T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



FOLKLOR VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İSMET ÖZEL'İN BİR YUSUF MASALI ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

ARMAĞAN ALTAY

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. SELMA SOL

EDİRNE 2015

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARMAĞAN ALTAY tarafından hazırlanan **FOLKLOR VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İSMET ÖZEL'İN BİR YUSUF MASALI ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15.-16. maddeleri uyarınca **11.06.2015 Perşembe** günü saat **16.30**'da yapılmış olup, tezin * Kabul edilmesine ..... **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Yrd. Doç. Dr. Nuran MALTA	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Levent DOĞAN	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Selma SOL (Danışman)	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10075971
Yazar Adı / Soyadı	ARMAĞAN ALTAY
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 49726525404
Telefon	5546795756
E-Posta	armaganaltay@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	FOLKLOR VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İSMET ÖZEL'İN BİR YUSUF MASALI ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ
Tezin Tercümesi	ANALYSIS OF İSMET ÖZEL'S BİR YUSUF MASALI IN THE CONTEXT OF FOLKLORE AND INTERTEXTUALITY
Konu	Halk Bilimi (Folklor) = Folklore ; Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2015
Sayfa	137
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. SELMA SOL 25714135558
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	24 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 12.06.2017 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

12.06.2015

İmza:.....

Tezin Adı: Folklor ve Metinlerarasılık Bağlamında İsmet Özel'in Bir Yusuf Masalı Adlı Eserinin İncelenmesi

Hazırlayan: Armağan ALTAY

ÖZET

Bu tezde, İsmet Özel'in "Bir Yusuf Masalı" adlı eseri metinlerarası ilişkiler açısından incelenmiş, Hüsnü Yusuf adlı masal üzerinden kurduğu ana-metinsellik ilişkisi, masal türünün özellikleri ve metinlerarasılığın modern öznellik karakteristiğiyle birlikte değerlendirilmiştir.

Metinlerarasılığı bir olgu olarak yazar-eser ilişkisi açısından mümkün kılan "transpozisyon" durumunun, konuyla ilgili Türk edebiyatı alanında yapılmış diğer çalışmalarda göz ardı edildiği saptanmıştır. Bu nedenle metinlerarasılık teriminin ekseriyetle yapıtlar arasında her türden benzerlik ilişkisini kapsayacak şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada metinlerarasılık teori/praksis etkileşimi açısından Türk edebiyatı özelinde doğru bir tarihsellikle ilişkilendirilmiş, bir okuma yöntemi olarak folklorik anlatılar üzerinde uygulanabilirliği araştırılmıştır.

Çalışmada ayrıca Hüsnü Yusuf masalının Bir Yusuf Masalı'nda yenidenyazıma tabi tutulmak suretiyle kazanmış olduğu yeni anlam ekseninde, masalın tür özelliklerine dair birtakım tespit ve yorumlar bulunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Metin, metinlerarasılık, folklor, masal, Bir Yusuf Masalı, İsmet Özel, modern, modern öznellik.

Name of the Thesis: Analysis of İsmet Özel's Bir Yusuf Masalı in the Context of Folklore and Intertextuality

Prepared by: Armağan ALTAY

ABSTRACT

In this thesis, İsmet Özel's "Bir Yusuf Masalı" is analyzed in terms of intertextual relations. The hypertextuality relation of "Bir Yusuf Masalı" which is created on a folktale named "Hüsnü Yusuf", reviewed along with modern subjectivity characteristic of intertextuality and generic specialities of folktale.

The "Transposition" situation that makes possible intertextuality as a fact in author-work affiliations, disregarded in the other Turkish literature studies which are based on same topic. Because of the said disregarding, intertextuality notion mostly used for all textual similarities between literary works. So in this thesis, intertextuality notion associated with valid historicity in theory/praxis reflexivity and questioned its feasibility on folkloric narrations.

This work additionally includes generic inferences about folktale, through the Hüsnü Yusuf Tale's new significations by context of transpositioning and rewriting in "Bir Yusuf Masalı".

Key words: Text, intertextuality, folklore, folktale, Bir Yusuf Masalı, İsmet Özel, modern, modern subjectivity.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın, birtakım ezberlerin bilgi 'üretimi' açısından kısırlaştırdığı Türk edebiyatı alanındaki akademik çalışmalar için geliştirilmeye müsait bir araştırma sahası temin etme, şairin deyimiyle "yanlışı yoklayabilecek bir aralık" bulma niyetinin uzun, zorlu bir okuma süreciyle ortaya çıkan sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Bu sebepten, konunun, metodun ve incelenen eserin gerektirdiği analizleri çalışmanın odak noktasını kaybetmeden yapmaya özen göstererek, alanındaki eksiklikleri, problemleri belirlemeye çalışan, tartışan, kısacası akademik endişeler taşıyan bir yüksek lisans tezi oluşturmaya gayret ettik.

Sosyal bilimlere ait disiplinlerin adeta sonsuz bir bilgi ağına tekabül eden zaruri ve sürekli münasebetlerinin çalışmanın sınırlarını çizmede yaşattığı zorluklar karşısında, inceleme nesnesi olan Bir Yusuf Masalı adlı eserin aynı zamanda bir rehber görevinde de bulunduğunu belirtmeliyiz. Keza metinlerarasılık mefhumu da çalışmada sadece bir esere tatbik edilen metot işlevinde kalmadı, hem Türk edebiyatının modernleşmesine, hem de masal türünün özellikleri, kendine özgü tahkiye yapısına ilişkin yeni bulgular elde edilebilmesini sağladı. Bunların yanı sıra çalışmamızın Türk düşünce ve edebiyat hayatının önemli isimlerinden biri olan İsmet Özel'in, üzerinde hakkınca durulmamış olan bir eserinin kıymet ve ehemmiyetini ortaya koyabilmek açısından da yeni, 'taze' bir çalışma olduğu kanaatindeyiz.

Çalışma boyunca yardım ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Selma SOL'a, fikir alışverişinde bulunduğum dostlarım Aytaç Odacılar ve Uygar Şimşek'e teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2015 Armağan ALTAY

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

ÖNSÖZ iii

İÇİNDEKİLER iv

TABLO VE ŞEKİLLER vi

GİRİŞ 1

1. METİNLERARASILIK 7
1.1. Kavram ve Kuram 7
1.2. Metinlerarası İlişki Tipleri ve Okuma Metodu 18
1.3. Folklor ve Metinlerarasılık 24
1.4. Türk Edebiyatında Metinlerarası İlişkiler 33

2. ALT-METİN: HÜSNÜ YUSUF MASALI 43
2.1. Masalın Tanımı ve Özellikleri 44
2.2. Hüsnü Yusuf Masalının Propp Metoduna Göre Tahlili 60
2.2.1. Bilge Seyidoğlu'nun Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili 61
2.2.1.1. Masalın Özeti 61
2.2.1.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar 63
2.2.2. Veysel Arseven'in Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili 66
2.2.2.1. Masalın Özeti 66
2.2.2.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar 68

2.2.3. Pertev Naili Boratav'ın Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili 71
2.2.3.1. Masalın Özeti. 71
2.2.3.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar 73
2.2.4. Bir Yusuf Masalı'nın Tahlili 76
2.2.4.1. Masalın Özeti 76
2.2.4.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar 78
2.2.4. Masalların Olay Çizgileri 83
2.2.5. Masalların Kişileri 87

3. ANA-METİN: BİR YUSUF MASALI 93
3.1. Bir Yusuf Masalı'na Genel Bakış 93
3.2. Bir Yusuf Masalı'nda Metinlerarası İlişkiler 95
3.2.1. Olaylarda Görülen Dönüşümler 95
3.2.2. Kişilerde Görülen Dönüşümler 105
3.2.2.1. Şivekâr 105
3.2.2.2. Hüsnü Yusuf 109
3.2.2.3. Cinler 114
3.2.3. Formellerin Kullanımı 119
3.3. Ara Sonuç: Bir Yusuf Masalı'nda Metinlerarası Yapı 122

SONUÇ 130

KAYNAKÇA 134

TABLO VE ŞEKİLLER

Sayfa

Tablo 1. 80
Hüsnü Yusuf masalı varyantları ile Bir Yusuf Masalı arasındaki fonksiyonel yapıyı mukayese eden tablodur.

Tablo 2. 82
Hüsnü Yusuf masalı varyantlarındaki fonksiyonların Bir Yusuf Masalı'na benzerlik derecesine göre düzenlendiği tablodur.

Şekil 1. 83
Masaldaki olay çizgisinin kesitli yapısını gösteren şekildir.

GİRİŞ

Disiplinler arası ayrımların katılığı sosyal bilimlerin diğer alanlarında olduğu gibi Türk edebiyatı alanında da araştırma ve analiz imkânlarını sınırlamakta, yapılan tez çalışmalarının birçoğunu akademik bir çalışmanın gerektirdiği üretkenlikten yoksun bırakmaktadır. Öte yandan belirli bir okuma metodunun herhangi bir uygunluk ölçütü gözetilmeksizin birtakım edebiyat yapıtlarına tatbikinden ibaret olan çalışmalar da, Türk edebiyatı alanında gelecek çalışmaların kendine özgü yöntem ve kavramlar üreterek gelişim sağlayabilmesi açısından sağlıksız bir işleyiş meydana getirmektedir. Bu çalışmada öncelikle söz konusu sorunları aşabilmek, yaratıcı bir çalışma ortaya koyabilmek maksadıyla felsefe, dilbilim, sosyoloji, tarih gibi farklı disiplinlerden yararlanılacak ve ifade imkânlarını genişletmek adına bu disiplinlerin sıklıkla kullandığı kavramlara başvurulacaktır.

Çalışma, metinlerarası bir okuma metoduyla İsmet Özel'in kaleme almış olduğu Bir Yusuf Masalı adlı eserin incelenmesini esas almakla birlikte, hem okuma metodunun, hem inceleme nesnesi olan yapıtın gerektirdiği üzere metinlerarasılık mefhumu ve sözlü bir halk anlatısı olan masal türünün hususiyetlerine dair ayrıntılı bilgiler içerecektir. Bir Yusuf Masalı'nın yakın okumasının yapılması suretiyle, ana-metin ile alt-metin arasındaki ilişkilerle birlikte masal türünün özgün nitelikleri ve metinlerarasılığın Türk edebiyatı özelindeki tarihsel durumu da tespit edilecektir.

Çalışmanın "Metinlerarasılık" ana başlıklı ilk bölümünde, bir edebi yapıt okuma/inceleme metodu da olan metinlerarasılık nosyonu, evvela kavramsal kökeni ve teorik altyapısı açısından incelenecek, akabinde okuma metodu olarak sunduğu metinlerarası ilişki tiplerinden ve bu tiplerin tasnifinden söz edilecektir. Alandaki çalışmalarda metinlerarasılık çoğu zaman iki yapıt arasındaki herhangi bir benzerliğin yarattığı çağrışımlarla değerlendirilmiş, kavramın temelinde bulunan bağlam değişikliğinin gerekliliği göz ardı edilmiştir. Bu bakımdan bölümün "Kavram ve Kuram" başlığı altındaki alt bölümünde, edebi eleştiri alanındaki metinlerarasılık olgusunun kaynağındaki bağlam değişikliği (transpozisyon) durumu, kendisine

imkân teşkil eden modern/aşkın öznellik olgusu ile birlikte sorgulanacaktır. Böylelikle kavramın edebi metinler arasında işaret ettiği ilişki tarzıyla birlikte okuma metodunun amaç ve kapsamı da daha sarih bir şekilde belirlenmeye çalışılacaktır.

"Kavram ve Kuram" alt başlığında metinlerarasılığın edebiyatta 'postmodern' durumla birlikte kazandığı ivmeye bağlı olarak, 'metin' olgusunun postmodern teorideki içerimleri ve bunların edebiyata yansımaları irdelenirken, büyük ölçüde Niall Lucy'nin "Postmodern Edebiyat Kuramı" adlı çalışmasından yararlanılacaktır. Lucy'nin postmodern edebiyatı Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Jacques Derrida gibi teori alanında 20.yy'ın ikinci yarısına büyük etkilerde bulunmuş fikir adamlarının başat söylemlerinin yanı sıra, ilgili kültür ve sanat kuramlarını disiplinlerarası etkileşimlerle birlikte değerlendirdiği bu çalışmasının, birçok hususu bir araya getirmesi bakımından oldukça geniş kapsamlı ve yetkin bir çalışma olduğu belirtilmelidir.

Bu bölümde ayrıca metinlerarasılığı edebiyat eleştirisi alanında kullanan ilk eleştirmen Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kuramına temel teşkil eden Rus fikir adamı Mihail Bahtin'nin "diyalojik" dil ve kültür anlayışına bir parantez açılacaktır. Alandaki diğer çalışmalarda sadece ismen anılarak geçilen Bahtin'in "diyalojizm"inin kuramsal izlerini sürmek, dönemin entelektüel çevrelerini etraflıca irdelemek gerektirdiğinden ve bu gereklilik çalışmanın kapsamını büyük ölçüde aşacağı için Craig Brandist'in "Bahtin ve Çevresi" isimli çalışmasından yararlanılması uygun görülmüştür. Brandist, Bahtin'in fikir dünyasını biyografik bir kronolojiyle ve yapmış olduğu çalışmaları ayrı başlıklar altında, üzerlerindeki etkileri de vurgulayarak değerlendirmiş, böylelikle "diyalojizm"in esasına ilişkin etraflıca malumat veren bir eser ortaya koymuştur.

İlk bölümün "Metinlerarası İlişki Tipleri ve Okuma Metodu" başlıklı ikinci alt bölümünde, özellikle metinlerarası okuma yönteminin amaç ve kapsamı, metinlerarası ilişkilerin anlatıbilimcilerce yapılan bazı tipoloji ve tasnifleri irdelenirken, Kubilay Aktulum'un "Metinlerarası İlişkiler" isimli eserinden yararlanılacaktır. Aktulum'un Türkçe'de metinlerarasılık konusunu merkez alan ve

alanda ilk kaynak niteliğinde olan bu çalışması, tabii olarak tezin de ana kaynak eserlerinden birisi olacaktır. Metinerarasılığı yalnız Kristeva eksenli değil, Roland Barthes, Laurent Jenny, Michael Rifaterre ve Jean Genette gibi alanda kalem oynatmış başka isimlerle birlikte değerlendiren Aktulum, metinlerarası metodun kaynak eleştirisi ve karşılaştırmalı edebiyattan ayrılan yönlerini vurgulaması açısından da önemli bir çalışma meydana getirmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde metinlerarası ilişkilerin modern karakteristiği gereği ve aynı zamanda incelenecek olan eserin alt-metninin halkbiliminin araştırma konusu olmasından ötürü "Folklor ve Metinlerarasılık", "Türk Edebiyatında Metinlerarasılık" başlıkları altında iki alt bölüm daha bulunmaktadır. Bunların ilkinde, son yıllarda folklor alanında da bir çalışma yöntemi olarak kullanılmaya başlanan metinlerarasılığın durumu sorgulanacak, yine alanda ilk kaynağı teşkil eden Kubilay Aktulum'un "Folklor ve Metinlerarasılık" isimli eserinden faydalanılacaktır.

Metinlerarasılık olgusu folklor özelinde sözlü-yazılı kültür ayrımını aşan bir sanat eseri/metin üretim modeli, temsil tarzı sorununu gündeme getirmektedir. Bu bakımdan "Folklor ve Metinlerarasılık" başlıklı bölümde halkbiliminin araştırma alanına giren ürünlerin, metinlerarasılık açısından tarihsel bir kontekstte nasıl değerlendirilmesi gerektiği tartışılacaktır. Modern edebiyatta halk anlatılarının kullanımı hususunda da bilgiler içeren bu bölümde, modern öncesi anlatıların mahiyetiyle ilgili ayrıntılı bir değerlendirme yapılacaktır. Söz konusu değerlendirmede başvurulacak kaynaklardan en önemlisi Japon tarihçi ve edebiyat eleştirmeni Kojin Karatani'nin "Derinliğin Keşfi" adlı çalışmasıdır. Karatani'nin bu çalışmasında bilhassa modern öncesi Japon resmi ve edebiyatı arasında kurduğu analoji ve bu analojiye bağlı olarak kullanmış olduğu 'perspektif konfigürasyonu' mefhumu, oluşum itibariyle premodern özellikler gösteren halk anlatılarının araştırma ve incelenmesinde ufuk açıcı niteliktedir. Karatani ayrıca, pre-modern ile modern temsil konfigürasyonları arasındaki ayrımı Kant, Hegel gibi modern felsefenin öncü isimlerinin belirlenimleriyle birlikte okuyarak modern öncesi edebiyatın özgül doğasına ilişkin geniş ve çok yönlü bir kavrayış alanı sağlamıştır.

“Türk Edebiyatında Metinlerarasılık” başlığı altında, metinlerarasılığın temelindeki bağlam değişikliğinin modern öznellik karakteri esas alınarak, Türk edebiyatındaki modernleşmenin ve dolayısıyla metinlerarasılığın başlangıcı aranacak, konunun gerektirdiği ölçüde Divan edebiyatıyla ilgili birtakım görüşlere başvurulacak ve Türk edebiyatı alanında metinlerarasılığa ilişkin birtakım çalışmaların kritiği yapılacaktır.

Çalışmanın “Alt-Metin: Hüsnü Yusuf Masalı” başlıklı ikinci bölümü genel itibariyle Bir Yusuf Masalı’nın alt-metin düzeyinde ilişki kurduğu Hüsnü Yusuf masalının tahlilini içerecek, fakat tahlile geçilmeden evvel masal türünün özelliklerine ilişkin bir takım yorumlara gidilecektir. Masallar, kendine özgü anlatım tarzı, olay ve kişi yapısı ile Türk kültüründe özel bir yere sahip olan sözlü anlatılardır. Masal türünün sınırlarını belirleyen özellikleri, doğrudan türe ilişkin yapılmış birkaç tanım ile beraber okunarak, masalların benzer türlerden ayrıldığı “olağanüstü” unsurlar merkezinde nasıl yapılandığı araştırılacaktır. Masallarda olağanüstü yapının ardındaki kültürel işlevler sorgulanırken, Saim Sakaoğlu, Pertev Naili Boratav gibi masal konusundaki öncü isimlerin çalışmaları, Türk Halk Bilimi alanında da önemli bir eksikliği gideren “Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar” adı altında üç cilt halinde derlenmiş olan çeviri makalelerden faydalanılacaktır. Büyük oranda derleme çalışmaları, kültürel sembol araştırmaları ve psikanalitik okumaların inceleme nesnesi olan masallarda kültürü meydana getiren temel insanlık durumlarına karşılık gelen ontik bilginin varlığı, mitik temsilin masal kurgusuna nasıl yansıdığı konusunda bir takım argümanlar ileri sürülmeye, bir anlatı ve temsil tarzı olarak masala ontolojik bir yaklaşımda bulunulmaya çalışılacaktır.

Metinlerarası ilişkiler, en az iki metin, başka bir deyişle iki tarihsel sabite arasında gerçekleştirilecek bir incelemeyle ortaya konulabilir. Bu bakımdan sözlü anlatma olan ve sabit metni bulunmayan bir masalın metinlerarası incelemeye alınabilmesi için tarihe ve coğrafyaya göre gösterdiği değişikliklerden arıtılması, terim ismiyle ‘varyant’laşmadan kaynaklanan farklılıklarının elenmesi gerekmektedir. Bu da masalın kültür yüzeyindeki değişkenlerini dışarıda bırakarak, değişmez anlatı birimlerini tespit eden Vladimir Propp’un biçimbilimsel yöntemi ile

büyük ölçüde mümkün olacaktır. Böylece, Bir Yusuf Masalı ile Hüsnü Yusuf masalı arasında mevcut olan benzeşim ve farklılıklar masalın sözlü yapısından kaynaklanan arızalardan yalıtılmış olacak, alt-metin yazarın anlam stratejisinin tespiti için uygun hale getirilecektir.

Çalışmanın "Ana Metin: Bir Yusuf Masalı" başlıklı üçüncü ve son bölümünde ise, Bir Yusuf Masalı isimli yapıtta Hüsnü Yusuf masalı üzerinden gerçekleştirilen anlam değişim ve genişlemeleri tespit edilecektir. Masal olayları ve kahramanlarındaki dönüşümlerin yanı sıra masal türüne özgü kalıp sözlerin kullanımının da incelendiği bu bölümün sonunda, bir ara-sonuç olarak eserdeki metinlerarası yapıdan bahsedilecektir.

Bir Yusuf Masalı'nın içeriğinin doğru bir şekilde anlaşılması için, müellifi olan İsmet Özel'in edebi ve felsefi görüşleriyle birlikte okunması uygun görülmüştür. Bu bakımdan Türk düşünce ve edebiyat hayatında da müstesna bir yeri olan "Şiir Okuma Kılavuzu", "Tahrir Vazifeleri" eserlerine yoğunlukla başvurulacaktır. Bilhassa Tahrir Vazifeleri'nin felsefi içeriğiyle Bir Yusuf Masalı'ndaki anlam örgüsünün arka planını oluşturduğu, bu bağlamda çalışmanın eserin incelendiği kısımlarında fikri bir zemin teşkil ettiği söylenebilir. Diğer taraftan çok yönlü ve geniş açılımları olan Bir Yusuf Masalı'nın, metinlerarası yöntemin haricinde farklı yaklaşımlarla da değerlendirilebilecek bir eser olduğu ayrıca belirtilmelidir. Bu çalışma vesilesiyle, Türk kültür ve edebiyat tarihinin bütün bir serencamını işaret eden bu müstesna eserin derinlikli anlam katmanlarını açığa çıkararak, sahip olduğu ehemmiyetin vurgulanmış olacağı kanaatindeyiz.

Netice itibariyle metinlerarası yöntemle Bir Yusuf Masalı adlı eserin ele alındığı bu çalışma, çalışmanın bütününe dağılan fakat birbirini takip eden sav ve önerilerle çok merkezli, poligrafik bir yapıda olacaktır. Söz konusu sav ve öneriler, üç maddede toplanarak şu şekilde sıralanabilir:

1- Metinlerarasılığın modern karakteri ve bu bağlamda gerek folklorik ürünler ve gerekse de Türk edebiyatı özelinde uygulanabilirlik esasları.

2- Masal türünün ontik bilgiyi içeren "olağanüstü" unsurlarla donanmış anlatı yapısı, bu bağlamda masal-kültür ilişkisindeki istisnai durum.
3- Bir Yusuf Masalı'nda metinlerarası süreci hem başlatan, hem sona erdiren tarihi süreklilik iddiası, bu iddia doğrultusunda şekillenen alt-metin ilişkisi.

Diğer halk anlatılarında olduğu gibi masallar da Türk kültüründeki varlığını modern bir bağlama icbar edildiği ölçüde sürdürebilmekte, bu mecburiyet geçmiş anlatılara başvurularak metinlerarası ilişkilerle kurulan modern Türk edebiyatı eserlerinde olduğu kadar, halkbilimi dâhilinde masal türüne ilişkin yapılan çalışmalarda da görülmektedir. Masal derlemelerinin akademik açıdan 'malzeme temin eden' çalışmalar olabilmesi için, derlenmiş olan masalların tarihsel bir süreklilik konteksti oluşturacak şekilde incelenmesi, biçimbilim ve psiko-sosyolojik analiz yöntemlerine hapsedilmeyip, bir anlatı yapısı, temsil biçimi olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Kültürel antikalar olarak tanımlanmadığı, eğitsel işlevlerle sınırlandırılmadan tabii bir anlatı olduğu dönemin zihin yapısına ulaşılacak şekilde ele alındığı takdirde, Türk masallarının modern-global kültürün kesafeti altında yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan Türk kültürüne büyük katkılar sunabileceği kanaatindeyiz. "Metinlerarasılık – Masal - Bir Yusuf Masalı" ekseninde şekillenen bu çalışmanın da, Türk masallarının anlatı kimliği üzerinden, muhtevasındaki ontik bilgiyi, diğer bir ifadeyle bilgiye nasıl ulaştığımızın bilgisini açığa çıkarmaya yönelik bir halk anlatısı inceleme yöntemine girizgâh olabileceği ümidindeyiz.

1. METİNLERARASILIK

Metinlerarası yaklaşım ilk bakışta herhangi iki yapıt arasında benzerliklerden yola çıkılarak yapılan mukayeseye dayalı bir okumaya benzediği için karşılaştırmalı (comparative) eleştiri ya da bir yapıtın köken bileşenlerini irdeliyor görünmesi bakımından kaynak eleştirisi gibi anlaşılır. Öte yandan iki eser arasındaki yapıların tipolojisi ile ilgilenen tarafları, metinlerarası yaklaşımı yapısalcı anlatıbilime yaklaştırır. Fakat metinlerarasılık öncelikle bir yazınsallık ölçütüne işaret etmekte, bir olgu olarak Saussure'cü yapısal dilbilim kritiği üzerine kurulan yeni bir "metin" anlayışını bildirmektedir. Bu bakımdan metinlerarasılığı bir okuma yöntemi olarak tatbik edebilmek için, hem kavramı ortaya çıkaran düşünce münasebetlerini, hem de yöntemin uygulanacağı metinlerin ardındaki edebiyat geleneğinin özgül niteliklerini göz önünde bulunmak gerekmektedir.

Çalışmanın bu ilk bölümünde metinlerarasılık iki veçhesi üzerinden incelenmiştir. Bunların ilki, "postmodern" olarak tesmiye edilen durum kapsamında değerlendirilen metinlerarasılığın kavramsal çerçevesidir. İkincisi, bir okuma yöntemi olarak, daha ziyade yapısalcı tümellerle ortaya konulan metinlerarası ilişkiler tipolojisini, metinlerarası okuma metodunun amaç ve kapsamını içermektedir. Akabinde sırasıyla, metinlerarasılığın folklor yapıtları ve Türk edebiyatı özelindeki konumu değerlendirilmiştir.

1.1. Kavram ve Kuram

Metinlerarasılık olgusunun temelinde klasik temsil sistemlerinden ayrılan bir metin (text) düşüncesi olduğu, kavramı temsil eden kelime grubundan da (intertextuality) anlaşılmaktadır. Jeff Todd Titon folklor çalışmalarında metin

algısının değişimini ele aldığı "Metin"[1] isimli makalesinde, yazılı kelimeler bütününü ifade eden klasik anlamdaki 'text'in kapsamını genişleten düşünür olarak Richard Rorty'i zikreder. Rorty, "yapılan şeyler ile bulunan şeyler" arasındaki farka işaret ederek metnin kapsamını, insanın her türlü edimine karşılık gelecek şekilde genişletmiştir.[2] Bu yeni kapsamında metin, yalnızca kelimelerin oluşturduğu bir bütünlük değildir; *"bir resim, bina ya da çanak gibi bir insan yapısı, bir ritüel gibi bir eylem ya da olay, hatta bir ya da birden fazla kişi"* bir metin olarak incelenebilir. Titon böylelikle metnin *"insan tarafından oluşturulmuş her türlü gösterge sisteminin temel metaforu haline"* geldiğini söyler ve bu durum *"sadece kelimelerle sınırlı olmayan tüm insan evrenini kapsayan bir semiyotik gösterenler dünyasında yaşadığımız anlamına gelir."*[3]

Metin, bu sınırsız kapsamına esas olarak postmodern düşüncenin kuramsallaşması ile ulaşmıştır. François Lyotard'ın 1979 yılında yazdığı ve postmodern düşünce akımının temel metni sayılan "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge" adlı çalışmasında[4] postmodern durumu ispat eden çıkış noktası Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'in dil felsefesidir. Wittgenstein'a göre, bilen özne metafiziğiyle inşa edilen bilginin totaliter doğruluğu imkânsızdır; bunun yerine belli koşullar altında dil-oyunlarının değişik kural ve emirlerine göre bilgiler ve hakikatler olarak görülebilecek bir çoğulluk alanı vardır:

"... Wittgenstein'a göre dil-oyunları kriterleri oluşturur. Bu noktayla bağlantılı olarak Wittgenstein, felsefenin "özler" fikri yerine, "aile benzerlikleri" gibi bir nosyonu koyması gerektiğini ileri sürer."[5]

Lyotard, Wittgenstein'in çoğulcu dil-oyunları kriterlerinden hareketle Batı düşünce tarihine köktenci bir eleştiri getirir. Ona göre 1950'lerden beri, Hegelci

[1] Jeff Todd Titon, "Metin" (Çev. Öykü Terzioğlu), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3,* Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2009, sf. 260-276.
[2] Oğuz vd., *a.g.m.,* s. 262.
[3] Oğuz vd., *a.g.m.,* s. 263.
[4] François Lyotard, *Postmodern Durum* (Çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2013.
[5] Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı - Giriş* (Çev: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 14.

