, 2001: 16). Walsh'ın bu ifadesi de esasında yeniden yazma sanat masallarına işaret etmektedir.

Yeniden yazma sanat masallarının yani daha çok çocuklara yönelik yayımlanan masal kitaplarının, fakelore kavramıyla kurulan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda da Grimm masallarının fakelore ürünü oldukları düşünülebilir. Pek çok araştırmacının da fakelore tartışması içinde dile getirdiği Grimm masallarının bu özelliği, esasında farklı bir açıdan bakıldığında daha farklı bir şekilde değerlendirilebilecektir.

Grimm kardeşler önceki bölümde de bahsedildiği gibi halk bilgisi ürünlerini halk bilimi yöntemlerine uygun olmayan şekilde derlemeleri ve ideolojik birtakım amaçlarla değiştirerek yayımlamaları dolayısıyla halkbilimciler tarafından fakelore üreticisi olarak kabul görmüşlerdir. Gerçekten de günümüzde Grimm kardeşlerin kırsaldan, geleneğin içindeki masal anlatıcılarından derlediklerini öne sürdükleri pek çok masalın orta sınıftan eğitilmiş kişilerden derlendikleri pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmiştir. Üstelik masalları anlatan bu kişilerin bir kısmının anadilinin Almanca değil Fransızca olduğu da yine kabul gören bilgiler içindedir. Bu açıdan bakıldığında Grimm masallarının bir kısmının Alman halk bilgisi ürünü olmadıkları görülmektedir. Ayrıca ellerindeki metinleri halk bilimine katkı sağlamak için değil farklı niyetlerle değiştirmiş olmaları Grimm kardeşleri halk biliminin yaratıcıları konumundan fakelore üreticileri durumuna düşürmektedir. Fakat bütün bunlardan ayrı olarak bir başka açıdan Grimm masallarına yaklaşmak onların fakelore ürünü olmadıkları hatta yeniden yazma sanat masalları bile değil doğrudan halk masalları oldukları fikrini bile yaratabilecektir.

Herhangi bir kültürel ürünün halk bilgisi ürünü yani folklor malzemesi olduğu ancak sözlü olarak da yaşıyor olması halinde kabul edilmekte ve tanımlar bu görüş üzerine bina edilmektedir:

Folklor, hangi şekilde tanımlanırsa tanımlansın sözlü olarak yaşadığını kanıtlaması gerekir. Masallar, şarkılar, söylenceler, el sanatları sonraki nesillere sözlü olarak aktarılır. Yayınlanma onların yayılmasına yardım edebilir, ancak bir masal sadece yayında yaşarsa edebiyat olur, halk ürünü değil. Yazılı ve sözlü şekiller arasındaki uçurum ne kadar geniş olursa geleneğin geriye ve ileriye doğru yayılma şansı o kadar azalır (Dorson, 2007: 12).

Dorson halk bilgisi ürünlerinin sözlü olarak yaşama özelliğine önemle işaret etmektedir. Yazıya dökülen halk bilgisi ürünlerinin bu sayede daha rahat yayılım sağlayarak uzun ömürlü olabileceklerini, fakat yazının sözün önüne geçmesi ve sözlü olan aslından farklılık göstermesi durumunda halk bilgisi ürünlerinin zarar göreceğini kast etmektedir.

Dorson esasında gerçek olmayan yani sözlü kültürde bulunmayan uydurulmuş bazı eserlerin gerçek oldukları iddiasıyla sunulmalarına karşı çıkmaktadır. Ona göre uydurulmuş olan bu ürünler aslında sözlü kültür ortamından toplanmayıp zincirleme şeklinde mevcut edebi eserlerden ya da gazetelerden yeniden yazılarak tekrarlanmaktadır (Dorson'dan aktaran Dundes, 2007: 71).

Dundes, Dorson'un gerçek halk bilgisi ürünlerinin yazılı kültüre yani edebi yazı ya da şiirlere ilham olmasını, malzeme olarak kullanılmasını eleştirmedeğini ifade etmektedir. Zira sözlü geleneğe dayanan veya sözlü gelenekten ayrılan uzun ve onurlu bir edebiyat geleneğinin varlığı bilinmektedir. Dorson, biri ya da birileri tarafından yaratılan ürünlerin sonrasında halkın yaratımı gibi gösterilip saf, bozulmamış sözlü halk bilgisi ürünleri olduklarının iddia edilmesine tepki göstermektedir ve folklorun gerçek malzemeleriyle fakelore'un sahte ürünleri arasında ciddi farklılıklar olduğunu altını çizmektedir (bkz. Dundes, 2007: 72).

Dundes çalışmasında, Dorson'un fakelore tarifini ve yaklaşımını özetledikten sonra fakelore'a karşı takınılması gereken tavır olarak yine Dorson tarafından önerilen "ayıplama"yı eleştirmektedir. Fakelore'u ayıplamanın yararsız olduğunu düşünen Dundes, fakelore'un bir şekilde folklor olabileceğini de ifade etmektedir:

Uydurularak yaratılmış bir metin, sözlü gelenek içerisine girebilir (bunun kanıtı vardır, örneğin Grimm kardeşlerin standart masal tipi versiyonlarından bazıları sözlü kaynaklardan, bazıları bunu Grimm'lerin kitabından doğrudan ya da dolaylı

olarak öğrenen bireylerden toplandı.) ancak genel olarak çok az fakelore örneği folklor olabilir (Dundes, 2007: 85).

Dundes, fakelore ürününün folklor malzemesi olabilmesinin mümkün olduğunu, bunun da ancak ne şekilde yaratılmış olursa olsun sözlü gelenek içinde yaşamaya başlamasıyla olabileceğini öne sürmüştür. Bu görüşünü Dundes, Grimm kardeşlerin yayımladıkları masalların sözlü gelenekte de dolaşımda oldukları bilgisini vererek desteklemiştir.

Bu noktada Dundes'in görüşüne dayanarak Grimm kardeşlerin yayımlamış oldukları masalların halk masalı değil sanat masalı örneği olarak ortaya çıktıkları, zaman içinde fakelore'un üretim nedenlerine uygun biçimde birtakım ideolojik amaçlar için değiştirilerek fakelore ürününe dönüştükleri, fakat bir yandan da Dorson'un işaret ettiği gibi yazıya geçirilmeleri sebebiyle daha rahat yayılıp halka mal oldukları, yani sözlü kültürde yaşamaya başladıkları söylenebilir. Bir başka deyişle Grimm masallarının başlangıçta gerçekliği olmadığı halde iddia edilen halk bilgisi ürünü olma özelliğine bu sürecin sonunda sahip oldukları düşünülebilir. Grimm masallarının sözlü kültürde yaşamalarını sağlayan bir etken de kuşkusuz medyadır. Grimm masallarının film, çizgi film, internet ve çeşitli medyalarda yer almış olmaları Walsh tarafından Grimmlerin "Kinder- und Hausmärchen" eserini postmodern bağlamlarda incelenmesinin konu edildiği çalışmada ele alınmıştır (bkz. Walsh, 2001). "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği) adlı bu çalışmanın sınırları dahilinde ise medya, sadece sözlü kültürden yazılı kültüre geçen Grimm masallarının yeniden sözlü kültüre kazandırılmaları açısından önem taşımaktadır. Zira Walter J. Ong, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, "birincil sözlü kültür" olarak nitelendirmiş; günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların "sözlü" nitelikleri, üretimleri ve işlevleri önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için onları da "ikincil sözlü kültür" şeklinde izah etmiştir (bkz. Ong, 2007, 23). Bu durumda Grimm masallarının dönüşünün ikincil sözlü kültüre taşınmalarıyla da gerçekleştiği düşünülebilir.

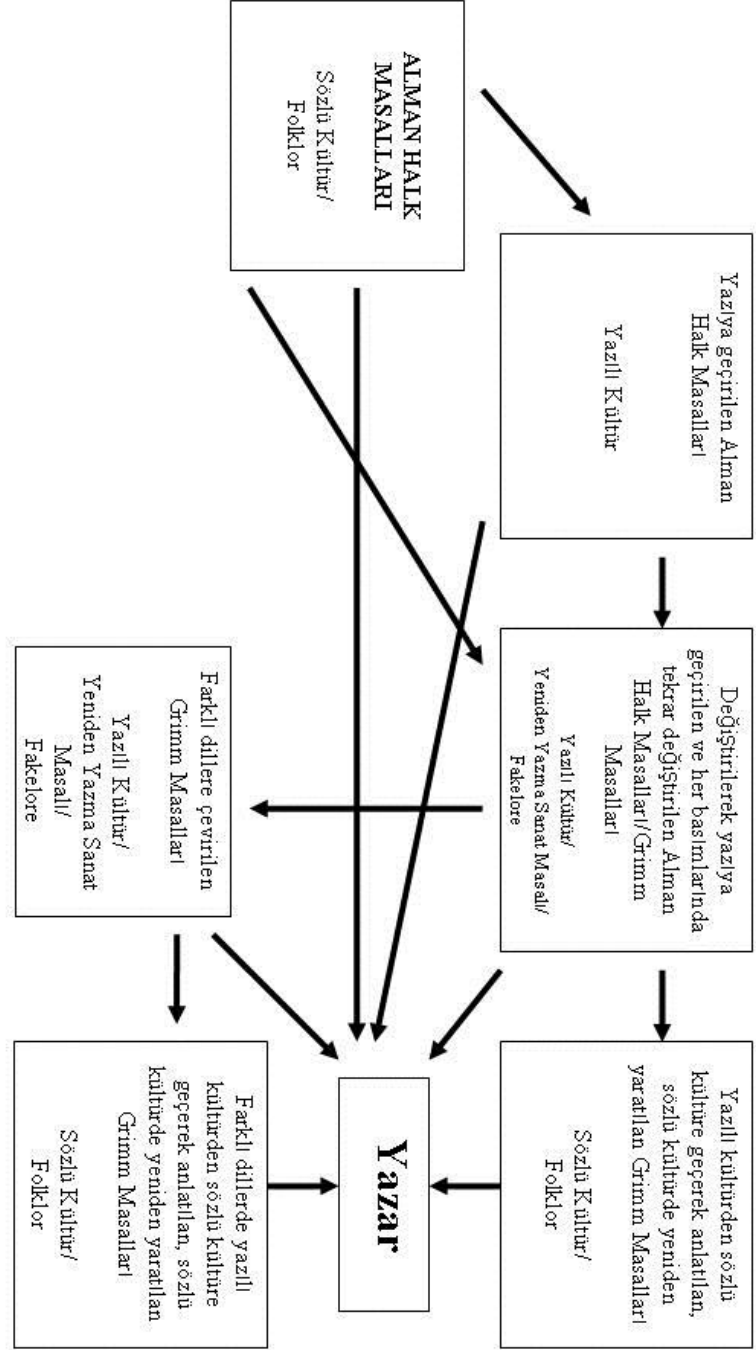
Grimm masallarının bu özelliğini masalların genel özelliği olduğunu kabul eden Danacı masalları günümüzde, yazılı edebiyata ait olup da, yeniden üretimi hiçbir şekilde sekteye uğramayan tek ürün olarak nitelendirmiştir. Danacı masalların bu niteliğini toplumun ortak yaratımı olmalarına ve sözlü gelenek içinde yaşarken bile değişime uğramaları dolayısıyla buna açık olmalarına bağlamıştır:

Ne zaman, nerede, kim tarafından ve kim için üretildiği, nasıl ortaya çıktığı belli olmayan masallar, sözlü gelenekteki yerlerini de bu esneklik sayesinde koruyabilmişlerdir. Masallar, yazılı edebiyatın bir parçası haline geldikleri zaman, artık sınırları çizilmiş, kendilerini yazan bir yazar adı kazanmış, bir hedef kitlesi edinmiş ve bir zaman dilimine sıkıştırılmışlardır. Ama yapısı gereği, bir zaman diliminde sıkışıp kalamayan masallar, bu yükten kendilerini kurtarabilmek için, yazarlarından bağımsızlaşarak, gerek hedef kitlelerini, gerek dillerini, gerek içeriklerini değiştirerek yeniden üretilmiş ve günümüze kadar varlıklarını sürdürmeyi başarmışlardır (Danacı, 2010: 24).

Masalların yeniden üretim süreçlerini dört başlık altında inceleyen Danacı, bu başlıkları sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçiş süreci, hedef kitlenin değişmesi üzerine yeniden üretimi, başka kültürlerle taşınarak yeniden üretimi ve aynı kültür içinde değişen yaşam koşullarına uygun olarak yeniden üretimi şeklinde sıralamıştır (bkz. Danacı, 2010: 23). Söz konusu yeniden üretim yalnız sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılan ya da yazılı kültürde tasarlanan sanat masallarında değil, Danacı'nın ifade ettiği gibi yazarından bağımsızlaşan, Dundes'in işaret ettiği gibi fakelore ürünü olmaktan çıkıp gerçek folklor malzemesine dönüşen, yani sözlü kültürde yaşamaya başlayan masallar için de geçerlidir.

Grimm masalları da bu tarife uygun bir şekilde önce sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte sözden yazıya aktarılması dolayısıyla birtakım değişiklikler geçirmiş; bu değişikliğe ek olarak, yazıya geçiren Grimm kardeşlerin metinlere birtakım müdahaleleri gerçekleşmiş; sonrasında masalların toplandığı kitabın her bir baskısında masallar tekrar şekillenmiş; buraya kadar fakelore özelliği taşıyan masallar sonrasında sözlü kültüre mal edilerek yeniden folklor ürünü olabilmiş fakat yine her bir anlatımlarında yeniden değişmiştir. Bu süreç şu şekilde gösterilebilir:

Tablo-1: Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü



Tablo-1, "Folklor-Fakelore Tartışması Işığında Grimm Masalları: Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı?" adlı bölümde anlatılanların bir özeti konumundadır. Bilinmektedir ki sözlü kültür ürünü olan Alman Halk Masalları, önce folklor malzemesi olarak yazılı hale getirilmişlerdir. Daha sonra Grimm kardeşler, hem sözlü kültürde anlatılan hem de yazıya geçirilen bu halk masallarını derleyerek tekrar yazıya geçirmişlerdir. Yazıya geçirilmeleri sırasında bir takım değişikliklere uğrayan halk masalları, yazılı kültür ürünü, yeniden yazma örneği ve fakelore örneği olarak artık Grimm masalları olmuşlardır. Farklı dillere çevrilen Grimm masalları da çeviri etkinliği dolayısıyla tekrar yeniden yazma özelliği taşımışlardır. Aktarıldıkları dillerin kültürlerinde de masal türü olarak üstelik halk masalı iddiası taşıyarak yer aldıkları için fakelore olma özelliklerini sürdürmüşlerdir. Fakat bu fakelore ürünü masallar yazılı kültürden koparak kendi bağımsızlıklarını ilan etmiş, tekrar sözlü kültürde dolaşıma girip, yeniden yaratılarak halk bilgisi ürünü haline gelmişlerdir.

Tabloda yer alan yazar bütün bu farklı türlerde, farklı kültürde, farklı dillerde, farklı şekillerde dolaşmakta olan masalların çeşitli yöntemlerle bireysel tasarımlarına, şiirlerine, romanlarına, hikâyelerine taşınmalarını sağlamaktadır. Yazarın eserine taşıyacağı masallar artık yazılı kültür ürünü, kullanılacak yöntem ve masalların metinlerde teşkil edeceği yere göre yeniden yazma ya da yaratım sanatı olarak varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir.

Türk Edebiyatı'nın çağdaş yazarlarından Murathan Mungan da bu tabloda yer alabilecek yazarlardan biridir. Sözlü kültür ürünlerinden sıkça beslenen yazarın eserlerinde bilhassa masal türü görülmektedir. Hem doğu hem de batı kaynaklı masalları farklı yöntemlerle metinlerine taşıyan Mungan'ın kurgularında ve anlatımlarında Grimm masallarından faydalandığı bilinmektedir. Bir sonraki bölümde Murathan Mungan'ın hem folklor hem fakelore örneği olmuş, hem yazılı hem de sözlü kültürde vücut bulmuş Grimm masallarını metinlerarası yöntemle metinlerine nasıl ve ne amaçla taşıdığı araştırılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR EDEBİ TASARIM VE ELEŞTİRİ YÖNTEMİ METİNLERARASILIK VE FOLKLORLA OLAN İLİŞKİSİ

3.1. METİNLERARASILIĞIN DÜŞÜNSEL TARİHİ

Türkçe’de henüz ayrı mı yoksa birleşik mi yazıldığı konusunda bile bir uygulama birliği sağlanamayan; metinlerarası yaklaşım, metinlerarası ilişki, metinlerarası okuma yöntemi, metinlerarası anlama, metinlerarası eleştiri yöntemi ve metinlerarasılık gibi başlıklarla kullanılan kavram, aslında en eski yazılı edebi eserlerde bile var olan fakat kuramsal olarak ancak yirminci yüzyılda üzerinde konuşulmaya başlanan bir kavramdır. Metinlerin arasında bir takım ilişkilerin var olduğunun kabul edilmesi ile başlayıp bu ilişkilerin sistematik bir şekilde ortaya konması ve nedenleri üzerinde tartışmaların başlamasıyla günümüzdeki son şeklini alan metinlerarasılığı, onu ortaya çıkaran dönemler, kişiler ve yaklaşımlarla birlikte ele almak doğru olacaktır. Zira masalların dönüşü ve dönüşümü bağlamında Murathan Mungan'ın eserlerinde Grimm masallarının nasıl kullanıldıkları çalışmanın temel sorunsalı olarak belirlendiğinden metinlerarası yöntemler kullanılarak yazılmış metinleri metinlerarası eleştiri yöntemiyle ele almak, bunun da öncesinde metinlerarasılığın düşünsel tarihini araştırmak yerinde olacaktır.

Metinlerarasılığın önce bir düşünce, yaklaşım, sonra yazım tekniği ve nihayetinde eleştiri yöntemi olarak gelişmesinin ardından metin kavramı üzerine yeniden düşünülmüş ve kavramın yalnızca yazılı ürünleri değil daha fazlasını karşıladığı fikri etrafında yeni tartışmalar şekillenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde metinlerarasılığın, bilhassa onu ortaya çıkaran dönemler, kişiler ve yaklaşımlar da ele alınarak düşünsel tarihi araştırılacak, sonrasında Murathan Mungan'a ait metinlerde metinlerarası yöntemle halk bilgisi ürünleri kullanıldığı için metinlerarasılığın folklorla olan bağına dikkat çekilecek ve metinlerarasılık yöntemiyle yalnız yazılı değil sözlü halk bilgisi ürünleriyle de ilişki kurulduğu belirtilecektir.

Çalışmanın bu kısmında metinlerarasılık fikrinin ortaya çıkması için uygun edebiyat eleştirisi ortamını sağlayan metin merkezli çalışmaların başlangıcı sayılabilecek Rus biçimcilerinden, Söyleşimcilik kuramıyla metne yepyeni bir açıdan bakılmasını sağlayan Mihail Bakhtin'den, onun düşüncelerini kendi süzgecinden geçirerek metinlerarasılık kavramını ortaya atan Julia Kristeva'dan, zaten zihninde mevcut olan düşünceleri metinlerarasılık fikriyle iyice netleştirip metin kavramını yeniden ele alan Roland Barthes'tan, metinlerarası ilişkileri psikanalitik kurama dayanarak yorumlayan Harold Bloom'dan, okuru merkeze koyarak metinlerarasılığı inceleyen Michael Riffaterre'den, metinlerarasılığın sınıflandırma çalışmasını başlatan Laurent Jenny'den ve son olarak Jenny'nin başlattığı çalışmayı sürdürüp tutarlı ve düzenli bir sınıflandırmayla kendi metinlerarası modelini yapan Gerard Genette'ten bahsedilerek metinlerarasılığın düşünsel tarihi ortaya konacaktır. Fikri zeminine ve teorisine kısaca değinilen metinlerarasılığın yöntemleri ise sonraki bölümlerde uygulamalı olarak ele alınacaktır.

Metinlerarasılık terimi henüz kullanılmaya başlamadan önce edebi metinlere olan mevcut yaklaşımın değişmesi metinlerarasılığın oluşmasına zemin hazırlamıştır. 1915-1930 yılları arasında çalışmalar yapan Rus biçimcileri, kendilerinden önce on dokuzuncu yüzyılda sanatı duygu anlatımı olarak kabul edip sanatçıyı merkeze alan ya da sanatı dış dünyanın bir yansıması olarak görüp farklı disiplinlerin yöntemlerine başvuran yaklaşımlardan farklı olarak edebiyat inceleme ve eleştirilerini esere dönük olarak gerçekleştirmişlerdir. Rus biçimcilerine kadar tarihe, sosyolojiye, politikaya yönelerek yapılmaya çalışılan edebiyatı açıklama girişimleri onlarla birlikte eserden hareket etmeye başlamış ve her şeyden önce edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin, yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır (bkz. Moran, 2004: 178). Bu arayışta biçimciler, birbirlerini etkileyen yapıtların yazınsal alandaki gelişimlerini izlemiş; eski biçimlerin yerini alan yeni biçimleri saptamayı amaç edinmişlerdir. Aktulum, yapıt karşısında böyle bir yaklaşımın metinlerarasının hareket noktalarından biri olduğunu belirtmiştir (bkz. Aktulum, 2013b: 134). Bu noktadan hareket eden metinlerarasılığın bir sonraki durağı olarak Mikhail Bakhtin'den söz etmek yerinde olacaktır.

Biçimciler, metinlerarasılık olgusundan ancak üstü kapalı olarak bahsetmişlerdir. Metinlerarasılık adını anmadan, onun pastiş ve parodi gibi yöntemlerine kısaca değinmişlerdir (bkz. Aktulum, 2007: 23). Biçimcilerden farklı olarak Bakhtin, bir yapıtın başka yapıtlarla sürekli ilişki içerisinde olduğunu açıkça ifade etmiştir (bkz. Aktulum, 2013b: 134).

Rus biçimcileri, iki metin arasında bir ilişki kurarken hep biçim olgusunu ön planda tutmuşlardır. Onlar için biçim, geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarken sürekli değişim gösteren bir özdür. Bunu yaparken de metnin veya yapıtın kendi tarihselliğini göz ardı etmişlerdir. Ayrıca bir metnin diğer bir metinle ilişkisini incelerken, bunu salt biçimleri ve teknikleri belirleyerek yapmaya çalışmışlardır. Mihail Bakhtin tam da böylesi bir tartışma zemininde düşüncelerini geliştirmiştir. İlk başta etkisinde kaldığı Rus biçimcileri zamanla Bakhtin'in düşüncelerini tatmin etmemeye başlamıştır. Bu nedenle Bakhtin'in giderek Rus biçimciliğine karşıt bir tavır almış olduğu söylenebilir (Rızvanoğlu, 2007: 2).

Bakhtin'in Rus biçimcilerinden esinlenerek dikkatini metne veren araştırmacılardan olduğu açıktır. Fakat onun zaman içinde Rus Biçimcilerinin biçimci ve yapısalcı yaklaşımlarına karşı çıktığı hatta bu karşı çıkışını Bakhtin Çevresi'ni kurarak düşüncelerini somutlaştırdığı çalışmalarında kaleme aldığı da aynı açıklıkta ortadadır (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 31).

Bakhtin'i ve biçimcilerin ayrıldıkları temel nokta, biçimcilerin yazınsal yapıtı kapalı bir uzam gibi gören, her türlü dış unsuru bir kenara itip onu artsüremli boyuttan sıyırıp tümüyle eşsüremsel boyutta ele alan biçimci tutumlarıdır (bkz. Aktulum, 2007: 26).

Rus biçimcileri, iki metin arasında bir ilişki kurarken hep biçim olgusunu ön planda tutmuşlardır. Onlar için biçim, geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarken sürekli değişim gösteren bir özdür. Bunu yaparken de metnin veya yapıtın kendi tarihselliğini göz ardı etmişlerdir. Ayrıca bir metnin diğer bir metinle ilişkisini incelerken, bunu salt biçimleri ve teknikleri belirleyerek yapmaya çalışmışlardır (Rızvanoğlu, 2007: 2).

Biçimcilerin bu tarih karşıtı tutumlarından farklı olarak Bakhtin düşüncesinin merkezinde yer alan söyleşimcilik tarihsel bir tutum benimsenerek temellendirilmiştir. Çünkü Bakhtin'e göre "yazınsal biçimlerin dinamizmini"

izleyebilmek, bu biçimleri "geçmişin olguları arasından" gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir (bkz. Aktulum, 2007: 25).

Bakhtin, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapının başka yapılarla olduğu kadar, tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir alışveriş içinde olduğu ilkesini benimsediğinden, metni yalnızca kendi içerisinde çözümlenmeye, onun içkin yasalarını bulmaya uğraşan, yapıtı aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus Biçimcilerinin yöntemini yadsır (Aktulum, 2007: 26).

Bakhtin çalışmalarında üç kavramı sık sık tekrar eder ve farklı bağlamlarda kullanır: söyleşimcilik, sözce ve söylem. Esasında söyleşimcilik sözce kuramından ayrı düşünülemeyecek, başlı başına bir sözce kuramıdır. Zira Bakhtin'e göre bir sözcenin yanıtı kendinden sonraki bir sözcede ortaya çıkmaktadır. Her sözce kendinden öncekine bir cevaptır (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 29).

Söyleşimcilik ve sözce kuramı metinlerarasılık kavramının özünü aldığı bir düşüncedir (bkz. Aktulum: 2007). Metnin içinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu ve metnin başka olgularla bir alışveriş yeri olduğu düşüncesi başka araştırmacıları da etkilemiş ve genişletilerek yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

Bakhtin'in sözce kuramının öteki eleştirmenlerin de ortak olarak paylaştıkları bir diğer yönü, her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığını kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir: İster güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun -hiçbir yazınsal söylem "önceden söylenmiş"e, "bilinen"e, "ortak düşünce"ye vb. yönelmeden edemez (Aktulum, 2007: 26).

Bakhtin'in bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere ona göre içerisinde başka sözceleri barındırmayan sözce tasarlamak olanaksızdır ve her sözce, her sözcük onu belirleyen bir başka söylemi kapsamaktadır (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 3).

Söyleşimcilik bir yanıyla söylemler arasındaki ilişkileri ele alırken, bir yanıyla da söylemin yaratılma koşullarını araştırır. Burada söylem, bir anlamıyla yazarın bilincinin cisimleşmesi olarak anlaşılabilir. Bakhtin'de yazar, kendisiyle söyleşiye girecek bir başka bilinç olarak kendi metninin arkasında durmaktadır. Bakhtin, metin kavramı üzerinden, söyleşimcikle, ben ve başkası ilişkisini bilişsel bir etkileşim olarak anlamaktadır. Çünkü Bakhtin'e göre her söz başkasının sözünü kendi içinde taşımaktadır. Bu bakımdan dilde yansız bir söz

yoktur. İnsan, yansız olarak var olmayan sözlerden oluşan bu dil içinde bir bilinç edinir. Bu, dilin hem toplumsal yanını hem de onun tarihsel bağlamını gösterir. Söylemi toplumsal yanıyla anlayan Bakhtin için söyleşimcilik, söylemin merkezi bir ögesidir. Bu yönüyle tüm söylemlere ve sözlere sızmıştır. [...]Bakhtin için söyleşimcilik, başka bir anlamıyla bir okuma yöntemidir; metni belirli bir düşünsel evrimin sonucu ve onu kendisinden önceki ve hatta sonraki metinlerle bir etkileşimin ürünü olarak gören bir yaklaşımdır (Rızvanoğlu, 2007: 54).