"Tin"in diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da refah yaratımı gibi büyük meta-anlatılar meşruiyetlerini yitirmiş, ortaya bir temsil krizi çıkmıştır. Bu perspektifle kendini meşrulaştırma yönelimindeki söylemler modern olarak adlandırılır, postmodern durum da bir temsil krizine eş değer olarak görülür:

"... Bu modelde "hakikat", bir söylemin dışında ya da ona aşkın olmak yerine tamamen bir söylemin ya da dil-oyununun kurallarına ve yöntemlerine içkin görülür. Bu da bir şeyin neden bir grup kurala göre doğru, bir diğerine göre yanlış olabileceğini açıklar..."[6]

Lyotard'ın getirdiği köktenci eleştiri, yalnızca modern bilimin bilgi edinme yöntemine karşı geliştirilmiş bir karşıtlık ile sınırlı değildir. Lyotard'ın mutlak bilgi imkânsızlığı, sanat ve edebiyata değin uzanan her türlü yansıtma mantığını kapsar. "Temsil krizi" olarak adlandırılan durum da bu kapsamı işaret etmektedir. Lucy, Fredric Jameson'un Lyotard'ın çalışmasına yazdığı önsözden şu ifadeleri aktarır:

"Burada söz konusu olan, öznelliğin kendi dışındaki bir nesnelliğin yeniden üretimi olarak düşünen esasen gerçekçi bir epistemolojinin bilgi ve sanat için tasarladığı ve temel değerlendirme kategorileri, yeterlilik, doğruluk ve Hakikat'in kendisi olan ayna kuramının temsil krizidir."[7]

Postmodernizm hiçbir bütüncül anlam sistemini kabul etmeyen, hakikatin küçük ve çoğul özgüllükler halinde katmanlaştığı bir dünya tasavvurudur. Böyle bir dünyada, her şey bir metindir ve edebiyat da metinler arasında bir metindir. Bilim ve felsefede olduğu gibi, edebiyatta da hakikati yansıtma, ortaya çıkarma yönünde herhangi bir mutlaklık söz konusu olamaz. Hakikat, yalnızca dolaşımda olandır. Bu yüzden postmodernizm, tarihteki bütün anlamlandırma çabalarını bir dolaşımın serencamı olarak görür ve bütün disiplinleri iddialarından soyduğu gibi sanat ve edebiyatı da "oyunlaştırır".

---

[6] Lucy, *a.g.e.,* s. 95.
[7] Lucy, *a.g.e.,* s. 109.

Metin olgusu da böylelikle hakikat arayışından oyun yaratmayı sağlayan bir işleve sahip olur. "Hakikat" bir şekilde bir yerde mevcut olan ve temsil edilmeyi bekleyen şey değildir. Hakikat ile metin arasındaki öncelik ilişkisi ters yüz edilmiştir: Hakikat metinsellikten önce gelmez, metinselliğin bir neticesi olarak düşünülür. Bu sebepten, postmodernizm metnin yüzeyinin altında bir anlam bulunmadığı sonucuna varır:

"Metinler ve alıcılar (ya da romanlar ve okurlar) arasındaki anlam akışını kontrol eden öncül (yazar) ya da altta yatan (yapısal) bir kaynak ya da mekanizma yoktur: Yalnızca metinsel satıhların bir oyunudur olan biten. Söylenecek-anlam yerine oyun-anlam vardır."[8]

Metinlerarasılık kuramları bu sınırsız gösterenler dünyasına tekabül eden metinselliğin, kültürel dokunun kodlarından müteşekkil sonsuz bir örgünün[9] (texture) temel özelliklerini, yapılanmalarını tespit etmeye yönelik disiplinler arası aktarımlarla şekillenir. Metinlerarasılığı yazınsal bir olgu olarak tanımlayıp edebiyat kuramları dünyasında tanınmasını sağlayan, bu bakımdan kuramın öncüsü sayılan eleştirmen Julia Kristeva'dır. Kristeva 1969 yılında yayınlanan *Semeiotike* adlı çalışmasında Mihail Bahtin'in diyalojik (söyleşimci) dil kuramından hareketle bir roman inceleme yöntemi oluşturur ve bu çalışmayla birlikte edebiyat eleştirisi alanında metinlerarasılık kavramını ilk defa zikretmiş olur.

Kristeva'nın metinlerarasılık fikrinin temelindeki Bahtin'ci diyalojik dil anlayışında, başta dilbilim olmak üzere birçok disipline ait muhtelif kuramlara rastlanılmaktadır. Craig Brandist "Bahtin ve Çevresi, Felsefe, Kültür, Politika" isimli çalışmasında, sonradan Bahtin'in estetik biçim analizine dönüştürerek edebiyat eleştirisine aktaracağı diyalojizmin kökenini teşkil eden "söylemsel etkileşim" fikrinin kendisi gibi Rus dilbilim ve edebiyat kuramcısı Valentin Voloşinov tarafından 1929 tarihli "Marksizm ve Dil Felsefesi Kitabı" adlı çalışmasında ortaya

[8] Lucy, *a.g.e.,* s. 41.
[9] "Text", Latince 'dokumak', 'örmek' manasındaki "textere" kelimesinden türemiştir.

konulduğunu söyler.[10] Voloşinov, Alman dilbilimci Karl Bühler'in şu şekilde belirlediği sözce tanımını temel alır:

"*Sözce, konuşma olayı" veya "konuşma/söz edimi" bölünmez bir bütünlüktür (bir Gestalt'tır) ve sadece soyut olarak bölünebilecek üç momente veya bileşene sahiptir. Her sözcenin üç işlevi vardır: ima etme veya bildirme (duyurma), temsil etme ve tetikleme."*[11]

Bu üç bileşenin kuruluş noktaları da, *"konuşucu (kendisini ifade eden kişi), ilişki halleri (hakkında konuşulan şeyler) ve işiten (yanıtı tetiklenecek olan kişi)"*[12] olarak sıralanmıştır.

Voloşinov, Bühler'in etkileşim temelli sözce anlayışına, bilincin kendisini ancak göstergelerin maddi cisimleşmesinde gerçekleştirip edimsel bir olgu haline getirebileceği görüşüyle bir maddi gözlem alanı sağlamış olur. Bu gözlem alanının malzemesi de sözcüktür*; "sözcük her türlü bilinç ediminin özsel bileşenidir; hatta resimsel temsil ve müzikal kompozisyon gibi tüm diğer ideolojik gösterge biçimlerine de eşlik ediyordur."*[13]

Sürekli bir etkileşim süreci içerisinde tanımlanan gösterge/sözcük düşüncesi ile Voloşinov, Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramını soyut nesnelcilik olduğu gerekçesiyle eleştirir. Saussure'cü parole sistemi, salt senkronik/eşsüremli olduğundan dilin tarihsel, akışkan niteliğini tamamen dışarıda bırakan bir sistemdir. Voloşinov ise, dilin değişmez bir özdeş biçimler sistemi olmadığını, her zaman yeni bağlamlarla etkileşim halinde devingen bir yapı olduğunu savunur:

"Dil, kapalı veya hapsedilmiş, statik bir sistem olmaktan ziyade tarihsel olarak gelişmekte olan bir fenomendir. Saussurecü yaklaşım ise, dil öğelerinin soyut

---

[10] Craig Brandist, *Bahtin ve Çevresi, Felsefe, Kültür, Politika* (Çev: Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 117.
[11] Brandist, *a.g.e.,* s. 102.
[12] Brandist, *a.g.e.,* s. 103.
[13] Brandist, *a.g.e.,* s. 118.

bir kavranışıyla, sözcelerin oluşma/oluşturulma biçimlerini göz ardı eder. Bir sözcüğün anlamı, düpedüz sözel ve söz-dışı bağlamından türer ve değerlendirici bir vurguyu kullanıma sokar ve bunu korur; Saussure'ün göz ardı ettiği şey de budur. Dil, hazır mamul bir ürün değildir; elden ele dolaşan, aktarılan ama yine de sözel iletişim akışının kalıcı olmayı sürdüren parçasıdır."[14]

Voloşinov'un öznelerarası bir etkileşimin görünüşü olarak öne sürdüğü dilin "söylemsel etkileşim" boyutu, Bahtin'de öznelerarasılığın söylemsel cisimleşmesi olarak görülür ve "diyalog" olarak adlandırılır. Diyalog, bu nitelikleriyle çift yönelimli bir toplumsallıktır; tekil sözce doğrudan bir toplumsal çevrime dâhildir ve sözcenin kendisi toplumsal bir olgu olarak dilsel biçimin tekilleşmesini ifade eder. Toplumsal etkileşim yani kısaca "hayat", böylelikle kültürde nesneleşmiş olur. *"Söylemsel etkileşim, artık sürmekte olan özneler arası toplumsal etkileşimin cisimleşmesi olarak görülmektedir ve sözce biçimleri (yani, söylemsel türler) de belirli "toplumsallık biçimlerine" tekabül etmektedir.*[15]

Bahtin "sözel etkileşim" fikrini 1929 tarihli "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" kitabında yazar ile roman kahramanları arasındaki ilişkiye aktararak diyalojik bir roman tanımına yönelir. Bahtin'in edebiyat eleştirisi alanındaki çalışmalarında Yeni-Kant'çı bir düşünür olan Ernst Cassirer'in görüşlerine paralel bir analiz görülür. Cassirer, anlatı tarihinin en eski anlatı biçimi olan miti bir tür totaliter algılama tarzı olarak tanımlamıştır. Bu tanıma göre, mitsel düşünce hiçbir kopuşa izin vermez, doğayı sempati ile algılayan ilkel zihnin mutlak bütünleştirici algısıdır. Mit, simgesel biçimlerin kaynağı olarak bir toplumsal çatışmalar tarihine de işaret eder; Cassirer bunu "mitsel ve mitsel olmayan" karşıtlığı üzerinden kurgular. Buna göre tarih boyunca anlatılar, mitsel (epik) söylemin totaliter etkisiyle çatışma halinde şekil almışlardır.[16]

---

[14] Brandist, *a.g.e.,* s. 126.
[15] Brandist, *a.g.e.,* s. 130.
[16] Mit konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Ernst Cassirer, *Mitik Düşünme* (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara 2005.

Bununla birlikte Bahtin'in de vurguladığı üzere roman mitsel söylemden tamamen ayrı, saf bir homojenlikle ortaya çıkmamış, mitin mutlaklığından kopuşu belirli aşamalarla gerçekleşmiştir. Dostoyevski'nin romanları ise mitin monolojik hakimiyetinden soyutlanmış, "karnaval"cı bir bakış açısıyla kurgulanan romanlar olması sebebiyle diyalojik romanın en ciddi örneği sayılırlar. Dostoyevski'nin romanlarında yeni tip bir edebi nesnellik söz konusudur; anlatılan kahramanlar *"bir sembol değil, tam bir söylemdir, bir sestir."*[17] Kahramanların söylem karakteristiği monolojik anlatıda olduğu gibi yazarın ideolojisine göre şekillenmez. Anlatıcı, konumunu kahramanlarının kendi sesleriyle tartışmasına izin verecek şekilde belirlerken, kahramanlarındaki söylemi de ucu açık, kararsız bir yapıya büründürür. Bu başarısıyla Dostoyevski polifonik/çok sesli romanın öncülerinden sayılır. Özetle Bahtin, edebi bir tür olarak roman türünü ve bu tür içerisinden de Dostoyevski'nin yapıtlarını örnek göstererek diyalojik dil ve kültür anlayışının sağlamasını yapmıştır.

"Her şeyde sesler işitiyorum ve bu sesler arasında da diyalojik ilişkiler mevcut" [18] diyen Bahtin son çalışmalarında "metin" mefhumu üzerine odaklanmıştır. "Metin Problemi" isimli makalesinde yapısalcı düşünceyle karşılaşmasının da etkisiyle, "metni" diyalojik ilkeler ışığında çözümlenebilecek bir sözce olarak yapılandırmaya çalışan Bahtin'e göre, yapısalcılar metni yalnızca dış-yapısıyla, diyalektik ve mantıksal ilişkileriyle değerlendirmektedir, oysa sözceler arasında mümkün olan etkileşim sözcelerin temsili olan metinlerde de mümkündür. Dolayısıyla metinler arasında da bir diyalog söz konusudur:

"Bir metin yalnızca diğer bir metinle (ve bağlamla) temas kurarak yaşar. Ancak metinler arasındaki temas noktasında bir ışık yanar ve hem öncesini hem sonrasını aydınlatır ve verili bir metni diyaloga bağlar."[19]

Bahtin'e göre yapısalcılar, diyalog içerisinde iletişimde bulunan öznelerin yarattığı anlam boyutunu dışlarlar. Bu bakımdan yapısalcılığın dil çalışmalarını

[17] Brandist, *a.g.e.,* s. 147.
[18] Brandist, *a.g.e.,* s. 247.
[19] Brandist, *a.g.e.,* s. 248.

pozitif bilimlerin etki alanına atan Bahtin, beşeri bilimler alanındaki diyalektiğin diyalog, yani metin ile sözcelerin etkileşimi olduğu fikrindedir:

"Her kültürel yapıntı/eser, "hayat"ta sözcelerin oluşturduğu sonsuz zincirde belirli bir konumdan nesnel geçerlilik alanına benzersiz bir yönelim olarak yaratılmış olan bir sözcedir. Bu sözcenin anlamı ya da anlamları, bu benzersiz karşılıklı-ilişkinin bir sonucudur."[20]

Söz konusu sınırsız ilişkiler ağı da imgeler, yani metinler üzerinden inceleme imkânına kavuşur. Bütün bu bilgilerin ışığında Kristeva'nın metni tanımlarken ifade ettiği "alıntılar mozaiği" yapısının[21], metinsel ilişkiler ağı paralelinde kurulduğu görülmektedir. Kristeva'ya göre her metin, türlü göstergeleri yeniden düzenleyerek yeni anlamlar açığa çıkarır. Dolayısıyla yazınsallığın özünde "çok sesli", "heteroglossive" bir yapı mevcuttur. Bahtin'in öne sürdüğü görüşlerde postmodern bir temsil imkânsızlığı bulunmamakla birlikte, Saussurecü anlamda salt yansıtmanın işlerliğiyle sistematize edilen bir temsil tarzı da görülmez. Bahtin'de esas olan "diyalog", yani etkileşimdir. Kristeva, metinlerarasılık düşüncesini kurgularken Bahtin'in vurguladığı etkileşim düşüncesinden hareket etmiştir.

Kristeva metinlerarası ile gönderge arasındaki ayrımı da vurgular. Gönderge, metinde somut olarak tespit edilebilen, tamamlanmış bir nesnedir. Metinlerarası ise, *"bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamına kesişmesi ve tarafsızlaşması"* olgusuna işaret eder.[22] Başka bir deyişle metinlerarası, bir metnin başka metinlerle girdiği anlam oyunlarının takip edilebileceği patikalara karşılık gelmektedir. Kristeva'ya dair Kubilay Aktulum'un belirttiği *"metin ve metinlerarası tanımından her tür insan izini silerek, onu yalnızca bir dil olgusu çerçevesinde tanımlar"*[23] çıkarsaması bu bakımdan eksiktir. Kristeva'da metin kısmen postmodern belirlenimlerin etkisindedir ancak, Bahtin'in anlayışına paralel bir şekilde sözcelerin özne düzeyindeki etkileşimi bütünüyle dışarıda bırakılmaz. Metin üzerinde

[20] Brandist, *a.g.e.,* s. 249.
[21] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, sf. 41.
[22] Aktulum, *a.g.e.,* s. 44.
[23] Aktulum, *a.g.e.,* s. 54.

kesinleşen sabitler, bir sözcenin yeni bir tarihsellikte büründüğü biçim ve muhtevayı yansıtır. İki metin arasındaki ilişki, farklı tarihsel bağlamlar arasında iki sabitenin ortaya yeni bir anlam çıkaran ilişkisidir. Özne bu açıdan tamamen silinmiş değildir, ancak metinlerarası ilişkide isterik bir pasifliği üstlendiği ölçüde mevcuttur.

Nitekim Niall Lucy, Kristeva'nın edebiyat öznesine yaklaşımı konusunda modernist çerçeveden tamamen kopmadığını belirtir. Kristeva postmodernistlerin aksine sanat ve edebiyata kültürel dışavurumlar arasında özerk bir yer tanımıştır. Dolayısıyla Kristeva'da metin, anlam bakımından bir "tekinsizlik" taşımakla birlikte, postmodernizmde olduğu gibi topyekûn oyunsal değildir. Edebiyat yaratımında bir özbilinç vardır, bir kurmaca eser içinde hem yaratıcı hem de eleştirel yönler barındırır. Bir başka ifade ile, Kristeva'nın yaklaşımında postmodernizmdeki mutlak anlamın imkansızlığına angaje olmuş bir eleştirellik yerine, anlama dair ucu açık bir deneysellik söz konusudur. Yazar, romantik edebiyatta olduğu gibi anlamı kontrol eden otorite olmasa da, anlamı yaratıcılığıyla kurgulayabilen yazardır; bu yönüyle postmodern oyunsallık ile romantik gerçekçilik arasında, karma bir yansıtma tarzının üzerinde durulur. Lucy, Kristeva'nın sergilediği tavrın bu açıdan "neo-romantik[24]" olarak adlandırılabileceğini, hatta bu bağlamda *"kopuş ve değişim anlatıları yerine iyileşme ve süreklilik anlatıları açısından"* düşünülüp olumsallık kazandırıldığında edebiyat alanında postmodernizmin bizatihi bir tür neo-romantizm olarak nitelendirilebileceğini belirtir.[25]

Netice itibari ile Julia Kristeva'nın temsil hususunda modern ile post-modern yaklaşım arasında bir geçiş, kararsızlık pozisyonunda bulunduğu söylenebilir. Kristeva'nın metni tanımlarken Bahtin'in Yeni Hegelci 'tarihsel oluş'un[26] dilbilimsel izdüşümü sayılabilecek diyaloji nosyonundan faydalanmış olması da hâlihazırda

---

[24] Lucy "romantik" kavramını, postmodern öncesindeki edebiyat kuramının temsil iddiasına bağlı olarak, "yüce", "idealist" manasında kullanmıştır: *"Bir kez metin sınırlarının ötesinde genelleştirildiğinde, her şey metin olduğunda, daha önce özel olduğu düşünülen şeyler olağanlaşır. Romantik edebiyat kuramı, artık edebiyata atfedilen herhangi bir özellik kalmayacak şekilde her şeyin kuramı olarak ilan edilince, o zaman herhangi bir yüce olma olasılığı da kalmaz" (Lucy, a.g.e.,* s.70.)

[25] Lucy, *a.g.e.,* s. 61.

[26] Yeni-Hegelciliğin edebiyat kuramlarındaki etkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Peter V. Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (Çev. Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 158-164.

içerdiği modern belirlenimlere işaret etmektedir. Kristeva, bütün bir temsil imkânsızlığından ziyade, temsilin dolaşımsallığına odaklanmaktadır. Onun metinlerarasılığı bu bağlamda art-süremli, tarihsel bir anlam ortaya çıkarmaya, kritik etmeye yöneliktir. Tarihsel anlam bir taraftan romantik yazarın kontrolünü büyük ölçüde kaybettiği bir 'oyun-anlam'dır. Metinlerarası yaklaşım ise bu tarihsel ve oyun-anlamın okunabileceği bir zemin sunar. Bu nedenlerden ötürü Kristeva'nın öne sürdüğü ve eleştiri alanında da kabul görmüş olan metinlerarasılığın esası, bir söz dizgesinin başka bir bağlamda yer alması, bir anlam sisteminden diğerine geçiş, terim karşılığı ile "transpozisyon" durumudur.

Metinlerarasılıkla ilgili çalışmalar yapmış olan bir diğer önemli düşünür ise göstergebilim uzmanı ve anlatıbilimci Roland Barthes'dır. "Metin" mefhumu Barthes'ın son çalışmalarında tam manasıyla postmodern bir mahiyet kazanır. Niall Lucy, Barthes'ın eserden yalıtılmış metin düşüncesinin altında, postmodern durumun temsil krizine bağlı olarak, ismi yine postmodernizmle anılan bir düşünür/psikanalist Jacques Lacan'ın bilinçdışı dil görüşünün etkisi olduğu kanaatindedir.[27] Lacan, modern rasyonalist düşüncenin kurucularından Descartes'ın "düşünüyorum öyleyse varım" önermesine kökten karşı çıkmış, öznelliğin temelinin bilinçte değil, tam aksine bilinçdışında olduğunu savunmuştur. Modern öznenin bu ters kurgusu, Saussure'cü anlamda gösteren ve gösterge ilişkisini de ters yüz eder. Saussure'ün öne sürdüğü gösteren ile gösterge arasındaki rastlantısal, keyfi ilişki, Lacan için dil ile hakikatin hâlihazırda bağlantısız olduğu manasına gelir. Bir kelimenin varlığı biricikliği sebebiyle mümkündür ve bu biriciklikten ötürü her kelime salt bir farklılığın tezahürü şeklinde yorumlanır. Kelime ile kelimenin gösterdiği şey arasındaki boşluk, hakikatin sürekli hareket halinde olmasını sağlar. Böylelikle Lacan, farklılıklar tümcesi olan dilin, mutlak bir hakikate yönelik aktarımda bulunamayacağı görüşüne varır. Gösteren-gösterge arasındaki ilişkiye paralel olarak, Lacan'ın "ayna evresi" tanımında da temsilin tersyüz edilişi söz konusudur. Lacan'a göre kişi kendisini evvela aynaya yansıyan bir ben imgesiyle tanır. Kişinin kendilik

[27] Lucy, *a.g.e.,* s. 56.

kimliğini kavrayışı ancak bir yansıma sayesinde mümkün olur: *"...hakiki benliğimiz asli değildir. Bundan dolayı "hakikat", "kurgu"ya dayanır."*[28]

Dilin, hakikati hiçbir şekilde temsil sabiteleriyle ilişkilendiremeyen yapısı, özneyi bir etkisizliğe icbar eder. Bu mecburiyet Barthes'ı "eser" ile "metin" arasında kesin bir ayrıma götürür. "Eser" arkasında "yazar"ı, yani anlamın garantisini sağlayabilecek bir özneyi bulundurduğu için, öznenin anlamına ilişik kalmak zorundadır. Oysa metnin arkasında hiçbir özne yoktur, metnin kendisi öznedir. Ancak bu özne yazar gibi durağan değil, her daim hareketli, anlamı üreten ve çoğaltan bir öznedir. Böylece metin anonim göstergeler evreninin yegâne öznesi olurken, "yazarın ölümü" ilan edilmiş olur.

Aktulum, Barthes'ın son yapıtları olan Göstergeler İmparatorluğu ve Aydınlık Oda isimli çalışmalarda yadsıdığı öznelliğe yine de bir şekilde döndüğünü belirtir ancak şunları da ekler:

"...Barthes'ın son aşamada bir öznellik boyutu katarak yaptığı metinlerarası tanım kuramsal düzlemden öteye geçmez... metinler arasında belli ilişkiler kurmaya olanak sağlayabilecek seçme ölçütlerinin neler olduğu konularında bir şey önermez..."[29]

Barthes'ın yazarın belirleyici etkisini tamamen dışarıda bırakan radikal metin tanımının metinlerarasılık hususunda herhangi bir yapı belirlenimine doğru evrilmemesi tabiidir. Barthes daha ziyade çok anlamlı gösteren unsurlarından hareketle metnin çok anlamlılığına vurgu yapmıştır. Nitekim Peter V. Zima, Barthes'ın edebi metinler üzerine bir semiyotik analiz ortaya koymuş olduğunu belirtmekle birlikte, bu analizi metnin tanımlanamaz çoğulculuğunu ispat etmeye yönelik başarısız bir çaba olarak yorumlamıştır.[30]

---

[28] Lucy, *a.g.e.,* s. 66.
[29] Aktulum, *a.g.e.,* s. 57-59.
[30] Zima, *a.g.e.,* s. 203.

Postmodern romanlarda metinlerarasılık, yine modern temsilin reddi ve oyunsallığın vurgusuna bağlı olarak, modern romanın inşa etmiş olduğu anlatı tekniklerini bozan bir tür üstkurmaca olarak çokça sergilenir.[31] Postmodern roman parodi ya da pastiş yoluyla eski metinlerin ürettiği temsil yapılarına ve anlamlara saldırırken, aynı zamanda nitelikli okurun tespit edebileceği çok katmanlı, metinlerarası bir yapıya bürünür. Buradan hareketle postmodern romancının metinlere belirgin bir eleştirmen tavrı soktuğu söylenebilir. Barthes'ın çok anlamlılığı bir kenara bırakılırsa, metinlerarasılık roman türünde ağırlıklı olarak metnin içindeki söz konusu eleştirellikle tanımlanmıştır. Bir metni çıkış noktası olarak başka metinlerle ilişkiye yönlendiren başat itki postmodernist eleştirel tavır olmuş; tespit edilen pastiş, parodi gibi metinlerarası ilişki tipleri ile aynı zamanda bu eleştirinin yöntemleri tespit edilmiştir. Çalışmanın ileriki bölümlerinde değinileceği üzere, bu eleştirel dinamik her ne kadar postmodern durumun temsil kriziyle edebiyat alanında yeni bir vurgu kazandıysa da, özne-metin ilişkisi itibari ile modern bir olgudur. Metinlerarasılık mefhumunun eleştirel, modern bir tür olarak ortaya çıkan roman türü üzerinden geliştirilmesi de bu durumu doğrulamaktadır.

1.2. Metinlerarası İlişki Tipleri ve Okuma Metodu

Metinlerarasılık olgusu, temelindeki postmodern durumun temsil krizine bağlı olarak iki metin arasındaki ilişkiler hakkında yorum yapabilme noktasında herhangi bir ölçüt belirleme imkânı sunmaz. Bu sebepten metinlerarası ilişkilerin esaslarına yönelik tasnifler yapılabilmesi, metinlerarasılığın bir okuma metoduna dönüşebilmesi hususunda yine birtakım biçim ve içerik tümelleri tespit edilmiş, yapısalcı yöntemlere başvurulmuştur.

[31] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 75.

Metinlerarası ilişkinin hangi durumlarda geçerli olacağına dair bir ölçüt koyan ilk araştırmacı Laurent Jenny'dir.[32] Laurent Jenny, bir yazınsal yapıtın anlam ve yapısının kavranabilmesi için önceki metinlerle kurduğu ilişkiler bazında incelenmesi gerektiğini belirtir. Jenny'e göre metinler, başka metinlerle parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı gibi birtakım yöntemlerle ilişkiye girerler, bu yöntemler de metinlerarasının bir tür kaynak eleştirisi niteliği taşıdığını gösterir.

Laurent Jenny bu ölçütten yola çıkarak metinlerarasını *"çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi"*[33] olarak tanımlar. Dolayısıyla metinlerarası bir okuma, ana metnin yapısına alt metinlerden geçmiş olan tematik, yapısal unsurların tespit edilmesini gerektirir. Jenny, metinlerarası ilişkilerde iki temel tip belirlemiştir; bunların ilki bir metni köken olarak bir yazınsal türe bağlayan ilişkidir, ikincisi de önceki bir metinden alınan dizgenin bağlamı değiştirilerek başka bir dizgede kullanılması şeklinde görülen ilişkidir.

Jenny, ikinci tip bağlam değiştirme ilişkilerini "yerdeşlik" olarak adlandırıp 'düzdeğişmeceli yerdeşlik', 'eğretisel yerdeşlik', 'yerdeş olmayan montaj' başlıkları ile tasnif etmiştir. Birinci tip dönüşüm biçimleri ise sözbilimsel betiler başlığı altında sınıflanır: sesbenzeşimi (paronomase), eksilti (ellipse), genleştirme (amplification), abartma (hyperbole), sıra değiştirme (inversion). Daha çok parodik yöndeki metinlerarasılığa karşılık gelen sıra değiştirme işlemi de kendi içinde beş ayrı gruba ayrılmıştır: sözcelem durumunun değiştirilmesi, nitelemenin değiştirilmesi, dramatik durumun değiştirilmesi, simgesel değerlerin değiştirilmesi ve anlam düzeyinin değişmesi.[34] Jenny, en sık kurulan metinlerarası ilişki tipinin son tasnifteki "anlam düzeyinin değişmesi" tipi olduğunu söyler.

Laurent Jenny, metinlerarasını tasnif ederek metinlerarası ilişkilerin dinamiklerine dair bir kapsam belirlemesine gitmiştir. Bu kapsam belirleniminin

[32] Aktulum, *a.g.e.,* s. 73.
[33] Aktulum, *a.g.e.,* s. 74.
[34] Aktulum, *a.g.e.,* s. 76-80.

altında yatan asıl sebep de yazarın metindeki stratejisinin ölçü alınmasıdır. Yazarın metinde "bilinçli" olarak bir anlam yaratması göz önünde bulundurulmadığında, metinlerarası ilişkilerin yorumu tamamen okurun tasarrufuna bırakılır ki bunun da salt spekülasyondan öteye gitmesi mümkün olamaz.

Metinlerarası ilişki tiplerini tam bir tasnifle ortaya koyan ise, yapısalcı anlatıbilimin kurucularından olan Jean Genette'dir. Genette, Jenny'deki "ana metinsellik" olgusuna odaklanarak yazınsallık ölçütünü metinsel-aşkınlık (transtextualite) kavramıyla belirler. Böylelikle metinlerarası ilişkiler, bir ana-metnin alt-metinlerle kurduğu ilişkiler olarak sınırlandırılır. Genette bu sınırlandırmadan sonra, metinlerarası ilişki tiplemesini ana-metin ile alt-metin arasındaki ilişkiler arasında geliştirir. Metinlerarasılık (intertextualite) Genette'in tasnifinde bir metin içerisindeki kesitin başka bir metindeki doğrudan varlığı olarak 'metinsel-aşkınlık' ana başlığı altında tanımlanır.[35]

Genette'in tasnifi beş ana başlıktan müteşekkildir: Metinlerarası (intertextualite), Ana-Metinsellik (hypertextualite), Yan-Metinsellik (paratextualite), Üst-Metinsellik (architextualite), Yorumsal üst-metin (metatextualite). Ana-Metinsellik, *"yalın ya da dolaylı dönüşüm işlemiyle önceki bir metinden türeyen her metin"* olarak tanımlanır ve Aktulum'un da belirttiği üzere Genette'in üzerinde en çok durduğu ilişki tarzıdır.[36]

Genette, metinlerarası yöntemleri "ortakbirliktelik ilişkisi" ve "türev ilişkisi" olmak üzere iki başlık altında toplar.[37] Ortakbirliktelik ilişkisi "alıntı", "gizli alıntı", "anıştırma" biçimlerinde gerçekleşir. Türev ilişkileri ise "yansılama (parodi)", "alaycı gülünç dönüştürüm" ve "öykünme (pastiş)" olarak üçe ayrılır.

Genette'in tespit ettiği metinlerarası yöntemlerin içerisinde "Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü" ayrı başlık altında verilmiştir. Genellikle alt-metnin bir

[35] Aktulum, *a.g.e.,* s. 82-83.
[36] Aktulum, *a.g.e.,* s. 84.
[37] Aktulum, *a.g.e.,* s. 93.

oyun düzleminde ve yergi amaçlı değişimlerinin yanında ciddi dönüşümler, daha geniş bir alanı kapsar. Genette bu sebepten ciddi dönüşümleri değiştirim sözcüğüne karşılık gelecek şekilde (transposition) sözcüğünü kullanarak tasnif etmiştir. *"Ciddi dönüşümler ya da değiştirim, öteki ana-metin yöntemlerinin tersine daha çok geniş boyutlu yapılara uygulanan çok sayıda ve çeşitli değiştirim yöntemini kapsayan ana-metinsellik kılgılarının en önemlileridir."*[38] Genette bu tip değişimleri "biçimsel değiştirmeler" ve "anlamsal değiştirimler" olarak ikiye ayırır.

Biçimsel dönüşümler, çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin-dönüşümü ve biçem-dönüşümü olmak üzere beş başlıkta incelenmiştir. Bunlardan biçem-dönüşümü başlığı da üç alt başlıkta incelenmiştir:

1- İndirgeme

2- Genişletme: Bir metni indirgemek ya da genişletmek, böyle bir işleme girişerek uzun ya da kısa, ondan türeyen yeni bir metin üretmek demektir.

3- Kipsel dönüşüm: Biçemsel olan son değiştirim biçimi kipsel-dönüşüm yani alt-metnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişikliklerdir. Kipsel-dönüşüm kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine – anlatısal ya da dramatik – ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler ele alınır.[39]

Anlamsal dönüşüm başlığında da iki tip anlamsal dönüşümden bahsedilir. Bunlardan bir öykünün tarihsel ve coğrafi bağlamının değişimi "öyküsel dönüşüm" ve olay örgüsündeki doğrudan değişiklikler de "edimsel dönüşüm" olarak adlandırılmıştır. Öyküsel dönüşüm kendi içerisinde elöyküsel ve benöyküsel dönüşümler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bunlardan elöyküsel dönüşümde, bir

[38] Aktulum, *a.g.e.,* s. 142.
[39] Aktulum, *a.g.e.,* s. 141-144.

metnin alt-metinle taşıdığı eylem benzerlikleri, benöyküsel dönüşümde ise yazarın daha önce yazılmış bir metne kendi tematik anlamını vermesi söz konusudur.[40]

Metinlerarası ilişkilerin tipolojisinde genel hatlarıyla yapısalcı anlatıbilim yönteminin[41] izlendiğini görüyoruz. Bununla birlikte belirlenen metinlerarası ilişki tiplerinin biçimsel ilişkileri izlerken birtakım sahih genellemelere gidebildiğini, öte yandan anlam ilişkilerini izlerken tabii olarak Avrupa merkezli bir tür olan romanın altındaki toplumsal dinamikleri[42] esas aldığını, yani radikal ve evrensel anlamda modernitenin fikri köklerinin bulunduğu Avrupa-merkezli düşünce geleneğinden hareket ettiğini görüyoruz.[43] Bu noktada, metinlerarasılıktaki anlamsal ilişkilerin her kültürde, her dil ve düşünce sisteminde farklılıklar göstereceği, dolayısıyla bu anlamsal ilişkilerin tam bir evrensel, genel-geçer sınıflandırmasının yapılamayacağı görülmektedir.

Kubilay Aktulum, metinlerarası okuma metodunun amaç ve kapsamını karşılaştırmalı eleştiri ve kaynak eleştirisi ile mukayese ederek belirlemiştir. Karşılaştırmalı eleştiride söz konusu olan, *a priori* bir bütüncenin belirlenmesi ve bu bütüncedeki unsurların benzerlik, karşıtlık ilişkilerini tespit etmek üzere içerik bakımından yakın olan metinlerin karşı karşıya getirilerek incelenmesidir. Metinlerarası ilişkide ise önceden belirlenmiş bir bütünce yoktur, yapıtlar arasındaki

---

[40] Aktulum, *a.g.e.,* s. 147.

[41] Yapısalcı Anlatıbilim hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 28-31.

[42] Brandist roman türünün oluşumu hakkında şunları söyler: *"Modern roman antikitenin çöküşü ile başlayan ve nihai aşamasına Rönesans'ta ulaşan kültürel-tarihsel bir eğilimin ürünüdür. Aynı zamanda, söylemsel etkileşimin doğasındaki değişikliklerle bağlantılı da olan bir eğilimdir. Helenistik dönemde tek-dilli Atina şehir-devletinin çöküşü ulusal dillerin çok-dilli etkileşimine yol açmıştır ve sonunda merkeziliği yok eden gidişat, farklı toplumsal sınıfların ve grupların ortaya çıkmasıyla sonuçlanırken ortaçağ döneminin değişmez hiyerarşisi de Rönesans'ta aşınmaya başlamıştır. Bu gidişat ile örtüşen edebi türlerin tarihi epik ve trajedinin çöküşü ve bu çöküşün yol açtığı yarı-ciddi ve yergisel türler çoğulluğu ve nihayetinde de tüm bunları birleştiren yeni bir büyük anlatı biçiminin, yani romanın müteakip gelişiminden oluşmaktadır." (Brandist, a.g.e., s. 191.);* Brandist, Mihail Bahtin'in de romanı modern bir tür olarak tanımladığının altını çizer*: "..Epik uzun süre sürmüş statik ve monolojik bir çağın, klasik antikite devrinin anlatı türü gibidir, oysa roman modern çağın türüdür, bu çağın dinamizmi tarafından üretilmiştir ve yine bu dinamizme katılmaktadır."* (Brandist, a.g.e., s. 196.)

[43] Avrupa düşüncesinin genel hatlarına ilişkin bilgi için bkz: Jacqueline Russ, *Avrupa Düşüncesinin Serüveni & Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi* (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2014.

bağlam değişiklikleri takip edilir, yapıtların tarihsel konumları ve bulundukları edebiyat geleneklerinden hareket edilerek tespit edilen dönüşümlerin mahiyetleri çıkarsanır. Karşılaştırmalı eleştiride arasında hiçbir metinlerarası ilişki bulunmayan, hatta iki ayrı dile ve kültüre ait ola yapıtlar, içerik benzerlikleri üzerinden bir yakınlık ilişkisinde incelenir. Metinlerarasında ise ilişkiler *"... yazarca, isteyerek, bilerek (yapıtında bir başka yapıta açık ya da kapalı olarak göndererek) kurulur."*[44]

Metinlerarasılık, bir metnin anlamının kendinden önceki metinlerle anlaşılabileceğini savunması bakımından kaynak eleştirisine yaklaşır. İki okuma tarzında da retrospektif, art-süremli bir bakış vardır ancak, kaynak eleştirisinde *"yapıtın kökenine ulaşılmaya, yazarın özgünlüğünün, onu öteki yazarlardan ayıran tarafların içerisinde yer aldığı tarihsel ve toplumsal bağlama neleri borçlu olduğu, yapıtın yazıldığı dönemle olan ilişkileri açıklanmaya, yazarın aynı zamanda toplumsal bir ürün olduğu, toplumsalı anlattığı gösterilmeye"*[45] çalışılır. Başka bir ifadeyle kaynak eleştirisi bir yapıtın, oluşum şartlarını izah eden toplumsal bağlamına; durağan bir kökene odaklanır. Metinlerarasının odak noktası çıkış noktasında olduğu gibi yine metinlerdir; *"yeni bağlam eski bağlamındaki anlamla karşı karşıya konarak anlaşılmaya çalışılır."*[46]Ancak metinlerarası göndergeler doğrudan bir anlam açığa çıkarmaz, bu yüzden *"metinlerarası ile başlangıçta kaynak eleştirisinin geriye dönülerek başlattığı araştırma devinisi gerçekleştirilir."*[47]

Kristeva'daki belirsiz, Barthes'da ise büsbütün devre dışı bırakılmış olan özne/yazar, metinlerarasılığın bir okuma yöntemine dönüştüğü yerde mecburen yeniden ele alınmıştır. Aktulum da çalışmasının son bölümünde bu duruma değinir:

"... metinlerarasında yazarın katkısından hiç söz etmeyen, kısacası 'yazarın öldüğünü' ilan eden postmodern eleştirmenlerin takındıları bu tavır, yani metinlerarası çerçevede yazar (ve okur) kavramını yoksamaları her zaman için geçerli bir tutum sayılmamalıdır. Çünkü onları okura belli bir ileti vermek için belli

[44] Aktulum, *a.g.e.,* s. 258.
[45] Aktulum, *a.g.e.,* s. 264.
[46] Gös. yer.
[47] Aktulum, *a.g.e.,* s. 266.

bir anlamsal strateji doğrultusunda yapıta sokan yazarın kendisi olduğundan, bir başka yapıttan yapılan alıntıları, göndergeleri, anıştırmaları yazarın rolünü göz ardı ederek ele almak son derece yetersiz olurdu." [48]

Özetle metinlerarasılığın, metinler üzerindeki dönüşümleri takip edecek çizgide kalan, bununla birlikte bağlam değişikliklerini irdeleyerek tarihsel süreklilik/süreksizlik anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir inceleme metodu olduğu söylenebilir. Söz konusu tarihsellik, ancak yazarın izlediği anlam stratejisiyle ortaya çıkarılabileceği için, metinlerarası bir okumada göndermede bulunulan alt-metnin niteliklerinin yanı sıra yazarın niyeti de göz önünde bulundurulmalıdır.

1.3. Folklor ve Metinlerarasılık

Yazın dünyasında sıkça görülen metinlerarası eğilim, bir edebiyat eserinin oluşumunda kendinden önceki eserlere göndermede bulunma yahut bütünüyle o eserlerden hareket etme eğilimidir. Yapıtlar açısından bakılacak olursa, metinlerarası ilişkileri yoğunlukla içeren eserlerin, yazarların eleştirel-okur kimliklerini sergiledikleri eserler olduğu söylenebilir. Bu minvalde modern edebiyat eserlerinde folklorik ürünlere sıkça başvurulmuş, modern öncesi edebiyatın muhtelif türlerinden çeşitli biçim ve bağlam dönüştürmeleriyle faydalanılmıştır. Atasözü, deyim ve çok çeşitli ritüelin modern yaşam içinde yeni yahut bozulmuş biçimlerle de olsa varlığını sürdürmesine benzer şekilde, masal, destan, bilmece gibi halk edebiyatına ait türler de modern edebiyatta yerlerini almışlardır. Bilhassa modern dünyanın üretimlerini sorgulayıcı bir tutumla değerlendiren postmodern eğilimlerin yükselişi, modernitenin birçok yönüyle dışladığı geleneksel unsurlar barındıran folklorik ürünlere yönelik ilgi artışını da beraberinde getirmiştir.

[48] Aktulum, *a.g.e.*, s. 267.

Metinlerarası okumada bir ana-metinde yer aldığı tespit edilen alt-metnin folklorik bir ürün olması, bir takım araştırma problemlerine sebebiyet vermektedir. Zira metinlerarasının inceleme nesnesi metinlerdir, buna karşın folklorik anlatılar çoğunlukla sözlü gelenek dâhilinde üretilmiştir. Halkbilimin inceleme nesnesi olarak kullandığı metinlerin büyük çoğunluğu, sözlü geleneğe ait bir performansın metinleştirilerek kayda geçirilmiş halidir. Alan Dundes'in ifadesiyle *"Bir halk bilgisi ürününün metni (texti) esas itibariyle bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır."*[49]

Folklorik ürünlerin ekseriyetle sözlü gelenek içinde üretilmesi, metinlerarası ilişkileri takip etmek için şart olan ana metnin saptanmasını imkânsız kılar. Sözlü kültür ürünleri anlatıcıların belleklerinde muhafaza edildiği için, her anlatıcı 'context'e bağlı olarak sergilediği performansta anlatının orijinalini değil, bir varyantını ortaya koyar. Dolayısıyla gönderen-metin – gönderge-metin düzeyinde metinlerarası ilişkinin tespit ve takip edilebilmesi için gereken sabiteler elde edilemez. Aktulum, "Folklor ve Metinlerarasılık" çalışmasında söz konusu duruma şu ifadelerle değinmiştir:

"Sözlü edebiyatta yazılı edebiyattaki yenidenyazma kullanımlarından ayrı olarak, kendisinden yola çıkarak bir başka metnin göndergesinin (ana-metin) somut nesnesi kavranamaz özelliktedir. Yalnızca işitmeyle kavrama dışında, sırf sözceleme öznesinin, icracının belleğinde bulunmasından dolayı gönderge metnin somut, elle tutulur ayrı bir biçimde ele alınabilme özelliği bulunmaz, dolayısıyla kendisinden yola çıkarak üretilen bir başka metnin metinlerarasılık/söylemlerarasılık çerçevesinde değerlendirilmesi olasılığı ortadan kalkar"[50]

Bir sözlü anlatının herhangi bir varyantını ana-metin olarak, bir diğer varyantını ise alt-metin olarak kabul edip ikisi arasında metinlerarası bir okuma yapmak mümkün olmamaktadır. Zira her iki varyant da, metin olarak tespit

[49] Alan Dundes, "Doku, Metin ve Konteks" (Çev. Metin Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s.72.
[50] Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013, s. 44.

edilemeyen soyut bir ana-metnin icrası olarak meydana gelir. Varyantlar arasında bir metinlerarası ilişkiden söz etmek bu bakımdan hatalı olacaktır; çünkü varyantlar sözcelem bakımından birbirleriyle değil, bir "model" ile ilişkiye girerler. İcracı performansını modeli temel alarak gerçekleştirir. Öte yandan bir performans aynı zamanda modeli yeniden üretir.

Aktulum sözlü edebiyat kapsamında metinlerarasılığı irdelerken, Jean Derive'in "yenidenbiçimlendirme" (reformulation) kavramıyla metinlerarasılık arasında bir özdeşlik kurar:

"Jean Derive, sözlü edebiyatta aynı yapıtın değişik uygulamalarını bir söylemlerarasılık ya da metinlerarasılık yerine bir yenidenbiçimlendirme olarak adlandırır ... "Yenidenbiçimlendirme" daha önce açıklananı, söyleneni ya da yazılmış olanı bir başka türlü yeniden üretme işlemine gönderen bir yeniden biçimlendirme, oluşturma, açıklama ya da anlatma biçimine tanımlanır. Sözlü ya da yazılı yazınsal bir yapıtın oluşturulma sürecine gönderme yapan kavramın işleyişi hem söylemlerarasılığın hem de metinlerarasılığın işleyişiyle örtüşür."[51]

Bu noktada Aktulum'un metinlerarasılık olgusunu modern öncesi anlatı dinamiklerine uyarladığı görülmektedir. Sözlü gelenekte anlatıların yeniden üretim sürecinde uğradığı değişimler metinlerarası işleyişe dâhil edilmekte, metinlerarasılık yöntemi folklor anlatılarının incelenmesinde uygulanabilecek bir yöntem olarak önerilmektedir. Öte yandan Aktulum, sözlü edebiyat ürünlerinin yeniden üretiminde bir bağlam değişikliğinin, transpozisyonun söz konusu olmadığını belirtir:

"... yenidenbiçimlendirme sözlü bir edebiyat üzerinden gerçekleştirildiğinde ilke olarak bir dönüştürme işlevine başvurulmaz, burada amaç daha çok aynı şeyi yinelemektir. Dilsel bir nesneyi kültürel işlevine dokunmadan yeniden üretmek, bir tür aslını kopyalamak söz konusudur..."[52]

---

[51] Aktulum, *a.g.e.,* s. 40.
[52] Aktulum, *a.g.e.,* s. 42.

Aktulum, sözlü edebiyatın yeniden üretim karakterindeki farklılığa değindikten sonra sözlü edebiyat ile yazılı edebiyat arasındaki yenidenbiçimlendirme tarzları arasında bir ayrıma gider. *"Yazılı olan belli bir süre üzerinde oturtularak somut bir varlık kazanır, sözlü olan (bir sözlü metin) ise varlığını söylendiği andan sonra ancak bellekte sürdürebilecektir"*[53] ifadesinden anlaşıldığı gibi bu ayrım, yazının sözün uzamını değiştiren teknik yönü üzerinden kurulur ve aynı zamanda metinlerarasılık ile söylemlerarasılık arasındaki ayrıma karşılık gelir. Sonuç olarak sözlü edebiyat ürünlerinin ana-metinleri belirlenemediğinden, folklor araştırmacılarının yapabilecekleri en olası araştırma, *"modelin röprodüksiyonu gibi her türden fikrin dışında, bir versiyondan ötekine gerçekleştirilen dönüşümleri incelemek"* olacaktır.[54] Başka bir deyişle sözlü edebiyata içkin metinlerarası bir inceleme, varyasyon farklılıklarını tespit ederek, modele ilişkin birtakım ekotiplere[55] ulaşmakla sınırlı kalacaktır.

Bu noktada metinlerarası işleyişin kapsamıyla ilgili başka bir sorun ortaya çıkmakta, sözlü/yazılı ayrımı salt teknik bir ayrım olduğu için metinlerarasılığı mümkün kılan özneyi dışarıda bırakmaktadır. Metinlerarası yaklaşımın değerlendirmeye çalıştığı alt-metnin bilinçli dönüştürümü, terminolojideki karşılığıyla transpozisyon durumu, sözlü edebiyatın icracı öznesinin modeli yeniden üretimi esnasında söz konusu olmamaktadır. Aktulum'un bu bağlamda "modelin röprodüksiyonu" olarak ifade ettiği üretim şekli sözlü olmaktan (yahut yazılı olmamaktan) kaynaklanan istisnai bir durum değil, folklorik ürünlerin karakterine ait bir vasıf olarak değerlendirilmelidir. Zira sözlü ve yazılı edebiyatın temel özelliklerini belirleyen tek başına sözlü olmaları ya da yazılı olmaları değildir. Son kertede sözlü-yazılı ayrımı, belli dönemler arasındaki sanat anlayışındaki değişimden ziyade, anlatıların üretim-iletim koşullarındaki değişimi vurgulamakta, bu nedenle de modelin yeniden üretiminin metinlerarası işleyişe dâhil edilip edilemeyeceği hususuna bir yanıt vermemektedir.

---

[53] Aktulum, *a.g.e.,* s. 41.

[54] Aktulum, *a.g.e.,* s. 47.

[55] C. Von Sydow'un kültürel bir unsurun bir kültür veya bölgeye ilk girişi olarak tanımladığı "ekotip" kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Özkul Çobanoğlu, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 152-153.

Walter Ong, sözlü/yazılı kültür arasındaki temel farklılıkları incelediği çalışmasında[56], yazılı kültüre geçişin sözlü kültürü yok etmediğini, yazıyı üreten gücün arkasında da sözlü kültürü mevcut kılan itkiler olduğunu belirtir. *"... yazı, başından itibaren sözlü kültürü daraltmamış; sözlü hitabın "ilkelerini" ve bileşenlerini bilimsel bir "sanat" olarak, konuşmanın nasıl ve niçin istenilen etkiyi yaratabileceğini gösteren, birbirini izleyen bir zincirleme kurallar bütünü yaratacak şekilde düzenleyerek, sözlü kültürün gelişmesini sağlamıştır."*[57] Buradan anlaşılacağı üzere bir tür teknoloji olan yazıya kültür tarihini kendi başına dönüştüren bir üst akıl atfetmek, modern öncesi sanatların arkasındaki toplumsal eğilimleri, ontik ve etik belirlenimleri göz ardı etmek manasına gelir. Yazının bizatihi varlığı kültürün özgün karakterini bütünüyle değiştirmez; yazılı bir kültür dairesinin içinde bulunmasına rağmen asırlar boyu hem biçem hem de içerik kalıplarına sıkıca bağlı kalan Klasik Türk Edebiyatı, bu değişmezliğin tipik bir örneğidir.

Görüldüğü üzere modelin yeniden üretimi şeklinde tezahür eden anlatı tarzının arkasındaki sistemi sözlü-yazılı ayrımı üzerinden izah etmek mümkün olmamaktadır. Burada metinlerarası işleyişin mantığındaki "bağlam değiştirme" olgusu, ayrımı "modelin yeniden üretimi"nin kendi tarihindeki anlamına götürmektedir. Başka bir ifadeyle folklorik yapıtlar ve modern edebiyat arasında geçerli olan durum "modelin yeniden üretimi"nden "bağlam değiştirme"ye doğru bir geçiştir. Metinlerarasılılığın modern bir kapsamı haiz olduğu, bir modernlik durumu dâhilinde geçerli olabileceği söz konusu geçişle birlikte ve yazarın eserini üretirken içinde bulunduğu üretim mantıklarıyla koşut olarak değerlendirildiğinde sarahaten anlaşılacaktır.

Larry Shiner, "Sanatın İcadı" isimli çalışmasında, sanatın anlamının kültürden kültüre değişebileceğini, modern sanatın iki asırlık kısa bir mazisi olduğunu vurgulayarak, "güzel sanatlar" kategorisinin ve özerk bir estetik anlayışının

[56] Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul 2004.
[57] Ong, *a.g.e.,* s. 22.

ortaya çıkışını Batı coğrafyasındaki tarihsel kırılmalar üzerinden incelemiştir.[58] Shiner, iki bin yılı aşkın bir süre Batı kültüründe sanatçı ile zanaatçı arasında bir ayrım olmadığını, sanatçı/zanaatçının yaratımcıdan ziyade imalatçı olarak görüldüğünü belirtir: *"Eski dünyada ya da ortaçağda, ne güzel sanatlar ne de zanaat değil sadece sanat vardı; keza ne "sanatçı", ne de "zanaatçı" değil yalnızca beceri ve hayal gücüne, gelenek ve yeniliğe aynı derecede önem veren zanaatçı/sanatçı vardı."*[59]

Sanatın toplumsal konumundaki modern öncesi bütünsellikten, sanatçının hiçbir şekilde bir öznellik algısına sahip olmadığı, yalnızca işlevsel, teknik üretimlerde bulunduğu anlaşılmamalıdır. Eski dünyada sanatçının öznelliği büsbütün yok sayılmış değildir, burada söz konusu olan öznel faaliyetin algılanışındaki bir farklılıktır: *"Şairler, ressam ve besteciler güzelliği "yaratan" kişiler olarak değil, bunun yerine zaten var olan bir şeyi keşfeden kişiler olarak görülüyorlardı."*[60]

Shiner, Arthur Danto'nun "Sanatın Sonundan Sonra"[61] isimli çalışmasındaki görüşlerden faydalanarak, tarihsel olarak ortaya çıkan sanaat/zanaat ayrımının temelindeki tinsel kopuşu "bilen" öznellikle açıklar. Batı'da sanatın modernleşmesi, sanatın bir "taklit" olduğu fikrinin terk edilmesi ve klasik temsil modellerinin aşkın bir bakışla değiştirilmesi şeklinde gerçekleşmiştir:

"... Sanat, modernizmin doğuşuna dek taklit biçimi olarak görülmeye devam etti. Modernizmden sonra ise sanatçılar bizzat, sanatın özünü aramaya koyuldular... İşte sanat nihayet asıl doğasını ortaya koymuştu: Bir önerme ortaya atan ve bunu kendini bilen biçimde cisimleştiren bir şey. Sanatın özünün "cisimleşmiş anlam" olduğunun açığa çıkmasıyla birlikte sanat ile zanaat karşıtlığının hakikatte ne olduğu da gözler önüne seriliyordu: Cisimleşmiş anlam karşısında sırf fayda, deha karşısında sırf beceri."[62]

---

[58] Larry Shiner, *Sanatın İcadı* (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
[59] Shiner, *a.g.e.,* s. 42.
[60] Shiner, *a.g.e.,* s. 104.
[61] İng. After the End of Art.
[62] Shiner, *a.g.e.,* sf.36.