1930'larda, o dönem için oldukça farklı sayılabilecek ve yeni yaklaşımlara ilham verecek olan Bakhtin çalışmaları ancak 1960'larda bilim dünyasında yankı bulabilmiştir. Bunun birkaç sebebi olduğu düşünülmektedir. Öncelikli olarak Bakhtin'in yaşadığı Bolşevik devrimi sonrası Rusya'sı onun çalışmalarının önü açmaktan ziyade sansürlemiştir. Stalin'in hüküm sürdüğü o dönemde kuvvetle muhtemel Ortodoks olmayan düşünceleri sebebiyle Bakhtin ve Bakhtin çevresi üyeleri kovuşturmaya bile uğramışlardır. Çalışmaları böyle bir ortamda yayımlanmayan, ya da V.N. Volochinov, P.N. Medvedev gibi farklı isimlerle yayımlanan Bakhtin'in bilim dünyasına kazandırılması ancak 60'lardan sonra Sovyetlere bağlı ülkelerden batı ülkelerine iltica etmiş düşünürlerin onu gittikleri ülkelerde tanıtımlarıyla mümkün olabilmıştır. Bu düşünürlerden biri de Julia Kristeva'dır (bkz. Aktulum, 2007: 25; Rızvanoğlu, 2007: 28):

60'ların politik ortamı ve yapısalcılıkta var olduğu düşünülen kriz, yeni alması görüşlere, özellikle de Ortodoks olmayan Marksist kuramlara ilgiyi arttırmıştır. Bakhtin'in adına tam da bu dönemde Fransa'da rastlarız. Kristeva, Bakhtin'in söyleşimcilik kavramını kullanarak metinlerarasılık kavramını ortaya atmıştır. Bu kavram daha sonra Tel Quel çevresinde etkin olarak kullanılarak postyapısalcı düşüncenin merkezi kavramlarından biri haline gelmiştir (Rızvanoğlu, 2007: 28).

1960 yıllarının başında Bulgaristan'dan Fransa'ya gelerek doktorasını Roland Barthes'in danışmanlığında yapan Kristeva, Chomsky, Saussure, Freud, Marx ve Lacan gibi pek çok düşünürden etkilenerek çalışmalarına yön verse de onu bilim dünyasında önemli bir yere getiren yaklaşımının esin kaynağı Bakhtin ve Söyleşimcilik kavramı olmuştur (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 95):

Kristeva, söyleşimciliği, poetik metinlere yeni bir yaklaşım biçimi olarak değerlendirir. Söyleşimcilikle, yazarın hep başkasının sözcüğünü

kullandığı gösterilmiş olur. Böylece yazar, aslında yazarken hep başkalarının sözcükleriyle, dolayısıyla başka metinlerin içsel mantığıyla yazmaktadır. Bu andan itibaren Kristeva, söyleşimciliği doğrudan metinlerarasılık olarak anlamaya başlar (Rızvanoğlu, 2007: 99).

Kristeva, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramına göstergebilim açısından yaklaşip kendi düşünsel süzgecinden geçirerek metinlerarası adı altında yeni bir şekil vermiştir. Bakhtin gibi Kristeva da söylemin ve metnin konumları arasında bir paralellik olduğu düşüncesindedir ve metnin her zaman öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimsemiştir (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 95; Aktulum, 2007: 41).

Kristeva, Bahtin'in yaklaşımının "'edebi sözcüğü' bir nokta (sabit anlam) yerine metinsel yüzeylerin bir kavşağı ya da çeşitli yazılar arasında bir diyalog: yazar, hitap edilen (ya da karakter) ya da çağdaş ya da daha önceki kültürel kontekst" olarak görmeyi mümkün kıldığını söyler. Bu kesişme hali, metinlerarası yaklaşımın temelini oluşturur. Böylece metin kesiştiği her yeni metin sayesinde farklı anlamlar kazanmaktadır (Cengiz, 2008: 4).

İlk kez 1966'da yazdığı "Bağımlı Metin" (The Bounded Text) başlıklı yazısında metinlerarasılık adıyla andığı düşüncelerini, metinlerarasılığın bildirgesi olarak kabul edilen 1969'da kaleme aldığı "Sözcük, Diyalog ve Roman" başlıklı yazısında somutlaştıran Kristeva için metinlerarasılık yazınsallığın temel ölçütü niteliğindedir (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 10). Ona göre metinlerarası, bir metinsel etkileşimdir. Bu etkileşim, Aktulum'un da belirttiği gibi bir metin içerisinde oluşan düzgülerin başka metinlerden alınmış düzgülerin dönüşümleri olduklarını anlamamıza olanak sağlamaktadır (bkz. Aktulum, 2007: 42).

Kristeva'nın, Bakhtin'in düşüncesinden kendi çıkardığı sonuca göre, her metin bir kalıntılar mozaiği olarak oluşur. Onun için her metin, kendi içinde başka metinlerin özümsemesi ve dönüşümüdür (Kristeva'dan aktaran Rızvanoğlu, 2007: 97).

Bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere Kristeva her metnin aslında başka metinlerin özümsemiş ve dönüştürülmüş halleri olduğunu düşünmektedir. Fakat Kristeva bir noktanın altını önemle çizmektedir. Metinlerarası adını verdiği kavram başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne

sokmak işlemi değil bir "yer (ya da bağlam) değiştirme" (transposition) işlemidir (bkz. Aktulum, 2007: 43).

Kristeva'nın metinlerarasılıkla ilgili görüşlerini bilim dünyasına kazandırdığı önemli bir mecra *Tel Quel* dergisidir. Postyapısalcı düşüncenin bel kemiğini oluşturan bu dergide yayımlanan yazılar, ifade edilen düşünceler arasında en fazla etki yaratmış olan düşünce metinlerarasılık kavramı odağında ortaya konan düşüncelerdir. Zira metinlerarasılık kavramı, Kristeva tarafından ifade edildiği andan itibaren dergi etrafında toplanan ve sonradan postyapısalcı olarak adlandırılan düşünürlerce, merkezi bir kavram olarak benimsenmiştir (bkz. Rızvanoğlu, 2007: 95).

Metinlerarasılık kavramından etkilenen söz konusu düşünürlerden biri de Roland Barthes'tır. Barthes, Kristeva'nın Bakhtin üzerine yaptığı ve kendisine sunduğu araştırmasından etkilendiğini açıkça ifade etmektedir. Barthes, Kristeva'dan, paragramatizm ve metinlerarasılık kavramlarını aldığını belirtir (bkz. Barthes'tan aktaran Rızvanoğlu, 2007: 109).

Esasında Barthes, Kristeva ve onun düşünceleriyle tanışmadan önce *Yazının Sıfır Derecesi* adlı 1953 tarihinde yayımlanan çalışmasında Kristeva'nın da düşüncelerinin özünü teşkil eden Bakhtin'in yaklaşımına uygun görüşler ortaya koymuştur. Yazı bir işlemdir: yaratım ile toplum arasında bir bağıntıdır. Belirli bir yazarın olası yazıları, tarihin ve geleneğin baskısı altında belirlenir (bkz. Barthes'tan aktaran Gökalp-Alpaslan, 2007: 11) diyerek Barthes, aslında Bakhtin'in "yazınsal söylem 'önceden söylenmiş'e, 'bilinen'e, 'ortak düşünce'ye vb. yönelmeden edemez" (Aktulum, 2007: 26) ifadesiyle uyuşan bir düşünce sunmuştur. Kristeva'dan önce bile her metnin kendisini çevreleyen toplumla ve daha önceki metinlerle olan bağına işaret ediyor olsa da Barthes'ın metne yaklaşımının netlik kazanması Kristeva'nın Bakhtin hakkındaki yazılarından ve metinlerarasılık önerisinden sonra mümkün olmuştur (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 11).

Roland Barthes 1973 yılında yayımlanan *Encyclopedie Universalis*'te metni şu şekilde tanımlamıştır:

Metin bir üretkenliktir. Bir anlamda, çalışılmış olanın bir üretisi değildir (anlatı tekniği ya da üslup ustalığı gibi) fakat metin üreticisinin ve okurunun biraraya geldiği bir üretim sahnesidir: Metin her zaman ve nasıl alınırsa alınsın çalışır; sabit yazılı biçimde bile metin çalışmayı ya da üretim sürecini yürütmeyi durdurmaz. Metin, iletişim, sunum ya da ifade dilinin yapısını bozar ve bir başka dili yeniden kurar. Her metin bir metinlerarasılıktır; diğer metinler o metnin içinde farklı derecelerde ve az ya da çok tanınabilir biçimlerde bulunur. Her metin, göndermelerin dönüştürüldüğü yeni bir dokudur. Kod parçaları, formüller, model ritimleri, biraz sosyal söylem metnin içine geçer ve onun içinde yeniden dağılır. Metinlerarası, genellikle yeniden kazanılabilen anonim formül ve sözlü işaretler olmaksızın bilinçsiz ve otomatik göndermeler alanıdır (Orr'dan aktaran Gökalp-Alpaslan, 2007: 11).

Barthes, Kristeva'nın düşüncelerinden yola çıkarak "metin" kavramını yeniden yorumlamış ve metinlerarasılığa yeni bir boyut kazandırarak onu her metnin olmazsa olmazı yapmıştır. Kristeva'dan farklı olarak Barthes, metinlerarasılığın okumayla olan ilişkisine de vurgu yapmıştır. Metinlerarası göndermelerin algılanmasında okurun rolü üzerinde duran Barthes, metinlerarası etkinliğe öznellik katmıştır. Ona göre metindeki göndermeler salt, somut göndermeler olarak araştırılmayı gerektirmez; öznel (bireysel) nitelikleriyle kendilerini belli ederler (bkz. Aktulum, 2007: 58).

Metinlerarasılık tanımının Barthes'la birlikte farklı bir nitelik kazanması, zaman içinde başka düşünürlerce o niteliğe dikkat çekilerek daha başka yeni yaklaşımların ortaya çıkarılmasına zemin hazırlamıştır. Harold Bloom ve Michael Riffaterre'in yaklaşımları söz konusu bu yeni yaklaşımlara örnek olarak gösterilebilir.

Etki Korkusu (The Anxiety Of Influence) adlı çalışmasında Harold Bloom, etki korkusuyla eserin yaratılması bağıını kurarak metinlerarası ilişkileri psikanalitik kurama dayanarak yorumlamıştır (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 12). Aytaç, Bloom'un yaklaşımını şu şekilde değerlendirmiştir:

Bloom, (...) edebiyat tarihini yazarların kendilerinden önce aynı yolda ilerleyen yazarlara karşı metinlerarası, ama edebiyat içi mücadelesi olarak görür. önemli bir yazar, ona göre kaçınılmaz bir şekilde edebi örneklerle bağıntılıdır, ama aynı zamanda bunu bastırmak ister; hatta denebilir ki, oedipus gibi, çok

güçlü olan 'babasının' etkisi altındadır ama orijinalliği yakalamak için onu 'ters anlamak'tan (misreading) başka yapacak bir şeyi yoktur (Aytaç, 1999: 138).

Michael Riffaterre ise kendi metinlerarasılık tanımını Kristeva'nın değinmediği okur kavramı üzerinden yapmıştır. Metinlerarasılığa okur-metin arasındaki ilişkiden yola çıkarak yaklaşan Riffaterre'e göre metinlerarası göndergeyi tanımak ve ne olduğunu, nereden geldiğini belirlemek okura düşmektedir. Bu düşüncesiyle okura önemli bir görev yükleyen Riffaterre, daha sonra yazınsal iletişimin ve metinler arasındaki ilişkilerin okurca algılanmadıkça gerçekleşmeyeceğini ifade ederek metinlerarasılığın varlığını doğrudan okura bağlamıştır (bkz. Aktulum, 2007: 60).

Gökalp-Alparslan, metinlerarası ilişkinin çözümünü sadece okura bırakmanın, metnin anlamının elimizden kayması anlamına geleceğini belirterek Kristeva'nın okurun katkısından bahsetmeyen ve sadece metni esas alan yaklaşımı gibi Riffaterre'in okura yüklenen yaklaşımının da metinlerarasılık için tek başına yeterli sayılmayacağını ifade etmiştir (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 13).

Temelini Bakhtin'in Söyleşimcilik kuramına dek götürebileceğimiz metinlerarasılığın tanımı zaman içerisinde farklı düşünürlerin farklı yaklaşımlarıyla çeşitlilik göstermiştir. Metinlerarasılık kavramına geçirdiği tüm aşamaların nihayetinde sistematik bir şekil kazandıran kuşkusuz Gerard Genette olmuştur. Fakat Genette'ten de önce Laurent Jenny adlı bir eleştirmenin önerdiği metinlerarası tiplere kavram daha belirgin bir ulama sokulabilmiştir (bkz. Aktulum, 2007: 72).

Jenny, Genette'ten önce davranarak, bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerle kurulabileceğini belirtirken, metinlerarası alışverişlerin belli bir ulamlaştırmaya tabi tutulmasının ilk örnekçesini oluşturur. [...] Metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü olarak benimseyip tanımladıktan sonra, Jenny, göstergebilimsel bir tutumla, onun hangi biçimler altında gerçekleştiğinin bir tiplemesini yapar ve iki temel biçim belirler. Metinlerarası ilişki, gösterge dizgelerinin yapıları yine koşut olmak koşuluyla, bir yapıt ile bir yazınsal söylem türüne ait başka bir yapıt arasında kurulabilir. Genette'in "architextualité" (üst-metin) başlığı altında, yani bir yapıt ile kökeninin uzandığı yazınsal tür arasındaki ilişki budur. [...] Ya da metinlerarasılık "açık" iki gösteren dizgesi arasında kurulabilir. Bu da Kristeva'nın bağlam değiştirme adımı verdiği (transposition), yani bir gösteren

dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişe denk gelir. Bu geçiş sırasında yazar bir gösteren dizgesini yeni bir bağlama sokarken onu biçimsel olarak değiştirir [...] (Aktulum, 2007: 73-76).

Jenny, metinlerarasının gerçekleştiği söz konusu iki temel biçimi belirledikten sonra metinlerarasılığı sistematize etme girişimlerine devam ederek bir metnin ondan önceki sözceleri hangi biçimlerde kendi içerisinde özümlediğini ve bu sözcelerin hangi bakımlardan dönüştürüldüklerini göstermek için çeşitli özellikleri göz önünde bulundurarak sınıflandırma çalışmaları yapmıştır (bkz. Aktulum, 2007: 76). Fakat yine de metinlerarasılığa dair en tutarlı ve düzenli tiplene örneğini Gerard Genette bilim dünyasına kazandırmıştır.

Gerard Genette, Jenny'nin başlattığı ulamlaştırma çabasını sürdürmüş ve büyük ölçüde tamamlamıştır (bkz. Aktulum, 2007: 72). Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré* (Palempsestler, İkinci Dereceden Yazın, 1982) adlı yapıtında kendi metinlerarası modelini dizgeli bir sınıflandırmayla oluşturmuştur. Yapıtında metinlerarası kavramını belli bir düzene oturtmuş, rastgele kullanılan sözcüğü alt kategorilere ayırmıştır (bkz. Aktulum, 2013b: 136).

İki yapıt arasında olabilecek muhtemel bütün ilişkileri metinsel-aşkınlık terimiyle ifade etmeyi tercih eden Genette, metinsel-aşkınlığı da *metinlerarası*, *anametinsellik*, *yanmetinsellik*, *üstmetinsellik* ve *yorumsal üst metin* olmak üzere beş başlıkta değerlendirmiştir. Genette'e göre *metinlerarası*, iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisine, yani bir metnin başka metindeki somut varlığına; *anametinsellik*, bir B Metni'ni ondan türeyen bir A Metni'ne yalın bir dönüşüm ya da öykünmeyle bağlayan ilişkiye; *yanmetinsellik*, metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar ve benzerleriyle olan ilişkilerine; *üstmetinsellik*, bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunun belirlenmesine ve *yorumsal üst metin*, bir metni başka bir metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan yorum ilişkisine işaret etmektedir (bkz. Aktulum, 2007: 83-89).

Genette'in bu tiplene örneğini ortaya koyarak metinlerarasılık kavramına büyük ölçüde bir düzen kazandırmış olmasının yanı sıra kullanmış olduğu Palempsest

terimi de metinlerarasılığı somut bir şekilde ifade ediyor olması dolayısıyla önemlidir.

Metinlerarasılık üzerine çalışmalar yapmış bahsi geçen düşünürlerin, araştırmacıların yanı sıra, bilhassa postmodernizmle birlikte edebiyatın önemli bir yöntemi konumuna gelen metinlerarasılık üzerine farklı çalışmalar da yapılmıştır.

Marry Orr, metinlerarasılığı üç temel ilişki üzerine kurar: etki, taklit, alıntı. Hayri Yetik, pek olumlu bir bakış açısı taşımamakla birlikte, edebi eserler arasında beş temel alışveriş biçimi belirler: esinlenme, etkilenme, öykünme, biçimsel ve anlamsal aktarım, çalım. Nurullah Çetin'se olumlu anlamda aktarmaya dayalı yararlanma ve olumsuz anlamda eleştirel göndermelerde bulunma şeklinde iki temel metinlerarası yaklaşım belirler. Çetin, motif aktarımı, dönüştürülmüş tavır ve duruş aktarımı, kişilikler arası özdeşlik kurma, dönüştürerek yeniden üretme, ifade benzetme ve imge aktarımı, doğrudan metin aktarımı, dönüştürülmüş metin aktarımını ilk gruba, eleştirel göndermelerde bulunma, üslup taklidine dayalı tersinleme, biçim taklidine dayalı tersinleme, alıntı metinlerin eleştirel dönüşümü, karşıtlığa dayalı olumsuzlayıcı göndermeler, içerik dönüştürümü, alaylı taklit, çağrışımsal göndermeleri ikinci gruba alır. Çetin bir başka çalışmasındaysa metinlerarası ilişkileri metin ekleme (kolaj+montaj) ve metin dönüştürme olmak üzere iki teme gruba ayırarak, kurgu ve teknik taklidi, ifade kalıpları taklidi, üslup taklidi, içerik aktarımı, çağrışımsal göndermeler olmak üzere beş temel metin dönüştürme biçimi belirler (Gökalp-Alpaslan, 2007: 16).

Kubilya Aktulum ise "Metinlerarası Yöntemler" ana başlığı altında *Ortakbirliktelik İlişkileri* ve *Türev İlişkileri* olmak üzere iki temel bölümde metinlerarasılığı incelemiştir. Alıntı ve göndermeyi, gizli alıntı-aşırmayı, anıştırmayı ve kolajı ortakbirliktelik ilişkisi olarak kabul eden Aktulum, yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünmeyi *Türev İlişkisi* başlığı altına yerleştirmiştir. Yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme daha çok eğlendirmek gülünç bir etki yaratmak amacı taşıdığı için, dönüşümün hep bir oyun düzeninde gerçekleşmeyeceği, onun karşısına ciddi düzende yer alan dönüşüm ve taklitleri de yerleştirmek gerektiği için Aktulum, "Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü" başlığı altında yer verdiği *Biçimsel Dönüşümler* adlı bölümde çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü, biçem dönüşümü ve indirgeme, genişletme kipsel dönüşüm gibi nicel dönüşümleri; *Anlamsal Dönüşümler* adlı bölümde ise öyküsel dönüşüm ve pragmatik

(edimsel) dönüşümü incelemiştir. Aktulum, daha sonra anlatı içinde anlatı ve yeniden yazma hakkında bilgi vermiştir (bkz. Aktulum, 2013b: 138-146)

Sonuç olarak Rus biçimcileriyle birlikte yüzünü metne dönen edebiyat eleştirmenlerinin hazırladığı zeminde metinlerin birbirleriyle olan ilişkilerini söyleşimcilik adını verdiği kuramıyla dile getiren Bakhtin ve onun bu kuramının etkisinde Kristeva'nın ortaya koyduğu metinlerarasılık, Barthes'in metni yeniden yorumlamasıyla, Bloom'un psikanalitik kuramı kullanarak yeni bir yaklaşım sunmasıyla, Riffaterre'in okuru merkeze koyarak başka bir açıdan bakmasıyla, Jenny'nin sınıflandırma çalışması ve Genette'in kendi modelini kurmasıyla her araştırmacının elinde yeniden şekil almış, yeni yorumlarla yeni tanımlar kazanmıştır. Düşünsel tarihi bu şekilde özetlenebilecek metinlerarasılık hem yazarların başvurdukları bir yaratım biçimi hem de eleştirmenlerin kullandıkları bir eleştiri yöntemi olarak literatürde yerini almıştır.

Zamanla metin kavramı yeni yaklaşımlarla farklı açılardan ele alındığında metinlerarasılık, gerek yazım tekniği gerek eleştiri yöntemi olarak yeni nitelikler kazanmıştır. Metinlerarasılık daha sonra halk bilimcilerin de dikkatini çekerek halk bilgisi ürünlerinin gerek kendi içlerinde, gerek diğer halk bilgisi ürünleriyle ve gerek yazılı kültür ürünleriyle aralarında nasıl bir ilişki bulunduğu tartışmasını yaratmıştır. Folklorla olan ilişkisi üzerine önemli çalışmalar yapılmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde metinlerarasılığın olgunlaşma sürecine, bu sürece katkı yapan kişiler, dönemler ve yaklaşımlar ele alınarak ışık tutulmuştur. Metinlerarasılığın düşünsel tarihinin ortaya konulduğu bu bölümde, metinlerarasılığın ne olduğu tartışması kronolojik olarak izlenmiş fakat metinlerarası yöntemlerin neler olduklarına dair bilgi verilmemiştir. Teori yerine pratikte izahının daha anlaşılır olacağı düşüncesiyle Murathan Mungan'a ait metinlerdeki metinlerarası ilişkiler incelenirken ele alınmak üzere sonraki bölümlere ertelenmiştir. Murathan Mungan'a ait metinlerdeki metinlerarası ilişkilerin neler olduğunu ve bu metinlerarası bağların ne amaçla kurulduğunu incelemeyen önce, söz konusu metinlerdeki metinlerarası ilişkinin -önceki bölümlerde etraflıca ele alınan- halk bilgisi ürünleriyle olması sebebiyle metinlerarasılık folklor ilişkisini araştırmak yerinde olacaktır. Bir sonraki bölümde metinlerarasılığın folklorla olan bağına dikkat

çekilecek ve metinlerarası yöntemler kullanılarak yalnız yazılı değil sözlü halk bilgisi ürünleriyle de ilişki kurulduğu belirtilecektir.

3.2. METİNLERARASILIK VE FOLKLOR İLİŞKİSİ

"Metinlerarasılığın Düşünsel Tarihi" başlıklı bir önceki bölümde yeni bir edebi tasarım ve eleştiri yöntemi olarak metinlerarasılığın hangi dönemde, nasıl bir edebiyat ve bilim ikliminde, ne gibi fikirlerle yoğrularak son şeklini aldığı incelenmiştir. Fakat incelemede metinlerarasılığın oluşma sürecindeki metin merkezli gelişimi dolayısıyla sözlü kültür içindeki ya da sözlü kültürle yazılı kültür arasındaki olası ilişkilere değinilmemiştir. Metinlerarasılık, oluşma sürecinde bu açıdan ilerleme kaydetmemişse de olgunlaşma sürecinde bilhassa halkbilimcilerin dikkatini çekerek önemli çalışmalar yapılmasına vesile olmuştur.

Bu bölümde, yapılan çalışmalardan bahsetmek yerine Murathan Mungan metinlerinde Grimm masallarının metinlerarası kullanımlarının incelenecek olması sebebiyle bilhassa masal türünün çağdaş edebiyattaki metinlerarası kullanımları merkezinde metinlerarasılık ve folklor arasındaki ilişki ele alınacaktır.

Metinlerarasılık ya da intertextuality daha terminoloji noktasında metni esas alıp sözü yok saydığı algısını yaratmaktadır. Oysa metinlerarası ilişkilere sözlü yapının yeri üzerine yaptığı çalışmasında Özay, pek çok eleştirmenden derlediği görüşlere dayanarak hem yazılı hem de sözlü edebiyat ürünlerinde "metinlerarası" ilişkilerin olduğunu söylemektedir (bkz. Özay, 2007a: 173). Metinlerarasılık kavramının tarihsel çizgisinde sözlü yapıtların yer almadığını, yalnızca dönüştürülebilir alt-metinler olarak görüldüklerini oysa sözlü ürünlerin de kendi aralarında metinlerarası ilişkiler kurduklarını şu şekilde anlatmaktadır:

Sözlü ürünlerin kendi aralarında konu alışverişi yapması ve aynı konuyu farklı tarzda yeniden oluşturması için ön koşul bu anlatıların anlatılmaya devam etmesidir, yani sözlü geleneğin sürekliliğinin sağlanmasıdır. Bu anlatıların destan, masal ya da efsane gibi farklı türlerde anlatılması anlamı ve nihayetinde

bıraktığı etkiyi farklılaştırmaktadır. İçeriğin anlamının değişmesi ile sonuçlanan bu türsel dönüşüm de metin varyantı karşılaştırmasının ötesinde bir yaklaşımla bu metinlerin ilişkisini çözümlmeyi gerektirecektir. İşte bu noktada, metinler arasındaki ilişki arandığı sürece anlatılardaki farklılık ve dönüşüm incelenebilecektir (Özay, 2007b: 24-25).

Çalışmasında kendi ifadesiyle sözlü edebiyat ürünlerine metinlerarasılık tartışmalarında bir yer arayan Özay, sözlü edebiyat ürünlerini, birbirleriyle olan etkileşimlerindeki temel yapıyı örnek göstererek bu tartışmanın içine almıştır (bkz. Özay, 2007a). Aktulum da Özay'ın önemle üzerinde durduğu, geleneğin sürekliliğinde sözlü edebiyat ürünlerinde gelen değişikliği şu şekilde açıklamaktadır:

Bir mit, inanış, tören, masal ya da hikâye, nesne, dönüşümden korunmuş her kurum geleneksel olarak görülür. Klasik anlamda gelenek, değişimin yaşandığı bir bağlamda değişimin olmaması anlamında anlaşılmaktadır. Ancak her değişikliğin sürerlilik temelinde (özellikle zamansal bakımdan) ister istemez değişimlere yol açması kaçınılmazdır. Budunbilimciler geleneksel olarak nitelendirdikleri kültürel nesnelerin değişikliklere uğradıklarını kabul ederler. Deneyimleri bir mitin ya da bir masalın her yeni anlatımının bir dizi dönüşüme yol açtığını yeterince göstermiştir: kimi unsurlar kaldırıldığı gibi, yeni unsurlar da araya sokulmuştur. Bir törenden ötekine bir ritüel hep aynı biçimde, tıpatıp aktarılmamaktadır. Geleneğin yerine gelmesi demek, hiçbir zaman modelin tıpatıp bir kopyası demek değildir (Aktulum, 2013a: 16).

Aktulum, bu ifadesiyle Özay'ın da dikkat çektiği sözlü edebiyat ürünlerinin sözlü kültürdeki dolaşımını esnasında geçirdikleri değişikliklerin altını çizmiştir. Fakat Aktulum, içeriğin anlamını değiştiren dönüşümler için Özay tarafından metinlerarasılığın önerilmesine karşılık sözlü edebiyat ürünlerinin kendi aralarındaki ilişkilerini söylemlerarasılık terimiyle karşılamının daha doğru olduğunu ifade etmiştir:

Çoğunlukla adsız bir ilk söyleyenin ürünü olan bir yapıt, örneğin bir masal ya da fıkra yinelenerek hem biçimsel hem de içeriksel olarak bir basmakalıp, dolayısıyla bir yinelenme nesnesi durumuna gelir. Her yinelenildiğinde ise aynı ürününü değişik biçimleri ortaya çıkar. Söylemlerarasılık süreci bu andan başlayarak işlerlik kazanır. Çünkü sözlü ürünlerin sözlü olarak aynı icracı tarafından aktarılmasında bile değişiklikler, bir dizi dönüşümler oluşabilmektedir (Aktulum, 2013a: 26).