Modernitenin ortaya çıkışı elbette sadece sanat alanındaki değişimlerle sınırlı değildir; modernizasyon sosyal, hukuki, iktisadi ilişkilerdeki bir dizi köklü değişiklikleri de ifade eder. Ancak metinlerarası işleyişin kapsamını belirleyebilmek adına çalışmanın bu bölümü modern ile premodern sanatçı arasındaki başat farkın modern sanatçının bilen öznelliği olduğu yargısıyla sınırlandırılacak, sadece modern öznelliği izah eden ayrımlar üzerine durulacaktır.

"Modern edebiyata alışmış olanlarda, o bakışı bir önceki çağa ya da eski çağlara yansıtma eğilimi var. Keza bununla da kalmayıp bir "edebiyat tarihi" uyduruyorlar."[63] diyerek yansıtmalı bir tarih bakışının modern öncesi edebiyata dair değerlendirmeleri zımnen modernist bir bakışa icbar ettiği görüşünde olan Japon düşünür ve edebiyat eleştirmeni Kojin Karatani, "Derinliğin Keşfi" isimli çalışmasında Japon edebiyatı özelinde modernizasyonu değerlendirirken geleneksel sanatın özelliklerini kendi niyet ve mantığı içinde anlamaya, *"modernitenin kökenini Batı'nın kendisinde aramaktansa, Batı-olmayanın Batılılaşması sürecinde görmeye"*[64] çalışır.

Karatani, sanat ve edebiyatı bir bütünce içinde tutarak, geleneksel edebiyatın mantığını açıklarken geleneksel resmin içkin kaideleriyle koşutluklar tespit eder ve Çin edebiyatının resimdeki muadili olan *Sansui* resimlerinden hareketle, geleneksel sanat ile modern sanat arasında bir perspektifsel konfigürasyon farklılığı olduğunu belirtir.

Karatani'nin ifade şekliyle modern resmin perspektifinde manzara *"sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından bütünsel olarak kavranır. Belli bir anda, o bakış açısının alanına giren her şey, koordinatlar ağının gözlerine yerleşir ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişki nesnel olarak belirlenir."*[65] Geleneksel *Sansui* resminde ise minyatür sanatına benzer bir şekilde perspektif derinlik yoktur. Manzara, *"bireyin*

[63] Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
[64] Karatani, *a.g.e.,* s. 221.
[65] Karatani, *a.g.e.,* s.33.

nesneyle olan ilişkisi olarak değil, aşkın ve metafizik bir model olarak var olmaktadır."[66] Örneğin Sansui ressamı, *"bir çam ağacını resmederken, adeta çam ağacı kavramını resmetmektedir."* Buna mukabil modern ressam ağacın zihninde yarattığı görüntüyü öznel bir 'gerçekçilik' tutumuyla yansıtır. Bu analizle birlikte edebiyata bakıldığında *"modern edebiyata özellik kazandıran öznellik ve kendini ifade etme düşüncelerinin, dünyanın 'sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından görülmesi' duruma tekabül ettiği anlaşılır."*[67]

Geleneksel resme paralel olarak geleneksel edebiyatta da sabit bir öznenin kendini ifade edişi, nesnelerden ayrışmış bir aşkın benliğin izlenimi söz konusu değildir. Modern edebiyattaki 'kendini' ifade etme düzeni olarak yansıtılan gerçekçilik, geleneksel edebiyatta bir modeli, düzeni yansıtan gerçekçiliktir. Karatani, modernist bakışın geleneksel edebiyata atfettiği gerçekçilikten yoksun olma niteliğini bu bakımdan yanlış bulur. Bir tavır olarak gerçekçilik modern içsel insanın edebiyatına ait olsa da, esasen her iki edebiyat anlayışında da kendi algılama tarzlarını ifade eden farklı gerçeklik konfigürasyonları söz konusudur.

Shiner ve Danto'nun tahlillerinde olduğu gibi Karatani'de de sanat ve edebiyatta modernitenin ortaya çıkışı "özne"ye, daha geniş bir ifade ile modernliğin esasını teşkil eden bir öznellik biçimine bağlı olarak analiz edilmiştir. Bununla birlikte Karatani, modern "bilen" öznenin -kendi tabiri ile "içsel insan"ın- tezahürünü bir "altüst oluş" olarak değerlendirir ve teorik kökenini modern felsefenin kurucusu sayılan Immanuel Kant'a götürür. Karatani'ye göre Kant'ın öne sürdüğü estetik yargının temelindeki "yüce", öznenin içinde akis bulmasına karşın, ancak nesnenin tarafında keşfedilebilir.[68] Böylece özne-nesne konumları dâhilinde bir altüst oluş gerçekleşmiş olur, çünkü bu öznellik zemini "güzel" olanın "nesnede nesnel biçimde var olduğunun sanılması"[69] demektir; "yüce" olanla kurulan ilk temastaki rahatsızlık verici, algılama kıvamını bozan kaotik yan unutulunca, "güzel" doğrudan nesnelere raptedilmiş ve model terk edilmiş olunur.

---

[66] Gös. yer.
[67] Karatani, *a.g.e.,* s. 36.
[68] Karatani, *a.g.e.,* s. 44.
[69] Karatani, *a.g.e.,* s. 232.

Bu analizlere paralel olarak edebiyatta "modelin yeniden üretimi"nden "bağlam değişimi"ne geçişin, sözlü kültürden yazılı kültüre değil, gelenekselden moderne geçişle eş değer olduğu söylenebilir. Metinlerarasılık olgusunun temelindeki transpozisyonu mümkün kılan, modern yazarın yapıtını oluştururken bilişsel bir iddiaya, aşkın öznelliğe başvurmasıdır. Bağlam değişimi, bir sözcelemin metinsel bir uzama kavuşması nedeniyle gerçekleşmez. Bilakis, aşkın öznenin metinsel uzamı özel bir biçimde kullanması neticesinde bağlam değiştirilmiş olur.

Geleneksel edebiyatta hâlihazırda mevcut olan ve hem bir toplumsal sistemin ölçülerine hem de bu ölçülerin sınırlarını çizen algılama, bilgi edinme biçimlerine karşılık gelen bir modelin temsili söz konusudur. Geleneksel anlatıcı/yazar modele evvela eserlerine aktardığı nesneleri algılama, kendini bu nesneler karşısında konumlandırma bakımından tamamen sadıktır. Akabinde bu sadakat yapıtın kompozisyonunda anlatım kalıplarına, motiflere ve tekrarlı yapıya bağlılık şeklinde tezahür eder. Bu hususta belirleyici olan yazar/anlatıcının içinde bulunduğu kültürel iletişim alandaki hâkimiyetin sözlü yahut yazılı dinamiklerde bulunması değil, toplumsal zihin yapısıdır. Sözlü ya da yazılı edebiyat, daha ziyade aynı zihin yapısının toplumsal tabakaların yaşayış biçimlerine göre dağılımını ifade eder.

Geleneksel edebiyatta bir yazar/anlatıcının diğer eserlerle kurduğu ilişki de modele bağlı olarak belirlenir. Bu eserler yazar/anlatıcının modelin mahiyetini ve temsil esaslarını öğrendiği vasıtalardır; bu vasıtalarla kurulan ilişki modern edebiyatta olduğu gibi bağlam değişimine yönelik değildir. Geleneksel edebiyatta eserler, sanatın timsalleri olarak bir kültürel mirası oluşturur; yazar/anlatıcı bu miras karşısında sanat eserlerinde içkin olan modeli, güncel toplumsal şartlara uyarlayarak yeniden temsil edebileceği bir konumda bulunur. Bu bağlamda geleneksel yazar diğer eserlerle modelin kültürel sürekliliğini, 'transposition'a karşılık gelecek bir terim kullanmak gerekirse 'reposition'u sağlayacak şekilde ilişkiye girer. Geleneksel yazardaki özgünlük kavrayışı kültürel süreklilikle eş güdümlüdür.

Modernliğe geçiş ise bir kültürel süreksizlik durumuna yol açar ve bu süreksizlikte yazarın diğer eserlerle ilişkisi, o eserlere içkin modeli sorgulamak ve değiştirmek niyetiyle kurulur. Modernlik başlı başına bir değişim ve ilerleme beklentisi taşıdığı için, gelenekle ilişkisi bir sadakat ilişkisi olarak değil, geleneği kendi düşünsel kimliğine dâhil ettiği kapsayıcı, dönüştürücü bir ilişki olarak gerçekleşir.[70] Modern yazar bu açıdan geleneği kapsadığı ve ondan koptuğu, buna mukabil kendi kimliğine; aşkın öznelliği ve 'içsel'liğine sadık olduğu ölçüde özgün sayılacaktır.

Netice olarak, metinlerarası bir okumayı mümkün kılan ölçü bağlam değişimi ise, modelin yeniden üretimi mantığıyla şekillenen modern öncesi edebiyatta bağlam değişikliği olmadığı için, metinlerarası ilişkilerden de bahsedilemeyecektir. Metinlerarasılığın izleri takip edilebilir bir olgu olabilmesi için, modern bir öznellik alanına dâhil olma ön şartıyla sınırlandırılması gerekir. Modern öncesi edebiyatta yapıtlar arasındaki ilişkiler transpozisyon ilişkisinden kategorik olarak ayrılarak, modelin farklı tür ve biçimlere dağılımı olarak değerlendirilmelidir. Gelmiş geçmiş bütün edebiyat ve sanat yapıtlarına aralarındaki muhtelif benzerliklerden ötürü metinlerarası vasıflar isnat edildiğinde, olgunun kendisi sınırsız, ilkesiz bir konuma düşürülmüş ve Karatani'nin tabiriyle 'bir edebiyat tarihi uydurulmuş' olunacaktır.

1.4. Türk Edebiyatında Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılığın edebiyat alanında modern öznellikle birlikte ortaya çıkan bir yazın ölçütü olduğunu belirttikten sonra, metinlerarası yöntemle incelenecek olan eserin ait olduğu edebiyat geleneğini, modernleşmenin o geleneğe özgü karakterini,

[70] Anthony Giddens modernliğin gelenekle olan ilişkisini şu ifadelerle betimler: *"Modern toplumların en modernleşmişinde bile gelenek, bir rol oynamayı sürdürür. Ama bu rol genelde, dikkatlerini çağdaş dünyadaki gelenek ile modernlik bütünleşmesi üzerinde yoğunlaştırmış olan yazarların inandığından çok daha az önemlidir. Çünkü gerekçelendirilerek haklılaştırılmış gelenek, iğreti giysiler içindeki bir gelenektir ve kimliğini yalnızca modernliğin düşünümselliğinden alır."* Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 39.

tarihi sınırlarını belirlemek gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, Türk edebiyatında modernleşmenin kökenlerine metinlerarasılık bağlamında değinilecek ve bu alanda metinlerarası yaklaşımla yapılmış bazı çalışmalar değerlendirilecektir.

En genel anlamı ile modernlik, XVII. asırda Avrupa'da ortaya çıkan ve sonrasında bütün dünyayı tesiri altında bırakan bir bilgi anlayışı ve buna bağlı olarak inşa edilen bir toplumsal sisteme karşılık gelir. Avrupa merkezli modernliğin etkisi altında ve tabii olarak geç modernleşen toplumlarda, modernliği bir kırılma noktası ve süreksizlik başlangıcı olarak gerek toplumsal örgütlenme biçimlerinden ve gerekse de kültürel unsurlardan hareket ederek işaret etmek güçtür. Türk modernleşmesi de bu bakımdan oldukça karışık bir görüntü sunar; sözgelimi Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi varlığını sürdürdüğü zaman dilimi içerisindeki modernleşme eğilimleri ile Cumhuriyet dönemindeki modernleşme eğilimleri arasında, Batı dünyasının ileri sürdüğü paradigmalara verilen tepkiler bakımından belirgin farklar mevcuttur.[71]

Türk edebiyatının modernleşmesi hususunda ise bir kırılma yahut başlangıç noktası tespit etmek daha kolay görünmektedir. Nitekim konuyla ilgili çalışmalar, modern Türk edebiyatının ilk eseri ve aynı zamanda klasik dönemin son eserinin XVIII. asırda Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisi olduğu görüşünde birleşirler. Hüsn ü Aşk'ı modern Türk şiirinin ilk örneği yapan niteliklerine değinmeden evvel, ait olduğu edebiyat geleneğinin başlıca özelliklerini kısaca hatırlamak, bu özellikler dahilinde sanatkârın öznellik anlayışı üzerinde durmak gerekmektedir.

Klasik Osmanlı şiiri XVIII. asra kadar olan süreçte kendi iç dinamiklerine ve kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Emine Tuğcu, "Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi" adlı çalışmasında Osmanlı şiirinin İslam akaidi ile şekillenen konfigürasyon ve formasyonuna bağlı yapısını şu cümlelerle ifade eder:

[71] Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007; Nazım İrem, "Kemalist Modernizm ve Türk-gelenekçi Muhafazakârlığın Kökenleri", *Toplum ve Bilim*, Güz sayı: 74, s. 52-101.

"Osmanlı divan edebiyatında eserin türünü belirleyen formel kalıplar büyük ölçüde standarttır; nazım birimi, kafiye düzeni ve içeriği bir eserin türünü teşhis etmede belirleyicidir… Formel kalıba bağlı kalınarak yazılan varyasyonun "orijinallik" ölçütü, divan edebiyatı geleneğince belirlenir ve şiirde yer alan mazmunların yeniden üretilmesi ancak geleneğin temellerini sarsmadan mümkün olabilir."[72]

Tuğcu, çalışmamızın bir önceki bölümünde aktarmış bulunduğumuz Kojin Karatani'nin resim ve edebiyat analojisine benzer bir analojiyi Osmanlı edebiyatındaki sanatçının öznellik biçimine değinirken musiki ve edebiyat üzerinden kurar, musikideki "biriciklik"ten ziyade "kurala uygunluk" şiarının belirleyici olduğu üretim tarzının edebiyat için de geçerli olduğunu belirtir.[73] Osmanlı şiirinde güzel "ilahi gerçeklik" olarak algılanır ve şair de bu güzelliği "yaratan" değil, "keşfeden" kişidir. [74]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *"her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağı doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesi"*[75] olarak nitelendirdiği Osmanlı edebiyatı, XVIII. asra kadar yapısal modeline sadık, "devinim"den ziyade bir "bulunuş" edebiyatı olma özelliğini sürdürmüştür. Osmanlı modernleşmesinin toplum hayatında ilk etkilerinin hissedilmeye başlandığı III. Selim dönemine gelindiğinde ise Nabi'nin öncüsü olduğu "hikemi tarz" ya da Nedim'in öncüsü olduğu "mahallileşme akımı" gibi üsluba bağlı değişimlere nispetle daha köklü bir değişim ve arayışın başlangıcı olarak Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisi karşımıza çıkmaktadır.

---

[72] Emine Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 33.
[73] Tuğcu, *a.g.e.,* s. 32.
[74] Tuğcu, Latifî Tezkiresi'nde şairlerden Yaratan'ın güzelliğini metheden kişiler olmaları manasında "meddah" ve güzelliği keşfeden kişiler olmaları bağlamında "keşşaf" olarak bahsedilmesinin bu bakımdan manidar olduğunu söyler. (s. 42) Bunlara ek olarak Osmanlı'da genel olarak yazarlar için kullanılan "müellif" sıfatının, "derleyen, toplayan" manasıyla aynı öznellik karakterine işaret ettiği söylenebilir.
[75] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 10.

Talat Sait Halman Şeyh Galib'in her divan şairinden çok daha özgün bir şair olduğunu söylemiş ve Hüsn ü Aşk'ı *"arayış edebiyatının bir şaheseri olarak"* nitelendirmiştir.[76] Halman, Şeyh Galib'i Türk edebiyatında modernizm açısından bir milat olarak görür:

"...Bir de, hep diyoruz ki, divan edebiyatının son büyük şairidir Şeyh Galib, ama onu söylerken unuttuğumuz bir nokta var. Belki de modern Türk şiirinin ilk büyük şairidir. Bence Türk modernizmi, Osmanlı modernizmi, edebiyatta Şeyh Galib'le başlar..."[77]

Şeyh Galib'in geleneğe kendinden önceki şairlerden farklı, topyekûn eleştirel bir tavırla yaklaştığı, bu yaklaşımın altında III. Selim dönemindeki reform hareketlerine paralel olarak Rönesans hümanizmasına yanıt teşkil eden bir nevi Osmanlı hümanizmasını başlatma gayesi olduğu söylenebilir.[78] Bu açıdan bakıldığında Hüsn ü Aşk, başından sonuna dek şairinin yenilikçi iddia ve çabalarını açıkça yansıtan bir eserdir. Şeyh Galib, yer yer bir poetikaya dönüştürdüğü eserinde "Tarz-ı selefe takaddüm ettim / Bir başka lügat tekellüm ettim" mısraları ile gerçekleştirdiğini iddia ettiği yeniliğin ne denli radikal olduğunu vurgulamıştır. Bu yenilikçilik iddiası divan şiirindeki 'fahriye' geleneğinden daha farklı bir bağlamda anlaşılmalıdır. Necmettin Turinay da bu minvalde Şeyh Galib'in çabasının divan edebiyatı geleneğini bütünüyle aşmak olduğunu söyler: *"O her ne kadar Nabi'nin Hayriye'sini eleştirse ve Hüsn ü Aşk'ı ona nisbetle kaleme aldığını söylese de, Galib'in buradaki asıl hedefi geleneğin karşısında durmak, geleneğin önünde bir duvar gibi gerilmektir."*[79]

---

[76] Talat Sait Halman, "Şeyh Galip ve Divan Şiirinin Değeri", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul 1995, s. 191.
[77] Halman, *a.g.m.,* s. 192.
[78] Ekrem Işın, Şeyh Galib ve Padişah III. Selim'in de mensubu olduğu Mevlevi tarikatının Osmanlı modernleşmesinde oynadığı rolü ve modernleşme ile birlikte uğradığı değişimleri irdelediği makalesinde *"Şeyh Galib'in bir Mevlevi şeyhi olarak kişiliğini şekillendiren sosyo-kültürel ve siyasi oluşumların arka planında, tarikatın modernleşme hareketiyle kurduğu diyaloğun karmaşık ilişkiler yumağı yatmaktadır"* diyerek, Şeyh Galib'in şiirine yansıyan modern unsurların söz konusu sosyo-kültürel zeminle birlikte okunması gerektiğini belirtir. (Ekrem Işın, "Mevleviliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Galib", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 51-56.)
[79] Necmettin Türinay, "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul 1995.

"Esrarını Mesnevi'den aldım / Çaldım veli miri malı çaldım" diyerek şiirini klasik konfigürasyon bütününden ayırıp Mevlana'nın poetikası üzerinden kurgulayan Şeyh Galib, aynı zamanda Türk edebiyatında modern anlamda ilk metinlerarası ilişkiyi de başlatmış olur. Victoria Holbrook, Hüsn ü Aşk'taki metinlerarası yapının genel hatlarını şu cümlelerle ifade eder:

"Galib'in Mevlana'dan "çaldığı" metinlerarası bir mülktür; hırsızlığı itiraf edişi şaka yollu bir övünmedir. Tinsel arayış yolundaki özne ve nesne ilişkilerini yeniden düzenlemek için Mevlana'nın öyküsünden aldığı öğelerin yerlerini değiştirir. Hüsn ü Aşk'a göre bu arayış bu dünyada gerçekleşir."[80]

Buradan da anlaşılacağı üzere Şeyh Galib'te modernist tavır, sosyo-kültürel düzlemde siyasi konjonktüre bağlı olarak meydana gelen bir ihtiyacın cevabı, yenilenen paradigmanın apolojisidir. Birol Emil, "Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen" mısraını İslamiyetin insan kavrayışı olan "eşref-i mahlûkat" düşüncesine karşılık gelecek şekilde değerlendirmiş, Şeyh Galib'in apolojisini genel manada tasavvuftaki insan metafiziğine bağlı olarak olarak yorumlamıştır.[81] Ancak bu apolojinin Osmanlı paradigmasının yenilendiği, reformların meşruiyetinin sağlandığı bir tarihsel bağlamı olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Keza Hüsn ü Aşk'taki metinlerarası transpozisyon da Osmanlı devletinde hâkim ideolojisinin yeniden yapılandırılmasına yönelik bir değerler müdafaasını ifade etmektedir.

Hüsn ü Aşk'ın modernist içerimler açısından bir diğer önemli niteliği ise, divan edebiyatının metafizik modelinden ayrılarak somut, güncel bir tarih soyutlaması ihtiva etmesidir. Necmettin Turinay, klasik mesnevilerin "tarih öncesi devirlerde teşekkül etmiş 'anonim' kıssalarının bitmez tükenmez tekrarı"nda kaldığını belirttikten sonra, Hüsn ü Aşk'ın "Beni Muhabbet" kabilesinin anlatıldığı

[80] Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 93-94.

[81] "Hilmi Yavuz'un Bildirisi Üzerine Tartışmalar", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 66.

ilk bölümlerinde ise şairin kendi realitesinden yola çıkılarak, Osmanlı toplumunun yaşayışına, Mevleviliğe ilişkin somut durumlara dair alegorik bir tasvir yapıldığını söyler.[82] Dolayısıyla klasik mesnevilerde tarih-üstü bir mesel niteliği taşıyan hikâye, Hüsn ü Aşk'ta kasıtlı olarak tarih-içi bir güncelliğe bağlanır. Şeyh Galib'de bu bakımdan Kojin Karatani'nin sözünü ettiği, dış dünyayı kendinde duyumsayıp yansıtan "içsel insan"ın öznelliği gözlenmektedir. Ancak Osmanlı modernleşmesinin mahiyeti ve Türk edebiyatının bu bağlamda bulunduğu tarihi aşama göz önünde bulundurulduğunda anlaşılacağı üzere, Şeyh Galib'teki içsel insan modern romancılar gibi realist tasvirlere başvurmamış, *"bir sosyal tasvir yerine, soyutlamalarla ancak ulaşabileceğimiz bir iç-hayat, kabileye ilişkin mücerret bir atmosferi"*[83] yansıtmıştır.

Bu bilgilerden hareketle, Türk edebiyatında metinlerarası ilişkilerden; daha geniş bir ifadeyle metinler arasında mevcut olan bağlam değişikliklerinden söz edilebilmesi için gerekli olan modern öznelliğin, ilk olarak Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ıyla ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Divan edebiyatının son iki asrında kendi içerisinde hikemi tarz, sebk-i hindi gibi akım olarak bahsedilen bir takım değişimler yaşadığı bilinmektedir ancak bu değişimlerin kökten modernist bir karakteri olduğu söylenemez.

Türk edebiyatında metinlerarası yaklaşımla yapılmış akademik çalışmalara bakıldığında metinlerarasılığın modern karakterinin göz ardı edildiği görülmektedir. Pınar Aka, divan edebiyatına getirilen "gerçekçi olmama", "hayattan kopuk" şeklindeki eleştirileri değerlendirdiği "Divan Edebiyatı ve Bütünlük" isimli makalesinde, şiirin gerçeklik bağlamında hâlihazırda aşkın bir eğilim olduğu fikrinden hareketle divan edebiyatının kendine has şiirsel bir gerçekliği ifade ettiğini savunurken, söz konusu aşkın, soyut yapının bütünlüğünü sağlayan eğilimin metinlerarasılık olduğunu öne sürmüştür:

---

[82] Türinay, *a.g.m.,* s. 103-104.
[83] Türinay, *a.g.m.,* s. 100.

"Divan edebiyatında, gerçek dünyadan her bakımdan üstün ve değerli görülen bu şiirsel dünyanın bütünlüğü nasıl korunur? Tanpınar'ın deyimiyle "her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukardan aşağıya doğru düzenlenmiş bu âlemi" hangi güçler ayakta tutar?

Hiç kuşku yok ki bu güçlerden biri metinlerarasılıktır. Divan edebiyatı, şairlerin ve şiirlerin kendi aralarında yaptığı bir söyleşiye benzer. Divan şiirlerinde Osmanlı şairlerine olduğu gibi İranlı şairlere de göndermelere sıkça rastlanır. Bazen şair, sözünü ettiği şairlerden üstün olduğunu belirtmek için onları anar, bazen de onlara olan hayranlığını dile getirir."[84]

Pınar Aka, yukarıdaki yorumlara ek olarak divan şiirindeki nazire yazma geleneğini de metinlerarasılık olarak yorumlamıştır. Divan şiirinde şairlerin birbirlerinin eserlerine yaptıkları göndermeler bir metnin doğrudan başka bir metinle bilinçli temasını göstermesi sebebiyle metinlerarasılığı çağrıştırmaktadır. Ancak divan şiirindeki göndermelerde bir bağlam değişikliği gözetilmez. Nazirelerde başka bir şiirin dizgesi yeni bir bağlamda kullanılmaz; söz konusu olan lafzi bir deneme, tazeleme yahut nazirede bulunulan kanonik eserlerden hareketle bir yeniden üretimdir. Dolayısıyla divan şiirinde eserler arasında görülen kapalı ya da açık göndermeler, tam da şiirsel dünyanın bütünlüğünü sağladığı noktada metinlerarasılıktan uzaklaşmaktadır. Netice itibariyle Aka'nın, metinlerarasılığı modern öncesi edebiyatın kendi mantığı çerçevesinde gelişen ilişkileri de kapsayacak şekilde, soyut bir tanımla kullandığı görülmektedir.

Gonca Gökalp-Alpaslan Gılgamış Destanı'nın modern Türk edebiyatındaki yansımalarını metinlerarası yaklaşımla dört ayrı eser üzerinden değerlendirdiği çalışmasında, divan ve halk edebiyatlarında da metinlerarası ilişkilerden söz edilebileceğini belirtmiştir.[85] Gökalp-Alpaslan nazirelerin yanı sıra divan

[84] Pınar Aka, "Divan Edebiyatı ve Bütünlük", *Littera*, 17. Cilt, Aralık 2005, s. 173.
[85] G. Gonca Gökalp-Alpaslan, *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanı'nın Çağdaş Yorumları*, Multilingual, İstanbul 2007, s. 22.

edebiyatındaki mazmun anlatımları ve telmih, irsal-i mesel, iktibas gibi söz sanatlarını da metinlerarası ilişki olarak yorumlamıştır:

"Mazmunlar tarihsel olaylara, insana ve doğaya özgü gerçeklere, kurgusal hikâyelere dayanabilir. Bu sayede her şair, ortak benzetmeler ve hikâyeler sayesinde kendinden önceki şairlerin eserleriyle metinlerarası bir bağ kurmuş olur. Divan şiirindeki söz sanatları için de benzer bir durum söz konusudur."[86]

Gökalp-Alpaslan metinlerarasılık kavramını kullanırken modern öznelliği dışarıda bırakmış ve geleneğin devamlılığını sağladığını belirttiği halde divan edebiyatının kendi bütünlüğü içerisindeki ilişkileri metinlerarası ilişki kapsamına almıştır. Ancak nazirelerin yanı sıra divan edebiyatındaki iktibas, irsal-i mesel gibi söz sanatlarında da bir bağlam değişikliği durumundan bahsedilemez, bilakis söz sanatlarının modern öncesi edebiyatın öznellik biçimine uygun olarak bağlamın sürekliliğini sağlayan bir işlevi vardır. Mazmunlar da modelin sürekliliği istikametinde divan edebiyatının gerçeklik tarzına yaslanan kavramsallaştırmalar olarak değerlendirilmelidir. Bu hususta Karatani'nin analizinden hareketle, geleneksel ressamlarının bir ağacı resmederken ağacın "kavramı"nı yansıtmalarında olduğu gibi divan şairlerinin de mazmunlara başvurarak sevgilinin unsurlarını öznel temsili dışarıda bırakıp kavramsal olarak yansıttığı sonucuna varılabilir. Bu minvalde gerek söz sanatları gerekse de mazmunlara başvurmak, divan şairlerinin sınırları belirgin olan ve ancak bu sınırlar dâhilinde özgün sayılabilecekleri bir gerçeklik konfigürasyonunun içinde kalmasını sağlar. Başka bir deyişle divan şairi, ancak divan şiirinin mazmunlar ve söz sanatlarından müteşekkil olan lisanını tekellüm etmek suretiyle becerisini gösterebilir. Dolayısıyla klasik edebiyat alanındaki ilişkiler metinlerarası ilişki olarak değerlendirilmemelidir.

Metinlerarası ilişkilerin kapsamıyla ilgili sorun Yeliz Özay'ın Türk Halk Hikâyelerini metinlerarası yaklaşımla değerlendirdiği çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. Özay, halk hikâyelerinde kahramanın 'bade içerek âşıklık derecesine

[86] G. Gonca Gökalp-Alpaslan, *a.g.e.,* s. 23-24.

yükselmesi' motifinin bir metinlerarasılık unsuru olarak incelenemeyebileceğini, hikâyecinin motifi başka bir metne gönderme yapmak için değil, kendi anlatısını motifler üzerinden kurmak için kullandığını, dolayısıyla geleneksel anlatılar arasındaki her benzerliğin metinlerarası ilişki olarak görülmesinin yanlış olduğunu belirtir.[87] Buna mukabil Özay, Yusuf kıssasının mesnevilerdeki yapısı ile halk hikâyelerindeki yapısı arasında bir karşılaştırma yaparak, halk hikâyelerindeki Yusuf ve Zeliha anlatısında mesnevilerde olduğu gibi tasavvufi bir yapı görülmediğini, olay örgüsünde birtakım değişikliklerin bulunduğunu belirtmiş ve bu farklılıkları metinlerarasılık kapsamında değerlendirmiştir. Özay'a göre metinlerarasılık açısından *"sözlü ve yazılı edebiyat metinlerinin edebiyattaki diğer metinlerle ilişki kurma biçimleri paralel"*dir.[88]

Özay'ın bade içme motifiyle bir istisna olarak tahlil ettiği durum, çalışmamızın bir önceki bölümünde izah edildiği üzere kategorik olarak modern öncesi Türk edebiyatının bütününü kapsar; halk hikâyelerinde de modern öncesi anlatıların tümünde olduğu gibi modele bağlılık esastır. Özay'ın değerlendirmesinde ayrım sözlü-yazılı edebiyat üzerinden kurulduğu için modern öncesi anlatıların temelindeki öznellik mantığı göz ardı edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Yusuf ve Zeliha hikâyesi örneğinde mesnevi formuyla halk hikâyesi formu arasındaki farklılıkların bir bağlam değişikliği olmadığı, aynı bağlamı karşılayan türler arasındaki teknik anlatım farklılıkları olduğu ortaya çıkmaktadır. Mesnevilerde mesnevi formunun yapısına bağlı olarak tasavvufi-alegorik bir anlatım söz konusuyken, halk hikâyelerinde masalın anlatı dinamiklerine yaklaşan bir yapı söz konusu ise bu farklılık hikâye anlatıcısının transposizyon girişimi, bu girişimin neticesinde meydana gelmiş bir anlamsal dönüşüm olarak yorumlanmamalı, model anlatının türlere dağılırken bir türün özelliklerine uyarlanışı olarak değerlendirilmelidir.

---

[87] Yeliz Özay, *Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2007, s. 50.
[88] Özay, *a.g.e.,* s. 60.

Sonuç olarak konuyla ilgili çalışmalarda metinlerarasılık kavramının iki metin arasında her türden ilişkiyi karşılayacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ancak metinlerarasılık iki metin arasındaki muhtelif benzerliklerin salt mevcudiyetini tespit etmekten ziyade, anlamsal dönüşümleri, bağlam değişikliklerini tespit etmeye, metinlerarası üretimin yapılarını açıklamaya yönelik bir yaklaşımdır. Metinlerarasılığı son yüzyılda keşfedilerek kavramsallaştırılmış, öte yandan edebiyat tarihinin tümünde var olan bir olgu olarak görmek, modern aşkın özneyi tarihin bütününe mal etmek anlamına geleceğinden hatalı bir saptama olacaktır. Teorinin her daim praksisi izlediği[89], bu bağlamda metinlerarasılığı teorik olarak mümkün kılan düşünümsel (reflexive) ve eleştirel karakteristiğe sahip modern edebiyat yapıtları olduğu unutulmamalıdır. Bilhassa modernliğin radikal bir hali olarak da tanımlanan postmodernizmle birlikte adının sıkça anıldığı ve yaygınlık kazandığı düşünüldüğünde, metinlerarasılığın edebiyat tarihindeki yeri daha da netleşmektedir.

Türk edebiyatı çerçevesinden bakıldığında, modern anlamda ilk metinlerarası ilişkinin Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk isimli eserinde kurulduğu anlaşılmaktadır. Türk edebiyatına ait yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkileri sorgulayan bir çalışmada incelenen metinler pre-modern dinamiklerin geçerli olduğu dönemin sınırları içerisinde kalıyor ise, yapıtlar alt-metin ana-metin düzeyinde değil, sözlü ya da yazılı üretim ayrımı gözetilmeksizin geleneksel edebiyatın konfigürasyonuna bağlı olarak modelin bir uygulaması, bir türe uyarlanışı düzeyinde ele alınmalıdır.

[89] Hans-Georg Gadamer, "Hermeneutik Refleksiyonun Kapsamı ve Fonksiyonu" (Çev: Hüsamettin Arslan), *İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 4.

2. ALT-METİN: HÜSNÜ YUSUF MASALI

Çalışmamızın ana-metni olan Bir Yusuf Masalı'nın yenidenyazıma tabi tutarak göndermede bulunduğu alt-metin, "Hüsnü Yusuf" adıyla muhtelif varyantları derlenmiş ve yazıya aktarılmış bir masaldır. Kendisinin de ifade ettiği üzere İsmet Özel Bir Yusuf Masalı'nı yazarken masalın annesinden dinlemiş olduğu varyantından hareket etmiştir.[1] Ancak bu varyantın herhangi bir metin kaydı bulunmadığı için, alt-metin olarak masalın diğer varyantlarından faydalanmak gerekmektedir. Öte yandan Bir Yusuf Masalı ile Hüsnü Yusuf masalı arasındaki metinlerarası ilişkileri masalın tek varyantı üzerinden takip etmek, ana-metinde görülen dönüşümlerin varyantlaşmanın sebebiyet verdiği değişikliklerden ayırt edilmesi açısından sağlıksız olacaktır. Bir masalın varyantları arasında anlatıcıdan kaynaklanan üslup farklılıkları olabileceği gibi, olay örgüsü, kişiler, motifler, kısacası içerik bakımından örtüşmeyen kısımlar da olabilir. Dolayısıyla masalın birden fazla varyantını temel değişmezleri olan fonksiyonları üzerinden inceleyip, Bir Yusuf Masalı'na yakınlık derecelerine göre tahlil etmek en doğru yöntem olacaktır.

Masalın bir sözlü kültür ürünü olmasının metinlerarası inceleme açısından yukarıda belirtilen handikaplarının yanı sıra birtakım avantajları da vardır. Masal, diğer folklorik anlatılarda de görüldüğü üzere, üçleme tekniği gibi anlatım tekniklerine, formel adı verilen kalıp sözlere ve hepsinden ziyade Vladimir Propp'un tespit etmiş olduğu fonksiyonel iskelete sıkı sıkıya bağlıdır. Masal anlatımında esas olan, olaylar zincirindeki geçişleri sağlayacak olan fonksiyonları belli bir sıra düzeni içinde aktarmaktır. Fonksiyonel iç yapının yanı sıra, formel adı verilen kalıp sözler ve tekerlemeler de, masal anlatımının kendine has dış yapısını meydana getirir.

[1] Fadime Özkan, "Üç Cin Bir Şair", *Yeni Şafak*, 21 Şubat 2000.

Bu biçim ve yapı özelliklerinin altında masalın özerk bir anlatı türü olmasını sağlayan anlam özellikleri bulunmaktadır. Tek boyutlu 'figür' kişiler, tek çizgili bir eylem sırası ve özellikle fizik-metafizik ayrımı bulunmayan, olağanüstü olaylar, büyülü nesne ve yaratıklarla iç içe bir dünya tasavvuru, masal türünün özel bir mantığı, bir yansıtma biçimini haiz olduğunu göstermektedir. Bir masalın modern bir şiir metninde uğradığı bağlam değişiklikleri ve bu değişiklikler neticesinde kazandığı anlamların yorumlanması için, masala ait yansıtma/temsil tarzını aksettiren tür özelliklerini de incelemek gerekmektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında masalın genel tanımlarına yer verildikten sonra türe ait hususiyetlerinin ortaya koyulabilmesi adına masalın kendine özgü gerçeklik mantığı ve bu mantığın ardındaki bilinç yapısı kültürel, mitolojik yönleriyle ele alınacak, son olarak da Hüsnü Yusuf masalının üç ayrı varyantı üzerinden Propp metoduyla çözümlemesi yapılacaktır.

2.1. Masalın Tanımı ve Özellikleri

"Masal", Arapça "mesel" kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Masal sözcüğünün bir edebi türü karşılayan bugünkü terim anlamı oldukça yenidir. Saim Sakaoğlu masal teriminin yüz otuz senelik bir geçmişi olduğunu ve bu terimin yerine daha önceleri başka ve kendilerine has anlamları da bulunan "kıssa", "dâstân", "hikâye" vb. kelimeler kullanıldığını belirtir.[2] 'Mesel' kelimesi, Türk halk edebiyatının Ziya Gökalp'in öncüsü olduğu "kültür" ve "halk" tanımlarının neticesinde ayrı bir araştırma alanı olarak belirlenmesine değin ahlaki, öğüt verici öyküsel anlatıların tümünü kapsayan bir alana göndermede bulunmuştur. Halk edebiyatı ürünleri çerçevesinde ise 'mesel', 'masal' biçimini kazanmış olup özerk bir edebi türe işaret etmektedir.

[2] Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 3.

Masal kelimesinin karşılığı olarak Türk Dil Kurumu'na ait Güncel Türkçe Sözlük'te "genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür." tanımına yer verilmiştir.

Halkbilim Terimleri Sözlüğü'nde "insanoğlunun evren, dünya, yaşam, doğa, toplum ve kendisiyle ilgili tarihsel oluşum, düşün, istek ve izlenimlerinin az ya da çok değişikliğe uğrayarak ağızdan ağza geçme yoluyla çağımıza ulaşan geleneksel anlatı örnekleri" şeklinde türün mitolojik, evrensel ve sözlü olma gibi ayırt edici özelliklerini daha geniş kapsamda toplayan bir tanım görülmektedir.

Naki Tezel, Türk halk edebiyatında özel bir yeri olduğunu söylediği masalları *"olayların geçtiği yer ve zamanı belirli olmayan, peri, dev, cin, ejderha, Arap bacı vb. gibi kahramanları belirli kişileri temsil etmeyen bir hikâye"*[3] olarak tanımlamıştır. Tezel'in tanımında genel olarak zaman, mekân ve kişiler gibi anlatı unsurların temel alınmış, bu unsurlar ortaya konulurken zımnen bir mukayeseye başvurulmuştur. Nitekim Tezel, her ne kadar masal tanımında soyut özellikleri esas almışsa da, masalları "Düşsel Masallar" ve "Gerçekçi Masallar" olarak ikiye ayırmış, gerçekçi masalların 'akıl ve mantık çerçevesine sığan, yaşanan hayatın olay ve kişilerine benzeyen' nitelikte olduğunu ileri sürmüştür.[4] Burada Tezel'in masalı modern anlatıların gerçeklik perspektifiyle mukayese ettiği, bunun sonucunda masalların modern/gerçekçi anlatıya yakın örneklerini ayrı bir kümede topladığı görülmektedir.

Halk Edebiyatına Giriş adlı kitabında Şükrü Elçin masal türüne ilişkin tariflerde bulunurken, Naki Tezel'in yapmış olduğu ayrıma paralel olarak, masalın konu, olay, motif gibi unsurlarını bütünüyle kapsayacak şekilde 'hayali-gerçek', 'mücerret-müşahhas', 'maddi-manevi' gibi ikilemeler kullanmıştır.[5]

---

[3] Naki Tezel, "Türk Halk Edebiyatında Masal", *Türk Dili*, Sayı: 207, Ankara 1968, s. 447.
[4] Tezel, *a.g.m.,* s. 552.
[5] Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara 1986, s. 369.

Saim Sakaoğlu'nun Gümüşhane ve Bayburt Masalları adlı derleme çalışmasının girişinde, *"Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde, dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür"*[6] şeklinde bir masal tanımı yapılmıştır. Sakaoğlu'nun tanımında masalın 'olağanüstü' niteliklerinin vurgulandığı, bununla birlikte "inandırıcılık" açısından bakılarak dinleyiciyle kurduğu ilişkiden hareket edildiği görülmektedir. Masalı özerk bir tür haline getiren hususiyetlerin bir gerçeklik perspektifi olarak ön plana çıktığı bu tanımda son olarak masalın üretim tekniğine, sözlü anlatıma dayalı bir tür olduğuna değinilmiştir.

Ali Berat Alptekin'in tanımı ise Sakaoğlu'nun tanımına bir yanıt gibi görünmektedir. Alptekin, Taşeli Masalları adlı çalışmasında masalı şöyle tanımlamıştır: *"Masal nesirle söylenmiş ve dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmayan, tamamı ile hayal mahsulü olan mensur bir türdür."*[7] Alptekin'in tanımındaki "dinleyicileri inandırmak gibi bir iddiası olmayan" ifadesi, Sakaoğlu'nun masalda tezahür eden olayların olağanüstü olmasına karşın dinleyiciyi inandırabildiği görüşüne bir itiraz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sakaoğlu masalın gerçeklik perspektifini dinleyiciyle irtibatı üzerinden değerlendirirken, Alptekin ise masalın kendinde bulunan bir anlatım özelliği olarak değerlendirmiştir. Alptekin'in tanımında ayrıca manzum-mensur tasnifine bağlı olarak masalın mensur türler içerisinde sayıldığı görülmektedir.

Bilge Seyidoğlu'nun masal tanımında ise, masallarda sıklıkla kullanılan formellerden birkaç örnek verilmiş, bununla birlikte masal türünün genel özelliklerinin sıralanması yoluna gidilmiştir:

"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

---

[6] Sakaoğlu, *a.g.e.,* s. 2.
[7] Ali Berat Alptekin, *Taşeli Masalları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 7.

anlatana biri dinleyene, biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türüdür."[8]

Görüldüğü üzere Seyidoğlu'nun tanımında da masalın gerçeklik perspektifi kişi, olay, zaman ve mekân unsurları açısından değerlendirilmiş, bu unsurların gerçeküstü yapıda olduğu belirtilmiştir.

Masal araştırmalarında önde gelen isimlerden biri olan Pertev Naili Boratav, masalı *"Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyülük inanışlarından ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı"*[9] olarak tanımlamıştır. Boratav'ın tanımında masalın kısa olması ve nesirle söylenmesi gibi biçim özellikleri üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte diğer tanımlardan farklı olarak masalın 'dinlik ve büyülük inanışlarından ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü' olarak nitelendirilmesi dikkat çekmektedir. Boratav'ın bu ifadesinden masalın kültürel yapıları farklı bir içerimle yansıttığı anlaşılmaktadır; diğer türlerde inanış ve töre gibi düzenlere ait unsurların belli bir tarzda içerilmesi söz konusuyken, masal türü bu unsurları esas almamakla yahut farklı bir tarzda yansıtmasıyla kendine özgü bir yapı sergiler.

Bu tanımlardan yola çıkarak, masalın bir tür olarak sınırlarının çizilmesinde biçimsel unsurların tespitinde bir uzlaşım olduğundan söz edilebilir: Masal, destan ve hikâye gibi türlere göre kısadır, istisnai örnekler haricinde tamamı nesirle söylenir ve hepsinden ziyade içerisinde birtakım formelleri, tekerlemeleri ve kalıp sözleri yoğunlukla barındırır. Ancak yine tanımlardan anlaşıldığı üzere masalı özerk bir edebi tür olarak belirgin kılan en önemli vasfı kendine özgü gerçeklik perspektifidir ki her araştırmacı masalı tarif ederken "hayal mahsulü", "olağanüstü", "gerçeküstü" gibi tabirlerle bu husus üzerinde durmuştur.

Masal sözcüğüne tarihsel semantik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında da masal ile gerçeklik arasında kavramsal olarak kurulan bir münasebet bulunduğu

[8] Bilge Seyidoğlu, "Masal", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 6., İstanbul 1985, s.149.
[9] Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1982, s. 75.

anlaşılmaktadır. Arapça kökeni itibari ile 'örnek, misal' ve buna bağlı olarak 'ders, öğüt veren hikâye' anlamlarına gelen masal kelimesinin kazandığı mecazi "boşuna söylenmiş söz" manası, masalda bir tür özelliği olarak gerçeklik perspektifinin ne denli belirleyici olduğunu doğrulamaktadır.

Diğer kültürlerde de masal bir edebi tür olarak, gerçeküstü, soyut özellikleri planında tanımlanmış ve tespit edilmiştir. Avrupa'nın önde gelen masal araştırmacılarından Max Lüthi, Avrupa halk masalının soyut bir üslup yapısına sahip olduğunu, bu üslup yapısının temelinde masalın dünyanın bütün varoluşsal ilişkilerini basitleştirerek ve şeffaflaştırarak temsil etme özelliği olduğunu söyler. Lüthi'ye göre *"Avrupa halk masalı dünyanın ve insanın geçici bir panoramasını şairane bir inançla çizer."*[10]

"Halk Anlatısı" isimli çalışmasında Linda Degh, Aarne-Thompson'un masal tipolojisinde sıralamanın "olağandışı" etkilere göre yapıldığını ve bu tasnifin masalın insanların olağanüstü maceralarla büyülenmesi üzerine gelişen bir anlatı türü olarak nitelendirdiğini belirtir. Degh'in ifadesiyle tek kahramanlı bir serüven hikâyesi olan masallar *"sıradan bir insanın doğaüstü insanların dünyasıyla olan mücadelesi ve onun olağanüstü hareketleri yapmasını sağlamasını anlatırlar."* [11]

Sözlü halk anlatılarının türleri arasındaki sınırlar, yazılı edebiyat türlerinde olduğu kadar belirgin değildir. Her kültürde sözlü türlere farklı özellikler atfedilmiş ve dolayısıyla birbirinden farklı birçok tanım ve tasnif yapılmıştır. Bu tasniflerde masal türünü diğer türlerden ayıran başat özellik daha önce de belirtildiği üzere zaman ve mekân bağlamında belirsiz, soyut bir zemin; kişiler, nesneler bağlamında da olağanüstü unsurlar üzerine kurulmasıdır. Ancak masalın bir tür olarak sınırlarının çizilmesi için tek başına bu özellikler yeterli olmamaktadır. Sözgelimi efsane ve menkıbeler de olağanüstü unsurlar içermekle birlikte, söz konusu unsurların işlevleri bakımından masal türünden ayrılırlar. Bu bağlamda Boratav'ın yukarıda aktarılan

[10] Şerif Oruç, "Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Lüthi", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2010, s. 256.
[11] Linda Degh, "Halk Anlatısı" (Çev: Zerrin Karagülle), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s. 103.

masal tanımındaki "dinlik ve büyülük inanışlardan ve törelerden bağımsız" olma özelliği, esasen masalı menkıbelerden ayıran özelliklere işaret etmektedir. Yine yukarıda aktardığımız tanımlardaki "inandırıcılık iddiası olmaması" özelliği de, çalışmanın ilerleyen kısımlarında değinileceği üzere masalın efsaneden ayrıldığı temel özelliğidir.

Araştırmacıların masalı diğer sözlü anlatım türlerinden ayırırken vurguladıkları bir diğer husus da taşıdığı milli özelliklerin yanı sıra evrensel özelliklere sahip olmasıdır. Destan, menkıbe ve efsaneler, içerisinde bulundukları tarihi ve etik bağlamı merkez alarak, doğrudan belli bir tarih ve coğrafyayı karşılayan milli ve dini değerler üzerinden şekillenirken, masallar ise içerdiği yerel ve dönemsel unsurları insan varoluşunun temel hasletlerine kadar sarkabilecek şekilde özel bir yansıtma tarzıyla harmanladığı için tüm coğrafyaları kapsayacak bir anlam alanına sahip olmuş ve milli vasıflarının yanı sıra evrensel özellikleriyle de ön plana çıkmışlardır.

Pertev Naili Boratav, masalı diğer türlerden ayırırken, *"masalın kendine göre bir mantığı, peşin olarak kabul edilmiş imkânları"* olduğunu söyler.[12] Masalın kendi mantığına göre çeşitli olağanüstü durumlar olağanmış gibi sergilenir. Hayvanların konuşması, insanların hayvan ya da başka nesnelerin kılığına girmesi; bunlar masal dünyasında tabii karşılanan durumlardır. Boratav, içinde olağanüstü unsurlar olmayan masalların bulunduğunu da belirtir ve bu anlatıların masal türü içerisinde değerlendirilmesini ise sahip oldukları kuruluş ve üslup özelliklerine bağlar.

Boratav kendine has kuruluş yapısından dolayı tek bir masal örneğinin konusundan bahsedilemeyeceğini, buna mukabil bir tür olarak masalda yer alan genel konulardan bahsedilebileceğini ifade eder. Boratav'a göre masallarda iyilik-kötülük, erişilmesi güç amaçlara ulaşma isteği, çetin engelleri aşma çabaları gibi

[12] Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s. 16.

"gezgin théme"ler bulunur, bunlar da insanlık tarihi boyunca her toplum tarafından benimsenmiş bir takım duygu, düşünce ve olay kalıplarıdır.[13]

Boratav, masalda evrensel temaların yanı sıra, onu bir milli kültüre ait kılan üslup özelliklerinin söz konusu olduğunu, bu özelliklerin de anlatıcı tarafından sağlandığını belirtir: "*Masalcının varlığı, masalın kişilerini, schématique birer düşünce, duygu kalıbı olmaktan çıkarır, böylece masal, çağımız hikâye ve romanında olduğu gibi, belli bir zamanın ve yerin insanlarını olmasa bile, az çok bir kültür birliği meydana getirmiş bir ülke üzerinde, uzun çağların yaşayış sınamalarının bir toplamı olan bir "dünya görüşü" ile yüklü insan tiplerini çizer"* [14]

Boratav'ın tespit etmiş olduğu özellikler masalın hem evrensel, hem de milli yönlerini ortaya koyarken, aynı zamanda ikili bir yapısı bulunduğunu da gösterir. Masalın evrensel yönü şematik bir anlatı bütünlüğü içerisinde, iyilik, kötülük, arama, bulma, zorluk, yeniden elde etme gibi insan varoluşunda karşılaşılan en temel sorunların yer aldığı derin yapısıdır. Masalı belli bir kültüre ait kılan taraf ise bu temel sorunların bir nevi yanıtı olan kültürel unsurların yansıtıldığı yüzey yapıdır. Derin yapıda doğrudan ontik yönsemelere karşılık gelen hareketler bulunurken, yüzey yapıda kültürel bilginin söz konusu hareketlere zemin sağladığı görülür. Örneğin, bir masalda kahramanın bir yere ulaşmaya çalışması masalın derin yapısına ait bir unsurdur; kahramanı istediği yere ulaştıran büyülü nesnenin bir kılıç, taş, yüzük yahut değnek olması ise yüzey yapıyla alakalıdır. Bu bağlamda Vladimir Propp'un masallarda fonksiyon ismiyle tespit etmiş olduğu değişmezlerin, masalın derin yapısını oluşturan hareket parçalarına karşılık geldiği ileri sürülebilir. Kahramanın bir yere ulaşması, masalın olay örgüsü çerçevesinde bir anlama karşılık gelen değişmeziyken, kahramanın bir yere ulaşmasını sağlayan vasıtalar ise kültüre özel dağarcıktan seçilen değişken unsurlardır.

[13] Boratav, *a.g.e.,* s. 16.
[14] Boratav, *a.g.e.,* s. 17.

Türk masallarında görülen hamam motifi de[15] masalın derin yapısının yüzey yapıyla şekillenmesine bir örnek sayılabilir: Kahraman bir bilgiye ihtiyaç duyar ve bu bilgiyi edinmek için yaptırdığı hamama gelen kişilerden ücret olarak bir başından geçen bir olayı anlatmalarını ister. Sonunda hamama gelenlerden biri anlattığı olay vesilesi ile kahramana ihtiyaç duyduğu bilgiyi verir ve masalın diğer hareketlerine geçilir. Burada derin yapıya ait olan durum kahramanın aradığı nesne, kişi vs. hakkında bilgi edinmesi gerekliliğidir. Yüzey yapıyı sağlayan ise Türk kültüründe özel bir yeri olan hamam motifidir. Böylelikle bir mekan olarak hamam, masal hareketini sağlayan işlevle birlikte kendine özgü bir metafor değeri de kazanmış olur.

Her masalın özel bir tema ihtiva etmemesi, masalların genel bir temayı yansıttığı fikri de masalın bu ikili yapısıyla açıklanabilir. Masallar, Propp'un yalnızca formel bir yapı özelliği olarak değerlendirdiği, esasında insan yaşamının en temel bilgileri olan ontik hareketlerin özel bir kombinasyonundan oluşur. Masalın ait olduğu kültürü oluşturan inanç ve değerler sistemi, bu sayıca oldukça sınırlı olan hareketlerin sınırsız kombinasyonunu sağlar. Boratav'ın da vurguladığı üzere masalın aynı zamanda yaratıcısı olan masal anlatıcısı, modern yazar gibi öznel bir yansıtma iddiasında olmadığı için anlatacaklarını belirli temalar üzerine odaklamaz, tek bir tema üzerinden kurgulama yapmaz; kültürde mündemiç olan muhtelif değerleri masal modeline uyarlar. Bu nedenle modern anlatıların aksine bir masalda tek bir temanın varlığından bahsedilemez; masal daha ziyade birçok geleneksel temanın masal mantığıyla işlendiği bir olaylar bütünlüğüdür.