Aktulum tarafından söylemlerarasılık terimiyle karşılanan, sözlü ürünlerin tekrarlanarak her bir tekrarlarında yeniden yaratılmaları, halk bilgisi ürünlerinin izlerini zaman içerisinde sürdürebilmelerinin koşulu olarak değerlendirilmektedir. Bu fikre göre bir ulusun temel unsurları olan sözlü ürünlerin canlı tutulabilmelerinin tek yolu güncellenmeleri, başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulabilmeleri, bir başka deyişle söylemlerarası/metinlerarası bir sürece dahil olabilmeleridir. Aksi takdirde değiştirilmeden aktarılmaları onları klişeleşme, basmakalıplaşma, müzeleşme tehlikesiyle karşı karşıya getirecektir. Sözlü ürünlerin yeniden kullanıma sokulabilmeleri bu ürünlerin hem sözlü olarak sözlü kültürde dolaşmalarını hem de metinleşerek yeni bağlamlarda yeni anlamlar kazanmalarıyla mümkün olabilecektir (bkz. Aktulum, 2013a: 9-11):

Metinlerarasılık sorunsalı metinleşen değerlerin, alışkanlıkların, yaşama biçimlerinin, göreneklerin vb. kurgulaştırılarak yeni bağlamlarda yeniden kullanıma sokulmalarının, dolayısıyla da yeni anlamlarla donatılmalarının önünü aralamıştır. Böylelikle durağanlaşan folklorik değerlere devingenlik kazandırılmasının önü aralanmıştır (Aktulum, 2013a: 11).

Bu çalışmada konu edilen Murathan Mungan'a ait metinler de Aktulum'un işaret ettiği yeni anlamlarla donatılan halk bilgisi ürünlerinin kullanıldıkları metin örnekleridir. Mungan eserlerinin pek çoğunda hem doğuya hem batıya ait sözlü geleneğin izleri rahatlıkla görülmektedir. Farklı yöntemlere başvurarak metinlerinde halk bilgisi ürünlerini kullanan yazarın metinlerarası yönteminden de faydalandığı tespit edilmiştir. Bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde incelenecek bu metinlerarası kullanımlar sayesinde masallar yeni anlamlar kazanarak yeniden kullanıma sokulabilmişlerdir.

Bir önceki bölümde cevabı verilen Mungan'ın metinlerinde yer alan Grimm masallarının halk bilgisi ürünü olup olmadıkları sorusunu folklor metinlerarası ilişkisi bağlamında bir kez daha sorup cevaplamak yerinde olacaktır. Şayet bir sözlü edebiyat ürünü derlenip yazıya geçirildikten sonra devingenliğini kaybedip donarak kalmış olsa ve bir yazar yalnız o metni kendi eserinde kullansa idi iki metin arasındaki ilişkiden söz edilebilir, alt metin olarak artık yazılı kültüre mal olmuş olan o sözlü edebiyat ürününün metni kullanılabildi. Fakat Tablo 1'de de açık bir şekilde gösterildiği gibi Grimm masalları kalıplaşarak yalnız yazılı kültürün bir parçası

olmuş anlatılar değildir. Her ne kadar sözlü gelerek yazıya geçirildikleri derlendikleri şaibeli olsa da tıpkı halk masalları gibi dil duvarlarını, coğrafi sınırları hatta tür kalıplarını aşarak yayılım göstermişler ve sözlü kültüre mal olarak dolaşımda kalabilmişlerdir. Bu açıdan yalnız yazıda kalan yaratım sanat masallarından farklı olarak sözlü kültür ürünü kabul edilen Grimm masallarının çağdaş yazarların metinlerinde nasıl kullanıldığının incelenmesi metinlerarasılık ve folklor ilişkisini kurmayı gerektirmektedir.

Metinlerarasılık ve folklor ilişkisini geniş bir perspektifte inceleyen Aktulum metinlerarasılık ve söylemlerarasılık terimlerinin daha önce de belirtildiği gibi birtakım farkları olduğu fakat eş anlamlı gibi birlikte kullanıldıklarını ifade etmiştir. Bir halk bilgisi ürünü metinlerarasılık bağlamında değerlendirilirken düşünüyapıbirim kavramının dikkate değer olduğunu belirten Aktulum, bu terimi Kristeva'nın her metnin yapısının farklı düzeylerinde somut olarak okunabilen, izlediği yol boyunca metne tarihsel ve toplumsal yerlemlerini veren metinlerarası bir işlev tanımlayarak ifade etmiştir. Bu tanım, halk bilgisi ürünleri üzerine yapılan çalışmaların aslında ulusal kimliği oluşturan faktörlerin ortaya çıkarılması amacı taşıdıklarını yani ideolojiyle olan bağını kastetmektedir. Zira halkın kolektif yaratımı olarak üretilen sözlü ya da yazılı halk bilgisi ürünleri belli bir dönemin egemen bakış açısının izlerini de barındırmaktadır. İşte bu izlerin Aktulum söylemlerarasılık ve metinlerarasılık sürecinde yinelenen aynı zamanda düşünüyapıbirim konumuna gelmiş olan unsurlar olduklarını savunmaktadır (bkz. Aktulum, 2013a: 36).

Aktulum esasında nasıl ki halkın yaratımı olan ürünler birtakım ideolojik amaçlarla bilimin malzemesi yapılmışsa aynı yaklaşımla bu ürünlerdeki bir takım ideolojik unsurların kaybolmaması ve nesilden nesile aktarılması amacıyla tekrarlanarak düşünüyapıbirimler haline geldiklerini ifade etmektedir. Bundan anlaşılacak sözlü edebiyat ürünlerinin her bir anlatımlarında yani yeniden yaratmalarında anlatıldıkları dönemin sosyal, siyasi ve kültürel birtakım unsurları kendilerine eklenerek ya da öne çıkarılarak dolaşımlarını sürdürmeleridir. Folklorik bir ürün, bir söylem ya da söz düzleminde okunduğunda, yeni bir bağlamda bir söylemlerarasılık ve/veya metinlerarasılık işlemiyle "söylenirken" ya da "yeniden

yazılırken" yinelenen, öncelikle bir halkı belirleyen ürünlerdeki bir değerdir sözleri bunun bir göstergesidir (bkz. Aktulum, 2013a: 37).

Böylesi bir denklem yazarların yeniden yazma örneklerinde de benzer bir durumun olabileceği sorusunu akıllara getirmektedir. O halde söz konusu ideolojik unsurların hem bir yazarın kaynak olarak kullandığı alt-metin konumundaki sözlü edebiyat ürünlerinin kendisinde, hem de yazara ait yeniden yazma ana-metinlerde yer alacağı düşünülecektir. Bu konuyu metinlerarasılığın işlevinin ne olduğu sorunsalıyla birlikte ele almak en doğru sonucu verecektir. Sonraki bölümde Murathan Mungan örneğinde de görüleceği üzere bir yazarın mevcut düzeni, toplumun sosyo-kültürel yapısındaki bazı olumsuz özellikleri eleştirmek amacıyla yepyeni bir metin yaratmak yerine tam da hedeflediği noktalara temas eden, üstelik de çok iyi bilinen bir sözlü edebiyat ürünü üzerinden eleştirisini yapması bu metinlerarasılık folklor arasındaki ideolojik ilişkiyi sürdürecektir. Lakin yazarın amacı yalnızca anlatımını süslemek olduğunda bu ilişkiyi genellemenin yanlış olduğu ortaya çıkacaktır. Fakat bu çalışmanın konusu dışında kalan söz konusu tartışma bir başka çalışmaya konu olabilecek boyuttadır.

Metinlerarasılık ve folklor arasında hem sözlü kültür içinde sözlü edebiyat ürünlerinin yeniden yaratılmaları biçiminde hem de halk bilgisi ürünlerinin metinlerarası yöntemle bağlamsal ya da anlamsal açıdan dönüştürülerek metinlerde kullanılmaları biçiminde bir ilişki olduğu ortaya konduğu bu bölüm halk bilgisi ürünleriyle metinlerarası ilişki kurularak yaratılan yeniden yazma eserlerin metinlerarası okuma yapıları incelenmesinde özellikle dikkat edilecek bir hususa da dikkat çekilerek sonlandırılacaktır.

Aktulum, "sözlü edebiyat ürünlerinin yeniden biçimlendirilmesi konusu yazılı edebiyat sorunsalıyla aynı biçimde ele alınmaz" diyerek yapılacak incelemenin yazılı edebiyat sınırları içindeki ilişkilerin incelemesinden farklı olacağını ifade etmektedir:

Sözlü edebiyat yapıtı konusunda, yazılı edebiyat konusunda yapıldığı gibi, sorunu söz konusu ikili bir sorunsala göre ele almak için bir performans derlendiğinde işitilen ve mevcut söylemin yazarınca formüle edilen tüm öteki performansları da elinin altında bulundurması gerekir, bu ise olanaksızdır. Böyle bir girişimde pek bir ilerleme kaydedilmez çünkü yapıtın tüm önceki

icracılarının içerisinde konuşma anında konuşucunun ruh durumunda en etkin rol oynayan icraları belirlemesi oldukça güçtür (Aktulum, 2013a: 46).

Bu ifade her ne kadar sözlü kültür içindeki metinlerarası ya da daha doğru bir ifadeyle söylemlerarası ilişkiyi işaret etse de yazılı edebiyata taşınan sözlü edebiyat ürünlerinin incelenmesi için de aynı şey geçerlidir. Herhangi bir sözlü edebiyat ürünü metinlerarası yöntemle değiştirilerek yazılı edebiyata taşındığında, bu yazılı edebiyat ürününün metinlerarası bir okumayla belli bir alt-metin üzerinden incelenmesi mümkün değildir. Zira halk bilimcilerin varyant ve versiyon olarak adlandırdıkları halk bilgisi ürünlerinin çeşitlenmesi özelliği, sabit bir alt-metin üzerinden metinlerarası ilişkilerin tespit edilmesine imkan vermeyecektir. Dolayısıyla metinlerarası okuma yapacak kişi yazılı edebiyata taşınana sözlü edebiyat ürünlerinin bütün varyant, versiyon ya da yeniden yazmalarını tespit edip alt-metin olarak konumlandıramayacağı için kolektif bilincine yaslanıp o sözlü edebiyat ürününün kendisinin de sahip olduğu toplumsal bellekte bulunan en belirgin şeklini alt-metin olarak kabul etmesinden başka bir çıkar yol görünmemektedir.

Bir sonraki bölümde incelenecek olan Murathan Mungan'a ait metinler için de aynı şey geçerlidir. Grimm masallarının metinlerarası yöntemle kullanıldığı Mungan metinlerinde alt-metin olarak hangi Grimm masallarının belirlenmesi gerektiği belirsizdir. Üstelik Grimm masalları önceki bölümlerde de belirtildiği gibi diğer halk masallarından farklı özellikler göstermektedir. Tablo 1'deki yazar bölümüne Murathan Mungan yerleştirildiğinde görülecektir ki Mungan alt-metin olabilecek bütün Grimm masallarından faydalanmış olabilir. Mungan, yazıya geçirilmiş Alman halk masallarını; Grimm kardeşler tarafından değiştirilerek yeniden yazılmış ve onlara mal olmuş Grimm masalları kitaplarının herhangi bir nüshasını; yazılı kültürden tekrar sözlü kültüre geçerek anlatılmaya devam etmiş Grimm masallarını; Türkçeye, İngilizceye ya da herhangi bir dile çevrilmiş Grimm masallarını, çevrildiği dillerde de sözlü kültürde dolaşıma girmiş Grimm masallarını hatta Alman halk bilgisi ürünü olan orijinal masalları dahi dinleyip, okuyup metinlerine yerleştirmiş olabilir. Üstelik bunların haricinde bambaşka bir sektörde de dolaşımda olan, film, ya da çizgi film formundaki Grimm masallarını izleyerek metinlerine taşımış olabilecek yazar, etkisinde kalmış olabileceği bu kadar alternatifin hangisini ya da hangilerini

metinlerine taşıdığı kendisi bile bilemeyebilir. Bu sebeple bir sonraki bölümde yapılacak olan incelemede de tek bir alt-metin belirlenerek incelemeye rehber tayin edilmemiş, Murathan Mungan tarafından metinlerarası ilişkilerle yeniden yazılan ya da metinlerine taşınan Grimm masallarının toplumsal bellekte bulunan en belirgin şekilleri alt-metin olarak kabul edilmiştir.

"Yeni Bir Edebi Tasarım ve Eleştiri Yöntemi Metinlerarasılık ve Folklorla Olan İlişkisi" başlıklı üçüncü bölümde öncelikle metinlerarasılığın, onu ortaya çıkaran dönemler, kişiler ve yaklaşımlarla teorik zemini kurulmuş, pratiği sonraki bölüme bırakılarak yalnız düşünsel tarihine ışık tutulmuştur. Sonrasında ise çalışmanın amacı doğrultusunda incelenecek malzemenin halk bilgisi ürünü olması dolayısıyla metinlerarasılık ve folklor bağlantısı kurulmuştur. Bir sonraki bölümde Murathan Mungan'ın eserlerinde Grimm masallarının metinlerarası kullanımları incelenecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN ESERLERİNDE GRİMM MASALLARI'NIN METİNLERARASI KULLANIMLARI

Grimm masallarının bugünkü hallerinin sözlü kültürden derlenmiş gerçek halk masalları olmadıkları gibi ilk basılmış hallerinden günümüze kadar değişmeden ulaşabilmiş metinler olmadıkları da önceki bölümde ortaya konmuştur. Esasında söz konusu bu masalların her birinin sözlü kültürden derlenmiş olma ihtimalleri bile onların tek, esas, sabit birer anlatı kabul edilmeleri için yeterli sayılmayacaktır. Zira sözlü geleneğin gereği olarak bir anlatı her bir anlatımında aslında baştan yaratılarak, bir başka deyişle yeniden yazılarak sözlü geleneğe yer almaktadır. Dolayısıyla Grimm masallarının gerçekten derlenip sözlü geleneğin halk anlatıları olarak yazıya geçirilmiş olmaları halinde bile aslında birer yeniden yazma masal örneği olacaklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Alan Dundes en doğru halk bilim çalışmalarının yapılabilmesi için doku (texture), metin (text) ve metnin içinde olduğu çevre ve şartlar (contex) dediği üç seviyeli bir incelemeyi esas almakta; bir halk bilgisi ürününün bu üç seviyenin hepsi göz önünde bulundurularak incelenmesi gerektiğini özellikle vurgulamaktadır (bkz. Ekici, 1998: 25). Dundes'in metin (text) terimiyle kastettiği ise bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır (bkz. Dundes, 2006: 62). Dundes'in önemle bahsettiği halk bilgisi ürünlerinin metin (text) özelliği aslında metinlerarasılıkla ilişki kurmaya oldukça müsaittir. Aktulum şu sözleriyle buna dikkat çekmiştir:

Bir öykünün, masalın, efsanenin, mitin yeni versiyonlarının oluşturulmasının, yeniden kullanılmasının ya da "okunmasının" (okumanın çift anlamlı olduğunu anımsatalım) özde bir metinlerarasılık sürecinde anlamı belirleyen vazgeçilmez bir unsur olduğunu ekleyelim. (...) Bir dönüşüm işlemi üzerine oturan metinlerarası alışveriş yalnızca bir öykünün, masalın yalın bir biçimsel aktarımı olmaktan çıkar; bir bağlam değişikliğiyle ister istemez yeni bir anlama bürünür (en azından coğrafi farklılıklarda bu anlam ayrılığı daha açıklıkla sezilmektedir). Bağlam değişikliğine bağlı olarak ortaya çıkan anlamsal dönüşüm yazımsal bağlamda önceki şu ya da bu folklorik bir unsurun yeniden

kullanıma sokan bir yazarın metninde vazgeçilmez bir duraktır, çünkü folklorik bir unsurun anlamsal ve biçimsel dönüşümü bağlamsal dönüşümün göz önünde bulundurulmasıyla kavranabilecektir (Aktulum, 2013a: 33).

Bu açıdan Grimm masalları olarak bilinen masalların sözlü kültürdeki dolaşımlarının birer yeniden yazma örnekleri olduğu söylenebilir. Fakat önceki bölümde de belirtildiği gibi mevcut araştırmalar göstermektedir ki bugün Grimm masalları olarak bilinen masallar aslında sözlü kültürden derlenmeyip Grimm kardeşler tarafından seçilen, aslında sözlü kültür taşıyıcısı olmayan kaynak kişilerden öğrenilmiş veya kendilerinden önce yazılı kültüre mal edilmiş anlatılar üzerinde yapılan birtakım değişikliklerle yaratılmış ürünlerdir. Üstelik Grimm kardeşlerin masallar üzerinde yaptıkları ilk değişiklikler zaman içinde de tekrar edilmiş, kitapların her yeni basımında masallar bizzat Grimmler tarafından yeniden düzeltilmiş, değiştirilmiştir. Bununla beraber söz konusu masallar yalnız Grimm Kardeşler tarafından bir takım değişikliklere uğramamış; farklı dillere çevirileri yapılırken ya da edebiyat eserlerinde ve medyada kullanılırken yeni yorumlar kazanmışlardır.

Bugün çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Grimm masallarının 1812'den beri pek çok kişi tarafından yeniden yazıldığı, uyarlandığı, farklı dillere kazandırıldığı, edebiyat eserlerine taşındığı, edebiyat dışı alanlarda kullanıldığı, çeşitli formlarda adaptasyonlarının yapıldığı bilinmektedir. Türk dilinde, edebiyatında ve medyasında da Grimm masallarına farklı şekillerde yer verilmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi Murathan Mungan eserlerinde de Grimm masalları farklı şekillerde görülmektedir.

Bu bölümde Murathan Mungan'ın anlatma esasına bağlı *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü*, *Cenk Hikâyeleri*, *Eldivenler Hikâyeler*, *Kadıncı Kentler*, *Kibrit Çöpleri*, *Son İstanbul*, *Çador*, *Şairin Romanı* ve *Yüksek Topuklar* adlı hikâye ve romanlarında Grimm masallarının ne şekilde kullanıldıkları incelenecektir. Öncelikle "Murathan Mungan Metinlerinde Grimm Masalları" bölümünde Mungan'ın özgün bireysel tasarımı olan metinlerinde Grimm masallarına hangi metinlerarası yöntemler kullanılarak yer verildiği ve Grimm masallarının bu metinler içindeki işlevsellikleri tartışılacak; ardından da,

"Yeniden Yazmanın Yeniden Yazması: Murathan Mungan'ın Grimm Masalları" bölümünde aslında her biri birer yeniden yazma örneği olan "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", "Külkedisi" ve "Uyuyan Güzel" adlı Grimm masallarının Mungan tarafından nasıl bir kez daha yeniden yazılıp Türk edebiyatına kazandırıldığı metinlerarası okumayla ele alınacaktır.

4.1. MURATHAN MUNGAN METİNLERİNDE GRİMM MASALLARI

Murathan Mungan'ın şiir, deneme ve tiyatro gibi eserlerinin haricinde, anlatma esasına bağlı roman ve hikâyeleri incelenerek Grimm masallarının hangi metinlerarası yöntemlerle metinlerde yer aldıkları ve bu metinlerde hangi işlevlerle buldukları araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda yazarın Grimm masallarını temelde iki farklı yöntemle metinlerinde kullandığı anlaşılmıştır. Bu yöntemlerden ilki yazarın Grimm masallarını parçalar halinde kendi yaratımı olan metinlerine sokması; ikincisi de Grimm masallarını yeniden yazmasıdır. Bu bölümde Mungan'ın özgün bireysel tasarımı olan metinlerinde Grimm masallarına ait parçalara hangi metinlerarası yöntemler kullanılarak yer verildiği ve Grimm masallarının bu metinler içindeki işlevsellikleri tartışılacaktır.

Yazar tarafından kimi zaman anlatımı kuvvetlendirme, kimi zaman da yalnızca süsleme maksatlı olarak *Kırk Oda* kitabındaki *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* hikâyesinde "Rapunzel", *Yüksek Topuklar* romanının muhtelif yerlerinde "Külkedisi" ile "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", *Kaf Dağının Önü* adlı kitaptaki *Gece Masalı* hikâyesinde "Külkedisi", *Kağıttan Kaplanlar Masalı* hikâyesinde "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı kitaptaki *Alice Harikalar Diyarında* hikâyesinde "Kırmızı Başlıklı Kız", *Aynalı Pastane* hikâyesinde "Külkedisi" ve "Uyuyan Güzel" ve *Yedi Kapılı Kırk Oda* kitabında *Mavisakal* hikâyesinde "Hansel ile Gretel" masallarının kullanıldığı yapılan okumalar sonucunda tespit edilmiştir. Bu masalların gönderge, anırtırma, indirgeme,

alaycı dönüştürüm, değersel dönüşüm ve yansılama gibi metinlerarası yöntemlerle nasıl ve hangi işlevselliklerle kullanıldıkları bu bölümde incelenecektir.

Murathan Mungan'ın üçüncü öykü kitabı olan *Kırk Oda*'da "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", "Külkedisi" ve "Uyuyan Güzel" olarak bilinen Grimm masallarının yeniden yazıldıkları, "Rapunzel" adlı Grimm masalının ise Murathan Mungan'ın *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* isimli hikâyesinde metinlerarası yöntemle kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu yeniden yazma örnekleri bir sonraki bölümde inceleneceği için bu bölümde Mungan'a ait olan bir hikâyede metinlerarası yönteme başvurularak yer verilmiş olan "Rapunzel" masalının kullanımını değerlendirilecektir.

Kırk Oda adlı kitapta yer alan sekizinci hikâye olan *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare*, Efkar isimli bir dolmuş şoförüyle sonradan bir trans erkek olduğunu öğreneceğimiz Ümit'in aşkını anlatmaktadır. Üç yıllık ilişkilerinin ardından toplumsal baskıya daha fazla dayanamayan Efkar Ümit'ten kadın olmasını istemiştir:

"Bak üç yıldır seninle birlikteyiz," dedi. "Sana allah gibi taptım. Bunu da biliyorsun. Acı tatlı günlerimiz oldu. Birbirimizi sevdik. Çok sevdik. Her sevişmede benden saklamamı istediğim bir şey vardı bilirsin. Bu üç yıl boyunca çevrem, ailem, arkadaşlarımın baskısına karşı bütün gücümle direndim, seni korudum, aşkımızı korudum. AŞKIMIZ BİR GÜNAHTI. (...) Ama artık direnecek, karşı koyacak gücüm kalmadı. (...) Şimdi senden bir isteğim var: Beni seviyorsan eğer, ama gerçekten seviyorsan her sevişmede benden sakladığın şeyi saklama..."

"Yani?" dedi Ümit.

"Yani ameliyat ol artık," dedi Efkar. "Kestir şunu, kadın ol" (Mungan, 1998: 145)

Konuşmanın devamında Efkar, Ümit'e topluma benzemeleri gerektiğini, toplumun rengini alarak normal bir çift gibi evlenmeleri gerektiğini izah etmiştir. Bu isteğinin yerine getirilmesi halinde Efkar, Ümit'in kendisine olan sevgisinden emin olacağını da söyleyerek Ümit'i duygusal olarak baskı altına almıştır. Bunun üzerine Ümit, uzun ve zorlu bir karar sürecinin ardından bıçak altına yatarak erkekliğini bedeninden uğurlamıştır. Yazar, Ümit'in ameliyat olduktan sonra bedeninde meydana gelen değişimleri anlatırken "Rapunzel" masalını gönderge yöntemiyle kullanmıştır:

Göğüsleri yapıldı, iğneleri vuruldu, epilasyonu yapıp, gövdesi tüylerinden temizlendi. Saçları çoğaldı, gürleşti, kalçaları genişledi. Çıkacağı gün uzun uzun saçlarını tarattı, uzun uzun saçlarını... Rapunzel olup sarkıttı uzun saçlarını uzun kulenin uzun penceresinden Efkar tutunsun diye... Sonra çıktı hastaneden Efkar'a koştu (Mungan, 1998: 147).

Yazar uzun uzun ikilemesini önce Ümit'in saçlarını taratmasını nitelemek için zarf olarak kullanmış daha sonra bir kelime oyunuyla aynı ikilemeyi saçları nitelemek için sıfat olarak kullanmıştır. Bu noktada uzun uzun saç tamlaması bekleneceği üzere Rapunzel çağrışımını yapmış ve Rapunzel ismi de metinlerarası yöntemlerden biri olan gönderge kullanılarak metinde yer almıştır.

Gönderge, herhangi bir alıntı yapılmaksızın sadece yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılarak okurun bir metne yönlendirilmesidir (bkz. Aktulum, 2007: 102). Nurullah Çetin yeni Türk şiirinde geleneğin izlerini incelediği çalışmasında gönderme terimini kullanmayı tercih etmiş ve eserin ya da yazarın adını anmakla yetinerek okuru o esere yönlendirmek şeklinde tarif etmiştir. Çetin bu tarifine, gönderme yapılan metnin anlamından yararlanarak, anlamı tekrarlanarak ya da olumsuzlanarak hatta anlamı oluşturan içerik ve simgelerin tamamen karşıtı yaratılarak da göndermede bulunulabileceğini eklemiştir (bkz. Çetin, 2004: 12). Çetin gibi gönderme terimini tercih eden bir araştırmacı da Gökalp-Alpaslan'dır. Gökalp-Alpaslan, gönderge ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Yazarın gönderme yaptığı eser aracılığıyla kendi eserini desteklemesi söz konusudur ancak alıntındaki gibi belirli bir cümle, paragraf ya da bölümle sınırlı değildir, gönderme yapılan eserin bütününün bilinmesini gerektirir. Tabii gönderme belirli bir esere olabileceği gibi bir yazara, o sanatçının sadece en bilinen dizesine, cümlesine ya da günlük hayattan, popüler kültürden, dünya gündemini belirleyen olay ve eserlerden birine olabilir (Gökalp-Alpaslan, 2007: 17).

Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare hikâyesinde de "Rapunzel" masalının belli bir cümlesi, paragrafı ya da bölümü alıntılanmadan, hikâye kişilerinden Ümit'in uzun saçlarının benzerliği sebebiyle yalnızca "Rapunzel" masalının başkişisi Rapunzel'in adı anılarak bir gönderge örneği ortaya konmuştur.

Hikâyede Ümit'in saçının uzunluğu abartılarak Rapunzel'in saçlarıyla eş değer tutulmuş ve onun tutunması için sarkıtıldığı söylenen Efkar'ın prensle özdeşliği kurulmuştur. Esasında hikâyenin bu bölümü erkeklik uzantısından kurtulan Ümit'in kadınlık uzantısına yani uzun saçlara kavuşması sonra o saçları Efkar'ın tutunması için erkek cinsel organını anımsatacak uzun kulenin uzun penceresinden sarkıtması yazarın okur zihninde yaratmak istediği bir çağrışımsal illüzyondur. Bununla birlikte aşk konulu bir masala yapılan bu gönderge Ümit'in Efkar'ı kendi masalının prensi olarak gördüğünün, ona duyduğu aşkın büyüklüğünün bir temsilidir.

Hikâyede "Rapunzel" masalına yapılan gönderge, ameliyatla kadın olduktan dokuz ay sonra Efkar tarafından terk edilecek olan Ümit'in yaşadığı yıkımın daha iyi anlaşılması için, sonrasına yaratılması hedeflenen etkinin daha kuvvetli olabilmesi için başvurulmuş bir metinlerarası yöntemdir.