Linda Degh, masalın hususiyetlerini diğer türlerle mukayese ederek irdelerken, Jacob Grimm'in yapmış olduğu "Masal şiirseldir, destan tarihseldir"[16] ayrımından hareket etmiştir. Bu ayrıma göre destan tarihi özellikleriyle öne çıkan bir tür olarak nitelendirilir; destan, masala göre daha yöresel bir yapı sergilerken, masal ise anlatı perspektifi açısından destandan daha geniş bir manevra alanına sahiptir. Destan kahramanı tamamen koşullara bağlı olarak hareket eder ve olaylar da buna

[15] Türk Masallarındaki hamam motifi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Kadriye Türkan, "Türk Masallarında Mimari: Hamam ve İşlevleri", *Milli Folklor*, 84, 2009, s. 162-174.
[16] Alm. "das Marchen ist poitischer, die Sage historischer" (Deutsche Sagen 1916)

paralel biçimde şekillenirken, masalda ise kahraman olayların üstüne gider ve bilinmeyeni bilinir hale getirmeye doğru bir eğilim sergiler. Degh'e göre bu eğilim masallarda insan dünyası hakkında açıklanamayan soruları cevaplamak gayesinin güdüldüğünü gösterir:

"Peri masalı, sıradışı bir olgu ya da hatırlanan bir olayı açıklar, gençlere ve yenilere geleneksel öğrenme yöntemlerini ve bilgiyi aktarır. İnsanlara tehlikeli durumlarda nasıl davranmaları gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunur ve yanlış şeyi yapmamaları için onları uyarır. Bu eğitici içerik masalın anlatımsal içeriği olarak adlandırılan bir örnekle oyunlaştırılır. İçeriğe ait olduğu toplumca geleneksel olarak bilindiğinden, hikâyenin baştan sona bütünüyle anlatılmasına gerek yoktur. Bu nedenle, masal anlatımının üslubu parçalar halinde ve bitmemiş gibidir. Sadece bazı gerçeklerin aynı kaldığı, var olmayan ve uzun otobiyografik bir anlatımın bölümü ya da parçası gibi görünür."[17]

Degh'in ifadelerinde masal türüne ait bazı hususiyetlerin daha iyi açıklanmasını sağlayacak üç ayrı unsura ayrıntılı şekilde değinmek gerekmektedir. Bunların ilki, Degh'in "geleneksel öğrenme yöntemleri" olarak ifade ettiği, masalın bilinmeyene yönelik eğilimindeki sebepleri açıklayan özelliktir. Daha önceden belirtildiği üzere, masaldaki kültürel sembollerin altında insanın varoluşunda karşı karşıya kaldığı temel sorunlara ilişkin hareketleri içeren bir derin yapı vardır. Kültürün toplum yaşamında düzenlilik sağlayan yönünden hareket edildiğinde, masaldaki ontik modeli belirleyen derin yapının mahiyeti daha iyi anlaşılacaktır.

M. Bilgin Saydam, kültürün amacının "antientropi" olduğunu söyler: *"Ölümü bilebilen, bunu önceleyebilen tek canlı insan, bilinciyle kendini ayırt etmektedir ve onu ölümden kurtarmanın çaresi peşindedir… Doğal varoluş içinde en zayıf olan, doğaya mutlak gereksinim duyan, ancak varoluşunu ona karşıtlık ve ondan ayrışmışlık üzerine bina eden kültür insanıdır… Entropinin dehşeti ancak insana*

[17] Linda Degh, *a.g.m.,* s.118.

özgüdür. Aczini hisseder ve kendini, hiç yoktan inşa ettiği alternatif kurgusal gerçekliğin gölgesine atar…"[18]

Kültür, bu açıdan bakıldığında ölümü önceleyen varlık olarak kendi varoluş koşullarını kendisi inşa etmek, öteki adıyla 'değer'ler üretmek zorunda kalan insana özgü bir olgudur. Kültürde, insanın bilgiyi bir nedenler çerçevesine yerleştirerek işlerlik kazandırdığı ve bundan yaşam pratikleri ürettiği bir sabitlik durumu söz konusudur. Masalda ise kültürün yalnızca sabitelerini aksettiren değil, bu sabitelerin ardındaki oluşumlara, mantık geçmişine yönelen bir bilinç gözlenir. Dolayısıyla masaldaki "öğrenme yöntemleri", bilginin nasıl edinildiğinin bilgisini de kapsar. Başka bir ifadeyle masalda kültürün sürekliliğini sağlayan teknik bilgiden ziyade, kültürü oluşturan paradigmanın varoluşsal sorunlara verdiği yanıtların bilgisi olan ontik bilgiye temas edilir. Masal, olağanüstü unsurlarla bezeli alternatif gerçeklik kurgusuyla, kültürün altında yatan nedensellik kurgusunu sorgular.

Degh'in masalın anlatı içeriği olarak nitelendirdiği "oyunlaştırma", tam da bu noktada, bir yönüyle nedensellik kurgusu olan kültürün sorgulandığı yerde devreye girmektedir. Masal, kültürün altındaki ontik oluşumları sergileyecek bir gerçeklik perspektifine, araştırmacıların "olağanüstü", "hayal mahsulü" olarak tabir ettikleri nitelikleriyle ulaşır. Bu bağlamda ikinci unsur olarak "oyunlaştırma"ya, yani masala özgü "gerçeküstü" yapılanmaya değinmek gerekmektedir.

Wilfried Buch, masalın gerçekliğin şartlarından tamamen bağımsız olduğu görüşüne karşı çıkarak, bilakis gerçeklikle sıkı bir irtibatı olduğunu söyler; zira masalda gerçeküstü mantıkla ters yüz edilmiş dünya *"ancak gerçek dünyanın bilindiği ve tanındığı yerde ortaya çıkar ve zevk verir."*[19] Buch, masaldaki giriş tekerlemelerinde ortaya konulan gerçeküstü unsurların ters yüz edilmiş dünyanın ön işaretleri olduğunu belirtir. Masal âlemine bir nevi girizgâh sayılabilecek bu ön işaretler, masalın bir oyun olduğunu ve oyun olarak okunması gerektiğini bildirir.

[18] M. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, Ekim 2013, s. 281.
[19] Wilfried Buch, "Masal ve Efsane Üzerine" (Çev. Ali Osman Öztürk), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s. 304.

Tanımlarda aktarıldığı üzere masalda "inandırıcılık iddiası bulunmaması", esasında onun bir anlatı kurumu olarak 'inandırıcılığın' ve gerçeklik algısının kendisiyle 'oynamasından' kaynaklanmaktadır.

Buch, masal ile efsane arasındaki temel farkı da gerçeklik eğilimi üzerinden belirler. Efsane, geçmişe dair bir rapordur ve kültürü doğrulayan bir niteliğe sahiptir. Üretildiği, anlatıldığı tarih dikkate alındığında efsanenin masalda olduğu gibi 'fantastik' yönelimli bir işlev görmediği, bilakis gerçekliğin yeniden üretimini sağladığı anlaşılır. Efsane, kültürün sağladığı nedensellik ilişkilerinde ortaya çıkan bir pürüzü, geri doğru bir neden sorgusuna girişerek giderir. Efsanede gerçeküstü ile temas, gerçeküstünün gerçeklik zeminine çekilmesi yoluyla etik çemberin korunmasına yöneliktir. Masalda ise gerçeklik zemini kasıtlı olarak sarsılır ve estetik bir düzeye taşınır. Nitekim Buch, "efsaneyle ilim, masalla 'saf' edebiyat başlar" diyerek, bu iki tür arasındaki ayrımı bilim ve sanat arasındaki ayrımın arketipi olarak yorumlamıştır:

"Efsane, dünya görüşüne bağlı açıklamasıyla, dünyanın karanlığını aydınlatmaya, korkuyu atmaya yardım eder ve masal bu zorluğu ve zarureti de aşar, korkuyla daha oyunsu bir şekilde ilgilenir, çünkü bu korku esasen ortadan kalkmıştır. Bu iki adımda kurtuluş süreci tabii olarak hiç bitmez, eski huzursuzluklar kısmen kalır, daima yenileri gelir, her devir yeni "ilmi efsanelerle" karanlığı aydınlatmaya ve korkuyu aşmaya çalışır, yeni açıklamalar oluşur, parçalanır, serbest kalırlar… Her zaman efsaneler zorunlu ve masallar mümkündür."[20]

Tzvetan Todorov, bir edebi tür olarak "Fantastik" edebiyatı incelediği çalışmasında, fantastik edebiyata ait 'saf olağanüstü' adında bir alt tür belirler. Bu türü belirleyen özellik, anlatıda görülen doğaüstü öğelerin anlatı kişilerini ya da okuru şaşırtmaması, bilakis anlatının kendi doğası olmasıdır. Todorov, peri masallarını da bu özellikleri birebir taşıdığı için 'saf olağanüstü' sınıfına dâhil eder. *"Peri masallarında doğaüstü olaylar hiçbir sürpriz duygusu uyandırmaz: ne*

[20] Buch, *a.g.m.,* s. 312.

yüzyıllık uyku, ne konuşan kurt, ne perilerin sihirli güçleri. Peri masallarının özelliği, doğaüstü konumundan değil, belli bir yazı anlayışından ileri gelir."[21] Masalların 'doğaüstü doğası' onu inandırıcılık konusunda diğer fantastik türlerden ayırır. Diğer fantastik türlerde inanmak ya da inanmamak arasında bir ikilem söz konusu iken, masal en baştan kurmaca olduğunu bildirir ve okurun "inanmadan inanmasını sağlayarak" bu ikilemi aşar.[22]

Görüldüğü üzere masalda gözlemlenen doğaüstülük, masal doğasının bizzat kendisidir. Psikanalizin çoğu zaman bilinçaltının kaçış dili olarak gördüğü ve cinsel arzuların bastırılması ile ilişkilendirdiği olağanüstülüğün imkânları, esas itibariyle masalda amaçlanan sorgulamanın yöntemidir; gerçekten 'kaçış' değil, gerçeği 'askıya alma' tarzıdır. Zira *"... doğa yasalarının çiğnenmesi bu yasaların daha iyi bilincine varmamızı sağlar."*[23] Masal, doğa yasalarını çiğneyerek insanı kendi varlığının potansiyel yasalarıyla baş başa bırakır. Doğada yasalar tespit eden ve bunlardan yararlanarak entropiyle, düzensizlikle mücadele eden insan bilinci, masalda yeniden en temel varlık sorunlarıyla yüzleşmiş olur. Masalda kahramanın karşılaştığı ve aşmak zorunda olduğu güçlükler, esasen bu sorunların kültürdeki temsilleridir. *"Olağanüstü yolculuğun gerçek amacı gerçekliğin daha bütünsel bir biçimde keşfedilmesidir"*[24] ve bu bakımdan her masalın bir keşfi hikâye ettiği söylenebilir.

Todorov, fantastik anlatılarda yer alan olağanüstü yaratıkların, "eksikliği duyulan bir nedensellik" işlevini yerine getirdiklerini ileri sürer.[25] Burada kastedilen nedensellik gereksinimi, karşılaşılan olayları bilinen neden-sonuç ilişkileriyle açıklayamamaktan kaynaklanır. Olağanüstü geçişler salt rastlantının bulunduğu yerde devreye girerek, her şeyi kapsayan bir determinizmi, Todorov'un kullandığı

[21] Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 59.
[22] Todorov, *a.g.e.,* s. 86.
[23] Todorov, *a.g.e.,* s. 166.
[24] Todorov, *a.g.e.,* s. 62.
[25] Todorov, *a.g.e.,* s. 110.

terimle "pandeterminizm"i sağlar. Pandeterminizm, *"fiziksel olanla zihinsel, maddeyle ruh, nesneyle sözcük arasındaki ilişkinin sınırının yumuşaması"*dır.[26]

Masallar açısından bakıldığında, masalın doğası itibariyle pandeterminist bir mantık içinde bulunduğu söylenebilir. Fakat Todorov'un aktardığı neden-sonuç ilişkilerinin genişletilmesi, modern kültürün belirlediği doğal çizgilerin aşılmasından ileri gelmektedir. Buna mukabil masallarda bilinen nedenselliğin aşıldığı alan daha farklıdır; masallarda varlık yasaları yeniden keşfedilirken olağanüstü yaratıklar keşfin/hikâyenin başlatıcı, devam ettirici unsuru olarak, entropik gerilimi temsil imkânını sağlarlar. Cin, peri, dev, cadı vb. yaratıklar, masal dünyasında insanların karşısında; insan neslinin "öteki"si konumunda durarak ontik bilginin yansıtılmasını olanaklı kılarlar.

İnsan dünyası, masal yaratıklarıyla karşı karşıya gelerek sınanır. Sınanma sabitleşme ve kalıplaşma neticesinde kaynağı unutulan kavrayışların, kültürün sağladığı bilgi korunağının sanatsal bir şekilde oyunlaştırılması ve bu vesileyle yeniden anlaşılması demektir. Masalda insan kahramanların olağanüstü yaratıklara verdiği tepki biçimlerinin onların bizatihi var olmalarından kaynaklanmaması, amaçlanan sınanmanın gerçekleşebilmesi içindir. Olağanüstü yaratıklar, kahramanların serüvenini başlatacak kaçırma, kötülük yapma gibi eylemleri gerçekleştirmelerinin yanı sıra, bazen de onların güçlükleri aşmasına yardım edecek işgücünü veya nesneyi sağlarlar ve her iki durumda da bir "neden"i temsil ederler. Masal kahramanı, söz konusu yaratıklar karşısında sergilediği davranışlarla, esasında bilinmeyen nedenleri kavramış ve aşmış olur. Kuşkusuz bu davranışlar erdemleri, ahlaki tutumları gösterirler, ancak masalda güdülen amaç doğrudan bir ahlak dersi vermekten ziyade (efsane ve destanlarda bu amaç belirgindir), ahlaki davranışların altındaki mantığı yoklamak, insanın ahlaki değerler yarattığı zemini ortaya koymaktır.

[26] Todorov, *a.g.e.,* s. 113.

Son olarak Linda Degh'in masalı tarif ederken kullandığı *"var olmayan ve uzun otobiyografik bir anlatımın bölümü ya da parçası"* ifadesi üzerinde durulması gerekmektedir. Degh'in, eğitsel bir nesne olarak antropolojik bir bakış açısıyla yorumladığı masalın söz konusu parçalı görüntüsü, mitlere ilişkin bazı yorumlarla değerlendirildiğinde daha açıklayıcı bağlantılara kavuşacaktır.

Birçok teori, bütün anlatı türlerinin mitlerden parçalanarak doğduğunu, masalların da bu bakımdan mitlerle sıkı bir bağının olduğu görüşünü benimsemektedir.[27] Bu noktadan bakıldığında mitler, henüz özne-nesne ayrımının gelişmemiş olduğu ilkel insan bilincinde üretilen yaşamı öyküleme örnekleri olarak tanımlanabilir. Mitik bilinç bilgiyi kendi öznelliği üzerinden kurgulayan modern insanın bilincinden özne-nesne özdeşliği açısından temel düzeyde ayrılmasına koşut olarak, mitlerdeki zaman ve mekân algısı da oldukça farklıdır. M. Bilgin Saydam, mit hakkında şunları söyler: *"Mitlerde, zamansallığın ve uzamsallığın ötesinde, varlığı her dem taze kalan, insana özgü temel eylemler, çatışmalar, dünyayı/varoluşu kavrama ve anlamlandırma çabaları, resim diliyle ifade edilir."*[28] Buna göre mitik bilince yaklaşan anlatılarda, klasik tarih anlayışından farklı olarak mitolojik kavrayışa uygun zaman-mekân algısı söz konusu olacaktır. Mitik bilinçte zaman doğrusal bir ilerleme olarak değil, döngüsel bir yineleme olarak yaşanır:

"Mitolojik zaman, paradoksal olarak zamandışı bir zamansallığa, başlamış-bitmiş, kendi içinde kapalı bir değişmezliğe, dolayısıyla zamansızlığa tekabül eder. Hep var olan ve aynı kalan bir zamandır. Geçiciliğe tabi olmaması, onun gerçekliğinin nedeni ve gereğidir."[29]

Masalda da mitolojik zamana benzer şekilde çevrimsel bir yapı görülür. Her masal, bir denge durumunu ifade eden serim bölümüyle başlar, bir eksikliğin ortaya çıktığı düğüm bölümüne geçer ve tekrar denge haline kavuşarak neticelenir. Böylelikle masal, büyük döngünün, varoluşun bütününün parçası olan kozmogonik

[27] Konuyla ilgili olarak bkz. M. Güner Demiray, "Halk Masalları Üzerine Bazı Görüş ve Düşünceler", *Türk Folkloru*, 86, 1986, s. 10-13.
[28] Saydam, *a.g.e.,* s. 55-56.
[29] Saydam, *a.g.e.,* s. 66.

çevrime karşılık gelir. *"Mitik açıklama, sadece sürecin başını ve sonunu belirli bir biçimde birbirinden ayırma"*[30] eğilimi gösterdiği için, bir çevrimi ifade eden her öyküleme kesiti bütüne bağlanır ve onun bir örneği haline gelir.

Axel Olrik'in tespit etmiş olduğu Halk Anlatılarının Epik Kuralları'nda da masalın söz konusu çevrimsel yapısına karşılık gelen kurallar bulunmaktadır. Bu yapıyı "Giriş Kuralı" ve "Bitiriş Kuralı" şeklinde tespit eden Olrik'in ifadesiyle halk anlatısı *"... durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felaketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter."*[31]

Tzvetan Todorov, masallardaki çevrimsel yapıyı genel olarak anlatıların en küçük birimi, çekirdeği olarak tanımlar:

"Her anlatı birbirine benzeyen ancak birbirinin eşi olmayan iki denge arasındaki harekettir. Anlatının başında her zaman durağan bir durum vardır; kişiler, değişebilir nitelikli ancak bazı öğeleri hiçbir değişime uğramadan duran figürler bütünüdür."[32]

Masalın hikâye ettiği olayların belirsiz bir zaman ve mekânda geçmesinin sebebi, masalda yer alan mitik bilincin varoluşun bütününe hitap eden bir iddiayla, tarihsel zaman-uzam rabıtalarından bağımsız, 'hep aynı kalan' bir gerçekliği ifade etmesidir. Buna paralel olarak bütün kişi ve nesneler, masalda sadece olay örgüsüne, yani aynı kalan gerçekliğin mitik temsiline katkıda bulunmak üzere yer alırlar. Çevrimin kapsadığı olaylar bütününün haricinde kişiler ve nesneler hakkında hiçbir bilgi verilmez. Masalın 'var olmayan uzun bir anlatımın parçası' olarak görünmesinin altında yatan sebep, mitik bilincin zaman-uzam dışı bir alanı yansıtan çevrimsel öyküleme kipidir.

---

[30] Ernst Cassirer, *a.g.e.,* s. 94.
[31] Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s. 178.
[32] Todorov, *a.g.e.,* s. 159.

Türk edebiyatı alanında masal türüne ilişkin çalışmalar derleme çalışmalarının haricinde genel itibariyle oluşum, köken yahut sembol ve kahraman tipleri, formel ve tekerlemeler üzerine odaklanmıştır. Masal çalışmaları arasında Propp'un bir biçim grameri olarak geliştirdiği fonksiyon metodunun belirli bir yöreye ait olan masallara uygulanması suretiyle yapılan çalışmalar da önemli bir yer tutmaktadır.

Edebiyatta modern yazar/anlatıcı öznenin ortaya çıkışı, modern öncesi anlatıların temsil tarzları ve gerçeklik perspektiflerinin ardındaki zihni yapıyı anlamak açısından hem bir engel, hem bir imkân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda masalların dilini çözümleyebilmek için, kültür sınırlarını yinelemekten öteye geçemeyen derleme ve tasniflerden, biçim ve sembol analizlerinden farklı bir yaklaşımla ele almak, masalı modern kültürdeki etkinliği ve modernize edilmiş eğitsel işlevleriyle sınırlandırmadan, gerçekten yaşayan bir anlatı türü olduğu tarihe ait düşünme biçimlerinin faili olan "insan"a ulaşarak değerlendirmek gerekmektedir.

Masal türüne Türk Masalları özelinde şiir-masal münasebeti açısından bir parantez açılacak olursa, Türk kültürünün şiirin dinamikleriyle şekillenmiş bir kültür, Türk edebiyatının da aslen bir 'şiir edebiyatı' olduğu göz önünde bulundurulduğunda zengin tekerleme dağarcığı ile öne çıkan Türk masallarının da şiirin yanı başında seyreden bir gelişim çizgisi izlediği söylenebilir. Türk edebiyatında şiirle masal arasında kurulacak bir analoji, her sanat dalının kökeninde bulunan[33] ve esasında varoluşsal bir tutum olan şiirle,[34] sözlü bir anlatı türü olan masal arasındaki müştereklerin ortaya konulabilmesini sağlayacak, öte yandan Türk masallarına özgü öyküleme tarzı ve olağanüstü unsurların ifade ettiği temsil biçimleri daha kapsamlı bir şekilde incelenebilecektir.

[33] Şiirin sanata köken teşkil etmesine dair ayrıntılı bilgi için bkz: Walter Biemel, "Heidegger'de Şiir ve Dil" (Çev. Yasemin Çına), *Heidegger*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2010, s.182-212.

[34] Şiirin insan varoluşundaki yeri hakkında bkz: İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul 2011.

2.2. Hüsnü Yusuf Masalının Propp Metoduna Göre Tahlili

Çalışmanın bu bölümünde Bir Yusuf Masalı'nın ana-metinsel ilişkide bulunduğu alt-metnin tespiti için üç ayrı varyanta başvurulacak, bu varyantların Propp metoduna göre tahlili yapılarak fonksiyon, olay kesitleri ve kahramanları açısından Bir Yusuf Masalı'nın gövdesini teşkil eden masal metnine benzerlik dereceleri değerlendirilecektir.

Bir Yusuf Masalı'yla kahramanlar ve olay çizgisi bakımından en çok örtüşen varyant, Bilge Seyidoğlu'nun "Erzurum Masalları"[35] adlı kitabında bulunan ve "Hüsnü Yusuf" başlığı taşıyan metindir. Veysel Arseven'in derlemiş olduğu varyantta[36] ise anlatıcıdan kaynaklanan bazı motif eksiklikleri göze çarpmakta, ancak bu varyant da masaldaki temel hareketleri bakımından hem Bilge Seyidoğlu'nun çalışmasındaki metinle, hem de Bir Yusuf Masalı ile örtüşmektedir. Bilge Seyidoğlu'nun ve Veysel Arseven'in varyantları yan yana getirildiğinde, her iki varyantta da mevcut olan unsurlar bu metinlerin bir masalın ayrı anlatımları olduğunu açıkça göstermektedir.

Bir Yusuf Masalı'nda ilk geçişi sağlayan Yusuf'un güzelliğine dair bir işaret alınmasına en benzer hareket, Pertev Naili Boratav'ın "Uçar Leyli" kitabındaki "Hüsnü Yusuf" masalında görüldüğü için, bu varyantın da tahlil edilmesi ve mukayeseye sokulması gerekli görülmüştür.[37] Öte yandan bu varyant olay örgüsü ve içerdiği motifler bakımından diğer iki varyanttan ve Bir Yusuf Masalı'ndan büyük ölçüde ayrılmaktadır.

"Erzurum Masalları"nda bulunan 'Yüzük Kaçıran Kuş'[38] isimli masal da, olay örgüsü bakımından aynı kitaptaki 'Hüsnü Yusuf' masalıyla neredeyse bire bir örtüşmekte, bu haliyle masalın kısaltılmış bir versiyonu olarak görünmektedir. Bu

[35] Bilge Seyidoğlu, *Erzurum Masalları*, Erzurum Kitaplığı, İstanbul 1999, s. 43-46.
[36] Veysel Arseven, Hikâyeler ve Masallar (Öcal Oğuz ed.), http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10761,husnuyusufpdf.pdf?0, (03.04.2015).
[37] Pertev Naili Boratav, *Uçar Leyli*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s. 55-57.
[38] Seyidoğlu, *a.g.e.,* s. 47-48.

metin Bir Yusuf Masalı ile mukayese edildiğinde diğer Hüsnü Yusuf varyantlarından farklı, yeni bir metinlerarası ilişki bağlamı çıkarabilecek bir unsur barındırmadığından ötürü incelemeye alınmamıştır.

Bir başka "Hüsnü Yusuf" masalı varyantı ise Pertev Naili Boratav'ın "Zaman Zaman İçinde" isimli çalışmasında "Hüsnü Yusuf Şehzade" başlığıyla yer alan metinde karşımıza çıkmaktadır.[39] Yukarıda zikredilen varyantlara nispetle anlatım bakımından daha usta işi, yer yer manzum kısımlar da içeren bu varyant, Bir Yusuf Masalı'na benzerliği bakımından diğer varyantlardan farklı unsurlar içermediği, ayrıca yardımcı rolündeki Keloğlan tipinin masalın görüntüsünü başka bir boyuta taşıdığı için tahlile alınmamıştır.

2.2.1. Bilge Seyidoğlu'nun Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili

2.2.1.1. Masalın Özeti

1. Padişahın kızı kuşları çok sever, her gün onları besler, bütün gün onlarla meşgul olur.

2. Kuşun biri yem yemeye gelmez. Padişahın kızı kuşu yere indirebilmek için tarağıyla yüzüğünü çıkarıp koyar.

3. Kuş tarak ile yüzüğü gagasına alır ve uçup gider.

4. Kız, kuşun sırrını öğrenebilmek için yola koyulur.

5. Kız, uzunca bir yoldan sonra odun taşıyan topal bir kuşun peşinden bir mağaraya girer.

[39] Boratav, *a.g.e.,* s. 170-178.

6. Kız, bir han kadar büyük olan mağaranın içindeki sıra sıra odalardan birine gizlenir.

7. Akşam olunca bütün kuşlar gelir, yiyip içtikten sonra odalarına çekilirler.

8. Kızın saklandığı oda Hüsnü Yusuf'un odasıdır. Hüsnü Yusuf kuş kılığından çıktıktan sonra, tarak ile yüzüğü önüne koyar ve onların yerine sahibinin eline geçmesini dilediğini söyler.

9. Kız, Hüsnü Yusuf'un dileğini duyunca ortaya çıkar.

10. Hüsnü Yusuf kızı kuşlardan hamile kalıncaya kadar sakladıktan sonra henüz kundaktayken kaçırıldığı annesinin evinin kapısına bırakır.

11. Kız, Hüsnü Yusuf'un ona öğrettiği gibi, "Hüsnü Yusuf'un başı için beni içeri alın" diyene kadar içeri alınmaz. Akabinde kızı kaz damına alırlar.

12. Gece olunca kuşlar yatar. Hüsnü Yusuf kaz kümesinin ışığının yandığı görür, kuş kılığında pencereye konar. Kızla konuşur. Kızın yanına bıraktıkları hizmetçi bu olaydan korkar, kızı deli zanneder ve olayı hanımına anlatır.

13. Kızın yanına başka bir hizmetçi koyarlar. Gece olunca Hüsnü Yusuf yine kuş kılığında gelir, pencereye konar ve kızla konuşur. Bu hizmetçi de korkup kaçar. Hanımına kızın cinli olduğunu söyler.

14. Ertesi gece kızın yanında hanım yatar. Hüsnü Yusuf gece olunca yine gelir, kızla konuşur. Kız, Yusuf'un annesine durumu anlatır.

15. Hüsnü Yusuf'un odası açılır. Kız orada doğurur. Çocuk da babası gibi çok güzeldir.

16. Annesi pencerenin kenarına sakız yapıştırır. Yusuf gece kuş kılığında gelince bu sefer sakıza yapıştığı için kaçamaz.

17. Kuşlar Yusuf'u bulamayınca annesinin kapısına toplanır. Hüsnü Yusuf'u vermesini isterler.

18. Annesi Yusuf'un boynuna bir tulum bal bağlar. Kuşların karşısında tuluma bıçak vurarak Yusuf'u kestiğini söyler. Kuşlar tuluma gaga vurunca, tatlı balı Yusuf'un kanı zanneder ve inanıp giderler.

19. Hüsnü Yusuf'la padişahın kızı evlenir.

2.2.1.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar

1. I. AİLENİN FERTLERİNDEN BİRİ EVDEN AYRILIR

Padişah'ın kızı, kuşları besleyip onları sevmek üzere her gün evinden ayrılır. Ancak bu evden ayrılma durumu, Propp'un da belirttiği üzere XI. Fonksiyonda tabir edilen ayrılma değildir.[40] Buradaki ayrılma durumu masalın başlangıç/denge halini içerisinde kalmak suretiyle gerçekleşir.

Kızın evden ayrılması 3. no.lu "Genç nesilden bir kimse evden ayrılır", alt başlığına da uymaktadır.

[40] Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat), Bilim Sanat Felsefe Yayınları, İstanbul 1985, s. 47.