Murathan Mungan'ın metinlerarası yöntemlere başvurarak Grimm masallarına yer verdiği eserlerinden biri de 2002 yılında yayınlanan ilk romanı *Yüksek Topuklar*'dır. Romanın daha başında yazar, anlatıcı Nermin'in yazacaklarına isim olarak belirlediği Yüksek Topuklar ismini neye istinaden seçtiğini açıklarken metinlerarası bir yöntem kullanmıştır:

Benim için, her durumda erkeğin başına bela olan bu kadın tipinin simgesi iste o yüksek topuklar olmuştur; bir biçimde o topukları, o topukların üzerinde yükselen kadınları yazacaktım. Bu bir duruştu çünkü. Bu kadınların hayattaki iddialarına ait bir duruştu... Birdenbire çoğalan televizyon kanallarında sürekli olarak döndüre döndüre gösterilen su eski siyah-beyaz filmler, yüksek topuklara karşı hiç eksilmeyen nefretimi ve öfkemi depreştirmiş, beni bu temel görüntüye ve bu öyküye geri döndürmüştü. Artık yazmalıydım. Beni kırılan o topuğun simgelediği kadın tipi çok ilgilendiriyordu. İki ters bir düz kadar basit bir örgü tekniği gibiydi bu kadın tipi; hangi filmin neresine koysan gidiyordu. Bence bu tipin ilk örneği *Külkedisi*'dir (Mungan, 2002: 14).

Yüksek Topuklar romanının bu kısmında tıpkı *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* hikâyesinde olduğu gibi bir alıntı yapılmadan metinlerarası gönderge yöntemi kullanılarak okur bir Grimm masalı olan "*Külkedisi*" masalına yönlendirilmiştir. Bu yönlendirmeden sonra yine masaldan herhangi bir alıntı yapılmadan masalın bir bölümünden şu şekilde bahsedilmiştir:

Masalının bütün varlık nedeni olan saate bakmayı bile akıl edemeyen Külkedisi, ayakkabı tekini merdiven basamaklarına bırakarak, kıcını zor toplayıp apar topar kaçabilmişti gece'sinden... Bütün mutluluğunu, küçük numara ayakkabı giymesine borçlu olan bu basiretsiz masal kahramanına hiçbir zaman yakınlık duymamışımdır (Mungan, 2002: 14).

Romanda, alt-metinden sadece bir bölümün kesip çıkarılarak yeni bir metin üretilmesi halinde excision adını alan, metinlerarası indirgeme yöntemi (bkz. Aktulum, 2007: 144) kullanılarak "Külkedisi" masalının bir parçasının anlatıcı tarafından anlatıldığı görülmektedir. Heinrich F. Plett, *Intertextuality* adlı çalışmasında indirgeme yöntemini çıkarma anlamındaki subtraction terimiyle karşılayarak bunun, bir metnin tamamının ya da bir parçasının eksiltici dnştrmle etkilenmesi şeklinde mümkün olduğunu ifade etmiştir. Eksiltici dönüştürümün bir metnin tamamı üzerindeki etkisinin zet ya da sinopsis gibi metin türleri olarak sonuçlanacağına işaret eden Plett, aynı eksiltici dönüştürümün metinlerin kısaltılmış yorumları ya da kesilip çıkarılmış parçaları şeklinde de ortaya çıkacağını belirtmiştir (bkz. Plett, 1991: 22). İndirgeme ya da bir başka deyişle eksiltici dönüştürüm yöntemiyle kesip çıkarılarak anlatılan bu masal parçası nitelikleri itibariyle de bir alaycı dönüştürüm örneğidir.

Soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek onu alaya almak, tonunu değiştirerek okuru eğlendirmek şeklinde tarif edilen alaycı dnştrme başvurularak, romanda Külkedisi'nin saatin on iki olduğunu fark etmeyişi "akıl edememek", saraydan hızla çıkması "kıcını zor toplamak" şeklinde nitelendirilerek alaya alınmıştır. Fakat bu alay yansılama yönteminin güldürü amacından çok alaycı dönüştürüm yönteminin yergisel niteliğini taşımaktadır. Ciddi bir metnin konusu değiştirilmeden biçeminin basite indirgenerek sıradanlaştırılması, bu sıradanlaştırmanın da alt metnin saldırgan bir üslupla yerilmesi yöntemi olan alaycı dönüştürüm hikayenin bu bölümünde kesilip çıkarılarak anlatıcı tarafından anlatılan masal parçasında kullanılmıştır (bkz. Aktulum, 2007: 119).

Alaycı dönüştürüm yöntemiyle sağlanan yergi Külkedisi'nin kişilik özellikleri üzerinden yapılmış olduğu için bir çeşit değersel dönüşüm rneği olarak metinde yer almıştır. Bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelemeler dizisinin yıkılması; değerın ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine

başkası(ları)nın getirilmesi şeklinde tarif edilen değersel dönüşüm yöntemi (bkz. Aktulum, 2007: 48), "Külkedisi" masalının bir bölümüm kesilip çıkarılarak alaycı dönüştürüm yöntemiyle anlatıcı tarafından anlatılan masal parçasında da kullanılarak Külkedisi'nin masaldaki değerlerinin değiştirilerek yerine olumsuz değerler getirilmesini sağlamıştır.

"Külkedisi" masalının bu şekilde metinlerarası yöntemlerle romanda yer alışı anlatıcının yazma gerekçesi olarak zihninde geliştirdiği düşünceyi somutlaştırarak daha net bir şekilde okuyucusuyla paylaşmasını sağlamıştır. Bu kullanım ile anlatımı süslemekten ziyade bir fikrin oluşmasına vesile olan yapıtaşlarından birinin gösterilerek fikrin desteklenmesi ve "Külkedisi" masalıyla toplumsal bilinçte yer edinmiş bazı düşüncelerle ilgili görüş beyan edilmesi mümkün kılınmıştır.

Anlatıcı Nermin'in rica üzerine bakmayı kabul ettiği arkadaşının kızı Tuğde'yle geçirdiği beş günü anlatan *Yüksek Topuklar* romanının yirmi üçüncü bölümünde de gönderge yöntemi kullanılarak yine "Külkedisi" masalına yönlendirme yapılmıştır:

Sonunda yatak odamla bağlantılı giyinme odasındaki ayakkabı dolabımın önünde, ayakkabılara ve hülyalara dalmış olarak buldum onu. Beni fark etmedi bile. Uzun bir duvarı boydan boya kaplayan içeriden aydınlatılmış dolabın, yüzüne vuran tozanlı ışığı altında iyice uzaklara gitmiş görünüyordu. Normalde masaldaki üvey kızlardan birini oynaması gerekirken, kendini "Külkedisi" olarak düşünüyordu herhalde (Mungan, 2002: 363).

Yüksek Topuklar romanının bu bölümünde göndergenin niteliğine uygun olarak "Külkedisi" masalından herhangi bir alıntı yapılmadan okur masala yönlendirilmiştir. Roman kişisi Tuğde'nin yüzüne vuran giysi dolabının ışığı altında hülyalara dalmış hali masal kişisi Külkedisi'nin ocağın başında, ateşin ışığında hayaller kurmasına benzetilmiştir. Fakat roman boyunca özellikle olumsuz nitelikleri alaycı bir dille konu edilen Tuğde, esasında "Külkedisi" masalının masum ve iyi kalpli kişisi Külkedisi'ne değil, kötü kalpli üvey kız kardeşlere benzediği ifadesiyle bir kez daha eleştirilmiştir.

Modern zamanın kadınlık hallerinin eleştirisi merkezine yerleştirilen *Yüksek Topuklar* romanında bu eleştiri söz konusu hallerin beş yaşındaki bir kız çocuğuna

bile sirayet edişi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Romanın bu bölümündeki Külkedisi göndergesi, temel eleştirinin hikayedeki hedefi olan Tuğde'de de görülen davranışların çok bilinen bir masaldaki kötülük unsuruyla bağdaştırılmasıyla anlatımın kuvvetlendirilmesi işlevinde kullanılmıştır.

Yüksek Topuklar romanının yine aynı bölümünde anlatıcı Nermin'in dekoltesi olan yüksek topuklu ayakkabılara ayrı bir zaafi olduğunun açıklanmasının ardından yine metinlerarası yöntemler kullanılarak Grimm masalları metne dahil edilmiştir:

Sinan'sa ayakkabı merakımdan ötürü bana, "İmelda Marcos," diye sesleniyor. Ben de ona yeniden yorumlayarak yazdığı "Külkedisi" masalını hatırlatıyorum. Elinde ayakkabı tekiyle kapı kapı gezecek olan prensten de, ayağıma olacak ayakkabı tekinden de ümidimi kestiğim için, zamanı bekletir gibi, cam bir muhafazada tutuyorum onları. Onları bir tek öpücüğüyle uyandıracak bir prensin hayaletiyle geçen gençlik yıllarının uzun süren uykusundan söz ediyorum Sinan'a, beni anlıyor, eh, arkadaşlar da bunun içindir zaten (Mungan, 2002: 367).

Romanda yer alan bu parçada aslında çok sayıda metinlerarası yöntemin örneği bulunmaktadır. Romanın bu bölümünde okur, anlatıcı Nermin'in Sinan isimli arkadaşının yeniden yorumlayarak yazdığı "Külkedisi" masalının olduğunu öğrenmektedir. Bu aslında romanın da yazarı olan Murathan Mungan tarafından yazılmış *Zamanımızın Bir Külkedisi* adlı hikâyeye yapılmış bir göndergedir. Yazarın Sinan ismiyle kendisini kurguya dahil etmesi metinlerarası bir yöntem olmadığı için bu çalışmada incelenmeyecektir. Fakat yazarın kendi yazdığı bir metine yine kendi hikayesinde gönderge yapması yani kendi metinleri arasında ilişki kurması bir içmetinsellik örneği olarak ele alınacaktır.

Bir yazarın önceden yazdığı metinleri ya da kendi metinlerinden seçtiği parçaları yine kendi yazdığı yeni yapıtlarda yinelemesi olarak tarif edilen içmetinselliğin, bir tür özgönderim biçiminde gerçekleştiği ve kimi zaman bir izlek, motif ya da anlatı kişinin yinelenmesi şeklinde daha mikro düzlemde de görülebileceği ifade edilmiştir (bkz. Aktulum, 2011: 441).

Söz konusu gönderge her ne kadar "Külkedisi" masalını değil, içmetinsellik yöntemiyle yeniden yazma örneği olan yazara ait bir hikâyeyi adres gösteriyor olsa da sonrasında "Külkedisi" masalına ait "elinde ayakkabı tekiyle kapı kapı gezen

prens" ve "ayağa olacak ayakkabı" ifadeleriyle anıştırma yöntemi kullanılarak masalla ilişki kurulması sağlanmıştır. Bu kullanımın, kendisinden önce Kükedisi ismi zikredilmişse de, masal hakkında yarım bilgi verilerek örtülü söyleme şeklinde olması sebebiyle anıştırma örneği olarak kabul edilmesi yanlış olmayacaktır. Zira anıştırma, bir şeyin, açıkça söylenmeden onu düşündüren başka bir şey aracılığıyla kafada çağrışım yaptırılmasıdır (bkz. Aktulum, 2007: 110). Bir başka deyişle, konunun üstü kapalı olarak imalı bir biçimde konuya yabancı olmayan birine anlatılması daha doğru bir ifadeyle sezdirilmesidir (bkz. Aytaç, 1999: 211)

"Kükedisi" masalına yapılan anıştırma sonrasında yine aynı yöntem kullanılarak, ismi açık açık söylenmeden "cam muhafazada tutmak" ve "prens bir öpücüğüyle uzun süren uykudan uyanmak" yarım bilgileriyle bu defa "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalı anıştırılmıştır.

Yüksek Topuklar romanının bu bölümünde başvuru gönderge ve anıştırma yöntemleri, anlatıcı Nermin'in kadın-erkek ilişkilerine ve aşka nasıl yaklaştığını göstermenin en kısa yolu olarak anlatımı daha kuvvetli kılmak adına kullanılmışlardır.

Aynı romanın bir başka bölümünde daha Kükedisi göndergesine rastlanmaktadır. Anlatıcı Nermin'in Nalan isimli bir arkadaşının zengin bir adamla olan birlikteliğinin ansızın bitmesi anlatıcı tarafından şu şekilde okura aktarılmıştır: *Nalan'ın "Kükedisi Masalı" fazla uzun sürmedi. Nalan, oğlanı iyice avucunun içine aldığı, onunla artık evleneceğini sanırken, jönprömiye bunu yüzüstü bırakmış!* (Mungan, 2002: 391).

Yine alıntısız gönderge şeklinde karşılaşılan "Kükedisi" masalı, bir nevi zengin erkek-fakir kız aşkını, bir prensle evlenerek sınıf atlayan bir kızı konu edindiği için Nalan'ın yaşadığı ilişkinin de bu bağlamda değerlendirilmesini sağlamıştır. Gönderge yöntemi ile yapılan bu metinlerarası ilişki de anlatıcı Nermin'in, arkadaşı Nalan'ın yaşadığı ilişkiye ne gözle baktığının, arkadaşının içinde bulunduğu durumu nasıl yorumladığının en kestirme biçimde ifade edilmesini sağlayarak anlatımı daha güçlü kılmıştır.

Murathan Mungan'ın *Kaf Dağının Önü* adlı kitabında yer alan *Gece Masalı* hikâyesinde de "Külkedisi" masalına gönderge bulunmaktadır. Merkezinde bir gece kulübünün yer aldığı, eşcinsellerin yaşamlarının anlatıldığı çok sayıda hikaye kişisine sahip bu hikaye isminden de anlaşılacağı üzere gece motifi etrafında kurgulanmıştır. Sık sık kurguya dahil edilen iç konuşmalardan biri de hikaye kişilerinden olan yaşlı yazar Reşat'a aittir:

Gece ilerliyor. En eski gece masalı Külkedisi olsa gerek. Saatin gongu, Demokles'in kılıcı, İkarus'un kanatları, Midas'ın kulakları, yeniden saatin gongu... Gecenin başında birbirine tavra satan, hava atan insanlar, gece ilerledikçe paniğe kapılır, sonra da birbirlerini kapışırlar. (...) Beyaz Atlı Şehzade bu gece de gelmemiştir(Mungan, 2005: 88).

Bu ifadede "Külkedisi" masalı sadece ismi zikredilip gece yarısı bozulan büyü hatırlatılarak Reşat'ın geceye ilişkin düşüncelerini somutlaştırmaya yaramıştır. "Külkedisi" masalının yanı sıra yine gönderge yöntemiyle yer verilen yunan mitlerinin, "Külkedisi" masalıyla ortaklaştıkları noktaların "farkına varma" ve "bozulan büyüler" olduğuna da dikkat edildiğinde bu metinlerarası kullanımın anlatılmak istenen düşünceyi en kestirme biçimde ifade etme işlevine sahip olduğu görülmektedir. Yine aynı hikayede aynı bağlamda kullanılan, bir başka "Külkedisi" masalı göndergesi de söz konusu işlevi pekiştirmektedir:

Gece boyu kimseleri beğenmemiş, herkese hava atarak burun kıvrımış insanlar, ilerleyen saatle birlikte gözle görülür bir paniğe kapılıyorlar.

Külkedisi'nin gece yarısı çanları çalmaya başlıyor.

Herkes hakkına razı gelmekten başka çaresi kalmadığını anlamış gibi. Eldeki malzeme (ortalıkta kim var, kim yoksa) yağmalanmaya başlıyor usul usul. Ortalıkta kim var, kim yok onlarla yetinilecek.

Her Külkedisi, gelmeyerek vaadini yerine getirmeyen Beyaz Atlı Şehzade'sine ihanet ediyor. İhanet ederek ondan öcünü alıyor (Mungan, 2005: 113).

Kaf Dağının Önü kitabındaki bir diğer hikaye olan *Kağıttan Kaplanlar Masalı*'nda da hikayenin iki başkişisinden birinin diğerini tanımladığı bölümde gönderge yöntemiyle "*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*" masalına yer verildiği tespit edilmiştir:

Beş erkek kardeşle aynı evde büyümüş, tek kız çocuktun. Bir kışlaya, bir erkek yatılı okuluna benziyordu eviniz. (...) Büyüdüğün evde bile dünyanın dışında tutulduğunu hissetmiş olmalısın. Beş erkek kardeşli o evde, kendinden bir anti pamuk prenses yaratmıştın. Otellerden otellere izini sürdüğün derin yalnızlığın, senin için sonsuz bir firar olduğunu düşünmüşümdür hep (Mungan, 2005: 219).

Bu alıntıda da görüleceği üzere anlatıcı tarif ettiği hikaye kişinin bazı özelliklerini çok sayıdaki erkek kardeşiyle birlikte büyümüş olmasına bağlamakta ve bu düşüncesini yedi erkek cüceyle aynı evde yaşayan Pamuk Prenses'in ismini anarak masaldan herhangi bir alıntı yapmadan gönderge yöntemiyle somutlaştırmaktadır.

Kaf Dağının Önü kitabındaki iki hikayede metinlerarası gönderge yöntemiyle kullanılan "Külkedisi" ve "Pamuk Prenses" masallarının ifade edilmek istenen düşünceleri, bilinen anlatılar olmaları sebebiyle somutlaştırarak anlatımı güçlendirdikleri belirlenmiştir.

Üç Aynalı Kırk Oda adlı eserde de metinlerarası yöntemlerle Grimm masalları çeşitli işlevlerde kullanılmıştır. Eserin ilk hikâyesi olan *Alice Harikalar Diyarında* hikâyesinde hikâyenin başkişisi olan Alice bir yıldızdır ve şu şekilde tanımlanmaktadır: *Modern Amerikan Toplumunun Kırmızı Başlıklı Kızı" diye anılmasına yol açan başındaki kırmızı beresi, göbeğini açıkta bırakan tişörtleri, bir üsluba dönüştürdüğü rüküşlüğü, (...)* (Mungan, 2007: 25).

Alice, kafasına sürekli kırmızı bere takıyor olması sebebiyle Kırmızı Başlıklı Kız'a benzetilmiş ve gönderge yöntemiyle "Kırmızı Başlıklı Kız" masalı hatırlatılmıştır. Fakat bu metinlerarası ilişki yalnız berelerin renklerinin ortaklığıyla sağlanmış; Kırmızı Başlıklı Kız masalının konusu, olay örgüsü ya da herhangi unsuru metinlerarası yöntemler kullanılarak hikâyede yer almamıştır. Bu gönderge hikâyede yalnızca anlatımı süslemek işleviyle bulunmaktadır.

Üç Aynalı Kırk Oda adlı kitabın ikinci hikâyesi olan *Aynalı Pastane*'de "Külkedisi" ve "Uyuyan Güzel" masallarına yine metinlerarası ilişki kurularak yer verilmiştir. Hikâyenin başkişisi Aliye'ye zevk ticareti işine girmesi ve kendisiyle ortak olması için ısrar eden Muştik, ölene kadar bu işin yapılamayacağını, bir gün insanın yine kendi içine döneceğini söyleyerek Külkedisi'ni örnek göstermiştir:

Ölene kadar bu işi yapamazsın; hayatı ne kadar ağırdan alırsan al, bir gözün saatte olmalıdır. Kendini bir Külkedisi gibi düşün! Vaktinden önce dönmen gerekir kendine seçtiğin başlangıç noktasına. Ölümlü bir insanın hayattan alacağı en büyük intikam, zamanı en iyi biçimde kullanmayı öğrenmektir (Mungan, 2007: 145).

Muştik bu sözleri Aliye'yi kendisini pazarlatmasına ikna etmek için yaptığı uzun bir konuşmada sarf etmiştir. Bu konuşmada *senin için doğru hikâyeyi alacağız, senin için doğru görüntüleri kiralayacağız, senin için zamanı doğru ve tutumlu harcayacağız. Senden sürekli para getiren, zaman kazandıran, geleceğe çalışan bir efsane yaratacağız* (Mungan, 2007: 145) gibi cümleler kuran Muştik, adeta "Külkedisi" masalındaki iyilik perisi gibi Külkedisi'ni yani Aliye'yi baloya hazırlamaktadır. Nitekim sonrasında Külkedisi'nin ismi de zikredilerek açık bir gönderge örneği ortaya konmaktadır.

Muştik'in bu sözlerle Aliye'yi olduğundan daha farklı birine dönüştürecek olması Külkedisi'nin de iyilik perisi tarafından dönüştürülmesiyle koştuk kabul edilerek gönderge yapılmıştır. Fakat Muştik'in bu dönüştürmeyi iş için, para için, gelir kapısı olması için yapacak olması Külkedisi'nin kalbi hislerle, masumane duygular içinde dönüştürülmesiyle ironik bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Yazar "Külkedisi" masalındaki bu eylemin değerini yıkıp ahlaksız bir eyleme dönüştürerek daha önce de tarif edilen değersel dönüşüm yöntemini kullanmıştır. Bu metinlerarası kullanım, anlatımı süslemek için metinde yer almıştır. Zira ana metinde "Külkedisi" masalının kurgusuyla ilgili bir durum bulunmamakta, bu gönderge de Muştik'in söylemek istediklerini somutlaştırarak kuvvetlenmesini sağlayacak bir nitelik taşımamaktadır.

Aynalı Pastane hikâyesinde nihayet Muştik'in ikna ettiği Aliye'nin Pera Palas'ta katıldığı bir balodan dönerken ayakkabısını merdiven basamaklarında düşürmesi yine "Külkedisi" masalıyla ilişki kurulmasını sağlamıştır:

(...) Pera Palas'taki bollerin, şampanyaların su gibi aktığı görkemli bir baloya katıldığı zifirsiyahı gecenin ortasında, o sivri topuklu zarif rügan iskarpinlerin tekini, yürek çarpıntılarını içinde kaçarcasına ayırdığı Pera Palas'ın merdiven basamaklarında ayağından düşürüyor. Bir daha bulunamıyor. Bir ayağı

çıplak dönüyor evine. Masalını kaybetmiş bir külkedisi gibi ertesi gün diye bir şey olmadığını anlıyor (Mungan, 2007: 145).

Hikâyede, *bir metin içinden ondan daha kısa bir metni üretmek* (Aktulum, 2007: 145) şeklinde tarif edilen indirgeme yöntemlerinden biri olan kesip çıkarma ile "Külkedisi" masalının bir bölümü alınarak yansılama yöntemi ile dönüşüme uğratılmıştır. Aliye'nin ayakkabısının tekini düşürmesinin ardından "Külkedisi" masalındakinden farklı olarak kimse elinde ayakkabı tekiyle kapı kapı dolaşmamıştır. Alt-metnin konusunun değiştirilerek anlamsal bir dönüşüme uğratılması olarak tanımlanan yansılama (bkz. Aktulum, 2007: 119), Külkedisi'nden farklı olarak ayakkabısını sonsuza kadar kaybeden Aliye vesilesiyle *Aynalı Pastane* hikâyesinde de kullanılarak "Külkedisi" masalıyla metinlerarası ilişki kurulmasını sağlamıştır. Esasında bu hikâyede Külkedisi'nin masaldakinin aksine ayakkabısına kavuşamadığı bir sonla Murathan Mungan tarafından yeniden yazılmış olan *Zamanımızın Bir Külkedisi* adlı hikâyeye de bir anıştırma bulunmaktadır. Zira Mungan'a ait diğer hikâye, *Zamanımızın Bir Külkedisi*, "ertesi gün diye bir şey yoktu" cümlesiyle sona ermektedir. Fakat bu çalışma yazarın kendi metinleri arasında kurduğu ilişkiyi konu edinmediğinden bu konuya daha fazla değinilmeyecektir.

Aynalı Pastane hikâyesinde indirgeme ve yansılama yöntemleri kullanılarak "Külkedisi" masalıyla kurulan metinlerarası ilişki, hikâyede yaratılmak istenen hayal kırıklığını pekiştirme amacını taşımaktadır. Nitekim sonrasında *Masalını kaybetmiş bir külkedisi gibi ertesi gün diye bir şey olmadığını anlıyor* ifadesinden sonra Muştık'in şu sözleri Aliye'nin masal dünyasından çıkıp gerçeklerle yüzleşmesini sağlamaktadır:

Kalbini hatırlıyor. Hayatında kaybettiği bazı şeyleri kalbinde kaybetmediğini anlıyor. Muştık, Söylemişim, diyor. Bu, işin senin; Hayatın değil! Kalbinin kilidini sakın bir daha gevşetmeye kalkışma! Masallarını şaşırın kadınlar bedbaht olurlar! Hayatının prensinin karşına çıkacağı masal bu değil! Sen onu Pera Palas'taki bir gecede yitirmedin ki orada bulasın! (Mungan, 2007: 145).

Üç Aynalı Kırk Oda adlı kitapta bulunan metinlerarası ilişki örneklerinin sonuncusuna yine *Aynalı Pastane* hikâyesinde rastlanmaktadır. Eyüp sırtlarında gezen Aliye ve Muştık eski bir İstanbul prensesinin masalıyla karşılaşmışlardır. Konuşan Mezar isimli bu masalın ilk bakışta "Uyuyan Güzel" masalına yapılan bir

anıştırma olduğu düşünülse de karşılaşılan masal esasında yine Murathan Mungan tarafından "Uyuyan Güzel" masalının *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* ismiyle yeniden yazılmış olan hikâyesidir. Dolayısıyla bu metinlerarası ilişki de Grimm masallarından biriyle değil, yazarın kendine ait başka bir metinle kurulduğu için inceleme dışında bırakılacaktır.

2007'de yayınlanan *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı hikâye kitabında yer alan Murathan Mungan'ın kendi kurgusu, bireysel tasarımı olan bir hikâyesinde Grimm masallarından "Hansel ile Gretel" masalına ait bir unsurun da kullanıldığı görülmüştür. Yazar'ın çeşitli metinlerarası yöntemlerle "Mavisakal" masalıyla ilişki kurarak yazdığı aynı adlı hikâyesinde tek bir cümleyle "Hansel ile Gretel" masalına anıştırma yapılmıştır. Hikâyenin başkişisi Çelikçiçek'in bilmediği geçmişine duyduğu merakı gidermek için Mavisakal rolüne girerek masalı gerçek hayatta uygulamasının anlatıldığı *Mavisakal* hikâyesinin sonunda köşeye sıkıştırılan Çelikçiçek'in yani Mavisakal'ın düştüğü durum şu şekilde anlatılmıştır:

Çıkış yoktu. Her katil günün birinde yakalanacağını bilir. Beklenmedik olan bu değildi. Tersine geçtiği yollara kimi zaman bilerek, kimi zaman bilmeyerek eski masallardaki ekme kırıntıları gibi işaretler bıraktığı, kendi oyununu kendi eliyle hınzırca şenlendirdiği olmuştu (Mungan, 2007: 224).

Polisiye bir hikâye olarak kurgulanan *Mavisakal* hikâyesinde, masaldaki Mavisakal'ın son karısının merakına benzer bir merakı taşıyan Çelikçiçek'in Mavisakal adlı bir seri katil olarak kendi geçmişini araştırdığı, bunu yaparken de kendini ele vermemek için çeşitli hilelere, oyunlara başvurduğu ya da birtakım tedbirler aldığı görülmektedir. Hikâyenin sonunda yakalanmak üzere kısıtılan Çelikçiçek'in bir zamanlar yaptığı bu davranışlar "Hansel ile Gretel" masalındaki ormanda kaybolmamak için yola ekme kırıntıları bırakan iki kardeşin davranışına benzetilmiştir. Bu benzetme ile masaldan alıntı yapılmadan ya da açık bir gönderge olmadan sadece benzerlik kurulan eylemler üzerinden anıştırma yöntemi kullanılarak "Hansel ile Gretel" masalı işaret edilmiştir. *Mavisakal* hikâyesindeki bu metinlerarası kullanıma yalnızca anlatımı süslemesi için yer verilmiştir.

Bu bölümde Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında yeniden yazma örneği olarak değil yazara ait metinlere metinlerarası yöntemlerle taşınan Grimm

masalları tespit edilerek bu masalların taşındıkları metinlerde hangi işlevlerde kullanıldıkları araştırılmıştır. Araştırma sonucu *Kırk Oda* kitabındaki *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* hikâyesinde yaratılmak istenen etkiyi kuvvetlendirmek için gönderge yöntemiyle "Rapunzel" masalına; *Yüksek Topuklar* romanının muhtelif yerlerinde ifade edilmek istenen düşünceyi somutlaştırmak, toplumsal bilinçteki birtakım unsurları eleştirmek ve anlatımı güçlendirmek amaçlarıyla anıştırma, gönderge, indirgeme, alaycı dönüştürüm ve değersel dönüşüm yöntemleriyle "Külkedisi" masalına; *Kaf Dağının Önü* adlı kitaptaki *Gece Masalı* hikâyesinde ifade edilmek istenen düşünceyi somutlaştırmak amacıyla gönderge yöntemiyle "Külkedisi" masalına , *Kağıttan Kaplanlar Masalı* hikâyesinde anlatımı güçlendirmek amacıyla gönderge yöntemiyle "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalına, *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı kitapta *Alice Harikalar Diyarında* hikâyesinde anlatımı süsleme amacıyla gönderge yöntemiyle "Kırmızı Başlıklı Kız" masalına; *Aynalı Pastane* hikâyesinde anlatımı güçlendirmek amacıyla gönderge, kesip çıkarma, yansılama, anıştırma ve değersel dönüşüm yöntemleriyle "Külkedisi" masalına ve *Yedi Kapılı Kırk Oda* kitabında *Mavisakal* hikâyesinde anlatımı süslemek amacıyla anıştırma yöntemiyle "Hansel ile Gretel" masalına yer verildiği belirlenmiştir.

Plett, metinlerarası alıntının işlevleriyle ilgili Stefan Morawski'nin tipolojisine yer vermiştir. Morawski, alıntıları *The Authoritative Quotation* (yetkin, otoriter), *The Erudite Quotation* (bilimsel) ve *The Ornamental Quotation* (dekoratif) olmak üzere üç başlıkta toplamıştır (bkz. Plett, 1991: 13). Morawski'nin kullandığı quotation yani alıntı, ilk etapta ana-metinde alt-metnin tırnak içinde ya da italik bir şekilde yazılarak açık bir şekilde gösterildiği metinlerarası biçimlerden biri olarak düşünülse de aslında daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Zira *any text is constructed as a mosaic of quotations* yani her metin bir alıntılar mozaïği olarak inşa edilir diyen Kristeva'nın da quotation sözüyle bütün metinlerarası ilişkileri kastettiği açıktır (Kristeva'dan aktaran Ott, Walter, 2000: 432). Nitekim Lowell Edmunds da yazar, metin ve okur üçgeninde metinlerarası bağlamda Roma şiirini ele aldığı *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry* adlı çalışmasında quotation sözünün gönderge, anıştırma, yansılama gibi başka metinlere ait unsurların herhangi

bir biçimde tekrar etmesi anlamında kullanıldığını detaylı olarak izah etmiş ve metinlerarası yöntemlerinden biri olan alıntının karşılığı olarak citation sözünün kullanıldığını belirtmiştir (bkz. Edmunds, 2001: 134).

Bu açıdan bakıldığında Morawski'nin başlıklarına göre *The Authoritative Quotation* göndericinin alıntılama yapmak zorunda olduğu iletişimsel durumlarda görülen alıntıdır. Din adamlarının ya da hâkimlerin sözlerini kutsal kitaplar ve kanunlara gibi gerçekliklerinin ve geçerliliklerinin sorgulanamayacağı kesin kaynaklara dayandırmaları bu alıntıya örnektir. *The Erudite Quotation* bilimsel metinlerdeki diğer bilimsel metinlerden yapılan alıntılardır. Bu alıntıların geçerliliği tartışmaya açıktır. *The Ornamental Quotation* ise daha çok dekoratif işlevi olan metni süslemeye yarayan alıntılardır. Morawski'nin bu başlıklarını açıklayan Plett, söz konusu bu alıntıların açık bir şekilde edebi olmayan metinlerde gerçekleştiklerini fakat mutlaka edebi metinlerde de kullanıldıklarını ifade etmiştir (bkz. Plett, 1991: 13).

Morawski'nin tipolojisini edebiyat bağlamında ele alan Plett'in yaklaşımıyla Murathan Mungan'ın incelenen eserlerine bakıldığında Grimm masallarının anlatıdaki bazı ifade ve durumları kuvvetlendirmekle birlikte daha çok süsleme amacıyla kullanıldıkları anlaşılmıştır. Grimm masallarına metinlerarası biçim ve yöntemlerle daha çok anlatıyı süslemek için dekoratif amaçlı başvurulduğu, masal parçalarının anlatıdan çıkarılması halinde kurgunun bozulmayacağı, anlatının temel bilgilerinin değişmeyerek anlamda bir kayıp yaşanmayacağı göz önünde bulundurularak Murathan Mungan'ın özgün bireysel tasarımı olan metinlerinde Grimm masallarının kullanımlarını Morawski'nin *The Ornamental Quotation* başlığı altına yerleştirmenin mümkün olduğu görülmüştür. Fakat bu başlığın altında ancak Murathan Mungan'a ait metinlerde Grimm masallarına ait parçaların kullanımı düşünülmelidir. Zira Mungan, bu kullanımlarının yanısıra aslında birer yenidenyazma örneği olan Grimm masallarını bir kez daha yeniden yazmıştır. Bir sonraki bölümde, bu bölümde incelenen Grimm masalları parçalarından farklı olarak yeniden yazmanın yeniden yazması olan örnekler ele alınacaktır.

4.2. YENİDEN YAZMANIN YENİDEN YAZMASI: MURATHAN MUNGAN'IN GRİMM MASALLARI

Önceki bölümde Murathan Mungan'ın bireysel tasarımları olan metinlere taşınan Grimm masalları işlevsellikleri de göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Bu bölümde Grimm masallarının daha farklı bir şekilde yeniden yazma tekniğiyle Murathan Mungan'ın yaratımlarına dönüşmeleri ele alınacaktır.

İlk olarak 1987 yılında okurla buluşan *Kırk Oda* adlı hikâye kitabında yer alan *Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses* hikâyesi, "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalının; *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesi, "Külkedisi" masalının; *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesi ise "Yüzyıl Uyuyan Güzel" masalının yeniden yazma örnekleri olarak incelemeye tabi tutulacaktır.

4.2.1. Yeniden Yazma Örneği Olarak Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses

Murathan Mungan'ın *Kırk Oda* isimli hikâye kitabının birinci hikâyesi *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses*, isminden de anlaşılacağı gibi Grimm masallarından "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" olarak bilinen "Schneewittchen" masalının yeniden yazmasıdır.

Yeniden yazma daha önce de belirtildiği gibi Aktulum tarafından hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi şeklinde tarif edilmiştir (bkz. Aktulum, 2007: 236). Özkan, yeniden yazmayı Samoyault'tan şu şekilde aktarmıştır:

Yazmak, o halde yeniden yazmaktır... Var olan temellerin üzerine dayanmak, devam eden bir yaratıya katkıda bulunmak. Flaubert: Yazdıklarının nereden

geldiğini soran birisini şöyle cevaplar: "Hayal ettim, kendi kendime yeniden hatırladım ve devam ettim" (Samoyault'tan aktaran Özkan, 2012: 16).

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses adlı hikâye "Schneewittchen" masalının taklit edilerek yeni bir dilde, yeni bir türde, yeni izleklerle dönüştürülmüş şeklidir. Hikâyede masalın açık ya da kapalı göndergelerle yinelenmesi değil, tüm metnin masal üzerinden yeniden yazılması söz konusudur. Bir başka deyişle yeni bir kurgu içinde ya da yeni bir çerçeve hikâyeye dâhilinde masaldan parçalar kullanılmamış bütün bir hikâyeye masalın yeniden yazmasıyla yaratılmıştır. Söz konusu yaratım metinlerarasılığın çeşitli biçem ve yöntemleri kullanılarak yapılmıştır.

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinin daha başlığından itibaren yansılama yöntemi kullanılarak yazılmış bir hikâyeye olduğu anlaşılmaktadır. Bilhassa alaycı dönüştürüm ve yansılamalarda yabancı metinlerle olan ilişki başlıklar vesilesiyle belirginleştirilir (Broich, 1985: 35). Zira günümüzde "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" ismiyle bilinen, okunan, anlatılan, dinlenen, izlenen masal Mungan'ın hikâyeye kitabında deyim yerinde ise tersine çevrilmiş bir başlıkla yer almaktadır. Bu tersine olan durumla hikâyeye boyunca da karşılaşılmaktadır. Gonca Gökalp-Alpaslan da aynı ifadeyi kullanarak bu hikâyeyi şu şekilde yorumlamaktadır:

Öyküde yazar, Pamuk Prenses masalını her bakımdan tersine çevirir: Pamuk Prenses kapısındaki şehzadelerin hiçbirine varmaz, ısrarla üvey annesinin kendisine kötülük yapmasını ve ormanda yedi cücelerle yaşamayı bekler; beklerken yaşlanır, çirkinleşir, yalnızlaşır, masaldaki kötü kalpli cadıya dönüşür ve ölür. Törende prensesin tabutunu yedi cüceler taşır; şehzadelerse ailevî nedenlerle cenazeye katılamazlar. Böylece Mungan, Pamuk Prenses masalının ve diğer bütün masalların insanlara önerdiği ve bellettiği yaşam tarzını, sunduğu hayalleri ironik bir yaklaşımla yıkar (Gökalp-Alpaslan, 2007: 18).

Gökalp-Alpaslan'ın da özetlediği gibi *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesi bilinen "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalından farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıkların nitelikleri itibariyle hikâyeyi masalın parodisi konumuna getirdikleri söylenebilir.

Parodi yani yansılama, ana-metinde alt-metnin biçemi dönüştürülmeden konusunun alay etme niyetiyle değiştirilmesidir. Alay söz konusu olduğunda

metinlerarasılığın bir başka yöntemi olan alaycı dönüştürüm de akla gelmektedir. Alaycı dönüştürüm esasında, adındaki "alay" ifadesinden biraz farklı olarak, alaydan çok alt-metni yermek için metne saldırganca bir yaklaşım göstermenin ismidir. Alay, yani daha çok eğlendirme amaçlı mizahi bir üslup kullanma ise yansılama ya da parodi ismiyle karşılanmaktadır. Her ikisi de dönüşüm ilişkisine göre alt-metni değiştirdikleri için sıklıkla karıştırılan yansılama ve alaycı dönüştürümün aslında dönüştürdükleri unsurların ayrı olması gibi temel bir farkları bulunmaktadır. Yansılama alt-metnin konusunun değiştirilerek anlamsal bir dönüşüme uğratılması; alaycı dönüştürüm ise anlamsal dönüşümün aksine ciddi bir metnin konusu değiştirilmeden biçiminin basite indirgenerek sıradanlaştırılmasıdır (bkz. Aktulum, 2007: 119).

Gökalp-Alpaslan, yansılamanın en belirgin özelliği olarak taşıdığı, ele alınan metni gülünçleştirme amacını göstermektedir. Böylelikle ilk metinle ikinci metin arasında eleştirel ve mesafeli bir ilişki doğduğunu belirten Gökalp-Alpaslan, ilk metnin yeniden yazılırken sıradanlaştırılmasını da bir çeşit parodi, yani basite indirgeyerek eleştirme olarak kabul etmektedir. Modern ve postmodern dönemde parodiye başvurulmasının nedeni de eski metinlerin, geleneğin ve tarihin ironik bir eleştirisinin yapabilmek şeklinde izah edilmektedir (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 18).

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinin de alaycı dönüştürümden ziyade yansılama örneği olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Bir yeniden yazma olan bu hikâyede pek çok metinlerarası yöntem kullanılmış olmakla birlikte ağırlıklı olarak yansılama başvurulduğu açıktır. Yansılamanın daha çok kısa kullanımlarla ana metinlerde yer aldıkları bilinse de uzun yansılama örneklerinin de mümkün olduğu Aktulum tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

Yansılama, yaratılmak istenen etki kolaylıkla algılanabilir olsun diye genelde kısa olup kısıtlı bir anlatım alanını kapsamakla birlikte (daha çok yapıt başlıkları, siyasi partilerin sloganları, tarihi sözler, atasözleri ya da metinlerden çok kısa alıntılar yansılır) birçok sayfaya yayılan yansılama örneklerine de rastlanır (Aktulum, 2007: 122).

Yansılamanın bu tarifinde de belirtildiği gibi yapıt başlıkları sıklıkla yansılanmaktadır. *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* de bunun bir örneği olarak Mungan'ın hikâyesini adlandırmıştır. Okurun beklenti ufkunu yaratan, okunacak metne dair ilk ipucunu okura sunan başlık bu hikâyede "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalıyla karşılaşılacağı fakat bilinen masaldan farklı şeyler anlatılacağı algısını yaratmaktadır. Nitekim öyle de olmaktadır. Mungan, Pamuk Prenses'in masalını olduğundan çok farklı şekilde, konusunu dönüşüme uğratarak anlatmaktadır. *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinin bütün bir metni aslında Aktulum'un ifade ettiği *sayfalara yayılan yansılama* örneğidir. Yazar bu yansılamaı sayfalara yayarken öykünme, değersel dönüşüm, klişe, indirgeme, ben öyküsel dönüşüm gibi metinlerarası yöntemleri de kullanmıştır.

Mungan yansılama örneği olan başlığının ardından hikâyesini "bir varmış bir yokmuş" masal formeliyle başlatmıştır. Bu ifade yazarın masal türüne öykündüğünün bir göstergesidir. Öykünme, yani pastiş, farklı yazarların ya da aynı yazarın önceki eserlerinin özellikleri taklit edilerek yaratılan edebi metin olarak tarif edilmektedir. Bu terim aslında orijinalikten uzak olma manasında olumsuz biçimde de kullanıldığı gibi tarafsız biçimde kasıtlı yapılan bu taklitlerin aslında başka yazarları övme amacı taşıdıkları şeklinde de ifade edilmiştir. Öykünmenin az evvel bahsi geçen yansılamaıdan, alay etmekten ziyade övme amacı taşıyor olması açısından ayrıldığı belirtilmiştir (bkz. Baldick'ten aktaran Allen, 2006: 216).

Çalışmanın masal bahsinde de ele alındığı gibi bir halk bilgisi ürünü olan halk masalları "bir varmış bir yokmuş" gibi formel ifadelerle başlayarak dinleyiciyi masala hazırlamaktadır. *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinde de bu başlangıç formelinin kullanılması, başlıkta okura hatırlatılan masalın aynı zamanda üslubuna da öykünme yöntemiyle yeniden anlatılacağını ortaya koymaktadır.

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinin ve sonrasında incelenecek olan diğer yeniden yazma örneği olan hikâyelerin başlangıcında yer verilen "bir varmış bir yokmuş" masal formeliyle yalnız öykünmeye değil, aynı zamanda Gennette'in ifade ettiği bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunun belirlenmesi anlamına gelen üstmetinselliğe de işaret edilip edilmediği akla gelmektedir. Üstmetinsellik Aktulum tarafından şu şekilde tarif edilmiştir:

Metnin genel bir ulama sessiz, kapalı ya da kısa ve özlü olarak bağlanması: "her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın ulamların-söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler vb.-" bütünü olarak tanımlanır. Bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunu belirlemek söz konusudur burada (Aktulum, 2011: 477).

Allen da üstmetinsellik başlığı altında, bir edebi eserin biçimsel olarak gerçekçi roman, trajedi ve benzeri şekilde kategorize edilerek tanımlanmış bir sistem dahilinde tasarlanmış olması halinde, bu edebi eserin dahil olduğu biçimsel kategorilere bağlı olarak incelenmesinin üstmetinsellik olduğunu izah etmiştir (bkz. Allen, 2006: 210).

Murathan Mungan'ın *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* ve diğer yeniden yazma örneği olan hikâyelerinde üstmetinsellik kapsamında incelenebilecek bir durumun olmadığı açıktır. Zira bu hikâyelerin başına yerleştirilen "bir varmış bir yokmuş" formeli her ne kadar anlatıyı masal türüne dahil ediyormuş gibi görünse de ilk bölümde detaylı bir biçimde izah edildiği üzere bu anlatıların yazılı kültür içinde yaratılıyor olmaları açısından halk masalı türüne, anlatım şekilleri ve sahip oldukları bazı nitelikler bakımından da sanat masalı türüne dahil edilemeyecekleri ortadadır. Bu anlatıların hikâye türü örnekleri olarak kabul edilmeleri mümkünse de postmodern edebiyat özelliklerine uygun biçimde aralarındaki sınırlar kalkan türlerin iç içe geçmiş olmaları dolayısıyla bu tartışmayı yapmak yersiz olacaktır.

Bu açıdan bakıldığında *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesindeki "Uzak ülkelerin birinde bir Pamuk Prenses yaşamış" açılış cümlesi de öykünmenin bir devamı gibi düşünülebilir. Zira yine masal bahsinde söz edildiği gibi masalarda mekan belirsizdir ve genellikle uzak diyarlar ya da ülkelerden biri adres gösterilmektedir. Bu hikâyede de masala öykünerek uzak ülkelerin biri tercih edilmiştir. Belli bir tarzı, üslubu ödünç alma ve kullanma olarak düşünülmesi mümkün olan öykünme, yansılama ayrılması oldukça güç bir metinlerarası ilişki biçimidir (Wales'den aktaran Gökalp-Alpaslan, 2007: 19). Zira bu örnekte de iki ilişki biçiminin bir arada olduğu gözlenmiştir.

Söz konusu açılış cümlesinin öykünme kadar yansılama özelliği de taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalında

Pamuk Prenses bir özel isim olarak masal kişinin ismi iken *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinin ilk cümlesindeki "bir Pamuk Prenses yaşarmış" ifadesi Pamuk Prenses'i cins isim haline getirip pek çok Pamuk Prenses'ten birinin başından geçenlerin anlatılacağı anlamını taşımaktadır. Bu da aslında yazarın alay etmek maksadıyla yansılama yöntemine başvuracağıının göstergesi durumundadır.

Mungan'ın hikâye kişisi olan uzak ülkelerin birinde yaşayan -çok sayıdaki- Pamuk Prenseslerden biri, hikâyenin isminden de anlaşılacağı yedi cücesi olmayan bir Pamuk Prenses'tir ve hayattaki en büyük arzusu yedi cüce sahibi olabilmektir. Bu arzusuna kavuşmadıkça kendisiyle evlenmek isteyen prensleri, şehzadeleri de kabul etmemektedir. Pamuk Prenses'in beklentisi şu sözleriyle ifade edilmektedir: *Önce Yedi Cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını, bulaşıklarını yıkayayım, sonra cadı kadın gelsin beni yerden yere çalsın, siz ondan sonra gelip beni kurtarın; şimdi gelmişsiniz ne çıkar?* (Mungan, 1998: 7).

Hikâye kişisi Pamuk Prenses'in bu ifadesi masal kişisi Pamuk Prenses'in yaşadıklarının bir özetidir. Hikâyedeki Pamuk Prenses'in aslında hiç de istenmeyecek şeyleri yaşamak istemesi yazarın alaycı üslubunu kurmak için başvurduğu yansılama yöntemini desteklemektedir. Benzer bir durum üvey annesinin aynasıyla konuşan Pamuk Prenses'in şu sözlerinde de görülmektedir: *N'olur üvey anneme söyle beni ormana göndertsin, boynumu kestirtsin, avcı bana acısın, bir tavşanın kanını sürsün bir beze, ölümü öp ayna aynen bunları söyle üvey anneme* (Mungan, 1998: 8).

Pamuk Prenses'in bu sözleri de tıpkı bir önceki örnekte olduğu gibi bir alay unsuru olabilecek niteliktedir. Ayrıca Pamuk Prenses'in "ölümü öp" gibi sözler kullandığı üslubu yansılamanın soylu, ciddi olanı olabildiğince sıradanlaştırması, basite indirgemesi özelliğini göstermektedir. Her ne kadar daha çok destanlar soylu anlatılar olarak gösterilseler de masallar da -masal bahsinde söz edildiği gibi- çoğunlukla kral, padişah, prenses gibi üst sınıftan kişilerin başlarından geçenleri konu edindikleri için bu kişilerin kullandıkları dilin halk dilinden farklı olması beklenmektedir. Başka bir deyişle bir prensesin "ölümü öp" demesi yazarın alaycılığının işaretidir.

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinde tıpkı masaldaki gibi üvey anne kişisine yer verilmiştir. Fakat yazar, *tabii Pamuk Prenses'in bir de üveyannesi varmış. Çünkü o ülkede herkesin bir üveyannesi varmış. Bütün genç kızlar üveyannelerini fena kalpli zannederlermiş. Oysa bütün üveyanneler gibi Pamuk Prenses'in üveyannesi de yalnızca bir anneymiş* (Mungan, 1998: 7) sözleriyle üvey anneden bahsederek tıpkı hikâyenin Pamuk Prenses'i gibi onu da özel bir kişi olmaktan çıkarıp herkesin sahip olduğu üvey annelerden biri konumuna getirmiştir. Üstelik bununla da kalmayıp masaldaki bütün çatışmalara sebep olan kötü kalpliliğiyle tanınan üvey anneyi bu özelliğinden sıyrıp normal bir anne olarak hikâyesinde yer vermiştir. Bu metinlerarası yöntemlerden değersel dönüşüm yani transvalorisation örneklerinden biridir. Değersel dönüşüm şu şekilde açıklanabilir:

Açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan (örneğin bir roman kişinin belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelgeler dizisinin yıkılması) değerin ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkası(lar)ının getirilmesidir. Bir roman ya da şiir, destan kişisi bir metinde üstün nitelikli değerler dizgesi ile donatılmışken yeniden yazma aşamasında yani bir ana-metinde yeni alçaltıcı değerlerle donatılmış olabilir. Bu değerler ana-metinden alt-metne, ya da tersine alt-metinden ana-metne olumlu olabileceği gibi olumsuz değerlere de sahip olabilir (Aktulum, 2007: 48).

Bu tarifte de yer verildiği üzere değersel dönüşüm alt-metin ve ana-metin arasında çift yönlü bir dönüşüm şeklinde gerçekleşebilmektedir. Daha açık bir ifadeyle bu yöntem kullanılarak alt-metinde olumlu nitelikleri olan bir kişi ana-metinde olumsuz ya da tersine alt-metinde olumsuz nitelikleri olan bir kişi ana-metinde olumlu niteliklerle donatılabilmektedir. Alt-metin konumundaki "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalındaki kötü özellikler taşıyan üvey anneye, ana-metin olan *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinde değersel dönüşüm yöntemiyle iyi özellikler kazandırılmıştır. Üvey anneye yüklenen iyi nitelikler *Şehzadeler, Prenslar yüzgeri dönüyorlarmış Pamuk Prenses'in kapısından. Üveyannesi ise çok üzülüyormuş bu işe. Ama onun da elinden bir şey gelmiyormuş. Bir türlü Pamuk Prenses'e söz dinletemiyormuş* (Mungan, 1998: 7) ifadeleriyle sağlanmıştır.

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinde yedi cücesini bekleyen Pamuk Prenses zamanla yaşlanarak yedi cücelerden umudunu kesip onları aramaktan vazgeçmiştir. Fakat bu defa da Şehzadeler ve Prenslar onu istememişlerdir. Bu sebeple hiçbir masala giremeyeceğini, kendinin bir masalı olamayacağını fark eden Pamuk Prenses farklı bir rolde, kötü kalpli cadı/üvey anne olarak bir masala girebilmek için zehirli elmalarla dolu bir sepeti koluna takıp dağ tepe dolaşarak yazgısını bekleyen Pamuk Prensesleri aramaya başlamıştır. Fakat aradığını bulamayan, bu rolde de bir masala giremeyen Pamuk Prenses bütün dünyaya küsmüş, yoksul ve kimsesiz biri olarak ölmüştür.

Mungan, *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesini kurgunun belli bir yerine kadar masalarda kullanılan öğrenilen geçmiş zaman (-miş'li geçmiş zaman) kipiyle yazmış; belli bir yerden sonra ise anlatılan geçmiş zamanın hikâyesi ve görülen geçmiş zaman (di'li geçmiş zaman) kipi ile devam ettirmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi başlangıçta masalın üslubuna, biçimine öykünme yöntemiyle sadık kalan hikâye bu kip değişikliği ile kendi bağımsızlığını ilan etmiştir. Artık anlatı masal ikliminden çıkarak daha gerçekçi bir söylem kazanmıştır. Yazar biçimi de hedef alarak üstelik biraz daha saldırgan bir tavır takınarak alaycı dönüştürüme yakın bir yöntemle hikâyeyi tamamlamıştır. Fakat yazarın saldırganlığı alaycı dönüştürüm yönteminden bekleneceği gibi alt-metne yönelik değil, daha çok içinde yaşadığı zamanı ve düzeni hedef alan sert bir eleştiri niteliğindedir. Fakat bu eleştiri yine ciddi olmayan bir düzende, alaycı bir üslupla bu defa klişelere başvurarak gerçekleştirilmiştir.

Klişe sık sık yinelenen, yinlendiği için de sıradanlaşan düşünce, sözcük ya da izlek olarak tanımlanmaktadır. Bir toplumun belli bir döneme ait kültürel alanında şekillenerek toplumun bireyleri tarafından bilinen, tanınan basmakalıplaşmış düşünceler yazınsal alana da yansımaktadır (bkz. Aktulum, 2007: 149). *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinde de klişe olarak kabul edilebilecek şu ifadeler yer almaktadır:

O küçük kulübesinde yoksul ve kimsesiz biri olarak hayata gözlerini yumdu. Öldüğünde bütün ülke ayağa kalktı. Ulusal yas ilan edildi. Bayraklar yarıya dek indirildi. Çok büyük, görkemli bir cenaze töreni yapıldı. Yurdun dört

bir yanından, yediden yetmişe herkes bu törene katıldı. Bütün halk, Pamuk Prensesleri için gözyaşı doktu. Cenaze töreninde Pamuk Prensesin tabutunu Yedi Cüce taşıdı. Daha sonra bu yedi Cüce, Pamuk Prensesin mezarına kapanıp "Bizi bırakıp da nerelere gittin" diye uzun uzun ağladılar. Törene ailevi nedenlerden ötürü katılamayan Beyaz Atlı Şehzadeler, Prenslere kutlama telgrafları yollamakla yetindiler (Mungan, 1998: 9).

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Mungan, modern çağda devlet büyükleri ya da topluma mal olmuş kişiler öldüğünde yapılan basmakalıp uygulamaları ve cenaze törenlerinin klişelerini hikâyeye taşıyıp Pamuk Prenses'e uyarlayarak bir tezat yaratmıştır. Bu tezat muhakkak hikâyenin bütününe yayılmış yansılama yöntemini destekler nitelikte alay unsuru taşımaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi yazar yansılamaı sayfalara yayarken birtakım metinlerarası yöntemleri de kullanmıştır. Örnekleriyle ele aldığımız öykünme, değersel dönüşüm, ve klişeye indirgeme ve benöyküsel dönüşüm de eklenmelidir.

İndirgeme, en yalın tanımıyla bir metin içinden ondan daha kısa bir metni üretmektir (bkz. Aktulum, 2007: 145). Kesip çıkarma, öz-kısaltma, ayıklama, özlülük, özetleme, öz-özetleme gibi çeşitli tekniklerle yapılan indirgeme, *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinde kesip çıkarma örneği şeklinde görülmektedir. Mungan, hikâyesinde "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalındaki bazı parçaları kesip çıkararak yeniden yazmış, masalda bulunun bütün öğelere kendi metninde yer ayırmamıştır. Yazarın bu tutumu aslında benöyküsel dönüşümü de beraberinde taşımaktadır. Benöyküsel dönüşüm, bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıya yazarın kendi izleksel anlamını vermesidir (bkz. Aktulum, 2007: 147).

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesi, yazarın izleksel anlamını taşıması amacıyla benöyküsel dönüşümle yazar tarafından "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" adlı masalından kesip çıkarma tekniğiyle indirgenerek yansılama, öykünme, değersel dönüşüm ve klişe gibi metinlerarası biçim ve yöntemler de kullanılarak yaratılmış bir yeniden yazma örneğidir.