2. VIII. SALDIRGAN AİLEDEN BİRİNE ZARAR VERİR
   (II. KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR, III. YASAK ÇİĞNENİR)

Yem yemeğe inmeyen kuş, kızın tarak ve yüzüğünü çalar. Hüsnü Yusuf'un masalının istisnai durumlarından biri bu fonksiyonda görülür. Bu kısımda saldırgan olarak işlev gören kuşun masalın devamında Hüsnü Yusuf olduğu anlaşılacak ve VIII. fonksiyonda belirtilen ailenin elde etmek istediği eksiklik konumuna geçecektir. Dolayısıyla kızın kuşun sırrını öğrenmek istemesi (Propp'un analizine göre istek, yasaklamanın karşıt biçimi sayılır) işlevler arasında bağlantıyı sağlayan yardımcı öğelerden biri olan GÜDÜLENME sayılabilir.[41] Güdülenmenin yanı sıra bu fonksiyon II. No.lu KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR ve onu takiben III. No.lu YASAK ÇİĞNENİR fonksiyonları olarak da değerlendirilebilir. Zira bu fonksiyonla birlikte, masal 'denge' halinden 'transformasyon/dönüşüm' haline geçer.

Söz konusu ikinci durumda VIII. no.lu fonksiyon, kuşların yıllar evvel Hüsnü Yusuf'u kaçırmasına karşılık gelecektir. Bu da 1. No.lu alt başlık olan "Saldırgan birini kaçırır" durumuyla eş değerdir.

Hüsnü Yusuf, gerçek kimliği anlaşılmadan evvel bir yönüyle 'büyülü nesne" niteliği taşır.

3. XI. KAHRAMAN EVİNDEN AYRILIR

Kız, tarağını ve yüzüğünü çalan kuşun sırrını öğrenmek için yollara düşer.

4. XV. KAHRAMAN, ARADIĞI NESNENİN BULUNDUĞU YERE ULAŞTIRILIR, KENDİSİNE KILAVUZLUK EDİLİR YA DA GÖTÜRÜLÜR

[41] Propp, *a.g.e.,* s. 79.

Kız, odun taşıyan bir topal kuşu takip ederek Hüsnü Yusuf'un kuşlarla birlikte yaşadığı mağaraya varır. Bu durum ayrıca, 3. No.lu alt başlıkla belirtilen "Kahramana kılavuzluk edilir" durumuna da uymaktadır.

5. XVI. KAHRAMAN VE SALDIRGAN, BİR ÇATIŞMADA KARŞI KARŞIYA GELİR

Kız, tarak ve yüzüğünü kaçıran kuşu bulur. Kuşun aslında Hüsnü Yusuf olduğu anlaşılır. Diğer kuşlarla birlikte kuş kılığına girip ava giden Hüsnü Yusuf'un "saldırgan" konumu, bu fonksiyonla birlikte "kahraman" olarak değişir. Diğer gerçek kuşlar "saldırgan" konumuna geçerler. "Çatışma" durumu da dolayısıyla "buluşma/birleşme" niteliği kazanır.

6. XVII. KAHRAMAN ÖZEL BİR İŞARET EDİNİR

Kızın hamile kalması yahut Hüsnü Yusuf'tan öğrendiği, annesinin onu içeri alması için gerekli olan "Hüsnü Yusuf'un başı için alın" sözü, kahramanın edindiği özel işaret olarak değerlendirilebilir. Şurası ayrıca belirtilmelidir ki, masalın bu kısmından itibaren, eksik olan nesne konumundaki Hüsnü Yusuf, aynı zamanda bir ikinci kahraman konumunda olacağı için, sonraki iki fonksiyon olan XVIII. SALDIRGAN YENİK DÜŞER ile XIX. BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA EKSİKLİK KARŞILANIR fonksiyonlarının mahiyeti ve dolayısıyla sıralaması değişir. Propp bu istisnai durumu *"Bazen başlangıç durumundaki kişilerin sıralanmasında düzmece kahraman üstüne hiçbir şey söylenmez, sonradan sarayda ya da evde oturduğu öğrenilir. Prenses de saldırgan gibi, iki kez görünür. İkinci kez, aranılan kişi olarak ortaya çıkar; arayıcı önce prensesi sonra da saldırganı görebilir ya da tersi"* ve *"... başlangıç durumunda yer alan saldırgan, her ne kadar nitelikleri kendisini açıkça bir ejderha, bir cadı vb. yapıyorsa da, kahramanın bir akrabası durumuna gelir"*[42] ifadeleriyle belirtmiştir.

[42] Propp, *a.g.e.,* s. 88-90.

7. XIX. BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA EKSİKLİK KARŞILANIR

Kızın Hüsnü Yusuf'un çocuğuna hamile olduğu anlaşıldıktan sonra, Hüsnü Yusuf annesinin hilesiyle yakalanır ve masalın sonradan ortaya çıkan asıl eksikliği giderilmiş olur. Fakat bununla birlikte masal sonuç/denge haline geçmez, zira Hüsnü Yusuf'un ortaya çıkmasıyla birlikte kuşlar yeni saldırgan konumuna geçmişlerdir ve onların da alt edilmesi gerekir.

8. XVIII. SALDIRGAN YENİK DÜŞER

Annesi bal tulumu hilesi ile kuşları Yusuf'u öldürdüğüne inandırır. Böylelikle kuşlar yenik düşmüş olur.

9. XXXI. KAHRAMAN EVLENİR VE TAHTA ÇIKAR

Kuşların elinden kurtulmuş olan Hüsnü Yusuf ve padişahın kızı evlenirler.

Masalda bulunan fonksiyonlar numaralarına göre şöyle sıralanırlar:
I, VIII, XI, XV, XVI, XVII, XIX, XVIII, XXXI

2.2.2. Veysel Arseven'in Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili

2.2.2.1. Masalın Özeti

1. Padişahın kızı her gün has bahçenin içinden akan bir derenin kenarına oturup serinler.

2. Bir gün ellerini derede yıkarken çıkarmış olduğu bileziği, o esnada çimenlerin üzerine konan kırk bir kuştan biri boynuna geçirir ve uçup gider. (Kız, kırk kuşun silkindiğinde dişi perilere, bileziği çalan kuşun ise silkindiğinde yakışıklı bir delikanlıya dönüştüğünü görmüştür)

3. Kız, delikanlıya gönlünü kaptırır ve derdinden yataklara düşer.

4. Babasının çağırdığı ünlü hekimler kızın derdine çare bulamaz. Son çare olarak kızına bir hamam yaptırır, hamama gelenler yıkanmadan evvel başından geçenleri anlatır.

5. Bir gün hamama gelen güzel bir gelin, kızın âşık olduğu delikanlıyı gördüğünü anlatır. Kız, gelinden kendisini delikanlıyı gördüğü yere götürmesini ister.

6. Kız, delikanlının yaşadığı kayalık yere gider. Yük taşıyan katırların peşinden içeri girer. Bir dolabın içine saklanır.

7. Güvercin/periler gelir. Hüsnü Yusuf kamçısını şaklatır; her seferinde inleyen dolap bu sefer inlemeyince kızın dolabın içinde saklandığı anlaşılır.

8. Kız hamile kalınca, Hüsnü Yusuf artık onu perilerden saklayamayacağı için, padişah babasının sarayına götürür, kapı önüne bırakır. Onu içeri almaları için "Hüsnü Yusuf'un başı için beni içeri alın" demesini tembihler.

9. Kız doğurur.

10. Bir gece saraya gizlice giren Hüsnü Yusuf'la kızın konuştuklarını hizmetçiler görür ve babasına haber verirler. Ertesi gece Hüsnü Yusuf yakalanır.

11. Periler gelir ve Hüsnü Yusuf'u geri isterler.

12. Padişah satın aldırdığı beyaz güvercini, yaktırmış olduğu saray fırınlarından birine atar, attığı güvercinin Hüsnü Yusuf olduğunu söyler. Padişahın sözüne inanan periler, güvercinin peşi sıra fırına girer ve hepsi yanarlar. Böylece padişah perileri kandırmış olur.

13. Hüsnü Yusuf ile sevgilisi evlenirler.

2.2.2.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar

1. I. AİLEDEN BİRİ EVDEN UZAKLAŞIR

Padişahın kızı her gün has bahçeye gider. Bu fonksiyon, 3 numara ile tasnif edilen "Genç nesilden bir kimse evden ayrılır" alt başlığına uymakla birlikte, 137 numaralı 'gezmeye' motifine de uymaktadır.

2. VIII. SALDIRGAN AİLEDEN BİRİNE ZARAR VERİR
   (II. KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR, III. YASAK ÇİĞNENİR)

Bilge Seyidoğlu'nun derlemiş olduğu masalda olduğu gibi, bu masalda da denge durumundan dönüşüm duruma geçişi sağlayan fonksiyona, istek durumunun yardımıyla geçilir. Bu masalda bir insan olduğu (yakışıklı bir delikanlı) baştan belli olan kuş, kızın bileziğini çalar. Fakat çalınmış bileziğin masalın gidişatına etkisi yoktur, yakışıklı delikanlıyı gören padişah kızı ona âşık olur ve derdinden yataklara düşer. Babasının onun sağlığına kavuşması için yaptırdığı hamama gelen bir

‘yardımcı kişi’ sayesinde delikanlının yerini öğrenir. Yasak durumunun karşılığı olan istek de, bu öğrenmeden sonra aktif hale gelir.

Yine bir önceki masalda belirtildiği gibi, saldırganın asıl kötülüğü, masalın ortasında ortaya çıkan Hüsnü Yusuf’un periler/kuşlar tarafından kaçırılmış olma durumudur. Bu durum, VIII. fonksiyon olan AİLEDEN BİRİNİN BİR EKSİĞİ VARDIR; AİLEDEN BİRİ BİR ŞEYİ ELDE ETMEK İSTER fonksiyonu içerisinde de değerlendirilebilir.

3. XI. KAHRAMAN EVİNDEN AYRILIR

Kız, âşık olduğu delikanlıyı bulmak üzere hamama gelen gelinin anlattığı yere gider.

4. XV. KAHRAMAN, ARADIĞI NESNENİN BULUNDUĞU YERE ULAŞTIRILIR, KENDİSİNE KILAVUZLUK EDİLİR YA DA GÖTÜRÜLÜR

Kız, yük taşıyan katırların peşinden âşık olduğu delikanlının yaşadığı yere girer. Bir önceki masalda olduğu gibi bu masaldaki XV. No.lu fonksiyon da 3. No.lu alt başlık olan “Kahramana kılavuzluk edilir” biçiminde görülür.

5. XVI. KAHRAMAN VE SALDIRGAN, BİR ÇATIŞMADA KARŞI KARŞIYA GELİR

Önceki masalın 5. fonksiyonunda belirttiğimiz gibi, burada da karşı karşıya gelme durumuyla birlikte saldırgan ve kahraman konumları arasında bir yer değiştirme olur. Kız, Hüsnü Yusuf’un odasındaki dolaplardan birine saklanır. Hüsnü Yusuf, hamama gelen gelinin anlattığı “kamçı şaklatma” motifini gerçekleştirir. Gelinin şahit olduğu seferde “odanın her yanı tiril tiril” titrerken, bu sefer bir dolabın

içinde kız olduğu için dolap inlemez. Böylelikle dolabın içinde kızın olduğu anlaşılır. Dolabı açan Hüsnü Yusuf sevgilisini görünce çok sevinir.

Veysel Arseven'in derlediği masalda, masalın bu fonksiyonunu anlatan kısımlar kısa ifadelerle geçilmiştir.

6. XVII. KAHRAMAN ÖZEL BİR İŞARET EDİNİR

Hüsnü Yusuf, perilerin yakalamaması için kızı padişah olan babasının sarayına götürür. Kızın içeri alınması için ona "Hüsnü Yusuf'un başı için beni içeri alın" demesini tembihler.

7. XIX. BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA EKSİKLİK KARŞILANIR

Gece saraya gizlice giren Hüsnü Yusuf ile kızın konuşmalarını duyan hizmetçiler, durumu padişaha haber verir. Padişah kızı huzurunca çağırtınca kız olan biten her şeyi anlatır. Ertesi gece gelince Hüsnü Yusuf yakalanır. Bu fonksiyon da Bilge Seyidoğlu'nun derlediği masalda olduğu gibi 1. No.lu alt başlık olan "Aranan nesne zorla ya da kurnazlıkla kaçırılır" biçiminde gerçekleşmiştir.

Bu masalda da iki kesitli yapıdan ve kahramanların konum değiştirmesinden dolayı XVIII. ve XIX. no.lu fonksiyonların sıralaması farklıdır.

8. XVIII. SALDIRGAN YENİK DÜŞER

Periler gelip Hüsnü Yusuf'u ister. Padişah, bir güvercini yaktırmış olduğu saray fırınlarından birine atar ve onun Hüsnü Yusuf olduğunu söyler. Periler de güvercinin peşi sıra fırına girer ve yanarlar. Padişah böylece perileri kandırarak yenmiş olur.

9. XXXI. KAHRAMAN EVLENİR VE TAHTA ÇIKAR

Hüsnü Yusuf ve sevgilisi evlenirler.

Masalda bulunan fonksiyonlar numaralarına göre şöyle sıralanırlar: I, VIII, XI, XV, XVI, XVII, XIX, XVIII, XXXI

2.2.3. Pertev Naili Boratav'ın Derlemiş Olduğu Varyantın Tahlili

2.2.3.1. Masalın Özeti

1. Padişah kızı kırk kapının içinde kilitlidir. Dadısı ona her gün yemeğini verir.

2. Bir gün yemeğin içinden bir kemik çıkar. Kız kemiği duvara fırlatınca duvar delinir. Delikten bakınca üç delikanlının konuştuğunu görür.

3. Delikanlılar muhtelif nesneleri Hüsnü Yusuf'un güzelliğine benzetirler. Bu konuşmayı duyan padişah kızı Hüsnü Yusuf'a âşık olur, hastalanır.

4. Padişah hekimlere başvurur. Sonunda hekimler kızın derdinin gönül derdi olduğunu söylerler.

5. Kız durumu dadısına anlatır. Hüsnü Yusuf'u aramak için yola çıkar.

6. Kız uzun bir yolculuktan sonra bir memlekete varır. Dinlenmek için oturduğu yerde bir nine görür, ona bu memleketin neresi olduğunu sorar. Nine de, memleketin Hüsnü Yusuf'un memleketi, civardaki bir evin de Hüsnü Yusuf'un evi olduğunu söyler.

7. Kız o gece ninenin evinde konaklar. Ertesi gün nineye Hüsnü Yusuf'u nasıl görebileceğini sorunca, onun bir cadı karısının oğlu olduğunu, ancak sabahleyin gezmeye gittiğinde hizmetçinin ona abdest duyu döktüğünü ve bu suyun Hüsnü Yusuf'un çeşmesinden doldurduğunu söyler.

8. Kız, Hüsnü Yusuf'un abdest suyuna kendi mührünü atar. Mühür, abdest alırken Hüsnü Yusuf'un avucuna düşünce, Hüsnü Yusuf hizmetçi kıza çeşme başında gördüğü kişiyi çağırmasını söyler.

9. Hüsnü Yusuf'la kız birbirlerine kavuşurlar.

10. Akşam olunca Hüsnü Yusuf, annesi bulmasın diye kızı dolaba saklar.

11. Annesi eve dönünce insan kokusunu alır. Hüsnü Yusuf yemeyeceğine dair söz alarak kızı annesine gösterir.

12. Annesi kıza çeşitli güç işler verir. Kız bu işleri Hüsnü Yusuf'un yardımıyla başarır. Ancak cadı anne Hüsnü Yusuf'un yardım ettiğini anlar.

13. Cadı anne kızı yemeye karar verir. Kızı bir torbaya astıktan sonra, akşama kadar danasını pişirmesini, aksi takdirde kendisini yiyeceğini söyler.

14. Hüsnü Yusuf kızı torbadan çıkarır, yerine danayı koyar ve birlikte kaçarlar. Akşam cadı karısı eve gelince torbayı ısırır, danasının böğürdüğünü duyunca da oğlanla kızın kaçtığını anlar, peşlerine düşer.

15. Hüsnü Yusuf, cadı karısını büyülü elekle alt eder.

16. Hüsnü Yusuf'la padişah kızı evlenirler, Hüsnü Yusuf tahta çıkar.

2.2.3.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar

1. I. AİLEDEN BİRİ EVDEN UZAKLAŞIR

Boratav'ın derlediği masalda bu işlev, çalışmamıza aldığımız diğer iki Hüsnü Yusuf masalından farklı olarak gezintiye çıkma biçiminde değil, mahpusluk halinde bir rutinin tekrarlanması olarak görülür. Dadısı, kırk kapının ardında kilitli olan padişah kızına her gün yemeğini getirir. Bir gün yemeğin içinden bir kemik çıkar. Bu kemik bir büyülü nesne işlevi görerek, II. No.lu fonksiyona geçişi sağlar.

2. II. KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR

Yasak durumunun karşılığı olan istek durumu ile gerçekleşir. Kız, kemikle deldiği duvardan bakınca dışarıda kar ve karın üzerinde bir kan lekesi olduğunu görür. Bununla birlikte dışarıda üç delikanlı beklemektedir. Üç delikanlı, muhtelif nesneleri Hüsnü Yusuf'un güzelliğine benzeterek, kızın GÜDÜLENMESİNİ, yani Hüsnü Yusuf'a âşık olmasını sağlarlar. Bu fonksiyonla birlikte masal denge halinden transformasyon haline geçer.

3. III. YASAK ÇİĞNENİR

Padişahın kızı, Hüsnü Yusuf'a olan aşkından hasta olur. Durum ortaya çıkınca, kız babasından demir asa demir çarık isteyerek yola çıkar.

4. IV. SALDIRGAN BİLGİ EDİNMEYE ÇALIŞIR

Bu masal da çalışmamıza aldığımız diğer iki Hüsnü Yusuf masalı gibi iki kesitten oluştuğu için, kahraman ve saldırgan kesitlerin geçişi sırasında konum değiştireceklerdir. Padişahın kızı bu fonksiyonda kahraman konumunda Hüsnü Yusuf hakkında bilgi edinmeye çalışır. Uzun yolculuğunun sonunda vardığı

memlekette gördüğü nineden bulunduğu yerin Hüsnü Yusuf'un memleketi olmasının yanı sıra evinin yerini de öğrenir.

5. V. SALDIRGAN KURBANI İLE İLGİLİ BİLGİ TOPLAR

Padişah kızı nineye Hüsnü Yusuf'u nasıl görebileceğini sorar. Nine, Hüsnü Yusuf'un annesinin cadı karısı olduğu için onu göremeyeceğini, ancak sabahleyin gezmeye gittiğinde hizmetçisinin ona abdest suyu döktüğünü söyler. Öte yandan Hüsnü Yusuf'un çeşmesinden bir başkası su alamaz. Kız, bu bilgiler yardımıyla sonraki fonksiyonda hilesini gerçekleştirir.

6. VI. SALDIRGAN KURBANINI YA DA SERVETİNİ ELE GEÇİRMEK İÇİN, ONU ALDATMAYI DENER

Kız, hizmetçiye göstermeden elindeki mührü sürahiye atar.

7. VII. KURBAN ALDANIR VE BÖYLECE İSTEMEYEREK DÜŞMANINA YARDIM ETMİŞ OLUR

Mühür, abdest alırken Hüsnü Yusuf'un avcuna düşünce, Hüsnü Yusuf hizmetçiye çeşme başında gördüğü fukara adamı çağırmasını söyler. Fukara adam, kılık değiştirmiş padişah kızından başkası değildir. Böylece kız, kurbanı aldatmış olur. Hüsnü Yusuf ile kız kavuşunca, masalın ikinci kesitine geçilir, cadı karısı saldırgan rolüne geçmiş olur.

8. XII. KAHRAMAN BÜYÜLÜ BİR NESNEYİ YA DA YARDIMCIYI EDİNMESİNİ SAĞLAYAN BİR SINAMA, BİR SORGULAMA, BİR SALDIRI VB. İLE KARŞILAŞIR

Cadı karısı, Hüsnü Yusuf'a söz verdiği için kızı yemez. Fakat kızı çeşitli biçimlerde sınar. İki küp gözyaşı doldurması, teyzenin kapısının arındaki kendi çalar kendi oynar eleğin alınması ilk iki sınamadır. İlki, Yusuf'un yardımıyla başarılır.

İkinci sınama da Yusuf'un yardımıyla başarılmakla birlikte, bu sınama aynı zamanda hem büyülü nesnenin ele geçirilmesini, hem de sonraki kahramanın izlenme fonksiyonunda kahramanın yardım almasını sağlar. Cadı karısı masalın üçleme tekniğine bağlı olarak ilk iki sınamanın Yusuf sayesinde geçildiğini anlar. Üçüncü ve son sınamadan sonra Yusuf ve sevgilisi kaçarlar.

9. XIV. BÜYÜLÜ NESNE KAHRAMANA VERİLİR

Kız, Hüsnü Yusuf'un yardımı sayesinde kendi çalar kendi oynar eleği alır.

10. XXI. KAHRAMAN İZLENİR

Hüsnü Yusuf ve sevgilisi cadı karısını aldattıktan sonra evde ne kadar kıymetli eşya varsa hepsini alıp kaçarlar. Bunun üzerine cadı karısı küplere binip peşlerine düşer. Cadı, ikinci sınama esnasında kızın müdahalede bulunduğu kişi/nesnelere bir oğlanla bir kızın geçip geçmediğini sorar, fakat o kişi/nesneler olumsuz yanıt verirler.

11. XXII. KAHRAMANIN YARDIMINA KOŞULUR

Bu fonksiyonda yardım, Propp'un 6. No.lu alt başlıkta belirttiği "Kahraman kaçarken hayvan, taş vb.ne dönüşerek kurtulur" biçiminde, büyülü nesnenin yardımıyla gerçekleşir. Üçleme tekniğine bağlı olarak Hüsnü Yusuf, cadı karısından saklanabilmek için eleğe vurarak, hem kendisini hem de sevgilisini çeşitli nesnelere dönüştürür. Üçüncü seferde cadı karısı peşlerini bırakmak zorunda kalır.

12. XXXI. KAHRAMAN EVLENİR VE TAHTA ÇIKAR

Hüsnü Yusuf ve padişah kızı evlenirler. Padişah tahtını Hüsnü Yusuf'a bırakır.

Masalda bulunan fonksiyonlar numaralarına göre şöyle sıralanırlar:

I, II, III, IV, V, VI, VII, XII, XIV, XXI, XXI, XXII, XXXI

2.2.4. Bir Yusuf Masalı'nın Tahlili

2.2.4.1. Masalın Özeti

1. Şivekâr evlerinin az ilerisindeki koruda gezintiye çıkar.

2. Avcıların görünmesi üzerine Şivekâr saklanır. Avcılar bir kuş vururlar. Avcılardan biri kuşun kar üzerinde bıraktığı kanını Hüsnü Yusuf'un yanağına benzeten bir söz söyler.

3. Şivekâr, avcının bu sözü üzerine Hüsnü Yusuf'u bulmak için yola çıkar.

4. (Yusuf'un Kaçırılışıdır ismindeki ikinci bapta Hüsnü Yusuf'un seneler evvel üç cin tarafından kaçırılışı anlatılır. Bu olay masal kesitinin olay çizgisine ait değildir.)

5. Şivekâr uzun ve zahmetli bir yolculuk geçirir.

6. Şivekâr'ın yoluna bir parça kuru ekmek çıkar. Ekmeği ıslatmak isterken dereye düşürür, akıntıyla sürüklenen ekmeğin peşinden gider.

7. Şivekâr'ın karşısına bir tahta perde çıkar. Şivekâr suya dalarak tahta perdeyi aşar ve cinlerin bahçesini bulur.

8. Şivekâr ile Yusuf buluşurlar.

9. Akşam olunca Yusuf, Şivekâr'ı cinlerden saklayabilmek için ona bir tokat vurup, elmaya dönüştürür.

10. Şivekâr hamile kalınca, onu cinlerden saklamanın imkânı kalmaz. Hüsnü Yusuf Şivekâr'a bir yumak ip verip, seneler evvel kaçırıldığı ailesinin şehrine gönderir.

11. Şivekâr bey kapısına doğum sancılarıyla varır. Hüsnü Yusuf'un öğrettiği üzere "Hüsnü Yusuf'un başı için açın" diyene kadar kapı açılmaz.

12. Şivekâr doğurur.

13. Şivekâr'ı inek ahırına alırlar, yatağının yanına da bir halayık bırakırlar. Gece olunca Hüsnü Yusuf, bir kuş kılığında ahırın penceresine konar, Şivekar'la konuşur. Bu olaya şahit olan halayık korkarak durumu kahya kadına haber verir. Bu olay üçleme kuralına uygun olarak üç kere tekrarlanır.

14. Üçüncü tekrarda Şivekâr'ın doğurduğu oğlanın Hüsnü Yusuf'a ait olduğu anlaşılır. Bunun üzerine Şivekâr'ı al haneye alırlar.

15. Annesinin isteği üzerine, Hüsnü Yusuf gece tekrar kuş kılığında gelince, Şivekâr onu yakalar.

16. Hüsnü Yusuf cinlere, (babasının isteği üzerine) eşi ve oğlu ile yeni bir hayat kurmak isteğini iletir. Cinler bunu bir meydan okuma sayar. Yusuf'u ins ü cin sınırına oturtup, başına bir kubbe dökmelerini söylerler. Şayet cinler kubbeyi delebilirlerse Yusuf'u öldüreceklerdir, kubbe delinmezse Yusuf cinlerden kurtulmuş olacaktır.

17. Masal burada sona erer.

2.2.4.2. Masalda Bulunan Fonksiyonlar

1. I. AİLEDEN BİRİ EVDEN UZAKLAŞIR

Şivekâr, evlerinin az ötesindeki koruda gezintiye çıkar.

2. II. KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR
   III. YASAK ÇİĞNENİR

Yasak durumunun muadili olan istek durumu söz konusudur. Şivekâr, avcıların birinden Hüsnü Yusuf'un güzelliğine dair bir söz duyunca, Hüsnü Yusuf'u bulmak ister.

3. XI. KAHRAMAN EVİNDEN AYRILIR

Şivekâr, Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara düşer.

4. XV. KAHRAMAN, ARADIĞI NESNENİN BULUNDUĞU YERE ULAŞTIRILIR, KENDİSİNE KILAVUZLUK EDİLİR YA DA GÖTÜRÜLÜR

Şivekâr, ıslatıp dişinin keseceği hale getirmek istediği kuru bir ekmek parçasını dereye düşürür ve akıntının peşi sıra takip eder. Karşısına bir tahta perde çıkınca suya dalar. Sonunda cinlerin bahçesine varır.

5. XVII. KAHRAMAN ÖZEL BİR İŞARET EDİNİR

Ana metni teşkil eden masallarda Hüsnü Yusuf ve Şivekâr'ın ikinci kesite geçişi sağlayan buluşması muhtelif motifler vasıtasıyla gerçekleştiği için XVI. fonksiyon içerisinde değerlendirilmiştir. Ancak Bir Yusuf Masalı, ikinci bölümde ayrıntılı olarak Yusuf'un kaçırılışını anlatır; bu ön bilgi de masalın iki kesitli yapısını

belirsiz kılar. Dolayısıyla Hüsnü Yusuf ve Şivekâr'ın buluşması da doğrudan, yalnızca geçişi sağlayan bir soru-cevap formeliyle gerçekleşir.

Şivekâr, Hüsnü Yusuf'un ona öğrettiği üzere, bey kapısına varınca "Hüsnü Yusuf'un başı için beni alın" der. Bu özel işaret sayesinde içeri alınır.

6. XIX. BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA EKSİKLİK KARŞILANIR

Hüsnü Yusuf sonunda ailesine kavuşur.