4.2.2. Yeniden Yazma Örneği Olarak Zamanımızın Bir Külkedisi

Murathan Mungan'ın *Kırk Oda* adlı hikâye kitabında yer alan dördüncü hikâye *Zamanımızın Bir Külkedisi*, tıpkı *Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses* hikâyesi gibi bir Grimm masalının yeniden yazmasıdır. Yine bir yansılama örneği olan *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinin alt-metni başlıktan da anlaşılacağı gibi "Külkedisi" olarak bilinen "Aschenputtel" masalıdır. Yazar hikâyesinin başlığıyla okuru Külkedisi masalına hazırlamış daha sonra da *Kadınlığın en eski masallarından biridir Külkedisi. İştmişsinizdir. Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır. Bilirsiniz* (Mungan, 1998: 35) giriş paragrafında açık metinlerarası yöntemlerinden biri olan göndergeyi kullanarak "Külkedisi" masalını adres göstermiştir.

Yazar, giriş paragrafının ardından hikâyesinde yeniden yazacağı "Külkedisi" masalıyla ilgili hatırlatma amaçlı kısa bir bilgi vermiştir. Fakat söz konusu bilgilendirme de örgesel dönüşüm yöntemine başvurularak gerçekleştirilmiştir:

Burjuvazinin yükselme çağında, Zengin bir sarayın kalın duvarlarını bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan; dumanlı, gösterişsiz bir mutfaktan ve onun külleri hiç eksilmeyen ocağından kurtulup, bir anda ışıklı saray salonlarında yaşamaya başlayan bu kızı, onun özlemlerini, düşlerini, umutlarını, masalını bilirsiniz (Mungan, 1998: 35).

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi "Külkedisi" masalı hatırlatılırken metinlerarası anlamsal dönüşüm yöntemlerinden Transmotivation yani örgesel-dönüşüm tekniği kullanılarak alt-metine kapsamadığı halde siyasi bir örge sokulmuştur (bkz. Aktulum, 2007: 148). Yazar bu bilgilendirici paragrafında da aslında kısa bir yeniden yazma örneği ortaya koymuş, "Külkedisi" masalında yaşananları masalda hiç bahsedilmediği ve masal türünün niteliği itibarıyla bahsedilemeyeceği bir şekilde burjuvazinin yükselme çağında bir ayakkabı tekiyle sınıf atlamak olarak nitelendirmiştir.

Yazar, örgesel dönüşüm tekniğini kullanarak "Külkedisi" masalına yaptığı bu açık göndergenin ardından *Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kızcağız yaşamış* (Mungan, 1998: 35) cümlesiyle tıpkı *Yedi Cücesi olmayan Pamuk Prenses* hikâyesindeki gibi öykünme yöntemine başvurarak hikâyesini masal

üslubuyla yeniden yazmaya başlamıştır. Bu cümledeki "ülkelerin birinde" ifadesi, masal bahsinde de belirtildiği üzere masal türüne has "olayların belirsiz bir yerde geçmesi" özelliğine uygunluk göstermektedir. Bu, yazarın masal türünün üslubunu öykünme yöntemiyle kullanacağını işaretidir. Nitekim hikâye belli bir noktaya kadar masal havasında anlatılmıştır.

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinin Külkedisi masalına öykünerek yazılan ilk cümlesinde dikkat edilmesi gerek bir nokta da hikâye mekânı olarak belirtilen "ülkelerin biri"ne yüklenen "çokyoksullu zengin" niteliğidir. Bu da aslında "Külkedisi" masalının hatırlatıldığı ilk paragraftaki gibi bir örgesel dönüşüm örneği olarak kabul edilebilir. Zira masalların siyasi birtakım mesajlar taşımaları halinde bile bu mesajların masalda örtük bir biçimde yer aldıkları bilinmektedir. Siyasi iletilerin masalarda açık seçik bulunmaları masalın karakteristik yapısına uygun düşmeyecektir. Yazar, masal üslubuna öykünerek yazdığı hikâyesinde ülkeyi çokyoksullu zengin şeklinde tanımlayarak hem örgesel dönüşüm hem de bir çeşit alaycı dönüştürüm örneği sergilemektedir. Daha önce de belirtildiği gibi alaycı dönüştürüm alt-metnin yergi amaçlı saldırgan bir tavırla dönüştürülmesidir. Bu ifade ile yazarın özelde "Külkedisi" masalının, genelde ise masal türünün kişilerinin ekseriyetle olağanüstü varlıklar ya da soylular olmasını eleştirdiği görülmektedir. Yazarın bu alaydan ziyade yergi maksatlı eleştirisini masalın temel içeriğini ve anlatsal devinimini bozmadan yapmış olması alaycı dönüştürüm tekniğine başvurulduğunun bir göstergesidir.

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinde, "Külkedisi" masalının hatırlatıldığı bölümü takip eden ilk paragrafın ardından sayfa düzeni de bozularak hikâyede tekrarlanacak bir yapıya yer verilmiştir. Hikâyenin altı farklı yerine yerleştirilen tırnak içinde italik bir şekilde yazılmış "Külkedisi" masalına ait parçaları kimi zaman parantez içinde büyük harflerle, kimi zaman da devamındaki paragrafta normal biçimle yazılmış yazara ait yorumlar takip etmektedir:

"Bildiğiniz gibi o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu"
(BİR TIPKIBASIM TÜRÜMÜSÜ. NEDEN BİLDİĞİMİZE DEĞİN
BİR KAYDA RASTLANMIYOR.) (Mungan, 1998: 36)

Söz konusu yapı ilk olarak bu şekilde kurguyu bozup ayrışık bir unsur olarak hikâyede yer almıştır. Alıntıda da görüleceği üzere parantez içinde büyük harflerle yazılmış şekilde yazarın yorumuna rastlanmaktadır. Hikâyenin diğer yerlerindeki bu yapılarda yazarın yorumları zaman zaman yine parantez içine alınmış halde büyük harflerle, zaman zaman da sadece takip eden paragrafta metne işlenmiş, kurguya mal edilmiş şekilde bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekte önce tırnak içinde italik bir şekilde yazılmış "Külkedisi" masalına ait parçalar ve peşlerine eklenen paragraflarda yazara ait yorumların hikâyeye metnine işlenmiş halleri görülmektedir:

*"Eski zamanlarda, bir adamın sevdiği karısı
ölmüştü. Adamcağz karısına çok benzeyen
kızıyla yalnız kalmıştı. Zavallı kızcağz, annesi
gibi çok güzeldi, annesi gibi iyi kalpliydi."*

(RİVAYET DİLİYLE YAZILMIŞ BİR METİNDEN)

İyikalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, Külkedisi de annesi gibi çok iyikalpli ve çok güzeldi. İyikalplilik hem miras hukukuna benziyor, hem de Mendel Yasalarına göre işliyordu.

*"Adamcağz, ilk zamanlarda, karısının ölümüne
çok üzüldü. Fakat yıllar geçtikçe üzüntüsü azaldı.
Sonunda, evlenmeye karar verdi."*

Erkek kalbinin geleneksel mitolojisi gereğince, -hele "yıllar" ile "vefa" arasındaki ilişki de gözönüne alınırsa- Adamın davranışı açık, anlaşılır ve haklıydı (Mungan, 1998: 37).

Alıntılardan da görülebileceği bu yapılarda yazarın önce bir alıntı yapıp sonrasında da bu alıntıları gerek parantez içinde büyük harflerle yazılmış, gerek takip eden paragrafta metne işlenmiş, kurguya mal edilmiş şekilde olsun açıklamak, açıklarken de kendi görüşlerini okurla paylaşmak amacı olduğu ortadadır.

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinde girişi ve "Külkedisi" masalının hatırlatıldığı bölümün ardından başlayan anlatıda ilk olarak ülkenin kralının mutsuzluğundan bahsedilmiştir. Bu mutsuzluğun nedeni olarak kralın oğlunun kimseyle evlenmek istemeyişi gösterilmiştir. Bu duruma çare olarak bir balo tertip edileceği masaldaki kurguya uygun olarak hikâyede de belirtilmiştir. Yazar balo yapılacağını hikâyesinde dile getirdikten sonra büyük harflerle "BALOLAR ÇAĞIYMIŞ..." biçimli bir yapıyla yine metinde bir kopukluk ayrışıklık yaratmıştır.

Aynı yapıya "MUCİZELER ÇAĞIYDI" biçimiyle bir kez daha hikâyesinde yer veren yazar, böylelikle alt-metindeki bazı unsurlarla alay etmiştir. Yazarın alay etme nedenini açıkça ifade etmediği, fakat her iki durumu da anlatırken başvurduğu imalı anlatım şekli, eklediği kendi görüşleri hikâyeyi bir yorumsal üst-metin, yani metatextualité örneği haline getirmektedir.

Metatextualite, metinlerarasılık bahsinde de değinildiği gibi iki yapıt arasında olabilecek muhtemel bütün ilişkileri metinsel-aşkınlık terimiyle ifade etmeyi tercih eden Genette'in, metinsel-aşkınlığı da metinlerarası, anametinsellik, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve yorumsal üst metin olmak üzere değerlendirdiği beş başlıktan biridir. Bu yöntem yazarların örneğin roman üzerine ileri sürdükleri kuramlara, ya da düşüncelere anlatılarının içerisinde yer vermeleri olarak tarif edilmiştir. Bu bağlamda her sözcü dönüşümünün, her metinlerarası oluşun bir çeşit kapalı yorum ilişkisi olduğu belirtilmiştir (bkz. Aktulum, 2007: 88).

Yazar, daha önce *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesinde yaptığı gibi bu hikâyesini de belli bir yere kadar masal üslubuna uygun olarak öğrenilen geçmiş zaman kipiyle anlatmış, fakat daha sonra kip değişikliğine giderek görülen geçmiş zamanda hikâyeyi tamamlamıştır. Tıpkı *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* hikâyesindeki gibi yazar, öykünme yöntemiyle masal üslubunu taklit ederek anlatmaya başladığı hikâyesini sonrasında bu üsluptan vazgeçip masal havasından çıkararak daha gerçek bir anlatım ortamında tamamlamaktadır. Bu sayede masalların güncellenerek çağdaş zamanlardaki olası biçimleri üzerine düşünme, düşündürme ve bunun üzerinden geçmiş ile bugünün yan yana getirilerek bir eleştiri ortaya koyabilme amacına ulaşılmaktadır.

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses hikâyesinde kip değişimi belli bir sözle ya da belli bir olayla olmamıştır. Fakat *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde balo yapılacağıının anlatıldığı paragrafın hemen ardından satır ortalanarak iki yanına tire koyulan "-Hep öyle derler-" ifadesiyle birlikte öğrenilen geçmiş zamandan görülen geçmiş zaman anlatımına geçiş yapılmıştır. Anlatımda kırılmayı yaratan "Hep öyle derler" ifadesi de tıpkı büyük harflerle yazılmış arasözler gibi yazarın hikâyesine doğrudan müdahale ettiği, metnine yorumsal üst-metin özelliği kazandırdığı ifadelerinden biridir.

Bu ifadeyle birlikte hikâyenin anlatım zamanı değiştirilerek görülen geçmiş zamanda anlatılmaya devam edilmişse de "Külkedisi" masalının olay örgüsü takip edilerek hikâye masaldaki kurguya uygun şekilde meydana getirilmiştir. Hikâyede de tıpkı masaldaki gibi ülkenin bütün genç kızları balo için bir ay öncesinden hazırlıklara başlarken Külkedisi'ne kötü kalpli üvey annesinin ve üvey kız kardeşlerinin hizmetçiliği rolü verilmiştir. Külkedisi her ne kadar kendisine verilen emirleri yerine getirmeye gayret etmekteyse de üvey annesiyle aralarında bir uzlaşma sağlanamamıştır. Yazar bu durumu masal üslubuna uygun olmayacak bir şekilde şöyle aktarmıştır:

Külkedisinin üveyannesine gösterdiği sabırda, mutlak itaatte, ve sonu gelmez buyruklara katlanma azminde kadını çıldırtan bir şey vardı. Külkedisi bu tutumuyla bilmeden de olsa üveyannesini çileden çıkarıyordu. Oysa o, bunun farkında olmadığı gibi bir de 'ne yapsam yaranamıyorum' diye düşünüyordu (Mungan, 1998: 38).

Yazar, Külkedisi ile üvey annesi arasındaki ilişkiyi anlatırken alaycı dönüştürüm yöntemiyle yeniden yazdığı "Külkedisi" masalında yer alması mümkün olmayan "ne yapsa yaranamamak" deyimini kullanmıştır. Benzer bir kullanıma üvey anne ve üvey kardeşlerin Külkedisi'ne verdikleri emirler sıralanırken de rastlanmaktadır:

Külkedisi bulaşıkları yıka
Külkedisi çamaşırları yıka
Külkedisi yemek yap
Külkedisi yerleri temizle
Külkedisi saçlarımı tara
Külkedisi elbiselerimi giydir
(...)
Külkedisi kendini topla.
Külkedisi allah belanı versin! (Mungan, 1998: 38)

Alıntılardan da görüldüğü gibi masala öykünen, masal üslubuyla alt-metnin olay örgüsüne sadık kalınarak yeniden yazılan bir hikâyede "ne yapsa yaranamamak" ve "Külkedisi allah belanı versin" ifadeleri birer kolaj örneği olarak metinde ayrışıklık, kopukluk yaratmaktadır. Bu yaratımla ilgili olarak Aktulum şu ifadeyi kullanmaktadır:

Metinlerarası kolaj, ister sözsöl olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz (Aktulum, 2007: 223).

Gökalp-Alpaslan da, özellikle postmodernizmle birlikte edebi ürünlerde de başvurulmuş kolaj tekniğini günlük hayatta karşılaşılan her çeşit metin ya da görsel malzemenin yeni metne katılabilmesi şeklinde tarif etmiştir. Bu durumun yeni metindeki anlatısal sürekliliğin kesintiye uğramasına ve anlamın okurdan uzaklaşmasına neden olduğunu belirten Gökalp-Alpaslan, eklenen parça aracılığıyla ayrışıklık yaratmanın ve yabancılaştırma sağlamanın kolajın amaçları olduğunu ifade etmiştir (bkz. Gökalp-Alpaslan, 2007: 19).

Bu şekilde tarif edilen kolaja örnek olarak *Zamanımızın Bir Külkedisi* adlı hikâyede metnin bir parçasıymış gibi anlatıma dahil edilen "ne yapsa yaranamamak" deyimini ve "Külkedisi allah belanı versin" bedduasını göstermek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar bu deyim ve beddua anlatının gidişatını bozup okuru anlamdan uzaklaştıracak bir uzunlukta olmasalar da ayrışıklık unsuru olmaları açısından kolaj örneği olarak kabul edilebileceklerdir. Zira metinlerarası eleştiri yöntemi kullanılarak yapılan çalışmalarda kolaj, mevcut tanımlarından hareketle metinden daha keskin çizgilerle ayrılan parçalar olarak incelemeye dahil edilmiştir. Bu bakış açısıyla metne yaklaşıldığında söz konusu bu deyim ve beddua kolaj örneği gibi görünmüyor olsa da aslında öykünme yöntemi kullanılıp bir masalın üslubu taklit edilerek üstelik olay örgüsü değiştirilmeden yeniden yazılan bir anlatıda bu ifadelerin fazlasıyla ayrışık durdukları, ötekilik teşkil ettikleri açık bir biçimde görülmektedir. Her ne kadar yeniden yazma alaycı dönüştürüm yöntemiyle gerçekleştirilmiş olsa bile yine de bu ifadelere bütün metne hâkim havaya uyum göstermeyen bir biçimde kolaj örnekleri olarak metinde yer verilmiştir. Kolaj, okuru başka bir edebi metne ya da metin dışı herhangi unsura götüren parçalar olmanın yanında -kullanıldıkları bağlamın da uygun olması durumunda- mevcut tanımda da belirtildiği üzere okuru sözlü kültür mirasına yönlendiren klişe, basmakalıp ve

atasözüyle aynı işlevselliğe sahip deyim ve beddualarla da örneklendirilebilecek bir yapıdır.

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinde olay örgüsüne dönülecek olursa "Külkedisi" masalına uygun olarak Külkedisi üvey annesinin tüm emirlerini yerine getirmiş ve kız kardeşlerini baloya sanki kendi gidecekmış gibi hazır etmiştir. Bu balo hazırlıklarına ilişkin süreç devam ederken anlatım aniden kesilmiş ve - çalışmada daha önce yapısal özelliklerine değinilmiş olan- şu ifadelere yer verilmiştir:

*"Yaşlı kral da özel hayatına dönecek,
begonya ve gelincik toplayarak
rüyalarını gerçekleştirmiş olacaktı."*

(KRALIN RÜYASI'NDAKİ ALÇAKGÖNÜLLÜLÜK
HEMEN DİKKATLERİ ÇEKİYOR. NEDENSE
KRALLIKTAN TEKAÜT OLANLAR, DAHA
SONRALARI HEP BÖYLE SEVİMLİ İŞLER
YAPARLAR. İKTİDAR SONRASI ÇOK SEVİMLİ
BİR ÖZEL HAYAT KURARLAR KENDİLERİNE.
YENİDEN İNSANLIKLARINA KAVUŞTUKLARINI
MI ANLATMAK İSTERLER, NEDİR?)

Daha evvel de belirtildiği gibi kurguyu bozup ayrışık bir unsur olarak hikâyede yer alan bu alıntı ve alıntı peşlerine eklenen yazara ait yorumlarla oluşturulmuş yapı, hikâyede yeniden kullanılmıştır. Bir kez daha alıntıyı takiben parantez içinde büyük harflerle yazılmış yazara ait yorumlar metne tekrarsal üst-metin (metatextualité) özelliği kazandırmıştır. Ayrıca bu defa yazarın metne eklemiş olduğu kendine ait bu yorumlar hikâyenin daha eleştirel olmasını sağlamıştır. Zira yazar bu yorumlarından birinde ülkenin kralının, oğlu evlendiğinde nasıl bir hayat yaşamak istediği ile ilgili kurduğu hayaller üzerinden iktidar eleştirisi yapmıştır. Yazar "Nedense krallıktan tekaüt olanlar, daha sonraları hep böyle sevimli işler yaparlar. İktidar sonrası çok sevimli bir özel hayat kurarlar kendilerine. Yeniden insanlıklarına kavuştuklarını mı anlatmak isterler, nedir?" ifadesiyle iktidar sahiplerinin insanlıktan çıktıklarını söyleyerek oldukça sert bir eleştiri, ağır bir suçlama yapmıştır.

"Herkesi memnun etmek için merdivenleri
üçer beşer inip çıkıyordu. Ütü yapıyor, nakış
işliyor, saç tarıyordu."

"İyikalpli olduğu için üveykardeşlerine
yardımcı olmaktan başka bir şey düşünmüyordu."

(BAŞKA BİR ŞEY DÜŞÜNEMEMESİNDE,
İNSANLARIN MADDİ PRATİKLERİ İLE
DÜŞÜNCELERİ ARASINDAKİ O ŞAŞMAZ İLİŞKİNİN
ROLÜ OLDUĞU DÜŞÜNÜLEBİLİR.) (Mungan, 1998: 39)

Hikâyedeki bu ayrıık unsurların ardından tekrar kurguya dönülerek tıpkı masaldaki gibi Külkedisi'nin baloya gidemediği belirtilmiştir. Fakat yine masaldaki gibi hikâyede de bir iyilik perisi Külkedisi'ne yardım edecektir. *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinin İyilik Perisi isimli kişisi bir periden çok insan özelliklerine sahiptir. İnsandan farklı olarak doğüstü güçlere sahip olsa da birtakım davranışları bu olağanüstülüğüyle tezat oluşturacak niteliktedir:

Yabanmersini ormanındaki iyilik perisi uyandı. Gerindi, silkindi. Uykulu uykulu pencereye dek gitti, dışarı baktı. Hava da manzara da çok güzeldi. Ama ay ışığında ormanın güzelliğini görüp heyecanlanacak hali yoktu. Gene iş çıkmıştı kendine, söylene söylene giyindi. Bir yandan da büyüdü sözcükleri anımsamaya çalışıyordu. Kafasını bir türlü toparlayamıyordu. Bütün bunlar çok uyuduğum için diye geçirdi içinden. Son zamanlarda çok uyuyordu. Büsbütün sersem yapıyordu onu bu bitmez tükenmez uykular. Artık çok yaşlanmıştı; belleği iyi çalışmıyor, birçok şeyi unutuyordu. Bunamaya başlamıştı (Mungan, 1998: 40).

Yazar, İyilik Perisi'nden bahsederken bir periden ziyade bir insan söz konusuymuş gibi bir anlatım ortaya koymuştur. Nitekim bal kabağından yaptığı araba ortaya çıktığında *İyilik Perisi bir sanatçı gibi yapıtının karşısında çok heyecanlanmış, gene derin düşlere dalmıştı. Çağrışımların uyuşturduğu bir insan yaşlısı gibi davranıyordu zaman zaman* şeklinde yazar tarafından da açıklanmıştır (Mungan, 1998: 42). "Külkedisi" masalında bir görevi yerine getirmek üzere sadece işlevsel olarak kurguya dâhil olan İyilik Perisi, *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde daha detaylı anlatılarak kurguda bir hikâye kişisi olarak yer almıştır.

Esasında masalda hakkında çok fazla şey bilinmeyen iyilik perisinden hikâyede etraflıca bahsedilmesi genişletmenin bir örneğidir.

Genişletme, Aktulum'un da belirttiği gibi metinlerarası biçimsel dönüşüm yöntemlerine dâhil edilebilecek nicel dönüşüm yöntemlerinden biridir. Bir metni uzatmaya dayanan bu yöntem, yazar tarafından metne olay örgüsünde olmayan ayrıntılar, betimlemeler ve bazı bölümler eklenmesidir (bkz. Aktulum, 2007: 146). Mungan "Külkedisi" masalındaki iyilik perisiyle ilgili masalda olmayan betimlemeleri, ayrıntıları ekleyerek bir genişletme meydana getirmiştir.

Yazar genişletme ile nicel dönüşüm yaparken değersel dönüşüm ile de anlamsal dönüşüm gerçekleştirmiştir. Daha önce de ifade edildiği üzere transvalorisation yani değersel dönüşüm örneğin bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelermeler dizisinin yıkılmasıdır (bkz. Aktulum, 2007: 148). *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde hikâye kişisi konumunda olan İyilik Perisi de hem genişletme yöntemiyle masaldakinden daha fazla niteliğe sahip olabilmiş hem de değersel dönüşümle bu nitelikleri masaldaki niteliklerinden farklılık göstermiştir.

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesindeki İyilik Perisi daha önce de ifade edildiği gibi insana has davranışlar sergileyen daha çok yaşlı bir kadın gibi tarif edilen bir hikâye kişisi olmakla birlikte bu yeni özelliğiyle de ilgili olarak yapmakta olduğu işlerin ortasında sık sık uyuyakalan ve bu sebepten Külkedisi tarafından uyandırılarak işleri, görevleri, iyiliği, yeryüzü ve masalyüzündeki misyonu hatırlatılan bir peridir. Bu durum masaldaki periye has eylemler, tutumlar, duygular, nitelermeler dizisinin yıkılarak hikâyede yenilerinin kurulduğu göstermektedir:

Cüce ve mutsuzdu iyilik perisi.

Çirkin ve zekiydi.

Yaşlandıkça daha çok iyilik yapmak istemesine karşın, yaşlandığı için bütün bildiklerini unutuyordu.

Hayatla kendisi arasındaki zamanlamayı kuramamış mutsuzlardandı. Hayat bir peri için bile çok acımasızdı.

Üstelik yerine hiç kimseyi yetiştirememiştir. Şimdilerde kimse peri olmak istemiyordu. Periler için her geçen gün yeni uzmanlık dalları açılıyordu. Ne yazık ki perilerin dünyası da bir çöküşü yaşıyordu (Mungan, 1998: 42).

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinde daha en başta hatırlatma maksatlı yer verilen "Külkedisi" masalının örgesel dönüşüme tabi tutularak siyasi bir öрге ile anlatılmasından başlayarak gerek anlatım şekli gerek yazarın yer yer ifade etmekten çekinmediği yorumlarıyla eleştirel bir nitelik kazandırıldığı görülmektedir. Bu eleştirel niteliklere sahip hikâyede İyilik Perisi'nden bahsedilirken de bir düzen eleştirisine yer verilmiştir. Periliği alaycı bir üslupla günümüzün iş kollarından biri gibi gösteren yazar her geçen gün yeni uzmanlık alanları açıldığı için periliğin tercih edilmediğini ve perilerin dünyasının da bir çöküş yaşadığını söylerken aslında çağın sorunlarını dile getirmiştir. Bazı mesleklerin çeşitli nedenlerden ötürü tercih edilemeyerek yok olmaya yüz tutmalarının yaygın bir hal almasını parodileştirdiği perilik kurumunu da buna uç bir örnek olarak gösterip bu yeni düzeni eleştirmiştir. Yazarın yeni düzene, modern zamana dönük bir eleştirisi de İyilik Perisi'nin bile çocukluğuna duyduğu özlemle ifade edilmiştir:

İyilik Perisi, çocukluğunu, çocukluğunun küçük mucizelerini anımsayıp, zamanı unutmuş, bir düş dünyasına dalıp gitmişti. Büyüklerinden masal dinlediği zamanlarındaydı şimdi. Periler için bile çocukları yitip bir cennetse, insanlar ne yapsındı? (Mungan, 1998: 43)

Bu alıntının da işaret ettiği gibi yazar genişletme yöntemine başvurarak, Külkedisi masalında işlevsel olarak yer alan iyilik perisinden daha detaylı bir şekilde bahsedip onu hikâye kişisi konumuna getirmiştir. Daha sonra bu hikâye kişisinin masaldaki özelliklerini değersel dönüşüm yöntemini kullanarak değiştirmiş bu sayede hikâyenin tamamında görülen yeni düzene, modern zamana yönelik eleştirisini desteklemiştir.

Her ne kadar bir hikâye kişisi olarak kabul edilebilecek kadar bahsedilmiş olsa da İyilik Perisi yine bir görev için kurguya dahil edilmiştir. İyilik Perisi tıpkı masaldaki gibi Külkedisi'ni baloya gönderebilmiştir. Külkedisi'nin baloya gidişiyile hikâyenin kurgusu yine masala uygun bir şekilde ilerlemiştir. Balo salonunda prensin ilgisini çekmeyi başararak "Külkedisi" masaldaki gibi bütün gece prensle dans etmiştir. *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde de "Külkedisi" masalında olduğu gibi iyilik perisi tarafından Külkedisi'ne yapılan ve onun baloya gidebilmesini sağlayan büyü, saat on ikiye kadar geçerlidir:

Bütün gece dans ettiler.

Ta saat kulesinin çanları ve salonun ayak saatleri ve sarayın, kentin, ve ülkenin ve bütün dünyanın saatleri çalana, gongları on ikiye vurana dek dans ettiler.

Birden İyilik Perisinin sözlerini anımsadı Külkedisi.

Ona, zamana ve geceye ve masala verdiği sözü anımsadı.

(...)

Ondan geriye bir merdiven basamağına takılıp, ayağından çıkmış olan küçücük (ve cam) bir ayakkabı teki kaldı (Mungan, 1998: 44).

Zamanımızın Bir Külkedisi hikâyesinde de masaldaki gibi saat on ikiyi vurduğunda Külkedisi saraydan koşarak uzaklaşmış ve yine masaldaki gibi cam ayakkabısının tekini merdivenlerde bırakmıştır Yazar hikâyesinin sonuna kadar masaldaki olay örgüsüne sadık kalarak fakat yine zaman zaman arasözlere ve genişletmelere başvurarak anlatımını sürdürmüştür:

O görkemli gecenin bir düş, sayrılı ve sancılı bir düş olmadığını gösteren tek kanıt olarak o cam ayakkabı kaldı. İnsan ruhunda kırık bir cam parçası kadar korkuya ve muammaya neden olan o tek cam ayakkabı.

(Hayatımıza dağılmış kırık cam parçacıkları, çıplak ayaklı bir Külkedisi düşü, ve bu korkuyla yaşamın tetiği,

yani bu masalın yaşarken kimsenin farkına varamadığı gerçeği...

O gece de üzerinden atlandı, geçti) (Mungan, 1998: 44).

Yazarın yine kendi yorumlarını ekleyerek genişlettiği *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinin bu bölümünün ardından da tıpkı masaldaki gibi prensin adamları ayakkabı ellerinde sahibini bulabilmek için bütün ülkeyi dolaşmış, ayakkabının ayağına uyacağı genç kızı aramışlardır. "Külkedisi" masalında bu cam ayakkabı teki yalnız Külkedisi'nin ayağına uyararak prensle sonsuza dek mutlu yaşamalarını sağlamıştır. Başından itibaren alt-metin "Külkedisi" masalının olay örgüsüne sadık kalmış olan *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinin sonunda, cam ayakkabı Külkedisi'nin de ayağına olmayarak bütün bir alt-metin tersine çevrilmiştir. Konu bazında yapılan bu dönüşüm elbette bir yansılama örneğidir. Bu durumun çok benzerini Aktulum yansılama bahsinde özellikle belirtmiştir.

Aktulum, Boileau, Racine ve Furetière isimli üç Fransız yazarın ortaklaşa yazdıkları Le Chapelian Décoiffé eserinin Corneille isimli bir yazara ait Le Cid adlı

eserin bir dönüşümü olduğunu ifade ederek bu dönüştürümün farklı bir niteliği olduğuna özellikle dikkat çekmiştir. Le Chapelian Décoiffé adlı eserin son bölümüne kadar, yansılayan metnin yansılanan metine koşut gelişmiş, biçem ve olay örgüsünün olduğu gibi kalmış, ancak yansılama sürecine uygun olarak, konu değiştirilmiştir (bkz. Aktulum, 2007: 123). *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde de tıpkı bu eserde olduğu gibi "Külkedisi" masalına koşut geliştirilerek biçem ve olay örgüsü korunmuş fakat en sonunda masaldan farklı olarak cam ayakkabı Külkedisi'nin ayağına olmamıştır. Yansılamanın özelliklerinden biri olan alay, hikâyenin bu noktasında görülmemekle beraber daha çok masala hâkim umut örgesinin yerine umutsuzluk, hayal kırıklığının yerleştirildiği; ki bunun da dönüşüm örneği olduğu görülmektedir.

Murathan Mungan'ın *Zamanımızın Bir Külkedisi* adlı hikayesinin gönderge, örgesel dönüşüm, öykünme, alaycı dönüştürüm, yorumsal üst-metin, kolaj, alıntı, genişletme, değersel dönüşüm ve yansılama metinlerarası biçim ve yöntemleriyle "Külkedisi" masalının yeniden yazmasıdır.

4.2.3. Yeniden Yazma Örneği Olarak Yüzyıllık Uyuyan Güzel

Grimm masallarının yeniden yazıldığı hikâyelerden biri de *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesidir. Murathan Mungan'ın hikâyelerinin yer aldığı *Kırk Oda* adlı kitabın yedinci hikâyesi olan *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*, "Dornröschen" adlı Grimm masalının yeniden yazmasıdır.

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesi yazarın, "bu masal 'artık bütün şiirler hep aynı sözcüklerle yazılıyormuş gibi geliyor bana' diyen dostum Murat Kemaloğlu'na" şeklindeki metin dışı bir unsuru metnin başına yerleştirmesiyle başlamaktadır (Mungan, 1998: 109). Yazar daha en başta hikâyeyi değil, masalı dostuna ithaf ederek okuruna aslında bir masal okuyacaklarını muştulamaktadır. Nitekim yine buna uygun olarak tıpkı diğer yeniden yazma masallar gibi "Bir varmış, bir yokmuş"

masal başlangıç formelini kullanıp bir öykünme örneği göstererek anlatımına başlamıştır.

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesi, masalının aksine Uyuyan Güzel'in uyanmasıyla, yani masalın sonundaki olayla başlamaktadır. Hikâyenin başında yazar, yorumlanmış bir masal kahramanının yorgunluğu içinde diye nitelendirdiği Uyuyan Güzel'i uyandırarak "Benim prensim sen misin? Neden bu kadar beklettin?" sorusunu sordurmuştur (Mungan, 1998: 109). Bu soru açık şekilde görülebileceği gibi bir prensesin yöneltmeyeceği niteliktedir. Yazar masalda olmayan bu soruyu genişletme yöntemiyle metnine sokarken değersel dönüşüm yöntemi kullanarak yeni bir Uyuyan Güzel yaratacağının da ipuçlarını vermiştir.

Uyuyan Güzel, hikâyede uyanır uyanmaz Adem'i düşünmüştür. Adem'i yazgıdaşı olarak gören Uyuyan Güzel, onun da yaradılışın ilk sabahında tıpkı kendisi gibi uyanıp uyanmadığını merak etmiştir. Hikâyenin giriş kısmı bu şekilde Uyuyan Güzel'in yüzyıllık uykusuyla ilgili, anımsayış ve unutuşla ilgili yaptığı sorgulamaların, içsel tartışmaların, duygu ve düşüncelerinin üçüncü şahıs anlatımla yazar tarafından ifade edişıyla başlamıştır. Uyuyan Güzel'in duygu ve düşüncelerinin yazarın ağzından anlatılmasının ardından yazarın kendine ait yorumlarının da eklenmesiyle tamamlanmıştır:

(Düşlerine egemen olan bu ortak motifler, çözümleyici bir düşünceyle yaklaşıldığında algılanabiliyor, kavranabiliyor; çünkü hepsi de önünde sonunda gelip gelip Adem ile kaburga kemiği -yoksa k'lar büyük harf mi olmalıydı?- arasındaki ilişkiye dayanıyor)

Yüzyıl uyuyan güzel, epistemolojik bir kopuş içerisinde. Uyandıranların ayırdaında olmadıkları ilk gerçek bu. (Bundan yüzyıl önce uykuya dalanla, bu uyandırılan aynı insan mı? Aynı insan kalabilir mi? Zaman, uykuda da geçse zamandır, kendini biriktirir.)

Yakışıklı bir prensin öpücüğü, bilgi düzleminde epistemolojik bir kopuşu gerçekleştiriyor. -Sessiz bir sıçrama- Tarihin ve masalın ve de masallar tarihinin en büyük devrimi bu. Anılmaya değer (Mungan, 1998: 110).

Alıntıda da görülebileceği gibi yazar, tıpkı *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde olduğu gibi kendine ait düşünceleri metne yerleştirmiş ve bu kısımlarda yine eleştirel bir duruş sergilemiştir. Adem'in kaburga kemiğinin yazımında tıpkı

özel isimlerdeki gibi büyük harf kullanılıp kullanılmayacağını kinayeli bir biçimde kendi kendine sorması erkek egemen düzenin bir eleştirisidir.

Yazar tarafından üçüncü şahıs anlatımla Uyuyan Güzel'in uyandığında hissettiklerinin ve düşündüklerinin, onları takiben de yazarın düşüncelerinin anlatılmasıyla giriş bölümü sona ermiş; sonrasında Uyuyan Güzel'in bahsedilen duygu ve düşüncelerinin kendi ağzından anlatılmasıyla başlayan yeni bir bölüme geçilmiştir. Uyuyan Güzel ilk olarak kendini Adem ile karşılaştırmış, aralarındaki farkları kendi kendine anlatmıştır. Daha sonra uyuması ve uyanmasıyla ilgili olarak çeşitli fikirlerini yine kendi kendine tartışmıştır:

(...) Bu yüzden Adem ile ayrılığımız, benzerliğimizden çok daha derin. O, her şeye yeniden başlıyordu; bense kaldığım yerden sürdürmek zorundayım. O, belleksizdi; bense bellek yorgunuyum.

(...) Benim için artık çok geç kalınmış bir sevgi bu -masalının burasına geldiğimde karşıma çıkacağını biliyordum- Ben seversem yüz yıl öncesinin sevgisiyle seveceğim; oysa SEVGİ'nin üzerinden yüz yıl geçmiş bir sevgiyle sevecek. Aramızda kaç takvimin uzaklığı duruyor. Bir öpücük, yalnızca bir öpücük bu uzaklığı kapatmaya yeter mi? (Mungan, 1998: 110)

Hikâyenin bu noktasına kadar alt metin olan "Uyuyan Güzel" masalında olmayan pek çok unsurun olduğu, dolayısıyla bir genişletmeye başvurulduğu görülmektedir. Bu noktadan sonra yani yazarın yorumları ve Uyuyan Güzel'in monologunun hemen ardından italik olarak yazılmış "Uyuyan Güzel" masalının bir parçası metne yerleştirilmiştir. *Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış* ifadesiyle başlayan masal parçası açık bir alıntı örneğidir. Fakat alıntılanan bu masal parçası içinde büyük harflerle yazılmış şekilde yazarın yorumuna yer verilmiştir:

YOKSULHALKBELLEKLERİ PADIŞAHLARINI ÇOCUKSUZ,
DÖLSÜZ BIRAKARAK ÖÇ ALIR ONLARDAN, KENDİLERİNİN EN ÇOK
YAPABİLDİKLERİ (YA DA TEK YAPABİLDİKLERİ) ŞEYİ,
PADIŞAHLARININ YAPAMAYACAĞINI DÜŞÜNMEK KEYF VERİR
ONLARA; BİR MASAL KEYFİ VERİR. OYSA TARİH, YANİ TARİHLER,
PADIŞAH ÇOCUĞUNDAN VE ONLARIN İNCE ZULMÜNDEN GEÇİLMEZ
(Mungan, 1998: 111).

Yazarın *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesinde yer verdiği alıntıyı, masal parçasını bölerek yerleştirdiği kendine ait yorumu daha önceki eleştirileriyle ortak özellikler taşımaktadır. Bu yorumda iktidar eleştirisi yapılarak hikâyenin bütünündeki eleştiri unsuru yakalanmıştır. Kolektif yaratım olan halk masallarında sıkça rastlanan, halk biliminde "çocuksuzluk motifi" terimiyle karşılanan padişahların çocuk sahibi olamama özelliklerini yazar, bu yaratımı gerçekleştiren halkların yoksulluklarının, çocuk yapmaktan başka hiç bir şeye kudretlerinin olmayışının intikamı olarak açıklamış ve bunları da iktidar sahiplerinin zulümlerine bağlamıştır.

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesinde alıntılanan masal parçasının hemen ardından, *Uyuyan Güzel*'in kendini Adem ile özdeşleştirmesinin nedenleri üzerine ve devamında Adem ile Havva'nın hikâyesinden başlayarak İsa ve Meryem'in hikâyesi de anırtılarak uyku ile ideoloji arasındaki ilişki hakkında yine üçüncü şahıs anlatımla uzun bir izahat yapılmıştır. Söz konusu bu uzun izahat sık sık büyük harflerle yazılmış yazara ait yorumlarla bölünerek parçalı bir hal almıştır.

Bu parçalı ve masalda olmayan genişletme yöntemiyle hikâyede yer alan bölümün ardından tekrar italik harflerle yazılmış bir masal parçasına daha yer verilmiştir. Bu masal parçası ülkenin bütün büyücülerinin seferberliğiyle kralın bir çocuk sahibi olmasını, sarayda yapılacak büyük törene büyücülerden birinin davet edilmesinin unutulmasını ve bu büyücünün törene gelerek kralın çocuğuna büyü yaptığını anlatan parçadır. "Uyuyan Güzel" masalının sadece bir kısmı olan bu parça da yine yazarın yorumlarıyla sık sık bölünmüştür.

Sarayda ise çok büyük bir törenin hazırlıkları başlamış. /TABİİ Kİ SARAYDA VERİLEN TÖRENE HALK ÇAĞRILAMAZDI; ÇÜNKÜ HİÇBİR HALK SARAYA SİĞMAZ/ (...) Bu küçük protokol hatasının bir genç kızın bütün hayatına malolabileceği nereden bilinebilirdi?/ ZATEN BÜTÜN HAYATIMIZ BİR DEUS EKS MEKANE İDİ. HAYATIMIZDAKİ BÜYÜK RASTLANTILAR KÜÇÜK HATALARIMIZIN ESERİYDİ. BİZ KÜÇÜK HATALARIMIZIN ESERİYDİK.

(...) Öteki periler, büyücüler bu büyüü bozamayacaklarını, ama dönüştürebileceklerini söylediler.

(TOPLUMU DÖNÜŞTÜREMİYOR AMA BÜYÜLERİ DÖNÜŞTÜREBİLİYORLAR. ZATEN TOPLUMU DÖNÜŞTÜRMEİNİN BİR YOLU DA BÜYÜLERİ DÖNÜŞTÜRMEK DEĞİL MİDİR?)

"Eline bir iğ batsa bile prenses ölmeyecek ama uzun, çok uzun bir uykuya dalacak. Yüzyıllık bir uykuya. Ta ki günü birinde..." (Mungan, 1998: 115-118)

Yazara ait yorumlar hikâyenin diğer yerlerindeki yorumları gibi düzen eleştirisi özelliği taşımaktadır. Hikâye, böylesi yorumlarla sık sık bölünmüş masal parçasının hemen ardından *Adem'in ilk kompleksi de utanmak değil, doğurmakta* diye başlayan yazarın cinsellik, cinsel kimlik ve "penis özlemi"ne karşılık "doğurma özlemi" olduğu fikri üzerine düşüncelerini okurla paylaştığı bir bölüm bulunmaktadır. Bu kısa bölümün ardından yine "Uyuyan Güzel" masalının bir parçası alıntılanmıştır:

(...) Durum böyleyken neden yalnızca "penis özlemi"nin bir kompleks olarak ele alındığı sorusunu ancak Freud'lardan biri (yani herkesin bildiği, ünü daha yaygın olan Freud) yanıtlayabilir. Öteki Freud adına konuşmak da bize düşer.

İşte ben sevgili Prens öteki Freud adına konuşanlardanım.

Hemen ertesi gün bir ferman çıkarılmış, padişahın buyruğuyla ülkedeki bütün iğler ortadan kaldırılmış, yakılmış, yok edilmiş (Mungan, 1998: 119).

Alıntıda da yazarın görüşlerinin oluşturduğu bölüm ve hemen ardından gelen masal parçası görülmektedir. Yazarın, kendine ait yorumlara yer verdiği bölümün sonunda prenses seslenerek kendisini de kurguya dahil ederek okurun zihnindeki gerçeklik algısıyla oynamıştır. Yazarın uyguladığı bu teknik, metinlerarasılık dahilinde ele alınamayacağı için bu çalışmanın değil bir başka çalışmanın konusu olarak inceleme dışında bırakılacaktır.

Hikâyenin bu bölümündeki masal parçası, hikâyedeki italik bir şekilde yazılan, açıkça alıntı özelliği taşıyan son masal parçasıdır. Bu parçada kralın kızının eline iğ batmaması için aldığı önlemler, bütün önlemlere rağmen eline iğ batan prensesin uyuması ve onun uyuması üzerine uyandığında kendini yalnız hissetmemesi için perilerin bütün sarayı uyutması anlatılmıştır. Yazar, bu son alıntı masal parçasını bölen yorumlar yapmamış; fakat hikâyenin geri kalan kısmını

masalın olay örgüsüne uygun şekilde yine genişletme tekniğini kullanarak yeniden yazmıştır.

Yazar, "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" ile "Külkedisi" masallarının yeniden yazmalarından farklı olarak öykünme yöntemine başvurmayıp hikâyeyi masal üslubuna uygun şekilde öğrenilen geçmiş zamanda (miş'li geçmiş zaman) değil, hikâye özelliklerine uygun olarak daha çok tercih edilen görülen geçmiş zamanda (di'li geçmiş zaman) anlatmıştır. Bu sayede söz konusu genişletme de yer yer anlatım dahilinde yer yer anlatımın içinde fakat yine de bir ayrışıklık hissi yaratacak şekilde yapılmıştır.

Kimse uyanma vaktini hesaba katmıyordu.

Oysa her masalın, her söylencenin uzun uykusunda bir uyanma vakti vardır. Ve o gelmeden girişilen her eylem bir serüven yalnızlığı olarak kalır. Öyle anılır.

Ve yüzyıl sonra vadesi erişip bir prens çıkmış ortaya (Mungan, 1998: 121).

Bu yeniden yazmada yazar, tıpkı *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesindeki İyilik Perisi'ni genişletme yöntemiyle detaylandırıp hikâye kişisi haline getirdiği gibi prens de aynı şeyi yapmıştır. "Uyuyan Güzel" masalında yalnızca prensesi öperek uyandırma ve sonsuza dek mutlu yaşama görevini yerine getirmek için işlevsel olarak kurguya dahil olan prens, hikâyede kendisinden daha fazla bahsedilen, duygularına ve düşüncelerine yer verilen biri olmuştur:

Kendisini uyuyan güzeli uyandıracak olan Prens olduğuna sonuna dek inanıyormuş. Masalın ve yüzyılın kendisine verdiği bu "görevi" seve seve üstlenmiş; zaten uyuyan güzel hakkında yüzyıldır söylenegelenlerin etkisinde daha onu görmeden deliler gibi tutulmuş ona. Kendine verilmiş misyona mı, uyuyan güzele mi aşık olduğunu ayırd edemeyecek kadar toymuş o zamanlar.

En sonunda prensesin bulunduğu yatak odasına geldi. Delicesine tutkun olduğu prensesi ilk kez görecekti. YÜREĞİGÖĞSÜNDEKAFESTEKİBİRKUŞGİBİÇİRPİNİYORDU. (...). Uykusuyla büyülenmiş güzelliğine efsanesinin güzelleştirdiği yüzüne uzun uzun baktı Prens. Çok uzaktan, çok uzaklardan, tam yüzyıl sonrasında baktı.

Yazar, *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesinde "Uyuyan Güzel" masalında olması beklenmeyecek bir şekilde prensin neler hissettiğine, konuya ilişkin zihninden

neler geçirdiğine yer vermiştir. Daha önce aynı şekilde genişletme yöntemiyle İyilik Perisi'ni *Zamanımızın Bir Kükedisi* hikâyesinde hikâye kişisi konumuna getiren yazar, bu hikâyesinde de tıpkı İyilik Perisi'ne yaptığı gibi değersel dönüşüm yöntemine de başvurarak bir prense has eylemler, tutumlar, duyguları, nitelemeler dizisini yıkararak yenilerini kurmuştur. Masal bahsinde de belirtildiği gibi masal kahramanlarından biri olan prens idealize edilmiş olma niteliğinden farklılık göstermektedir. Prensın Uyuyan Güzel'i uyandırmak üzere saraya gidişini hikâyenin başından beri eleştirmekte olduğu düzenin bir gereği, masalın ve yüzyılın görevi olarak ifade eden yazar, prense bir prenste olması muhtemel olmayan, ne sebeple aşık olduğunu ayırt edemeyecek derecede bir toyluk atfetmiştir. Fakat bunun yanında prens, genişletme yöntemiyle bir hikâye kişisi konumuna getirilmeye bağlı olarak masal bahsinde belirtildiği gibi masal kahramanlarına has bir tip olmanın ötesine geçerek derinlik kazanmıştır. Zira Uyuyan Güzel'i uyandırmak üzereyken düşündükleri yazar tarafından dile getirilerek derinliğin bir göstergesi olarak hikâyede yer almıştır.

Sonra kararını verdi:

Aradan yüzyıl geçse de uyandırmayacaktı onu .

O gün gelse de.

Uyandırdığında bu sevdanın, bu büyüün, bu tılsımın bozulacağını biliyordu çünkü; bir bakış, birkaç söz, bir dokunuş her şeyi bozacaktı. (...)

(...) Biliyordu prenses uykusundan uyandığında, ya da uyanır uyanmaz onu eskisi kadar sevmeyecekti, sevemeyecekti. Çünkü sevmek sessiz ve tek başına bir şeydir. Sevmek yalnızlıktır. Onu eskisi kadar sevmeyeceğinden korkuyordu.

(...) İşte yatağının ucuna dek gelmişti. Duman inceliğinde bir boşluk dolanıyordu yüreğini.

(...) Tüm bunları onu uyandırmadan bilemezdi.

Uyandırmaksa kazanmak da olabilirdi, yitirmek de...

Her şey iki dudağının ucunda taşıdığı öpücüğe bağlıydı şimdi, iki dudağının arasında yüzyıllık bir masalı taşıyordu.

Prensesin yüzyıl beklemiş dudaklarına o masal öpücüğünü kondururken böyle karmaşık duygular içindeydi işte.

Sevmek imkansızlıktı (Mungan, 1998: 123).

Hikâyeden alınan yukarıdaki parçalardan da görüleceği gibi *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesinde masalda yer almayan prensin duygularına, düşüncelerine, korkularına, iç hesaplaşmalarına yer verilmiş, işlevsel bir parça olmaktan çıkarılarak kişileştirilmiş; tip olmaktan öteye geçirilerek karakter haline getirilmiştir. Bütün bunların yapıldığı, *Sevmek imkansızlıktı* şeklinde sona eren, prensin düşüncelerinin yer verildiği bölümün ardından kurgu tekrar bölünerek yazarın sevmekle ilgili düşüncelerinden bahsettiği bir paragrafa yer verilmiştir. Sonrasında yeniden kurguya dönülerek Uyuyan Güzel'in uyandığı an yine genişletme tekniğiyle şu şekilde anlatılmıştır:

Ansızın anladı ki uyuyan güzelin kendisini değil, masalını seviyordu Prens. Bunu anlamakta geç kalmış çünkü onu uyandırmıştı artık. Onunla birlikte bütün saray, bütün geçmiş, bütün yüzyıl uyandı.

Büyü bozulmuştu.

Büyücünün büyü de...

Sevdanın büyü de...

(...) "Benim istediğim bu değildi," dedi Prens. "Hiç değildi" Her şeyi *anlamasına* neden olan "öpücümü" aynı zamanda Prens'in de uyandırmıştı.

"Bu öpücükle onu kazandım, onu yitirdim," dedi.

Prens, Prens'in dediklerinin hiçbirini duymamıştı. Çünkü uyandığı andan beri sürekli konuşuyor, habire bir şeyler anlatıyordu (Mungan, 1998: 124).

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesinde Prens, alt-metine uygun şekilde Uyuyan Güzel'i öperek uyandırmıştır. Fakat Prens'in Uyuyan Güzel'i öperken ve sonrasında hissettikleri masaldakinden ayrı bir nitelik taşımaktadır. Aynı şekilde uyanan güzel de "Uyuyan Güzel" masalındakinden oldukça farklıdır. Söz konusu bu durum bir çeşit yansımadır. Zira yazar, alt-metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırmıştır. Bunu hem Prens'in içinde bulunduğu ruhsal durumla hem de sürekli konuşan Uyuyan Güzel'le sağlamıştır. Gülünç bir sahne yaratan yazar bu güldürü unsurunu hikâyenin başında ipucunu verdiği değersel dönüşüm yöntemini de kullanarak hikâyenin sonuna kadar taşımıştır:

Bağışlayın beni Prens'im, uyanır uyanmaz neler söylüyorum. Birden kendi lanetli ve büyü uykumu, kadınlığın uykusuyla özdeşleştirdim. Bütün modern yazarlar bayılıyorlar böyle koşutluklar kurarak, ikilik'ler yaratarak bir

şeyler anlatmaya, değil mi? İşte ben de kendimi iğdiş edilmiş bir Adem gibi hissediyorum, hem kim bilir belki de hala cennettedir Adem, kovulmamıştır.

Hala konuşuyorum değil mi? Ne yapayım kendimi tutamıyorum, evet evet, engel olamıyorum kendime, ne yaparsınız insan yüzyıllık bir uykudan sonra ne diyeceğini şaşırıyor (Mungan, 1998: 124).

Uykusundan Prens'in öpücüğüyle uyanan Uyuyan Güzel'in bu sözlerle başlayan uzun konuşmasına hikâyede yer verilmiştir. Bu konuşma, cinsel kimlik eleştirisini yapan ve yüz yıl uyumuş olmanın olumsuz etkileri üzerine kurgulanmış bir konuşmadır. Yazar Uyuyan Güzel'e bir prensesin etmeyeceği etmemesi gereken bazı sözleri söyleterek değersel dönüşüm yönteminin bir örneğini daha ortaya koymaktadır.

Prens'im bir türlü susamıyorum, diyalogsuz bu dünyada bir türlü susamıyorum. Oysa erkekler, gövdesinden çok başının ağırlık çektiği kadınlarla yatamaz, yatabildikleri kadınlarla da konuşamazlar. Bu bir ağırlık kanunudur, ayrıca da yerçekimi vardır. Çekici kadınlar da vardır, bunlar susarlar, az konuşurlar. Kısa ve kesik kahkahalar atarak gözlerini kırıştırırlar, sizi ve her şeyi anlıyormuş gibi yaparlar. Çok konuşurlarsa Newton'un başına elma düşmez. Elmayı da Ademden önce yılan ısırıştır. Off! Ne çok Adem deyip duruyorum. Yılanlara gelince... (...)

(...) Masalımın ağırlığı altında ezilmiş yüreğimden şimdiye değin uydurulmamış olduğu için hiç kimsenin bilmediği bir sevgi çıkarmak istiyorum. Size bütün geçmişi, bütün yaşadıklarımı bir çırpıda anlatmak istiyorum. İlgi duymadığım erkeğe karşı feminist, ilgi duyduğum erkeğe köle olabilirim. Çağımızın ideal kadınlarından biri olabilirim (Mungan, 1998: 127).

Uyuyan Güzel, bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bir prensesten üstelik yüz yıldır uyuyan bir prensesten beklenmeyecek sözler sarf etmektedir. Bu durum yazarın değersel dönüşüm yöntemi kullandığının bir göstergesidir. Değersel dönüşümün kullanımı daha önce de belirtildiği gibi genişletme yöntemi vesilesiyle mümkün olabilmiştir. Zira bilindiği üzere masaldaki Uyuyan Güzel prensin öpücüğüyle uyanmış ve onunla evlenip sonsuza kadar mutlu yaşamıştır. Masal kişisi olan Uyuyan Güzel uyandığında değil, böyle eleştirel ifadeler tek bir söz dahi söylememiştir. Fakat yazar, yansılama yöntemiyle masalın sonunu değiştirip gülünç bir düzlemde genişletme yöntemiyle masalın devamını yazmış hem de değersel dönüşümle Uyuyan Güzel'e bambaşka nitelikler kazandırmıştır. Uyuyan Güzel'in

konuşmasının bir yerinde masalda sözlerinin yer almadığına dair bir ifade de bulunmaktadır:

Ama biliyorum sevmeyeceksiniz beni. Korkuyorum prensim, çok korkuyorum. Biliyorum benim masalım buraya kadardır, burada biter. Masalın bundan sonrası yazılmamıştır. En bayağı SÖYLEMLER bile bilir ki: MASALIN BİTTİĞİ YERDE HAYAT BAŞLAR. Hani şu DEUS EKS MEKANE olan hayatımız. İte kaka, zorlaya zorlana götürdüğümüz (Mungan, 1998: 126).

Uyuyan Güzel, uyanmasıyla başlayan konuşmasını hiç kesmemiştir. Uyanışının ardından uykusunu almış olduğu için aylar boyunca hiç uyumayarak yatağında konuşmuş, sonrasında uyumaya başladığında uykusunda da *aynı mantık berraklığı ve konuşma akışı içerisinde* konuşmuştur. Uyuyan Güzel öldükten sonra mezarından da mırıltılar geldiğini söyleyenler olmuştur. Yazar, alt-metin Yüzyıl Uyuyan Güzel masalının özellikle sonunu değiştirerek devamını yazdığı hikâyesini şu şekilde bitirmiştir:

Prens ise her gece yatmadan önce, sarayın başmasalcısına Uyuyan Güzel masalını anlattırıyormuş. Masaldaki Prens kendisi olduğunu da çoktan unutmuş.

Değilse, unutulmadan dinlenebilir mi bu masal?
yinelenebilir mi? (Mungan, 1998: 128)

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesi Mungan'ın yeniden yazma örneği olarak kabul edilebilecek diğer hikâyelerinden farklı bir özellik göstermektedir. Mungan hem alt-metin olarak faydalandığı Uyuyan Güzel masalına kendi yorumlarını ve genişletme yöntemiyle yeni unsurları katarak hacim kazandırmış hem de bu yeniden yazma masalı kendi kurgusu olan bir anlatının içine yerleştirerek kullanmıştır. Bu durum anlatı içinde anlatı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili Aktulum şu ifadeyi kullanmıştır:

Anlatı içinde anlatı yapıtın konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. (...) Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda "ayrışık", ancak içerisine sokulduğu metinle bir "benzeşiklik" ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür (Aktulum, 2011: 440).

Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesinin bütünü bir anlatı içinde anlatı örneği olmakla birlikte hikâyenin sonundaki, prenze Uyuyan Güzel masalını anlatan başmasalcı da bu köprüyü kuran bir işlevsellikle hikâyede yer almaktadır.

Murathan Mungan'ın *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* hikâyesinin öykünme, genişletme, değersel dönüşüm, alıntı, yansılama ve iç anlatı metinlerarası biçim ve yöntemleri de kullanılarak yaratılan "Uyuyan Güzel" masalının yeniden yazmasıdır.

"Yeniden Yazmanın Yeniden Yazması: Murathan Mungan'ın Grimm Masalları" başlıklı bu bölümde önceki bölümlerde ortaya konan, aslında birer yeniden yazma örneği olan Grimm masallarının bir kez daha Murathan Mungan tarafından nasıl yazıldıkları ve bu yazımda hangi metinlerarası yöntemlerin hangi amaçlarla kullanıldıkları ele alınmıştır. Ele alınan yeniden yazmaların bütün olarak işlevleri ise, metinlerarasılığın işlevsel çerçevesinde yer alan pek çok işlevle ilgili olarak düşünülmelidir.

Kristeva'nın bir metnin önceki bir metni olduğu gibi yinelemesi değil sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim olarak nitelendirdiği metinlerarasılığın işlevleri ile ilgili olarak Aktulum, tüm yeniden yazma yöntemlerinin metinlerdeki değişik işlevlerini saptamanın son derece güç hatta olanaksız olduğunu ifade etmiştir. Aktulum'a göre:

Her yöntemin düzenli düzeyinde bilinen işlevlerine (örneğin alıntı bir yetke, bir süsleme işlevine; yansılama, oyunsal düzende daha çok eğlendirmek, gülünç etki yaratmak vb. işlevlere sahiptirler), metinlerarası yöntemlerden birine göre yapılan göndermelerin yeni bağlamda aldıkları anlamları kattığımızda, sonsuz bir yazın alanını kapsayan metinlerarasını anlamsal düzeyde indirgeyip sınırlamak gereksiz bir çaba olacaktır (Aktulum, 2011: 453).

Metinlerarasılığın işlevsel çerçevesi keskin hatlarla çizilemeyecekse, net kurallar şeklinde belirtilemeyecekse de taşıyabileceği birtakım fonksiyonel özelliklerini tarif etmek mümkün olabilecektir. Bu tarifte yer alması muhtemel bazı özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Okurun bildiği metinlere yapılan göndermeler vesilesiyle eserin gerçeğe olan bağına sağlamlaştırmak.

- Bilhassa romanda roman kişilerinin kişilik özelliklerini daha belirgin şekilde ortaya koymak.
- Göndergeler ile eserin ait olduğu toplum hakkında bilgi vermek.
- Eserin yazarının bilgi birikimi, kültürel düzeyi, hayata bakış açısı hakkında ipuçları sunmak.
- Anlatıcı-yazar ve okur arasında ortak bir mirasa dayanan bilgi aktarımlarıyla daha sağlam bir iletişim kurmak.
- Eserdeki temel tartışmayı gönderge yoluyla daha güvenilir bir metinle kanıtlamak.
- Esere kattığı anlamsal derinlikle okurun daha çok yorum yapabilmesini sağlamak.
- Bünyesinde çok sayıda metinden parçalar barındırması sebebiyle okurun okuma etkinliğine katkı sunmak.
- Esere eleştirel bir nitelik kazandırmak (bkz. Aktulum, 2011: 455).

Murathan Mungan'ın Yüksek Topuklar adlı romanında Nermin'in Külkedisi'ni akla getirebilecek durumlarda sık sık herkes gibi Külkedisi'ni hatırlaması onu Külkedisi masalını mutlaka bilen çağımız kadınlarından biri yaparak daha gerçek kılmaktadır. Nermin'in gerçekliği metnin tamamına da yayılmaktadır. Mungan'ın okurun bildiği metinlere yapılan göndergeler vesilesiyle eserin gerçekle olan bağı sağlamlaştırmak niyetiyle *Yüksek Topuklar*'daki "Külkedisi" masalı göndergelerine başvurduğu sanılmaktadır. Aynı romanda Nermin'in aklına gelen Grimm masallarını eleştirel bir biçimde açıklaması, eleştirinin herkes tarafından bilinen bir metin aracılığıyla yapılması dolayısıyla okurun alımını arttırmakta, dolayısıyla Nermin'in toplumsal cinsiyet ayrımcılığına, kadına, aşka bakışını yani kişilik özelliklerinin bir parçasını daha net ortaya koymaktadır. Mungan'ın bilhassa romanda roman kişilerinin kişilik özelliklerini daha belirgin şekilde ortaya koymak niyetiyle Grimm masallarını kullandığı sanılmaktadır. Mungan bu kullanımlarıyla yalnız roman kişisi Nermin'in değil kendisi hakkında bazı şeyleri de okurla paylaşmaktadır. Bu da eserin yazarının bilgi birikimi, kültürel düzeyi, hayata bakış açısı hakkında ipuçları sunmak niyetiyle yapılmış olabilecek bir davranıştır. Mungan'ın özellikle yeniden yazma örneği olarak ortaya koyduğu hikâyelerinde anlatmak istediklerini okuruyla

paylaştığı ortak kültürün bir parçası üzerinden anlatarak okurun kendisini en iyi şekilde anlamasını sağlamıştır. Bu, anlatıcı-yazar ve okur arasında ortak bir mirasa dayanan bilgi aktarımlarıyla daha sağlam bir iletişim kurmak için başvurulması muhtemel bir kullanımdır. Bütün metinlerarası kullanımlarda seçilen Grimm masalları aslında mesaj içeren yeniden yazma masallar olduklarından Mungan metinlerinde yer aldıklarında metnin yoruma daha açık olmalarını sağlamaktadırlar. Bu da esere kattığı anlamsal derinlikle okurun daha çok yorum yapabilmesini sağlamak için yapılmış olabilecek bir kullanımdır.

Murathan Mungan'ın bütün bu muhtemel metinlerarası yöntemlerle Grimm masallarını kullanma sebeplerinden daha olası bir sebep esere eleştirel bir nitelik kazandırmaktır. Zira çalışmanın başından beri ortaya konan Grimm masallarını Grimm masalları yapan özellikler, fakeloredan folklora taşınan özellikler bir metni daha eleştirel kılabilmek için seçilebilecek en uygun metinleri yani Grimm masallarını meydana getirmişlerdir.

SONUÇ:

"Toplumsal Yaratımdan Bireysel Tasarıma Masal", "Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı? Folklor-Fakelore Tartışmasında Grimm Masalları", "Yeni Bir Edebi Tasarım ve Eleştiri Yöntemi Metinlerarasılık ve Folklorla Olan İlişkisi" ve "Murathan Mungan'ın Eserlerinde Grimm Masalları'nın Metinlerarası Kullanımları" bölümlerinden oluşan "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" adlı bu çalışma, iki temel sorunsal üzerinden şekil almıştır.

Başlıkta da yer verilen "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü" ifadesi ilk sorunsala işaret etmektedir. Bu sorunsal halk masallarının çeşitli yöntemlerle sözlü kültürden yazılı kültüre taşınırken bu masalarda meydana gelen dönüşüm ve önce sözlü kültürden yazılı kültüre, sonra da yazılı kültürden tekrar sözlü kültüre geçen halk masallarının devir misali dönüşüdür. Bu dönüş ve dönüşümün belirgin bir şekilde görülebileceği Grimm masalları çalışmanın temel malzemesi olmuştur. Çalışmanın diğer sorunsalı ise, çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Murathan Mungan'ın anlatma esasına bağlı hikâye ve romanlarında Grimm masallarının ne şekilde kullanıldığıdır. Murathan Mungan'ın metinlerinde Grimm masallarının metinlerarası yöntemlerle kullanıldığı tespit edildiği için metinlerarası eleştiri yöntemi çalışmanın temel yöntemi olmuştur.

Çalışmada hem sözlü kültür ürünü olan masal türünün dönüş ve dönüşümünün hem de yazılı kültür ürünü olan eserlerde metinlerarası kullanımları konu edilerek sözlü kültür yazılı kültür arasındaki bağın kurulması çalışmanın bir karşılaştırmalı edebiyat çalışması olması dolayısıyladır. Zira karşılaştırmalı edebiyat biliminin temel prensiplerinden biri disiplinlerarasılıktır. Disiplinlerarasılık ilkesinin benimsendiği bu çalışmada halk bilimi ve edebiyat bilimi disiplinlerinden faydalanılmıştır.

Grimm masalları merkezinde incelenen masalların dönüş ve dönüşümleri meselesi çalışmanın ilk iki bölümünü oluşturmaktadır. "Toplumsal Yaratımdan Bireysel Tasarıma Masal" ve "Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı? Folklor-Fakelore Tartışmasında Grimm Masalları" başlıklı bu iki bölümde isimlerinden de anlaşılacağı

üzere önce masal türü hem halk bilimsel hem de edebiyat bilimsel açıdan ele alınmış sonrasında da Grimm masallarının özellikleri her iki disiplin bağlamında tartışılmıştır.

"Toplumsal Yaratımdan Bireysel Tasarıma Masal" adlı birinci bölüm kendi içinde " Toplumsal Yaratım Olarak Masal: Halk Masalları ve Zeminler Arası Taşınırlıkları" ve "Bireysel Tasarım Olarak Masal: Sanat Masalları" olarak iki kısımda ele alınmıştır.

"Toplumsal Yaratım Olarak Masal: Halk Masalları ve Zeminler Arası Taşınırlıkları", masal türünün halk bilimsel bir yaklaşımla ele alınacağı kısımdır. Bu kısımda halk bilimsel açıdan yapılacak halk masalı tarifinin ardından "Masalların Göçü Kuramı" ve "Tarihi Coğrafi Fin Okulu"nun yaklaşımlarına da kısaca değinilerek masal türünün göç etme özelliği ele alınmıştır. Masalların zamanlar ve zeminler arasında taşınabilme özelliklerinin de bu kısımda ele alınmasıyla, sonraki kısımda incelenecek olan yazılı kültüre taşınma özelliklerine zemin hazırlanmış, böylelikle bölümler arasında bağ kurulması sağlanmıştır.

"Bireysel Tasarım Olarak Masal: Sanat Masalları" kısmında masal türü, edebiyat alanındaki tarifleri esas alınarak ele alınmıştır. Bu kısımda "Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal" ve "Yazılı Kültürde Çocuk ve Gençlik Edebiyatının Bir Parçası Olarak Yaratım Sanat Masalı" olmak üzere iki başlık bulunmaktadır.

Başlıklardan biri olan "Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Masal" başlığı altında sözlü halk masallarının önce yazıya geçirildikleri, daha sonra halka ve edebiyata ilham vererek bireysel tasarım ürünü sanat masallarının ortaya çıkmasına vesile oldukları tespit edilmiştir. Bu bölümde ayrıca sanat masalının karşılığı olabilecekleri düşüncesiyle tercih edilen, birbirinden farklı terimlere tek tek değinilmiştir. Daha sonra bu terimler kullanılarak yapılan tarifler incelenerek sanat masalının genel özelliklerine dikkat çekilmiştir. Bir diğer başlık olan "Yazılı Kültürde Çocuk ve Gençlik Edebiyatının Bir Parçası Olarak Yaratım Sanat Masalı"nda da yaratım sanat masallarının çocuk ve gençlik edebiyatı kapsamında kabul edilmelerinin nedenleri tartışılmıştır. Öncelikle çocuk ve gençlik edebiyatının tarihi ve bu süreçte masalların taşıdığı önem söz konusu edilmiştir. Bu bağlamda yaratım sanat masallarının

özelliklerine ve tarihte toplumların masal-çocuk ilişkisine nasıl yaklaştıklarına değinilmiştir.

"Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı? Folklor-Fakelore Tartışmasında Grimm Masalları" adlı ikinci bölüm "Grimm Kardeşler ve Masalları" ile "Folklor-Fakelore Tartışması Işığında Grimm Masalları: Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı?" başlıklı iki kısma ayrılmıştır.

"Grimm Kardeşler ve Masalları" adlı ilk kısımda Grimm kardeşlerin "Kinder- und Hausmärchen" ismiyle yayınlanan çalışmalarında yer alan masalları nerede, kimden ve nasıl derledikleri konusunda yapılan tespitlere yer verilmiştir. Bu masalların genel özelliklerine Grimm kardeşlerin hayat hikayeleriyle de ilişki kurularak değinilmiştir. "Folklor-Fakelore Tartışması Işığında Grimm Masalları: Halk Masalı Mı Sanat Masalı Mı?" kısmında ise Grimm masallarının önce sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte -sözden yazıya aktarılmaları dolayısıyla- birtakım değişiklikler geçirdiklerine; bu değişikliklere ek olarak da, metinlere Grimm kardeşler tarafından yeniden müdahale edildiği; sonrasında bu masalların toplandığı "Kinder- und Hausmärchen" kitabının her bir baskısında masalların tekrar şekillendiği; buraya kadar fakelore özelliği taşıyan Grimm masallarının daha sonra sözlü kültüre mal edilerek yeniden folklor ürünü olabildikleri fakat yine her bir anlatımlarında yeniden değiştikleri belirlenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan "Yeni Bir Edebi Tasarım ve Eleştiri Yöntemi Metinlerarasılık ve Folklorla Olan İlişkisi" ise "Metinlerarasılığın Düşünsel Tarihi" ve "Metinlerarasılık Folklor İlişkisi" başlıklarından oluşmaktadır. Bu bölümde önce metinlerarasılığın her araştırmacının elinde aldığı yeni şekiller, kazandığı yeni yorumlar ve tanımlarla düşünsel tarihi ortaya konmaya çalışılmıştır. Daha sonra çalışmanın amacı doğrultusunda incelenecek malzemenin halk bilgisi ürünü olması dolayısıyla metinlerarasılık ve folklor arasındaki ilişki araştırılmıştır.

"Murathan Mungan'ın Eserlerinde Grimm Masalları'nın Metinlerarası Kullanımları" isimli dördüncü ve son bölümünde "Murathan Mungan Metinlerinde Grimm Masalları" ile "Yeniden Yazmanın Yeniden Yazması: Murathan Mungan'ın Grimm Masalları" başlıkları bulunmaktadır.

"Murathan Mungan Metinlerinde Grimm Masalları" başlığında Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında yeniden yazma örneği olarak değil yazara ait metinlere metinlerarası yöntemlerle taşınan Grimm masalları tespit edilerek bu masalların taşındıkları metinlerde hangi işlevlerde kullanıldıkları açıklanmaya çalışılmıştır. "Yeniden Yazmanın Yeniden Yazması: Murathan Mungan'ın Grimm Masalları" başlığında ise önceki bölümlerde ortaya konan, aslında birer yeniden yazma örneği olan Grimm masallarının bir kez daha Murathan Mungan tarafından nasıl yazıldıkları, ve bu yazımda hangi metinlerarası yöntemlerin hangi amaçlarla kullanıldıkları ele alınmıştır. Ardından Mungan'ın metinlerarası yöntemlerle Grimm masallarını kullanma sebeplerinin neler olabileceği üzerine tartışılmıştır.

Çalışmanın sonucunda üzerine odaklanılmış olan iki temel sorunsala ilişkin birtakım neticelere ulaşılabilmektedir. Sorunsallardan biri olan masalların dönüşü ve dönüşümlerinin bir örneği olarak incelenen Grimm masallarının bir kısmının başlangıçta sözlü kültürden derlenen gerçek folklor malzemeleri, bir kısmının da yaratılan fakelore örnekleri oldukları; fakat zaman içinde döneme hâkim birtakım siyasi amaçlarla tamamen değiştirildikleri tespit edilmiştir. Lakin Grimm masallarının bu değişimler sonucunda fakelore örnekleri olarak sadece yazılı kültürde kalmadıkları, tekrar halka mal olarak sözlü kültürde dolaşıma girdikleri belirlenmiştir. Bunun sebebi olarak da halk bilgisi ürünlerinin özelliklerini bilen, halk bilimine hâkim olan Grimm kardeşlerin gerek değiştirdikleri gerek kendi icat ettikleri masallarda halk masallarına has temel niteliklerin korunmasına dikkat ettikleri gösterilebilir, zira Grimm kardeşler halk biliminin temelini atacak kadar bilgi birikimine ve o bilgileri sistematize etme yetisine sahiptirler. Dolayısıyla taşınmasını istedikleri mesajları masalların dokusunu bozmadan, onların göçerlik niteliklerini ortadan kaldırmadan profesyonel bir şekilde masallara yerleştirebilmişlerdir. Böylelikle folklore-fakelore-folklore döngüsünü tamamlayarak dönüşüme uğrayan Grimm masalları, diğer halk masallarına göre daha yoğun olup toplumsal düzenin dinamikleri ve ideolojiyle daha yüklü haldedirler. Bu sebepten metinlerarası yöntemlerle çağdaş metinlere taşınma noktasında tercih edilmektedirler.

Çalışmanın bir diğer sorunsalı olan Murathan Mungan metinlerinde Grimm masallarının ne şekilde ve hangi işlevsellikte kullanıldıkları da böylelikle neticelenmiştir. Murathan Mungan'a ait özgün metinlerde Grimm masallarının *The Ornamental Quotation* başlığı altına yerleştirilebilecek şekilde daha çok anlatımı süsleme ve güçlendirme işlevleriyle kullanılmış olmaları dönüş ve dönüşümleri sonucu halk bilgisi ürünü olarak yaygınlık kazanmalarıyla ilgilidir. Yazar, herkesin bildiği metinleri kullanarak anlatımını süslemeyi ve güçlendirmeyi hedeflemiştir. Yazarın bu hedefine herkes tarafından bilinen başka halk bilgisi ürünlerini kendi özgün yaratımı olan metinlerinde kullanarak ulaşabilmesi de elbette mümkün olabilecektir. Fakat yazarın birtakım mesajları en iyi şekilde iletebilmek için yeniden yazma yöntemini kullanarak yazdığı hikayelerinde alt-metin olarak Grimm masallarını seçmesinin isabetli olduğu düşünülmektedir. Çünkü Mungan'ın Grimm masallarını yeniden yazma yöntemiyle hikaye türünde kaleme aldığı örneklerinde tercih edilme sebepleri, Grimm masallarının diğer masallardan daha fazla sahip oldukları ideolojik zemindir. Murathan Mungan yapmayı hedeflediği sistem eleştirisi, ideoloji hicvi için sıfırdan bir metin yazmak yerine hem çok kişi tarafından bilinen bir halk bilgisi ürününü hem de hedefine ulaşmasına daha çok yardımcı olabilecek, diğer halk bilgisi ürünlerinden daha yoğun biçimde mesaj içeren Grimm masallarını tercih etmiştir. Bu noktada Grimm masallarının diğer masallardan ne şekilde farklılık gösterdikleri ve bu sayede metinlerarası yöntemlerle kullanıldıkları metinlere ne gibi özellikler kazandırabildiklerinin ortaya konması hem halk bilimi hem de edebiyat bilimi açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA:

Allen, Graham. (2006). *Intertextuality*, Routledge Taylor & Francis, New York, (Çevirimiçi)

<http://www.ewidgetsonline.net/dxreader/Reader.aspx?token=N5SCX3swoT0nnCr6%2bmET7Q%3d%3d&rand=1142377152&buyNowLink=&page=&chapter=>, 3 Ocak 2014.

Aktulum, Kubilay. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul.

Aktulum, Kubilay. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.

Aktulum, Kubilay. (2013a). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya.

Aktulum, Kubilay. (2013b). "Metinlerarasılık", *Eleştiri Kuramları*, Editörler: Rıza Filizok ve Eylem Saltık, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir.

Aytaç, Gürsel. (1992). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Aytaç, Gürsel. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.

Başara, Gülşen. (2008). *Le Pouvoir Educatif Des Contes De Charles Perrault*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Başgöz, İlhan. (2002). "Giriş", *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Yazar: Mark Azadovski, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Boratav, Pertev Naili. (1982). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Boratav, Pertev Naili. (2007). *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi, Ankara.

Broich, Ulrich. (1985). "Formen der Markierung von Intertextualität", *Intertextualität Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Cengiz, Buket. (2008). "İnisiyasyon Yolculuğunda İki Kahraman: Elif Şafak'ın Pinhan Romanının Gılgamış Destanıyla Paralel Bağlamda Metinlerarası Bir Okuması", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt: 39, No: 39, 1-18.

Ciravoğlu, Öner. (2000). *Okul Öncesi Çocuk Edebiyatı*, Esin Yayınevi, Ankara.

Çetin, Nurullah. (2004). *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Hece Yayınları, Ankara.

Çobanoğlu, Özkul. (2008). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Danacı, Fahriye Ekin. (2010). *Kültürlerarası Etkileşimdeki Rolü Açısından Kırmızı Başlıklı Kız Masallarının Çevirileri*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dégh, Linda. (2006). "Halk Anlatısı", Çeviren: Zerrin Karagülle, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Yayına Hazırlayan: Metin Ekici, M. Öcal Oğuz vd., Geleneksel Yayınları, Ankara.

Dorson, Richard M. (2006). *Günümüz Folklor Kuramları*, Çeviren: Selcan Gürçayır ve Yeliz Özey, Geleneksel Yayınları, Ankara.

Dorson, Richard M. (2007). "Folklor ve Fake Lore", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayına Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.

Dundes, Alan. (2006). "Doku, Metin ve Konteks", Çeviren: Metin Ekici, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Yayına Hazırlayan: Metin Ekici, M. Öcal Oğuz vd., Geleneksel Yayınları, Ankara.

Dundes, Alan. (2007). "Fakelore Fabrikasyonu", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayına Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.

Ecevit, Yıldız. (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Edmunds, Lowell. (2001). *Intertextuality and The Reading of Roman Poetry*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Ekici, Metin. (1998). "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Kontekst) İlişkisinin Önemi", *Milli Folklor Dergisi*, C 5, No: 39, ss. 109-121.

Ekici, Metin. (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. (Genişletilmiş 2. Baskı), Geleneksel Yay, Ankara.

Emre, İsmet. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.

Ewig, Ursula. (2005). "Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Yayına Hazırlayan: M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

Fox, William S. (2007). "Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayına Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.

Gökalp-Alpaslan, Gonca. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Gültekin, Ali. (2011). "Alman Dilinde Kavram ve Kaynak Olarak 'Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'", *Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazıları*, Erdem Yayınları, İstanbul.

Gültekin, Mustafa. (2010). *Tataristan Masalları Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

Güneş, Hasan. (2006). *Grimm Masallarının Çocuklar Üzerindeki Etkileri*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

Gürçayır, Selcan. (2007). "Önsöz", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayına Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine. (2001). "Giriş", *Masallar 1 Uçar Leyli*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

İçöz, Fulya. (2008). *Masalda Cadı: "Ötekinin" Arketipi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

- İşnas, Seher. (2011). *Masal Türünün Çocuktaki Kavram Gelişimine Etkisi Üzerine Bir Araştırma (Cahit Zarifoğlu Örneği)*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kefeli, Emel. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Kuzu, Türkan. (2000). "Halk Masalı ve Sanat Masalı", *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 1, ss.155-162.
- Lüthi, Max. (1962). *Märchen*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Moran, Berna. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan. (1998). *Kırk Oda*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan. (2002). *Yüksek Topuklar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan. (2007a). *Üç Aynalı Kırk Oda*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan. (2007b). *Yedi Kapılı Kırk Oda*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Nas, Recep. (2004). *Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Ezgi Kitabevi Yayınları, Bursa.
- Neydim, Necdet. (2000). *80 Sonrası Paradigma Değişimi Açısından Çeviri Çocuk Edebiyatı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- Oğuz, Öcal. (2007). "Sunuş", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayına Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.
- Oğuzkan, Ferhan. (2013). *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Ong, Walter, J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Ott, Brian ve Walter, C. (2000). "Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy", *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 17, No. 4, pp. 429-446.
- Ölçer Özünel, Evrim. (2006). *Masal Mekanında Kadın Olmak*, Geleneksel Yayınevi, Ankara.

- Ölçer Özünel, Evrim. (2011). "Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak", *Milli Folklor Dergisi*, C. 12, No: 91, ss. 60-71.
- Özay, Yeliz. (2007a). "Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine", *Milli Folklor Dergisi*, C 10, No: 75, ss. 164-173.
- Özay, Yeliz. (2007b). *Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özay, Yeliz. (2009). "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler", *Milli Folklor Dergisi*, C 11, No: 83, ss. 6-18.
- Özkan, Selin. (2012). *Murathan Mungan'ın "Yedi Kapılı Kırk Oda" Adlı Eserine Metinlerarası Bir Yaklaşım*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Plett, Heinrich F. (1991). *Intertextuality*, Walter De Gruyter, Berlin.
- Rızvanoğlu, Eren. (2007). *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Rifat, Mehmet. (1999). *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayıncılık, İstanbul.
- Sakaoğlu, Saim. (2012). *Masal Araştırmaları*. Akçağ Yayınları, İstanbul.
- Seyidoğlu, Bilge. (1986). "Masal", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/ Terimler Cilt 6*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Sezer, Abdulbasit. (2010). *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*, Maya Akademi, Ankara.
- Singer, Eliot A. (2007). "Fakelore, Çok Kültürlülük ve Çocuk Edebiyatının Ahlak Sistemi", *Folklorun Sahtesi: Fakelore*, Yayıma Hazırlayan: Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınlar, Ankara.
- Sydow, Carl Wilhelm von. (2005). "Coğrafya ve Masal Ekotipleri", Çeviren: Tuğçe Işıkhân, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Yayıma Hazırlayan: M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır, Geleneksel Yayınları, Ankara.

Şirin, Mustafa Ruhi. (1998). *99 Soruda Çocuk Edebiyatı*, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tayyar, Türkan. (1987). *Almanya'da ve Türkiye'de Sanat Masalları*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tosun, Necip. (2007). "Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım", *Hece Öykü Dergisi*, No: 24, ss. 71–86.

Turan, Sırmalı. (2011). *Masalların Çocuk Hakları Bağlamında Çözümlemesi: Her Güne Bir Masal Adlı Kitap Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tüfekçi Can, Dilek. (2012). *Çocuk Edebiyatı Üzerine Bir Araştırma: Tanımlar, Türler ve Teoriler*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.52bc09521f59a4.86865547, 26 Aralık 2013.

Walsh, Michael G. (2001). *Grimms' Kinder- Und Hausmärchen In Postmodern Contexts*, Wayne State University, Doctoral Thesis.

Zipes, Jack. (2007). *The Brothers Grimm*, Polgrave Macmillon, United States Of Amerika.

Zipes, Jack. (1992). "Once There Were Two Brothers Grimm", *The Complete Fairy Tales Of The Brothers Grimm*, Bantam Books, New York.