7. XVIII. SALDIRGAN YENİK DÜŞER

İnsanlar, Hüsnü Yusuf'un tekrar eve dönmesini ve insanlarla yeni bir hayata başlamasını isterler. Ancak Cinler bunu bir meydan okuma sayarlar; Yusuf'u ins ü cin sınırına oturtup, insanlara onun üzerine bir kubbe inşa etmelerini söylerler. Cinler kubbeyi yıkabildikleri takdirde Yusuf'u öldüreceklerdir, yıkamazlarsa da Yusuf insanların arasına dönecektir. Kubbe inşa edilir ve cinler kuş kılığında kubbeye vurmaya başlarlar. Masal burada, belirsizlikle sona erer.

Her masalda, saldırganın yenik düştüğü bir fonksiyon bulunur. Zira masal, girdiği transformasyon halinden yeni bir denge haline geçme doğası gösterir. Ancak Bir Yusuf Masalı'nda bu yeni denge hali kurulmaz, dengesizlik durumu bir sürünceme, belirsizlik halinde bırakılır.

Masalda bulunan fonksiyonlar numaralarına göre şöyle sıralanırlar:
I, II, III, XI, XV, XVII, XIX, XVIII

	Bilge Seyidoğlu	Veysel Arseven	Pertev Naili Boratav	Bir Yusuf Masalı
Denge	Padişahın kızı kuşlara yem verir, onlarla meşgul olur.	Padişah kızı has bahçedeki dere kenarına oturur.	Padişah kızı kırk kapının ardında kilitlidir.	Şivekâr koruda gezmeye çıkar.
Geçiş	Kuşlardan biri tarak ve yüzüğünü kaçırır.	Güvercinlerden biri bileziğini kaçırır.	Kız Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar ve ona âşık olur.	Şivekâr Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar ve ona âşık olur.
Değişim/Transformasyon	Kız kuşu bulmak için yollara çıkar.	Kız derdinden hasta olur. Hamamdaki gelin sayesinde Yusuf'un yerini öğrenir.	Kız derdinden hastalanır. Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara çıkar.	Şivekâr Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara düşer.
	Kız, Yusuf'u bulur. Hamile kalıncaya dek Yusuf onu kuşlardan saklar.	Kız Yusuf'u bulur. Hamile kalıncaya dek Yusuf onu perilerden saklar.	Kız Yusuf'un şehrine varır. Bir hile ile ona ulaşmayı başarır.	Şivekâr Hüsnü Yusuf'u bulur. Hamile kalıncaya dek Yusuf onu cinlerden saklar.
	Kız Yusuf'un evine gider. Doğurur. Yusuf kuş kılığında gelir. (üçleme tekniği). Üçüncü gelişinde yakalanır.	Kız Yusuf'un babasının sarayına gider. Doğurur. Yusuf geceleyin saraya gelir ve kızla konuşur. Hizmetçiler bunu görüp padişaha haber verir. Ertesi gece Yusuf yakalanır.	Yusuf'un annesi olan cadı karısı kızı çeşitli sınavlardan geçirir. (üçleme tekniği) Kızla Yusuf büyülü nesneyi ele geçirir ve kaçarlar.	Şivekâr Yusuf'un evine gider. Doğurur. Yusuf kuş kılığında gelir. (üçleme tekniği) Üçüncü gelişinde Yusuf yakalanır.
Geçiş	Kuşlar gelip Yusuf'u isterler. Yusuf'un annesi hileyle kuşları kandırır.	Periler Yusuf'u isterler. Padişah hileyle perileri yakar.	Cadı karısını büyülü elek sayesinde aldatırlar. (üçleme tekniği). Cadı sonunda peşlerini bırakır.	Cinler Yusuf'u ins ü cin sınırına oturtur. İnsanlar Yusuf'un üzerine bir kubbe inşa eder.
Denge/Bitiş	Yusuf ile kız evlenirler.	Yusuf ile kız evlenirler.	Yusuf ile kız evlenirler. Yusuf tahta çıkar.	Cinler kubbeyi yıkmaya çalışır. (Yusuf da kubbeyi içeriden zorlar)

Tablo 1

.

Tablo 1.'den de anlaşılacağı üzere, Bir Yusuf Masalı'nın alt-metni olan Hüsnü Yusuf masalına fonksiyonları bakımından en yakın olan varyant Bilge Seyidoğlu'nun derlemiş olduğu varyanttır.

Başlangıç/Denge halindeki motif, Bir Yusuf Masalı'nda Şivekâr'ın evlerinin yakınındaki koruda gezintiye çıkmasıdır. Buna en yakın motif, Veysel Arseven'in derlemiş olduğu masalda bulunmaktadır; bu varyantta padişah kızı has bahçenin içinden akan bir derenin kıyısına oturur ve serinler.

Geçişi sağlayan fonksiyonda ise, Bir Yusuf Masalı'na en fazla paralellik gösteren motifler Pertev Naili Boratav'ın varyantında bulunmaktadır. Bir Yusuf Masalı'nda Şivekâr'ın avcılar vesilesi ile Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duymasına benzer bir şekilde Boratav varyantında padişahın kızı üç delikanlının çeşitli nesneleri Hüsnü Yusuf'un güzellik unsurlarına benzetmesi ile onun güzelliğinden haberdar olur.

Tranformasyon/Değişim bölümüne ait fonksiyonlarda ise Bir Yusuf Masalı'na en çok benzeyen varyantın Bilge Seyidoğlu'nun derlediği varyant olduğu görülmektedir. Padişah kızının yola çıkması, Yusuf'un evine gittiğinde başına gelenler, Yusuf'un kuş kılığında geldiğinde kız ile konuşması, bu konuşma sahnesinin üçleme tekniği (kuralı) ile gerçekleşmesi bu benzerliği sağlayan unsurlardır. Pertev Naili Boratav'ın derlemiş olduğu masal ise, transformasyon haline geçiş fonksiyonundan sonra hem olay çizgisi, hem de motifleri bakımından Bir Yusuf Masalı'ndan oldukça uzak bir görünümdedir. Veysel Arseven'in varyantında ise bu bölümler çizgisel olarak ana metinle paralellik göstermekle birlikte, motif zenginliği bakımından Bilge Seyidoğlu'nun varyantından oldukça uzaktır.

Bitiş/Denge haline geçişi sağlayan fonksiyonda, Bilge Seyidoğlu ve Veysel Arseven varyantlarında mevcut olan Yusuf'un annesinin/babasının yaptığı hile

motifi, Bir Yusuf Masalı'nda da mevcuttur. Ancak Bir Yusuf Masalı'nda bu motif, bağlam değişikliğiyle birlikte farklı bir görünüm kazanmıştır.

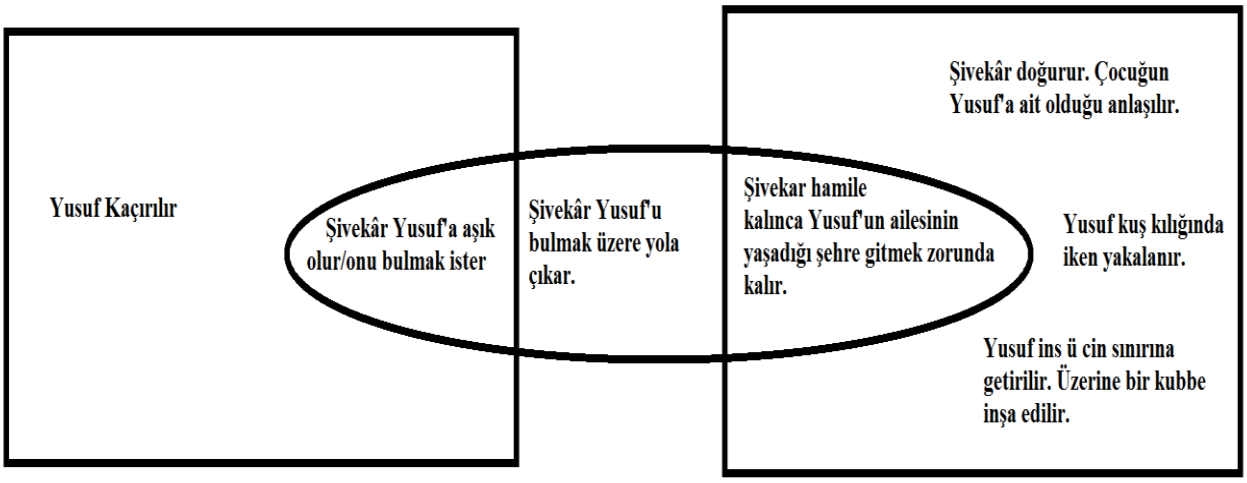
Bu mukayeseler neticesinde Bir Yusuf Masalı'na en yakın alt-metin şeması şu tabloyla karşımıza çıkmaktadır:

Hüsnü Yusuf Masalı	Bir Yusuf Masalı
Padişah kızı has bahçedeki dere kenarına oturur. (Arseven)	Şivekâr koruda gezintiye çıkar.
Kız, Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar ve ona âşık olur. (Boratav)	Şivekâr Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar ve onu bulmak ister.
Kız, kuşu (Hüsnü Yusuf'u) bulmak üzere yollara düşer. (Seyidoğlu)	Şivekâr Hüsnü Yusuf'u bulmak üzere yollara düşer.
Kız Yusuf'u bulur. Hamile kalıncaya dek Yusuf onu kuşlardan saklar. (Seyidoğlu)	Şivekâr Hüsnü Yusuf'u bulur. Hamile kalıncaya dek Yusuf onu cinlerden saklar.
Kız Yusuf'un evine gider. Doğurur. Yusuf kuş kılığında gelir. (üçleme tekniği). Üçüncü gelişinde Yusuf yakalanır. (Seyidoğlu)	Şivekâr Yusuf'un evine gider. Doğurur. Yusuf kuş kılığında gelir. (üçleme tekniği) Üçüncü gelişinde Yusuf yakalanır.
Kuşlar gelip Yusuf'u isterler. Yusuf'un annesi hile ile kuşları kandırır. (Seyidoğlu)	Cinler Yusuf'u ins ü cin sınırına oturtur. İnsanlar Yusuf'un üzerine bir kubbe inşa eder.
Yusuf ile kız evlenirler.	Cinler kubbeyi yıkmaya çalışır. (Yusuf da kubbeyi içeriden zorlar)

Tablo 2.

2.2.5. Masalların Olay Çizgileri

Bilge Seyidoğlu'nun ve Veysel Arseven'in derlemiş olduğu Hüsnü Yusuf masalı, 2. Fonksiyonda belirtmiş olduğumuz istisnai durum nedeniyle, Propp'un "Masalların Bileşimi" bölümünde *"Bir kesit, hemen başka bir kesitin arkasından gelir"*[43] diyerek tanımladığı iki kesitli masal şemasına uyar. Bu iki masaldaki asıl kötülük, Yusuf'un ailesinden ayrı olması durumudur. Masala iki kesitli yapısı üzerinden baktığımızda karşımıza şöyle bir şema çıkmaktadır:



Şekil 1.

Kare biçimindeki olaylar Yusuf'un ailesinden kaçırılması hikâyesine aittir. Daire biçimdeki olaylar Şivekâr'ın hikâyesine aittir. Şivekâr'ın hikâyesi, Yusuf'un hikâyesiyle birleşerek onu hem ortaya çıkarır, hem de tamamlanmasını sağlar.

Bilge Seyidoğlu ve Veysel Arseven'in derlediği varyantların fonksiyonlarının yanı sıra, kesitlerin geçişi ve olay çizgileri bakımından da yakın oldukları

[43] Propp, *a.g.e.,* s. 131.

söylenebilir. Her iki masalda da masalın asıl kesiti olan Yusuf'un ailesinden ayrı olması durumu mevcuttur. Padişah kızı Yusuf'u bularak aynı zamanda Yusuf'un ailesinden ayrı olması durumunu, dolayısıyla masalın üst-yapısal işleyişine göre bu durumun giderilmesi gerekliliğini de ortaya çıkarmıştır.

Pertev Naili Boratav'ın derlemiş olduğu masalda ise, Yusuf'un kaçırılmış olma durumu mevcut değildir; Yusuf hâlihazırda annesi olan cadı karısı olan ile birlikte yaşamaktadır. Bu nedenle padişah kızının Yusuf'u bulması, ikinci bir kesite geçişi değil, yalnızca kahraman rolünün paylaşımında yeni bir düzenlemeyi sağlar. Öte yandan Boratav'ın masalı da, diğer iki masal gibi bir başlangıç/denge hali ile başlar, padişah kızının Hüsnü Yusuf'a aşık olması (Bilge Seyidoğlu'nun derlediği masalda bu fonksiyon kızın tarak ve yüzüğünün kaçırılması olarak mevcuttur) ile transformasyon haline geçerek devam eder.

Bir Yusuf Masalı'nın olay çizgisi de, Bilge Seyidoğlu ve Veysel Arseven'in derlemiş oldukları masallara paraleldir. Bir Yusuf Masalı'nın birinci babında ikinci kesitinin varlığı önceden bildirilir. Şivekâr'ın Yusuf'u bulmasından sonra masalın ikinci kesitine geçilir. Bir Yusuf Masalı daha önce de belirtildiği gibi, sonu itibari üst-yapı olarak diğer masallara uymaz, yeni bir denge haline geçerek değil, bir dengesizlik halinde sona erer.

Masalların olay çizgileri şema halinde şu şekilde sıralanır:

Bilge Seyidoğlu'nun derlediği:

--------A1--------- ----------A2----------Y

X_____B_____C

A1= Hüsnü Yusuf kaçırılmıştır (İkinci Kesit)

X= Masalın başlangıcı

B= Padişah kızının tarak ve yüzüğünü bir kuş kaçırır, kız bulmak için yola çıkar. Kız Hüsnü Yusuf'u bulur. (Birinci Kesit)

C= Kız hamile kalınca Yusuf'un şehrine gitmek zorunda kalır (Geçiş) (Hüsnü Yusuf'un kaçırılmış olduğu burada belirtilir)

A2= Kız doğurur. Yusuf da yakalanıp, ailesine kavuşur. Annesi Yusuf'u geri isteyen perileri kandırır. (İkinci Kesit)

Y= Masalın sonu

Veysel Arseven'in derlediği:

--------A1-------- ----------A2----------Y

X_____B_____C

A1= Hüsnü Yusuf kaçırılmıştır (belirtilmez) (İkinci Kesit)

X= Masalın başlangıcı

B=Padişah kızının bileziğini kuş kılığındaki yakışıklı bir delikanlı kaçırır. Kız delikanlıya âşık olur, derdinden yataklara düşer. Delikanlının yerini öğrenince gider. Hüsnü Yusuf'u bulur. (Birinci Kesit)

C=Kız hamile kalınca Yusuf onu padişah olan babasının sarayının önüne bırakır(Geçiş)

A2= Kız doğurur. Yusuf yakalanır. Periler Yusuf'u ister. Babası perileri kandırır. Yusuf tahta çıkar. (İkinci Kesit)

Y= Masalın sonu

Pertev Naili Boratav'ın derlediği:

X_____A_____Y

X=Masalın başlangıcı
A=Padişah kızı Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar ve ona âşık olur. Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara düşer. Sonunda onun bulunduğu şehre varır. Hüsnü Yusuf'u bulur fakat cadı karısı annesi onu çeşitli sınamalardan geçirir. Sonunda cadı karısından kurtulurlar. Evlenirler. Hüsnü Yusuf tahta çıkar.
Y= Masalın sonu

Bir Yusuf Masalı:

--------A1--------- ----------A2----------Z--Y
X_____B_____C

A1=Hüsnü Yusuf cinler tarafından kaçırılmıştır (masalın başında belirtilir)
X=Masalın başlangıcı
B= Şivekâr, avcılardan Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyar. Onu bulmak için yollara düşer. Hüsnü Yusuf'u cinlerin bahçesinde bulur
C= Şivekâr hamile kalınca cinlerin bahçesinde kalamaz. Yusuf'un evine gider (Geçiş)
A2= Şivekâr doğurur. Yusuf kuş kılığında yakalanır, ailesine kavuşur.
Z= Cinler Hüsnü Yusuf'u ins ü cin sınırına oturturlar. İnsanlar Yusuf'un üzerine kubbe inşa eder. (Masal yeniden denge durumuna geçmez)
Y=Masalın sonu

2.2.6. Masalların Kişileri

Propp "Masalın Biçimbilimi"nde masal kişilerini, "fonksiyonları yerine getiren"[44] kişiler olarak tanımlamış ve fonksiyonların aralarında bölüşmelerini esas alarak yedi kişi olarak belirlemiştir. Bunlar sırasıyla şöyledir:

1. Saldırgan
2. Bağışçı
3. Yardımcı
4. Prenses (aranılan kişi)
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece Kahraman

Bir masalda her fonksiyonun bulunması gerekmediği gibi, her masal kişisinin bulunması da gerekmez. Bununla birlikte önemli olan bir diğer nokta da, masal kahramanlarının faaliyet sınırlarının kesinlik taşımamasıdır. Bir masal kişisi birden fazla fonksiyonu gerçekleştirebilir yahut bir fonksiyonu birden fazla kişi gerçekleştirebilir.[45] Hüsnü Yusuf masalı örneğinde olduğu gibi, masal şayet iki ya da daha fazla kesitten meydana geliyorsa, kişilerin rolleri arasında istisnai paylaşımlar, değişimler görülebilir. Bununla birlikte, *bağlantıları ve geçişleri sağlayan özel kişiler bulunduğu gibi elde edilen bilgi işlevi için özel bilgi verici* kişiler de vardır.[46] Bu istisnai durumları da göz önünde bulundurduğumuzda, elimizdeki üç Hüsnü Yusuf masalının ve Bir Yusuf Masalı'nın kişileri şu şekilde sıralanır:

[44] Propp, *a.g.e.,* sf.83
[45] Propp, *a.g.e.,* sf.84-85
[46] Gös. yer.

Bilge Seyidoğlu'nun derlemiş olduğu Hüsnü Yusuf masalının kişileri:

1- Saldırgan
   Birinci kesitte: *Kuş / Hüsnü Yusuf*
   Padişah kızının tarağıyla yüzüğünü kaçırır.
   İkinci kesitte: *Kuşlar*
   Hüsnü Yusuf'u ailesinden kaçırmışlardır. (Masalda kaybolmuş diyerek bildirilir) Masalın sonunda onu öldürmek için geri isterler.

2- Prenses (aranılan kişi)
   Birinci kesitte: *Kuş / Hüsnü Yusuf*
   Padişah kızı tarağıyla yüzüğünü kaçıran kuşu aramaya çıkar. Bulduğunda kuşun Hüsnü Yusuf olduğu anlaşılır. Dolayısıyla Hüsnü Yusuf hem saldırgan, hem de aranılan kişi görevindedir.

3- Yardımcı
   İkinci kesitte: *Hüsnü Yusuf'un annesi*
   Kuşlar Hüsnü Yusuf'u istemeye geldiklerinde bir hileyle onları kandırır.

4- Kahraman
   Birinci kesitte: *Padişah kızı*
   Bir kötülük (tarak ile yüzüğün kaçırılması) sonrası arayışa çıkar. Masalın sonunda evlenir.
   İkinci kesitte: *Padişah kızı ve Hüsnü Yusuf*
   Hüsnü Yusuf hamile kalıncaya kadar kızı saklar. Onun talimatı sayesinde kız annesinin evine alınır.

   Masalda bunlardan başka, padişah kızının Hüsnü Yusuf'un mağarasını bulmasını sağlayan *topal kuş*, padişah kızının yanında yatırılan *hizmetçi* kişileri de mevcuttur.

Veysel Arseven'in derlemiş olduğu Hüsnü Yusuf masalının kişileri:

1- Saldırgan

Birinci kesitte: *Beyaz güvercin kılığında delikanlı / Hüsnü Yusuf*

Padişah kızının bileziğini kaçırır.

İkinci kesitte: *Güvercinler / Periler*

Hüsnü Yusuf'u kaçırmışlardır. (Anlatıcı performansına bağlı olarak belirtilmemiştir) Masalın sonunda Hüsnü Yusuf'u geri isterler.

2- Yardımcı

Birinci kesitte: *Genç ve güzel bir gelin*

Padişah kızına gördüğü perileri anlatır, onun Hüsnü Yusuf'un bulunduğu gere gitmesini sağlar.

İkinci kesitte: *Padişah* (Hüsnü Yusuf'un babası olan padişah)

Masalda iki padişah vardır. Bunların biri kızın babası olan, diğeri de Hüsnü Yusuf'un babası olan padişahtır. Masalın fonksiyonel yapısına baktığımızda, sonunda perileri kandıran kişinin Hüsnü Yusuf'un babası olan padişah olduğunu, kızın babası olan padişahın yalnızca masalın başlarında 'hasta olan kızını iyileştirmek için hekimler çağırtan padişah baba' motifini sağlayan başka bir kişi olduğunu görürüz. Bu aksaklık, anlatıcı performansından kaynaklanmaktadır.

Hüsnü Yusuf'un babası olan padişah, masalın sonunda perileri kandırır.

3- Prenses (aranılan kişi)

Birinci kesitte: *Beyaz güvercin kılığında delikanlı / Hüsnü Yusuf*

Diğer masalda olduğu gibi burada da Hüsnü Yusuf hem aranılan kişi, hem de saldırgan konumundadır.

4- Kahraman

Birinci kesitte: Padişah kızı

Âşık olduğu delikanlıyı aramak için yola çıkar. Masalın sonunda evlenir.

İkinci kesitte: Padişah kızı ve Hüsnü Yusuf

Hüsnü Yusuf kızı hamile kalıncaya kadar perilerden saklar. Onun talimatı sayesinden kız babasının sarayına alınır.

Masalda bunlardan başka padişah kızının içine saklandığı *inleyen dolap,* Yusuf'un sarayda kızla konuştuğunu duyup padişaha haber veren *hizmetçiler*, kızı iyileştirmek için çağırılan *hekimler*, kişileri de mevcuttur.

Pertev Naili Boratav'ın derlemiş olduğu Hüsnü Yusuf masalının kişileri:

1- Saldırgan

Cadı karısı

Padişah kızını yemeye çalışır. Kız ile Hüsnü Yusuf kaçtıktan sonra onları izler.

2- Yardımcı

Hüsnü Yusuf

Padişah kızının cadı karısının sınamalarından geçmesini sağlar. Kahramanın kaçış esnasında başka nesnelere dönüşümünü sağlar.

Nine

Padişah kızının nerede olduğunu söyler, Hüsnü Yusuf'u nasıl görebileceği konusunda yol gösterir.

3- Prenses (aranılan kişi)

Hüsnü Yusuf

Kız, güzelliğini duyunca âşık olduğu Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara düşer.

4- Gönderen

Padişah

Kızını, Hüsnü Yusuf'u bulması için gönderir.

5- Kahraman

Padişah kızı

Âşık olduğu Hüsnü Yusuf'u bulmak için yollara düşer. Cadı karısının sınamalarını geçer. Hüsnü Yusuf'la birlikte kaçar. Masalın sonunda evlenir.

Diğer iki masala kıyasen motifleri bakımından daha zengin olan bu derlemede, *dadı, üç delikanlı, doktorlar, Yusuf'un hizmetçisi, bir açık bir de kapalı kapı, deve ve köpek, kan akan çay, cadı karısının danası,* kişileri de mevcuttur.

Bir Yusuf Masalı'nın kişileri:

1- Saldırgan

Kızguran, Gökleren ve Sarlanan ismindeki üç cin / Cinler

Hüsnü Yusuf'u kaçırırlar. Masalın sonunda Hüsnü Yusuf'u ins ü cin sınırına oturturlar, başından insanların döktüğü kubbeyi yıkıp, öldürmek isterler.

2- Prenses (aranılan kişi)

Hüsnü Yusuf

Henüz küçük bir çocukken cinler onu kaçırmışlardır. Şivekâr onu buluncaya dek cinlerin bahçesinde yaşamıştır.

3- Kahraman

Şivekâr

Hüsnü Yusuf'un güzelliğini duyunca onu aramak üzere yollara düşer. Hüsnü Yusuf'un çocuğunu doğurur. Hüsnü Yusuf'u kuş kılığında yakalar.

Bir Yusuf Masalı'nda bu kişilerden başka, Hüsnü Yusuf'un babası olan erki göze batan *bey*, Hüsnü Yusuf'un annesi olan *hatun, hizmetçiler*, kubbeyi inşa eden *insanlar, avcılar* kişileri mevcuttur.

3. ANA-METİN: BİR YUSUF MASALI [1]

3.1. Bir Yusuf Masalı'na Genel Bakış [2]

Bir Yusuf Masalı, tüm şiirlerinin bulunduğu 1987 tarihli 'Erbain' isimli derleme dışarıda tutulduğunda, İsmet Özel'in yayınlanan beşinci şiir kitabıdır. Kitap, geleneksel mesnevi düzenlemesine ait dört adet müstakil şiir ve masal kısmına karşılık gelen yedi kısımdan oluşmaktadır. İlk olarak mesnevi bölümlerini oluşturan "Münacat", "Naat", "Sebeb-i Telif", "Dibace" başlıklı müstakil şiirler sırasıyla Temmuz 1993, Eylül 1994, Kasım 1994 ve Ekim 1998 tarihlerinde Dergâh dergisinde yayınlanmıştır. Kitabın bir bütün olarak okura sunulduğu tarih ise 1999 senesidir.[3]

Bir Yusuf Masalı'nın göndermede bulunduğu mesnevi özelliklerinin incelemesi, Divan edebiyatı geleneğinin arka planındaki tarihsel koşullar ve temsil dinamikleriyle birlikte ele alınma gerekliliği doğurduğundan, ayrı bir çalışmanın konusunu teşkil etmektedir. Bununla birlikte eserdeki Münacat, Naat, Sebeb-i Telif ve Dibace bölümlerinin, geleneksel mesnevideki işlevlerini koruyarak Türk şiirinin modern tecrübelerini de kapsayan bir anlam alanına işaret ettiği ve dolayısıyla asıl hikâye kısmını oluşturan bölümlerin tarihsel kontekstini oluşturduğu söylenmelidir. Özellikle eserin yazılış sebebinin anlatıldığı Sebeb-i Telif ve bir nevi önsöz olan Dibace bölümleri, çalışmanın ara sonuç kısmında ayrıntılarıyla değinileceği üzere tarihsel süreklilik iddiasının yanı sıra eserin geneline hâkim olan insan tanımını, anti-modern duruşu bildirmektedir. Bir nevi girizgâh görevindeki bu dört şiir, masalın olay ve kişilerini doğrudan alegorik temsil karşılıklarına indirgememekle birlikte bir bütün olarak okunması gereken bağlamın kılavuzluğunu yapar.

---

[1] İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı,* Şule Yayınları, İstanbul 2012. (Bu bölümdeki bütün şiir alıntıları bu kitaptan yapılacaktır.)

[2] İsmet Özel'in geniş kapsamlı bir biyografisi, şiirinin özellikleri, etkilendiği şairler ve şiir akımları, edebi görüşleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: İbrahim Tüzer, *İsmet Özel – Şiire Damıtılmış Hayat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.

[3] Tüzer, *a.g.e.,* s. 144.

Mesnevinin asıl hikâye bölümüne karşılık gelen kısımlarında daha önceden de belirtildiği üzere Hüsnü Yusuf adlı masalın yenidenyazımı bulunmaktadır. Masal, mesnevinin form düzenine uyacak şekilde "Bab" ismiyle yedi ayrı kısma ayrılmıştır. Bu kısımların adlandırmaları da sırasıyla şu şekildedir: "Birinci Bab: Şivekâr'ın Çıktığıdır", "İkinci Bab: Yusuf'un Kaçırılışıdır", "Üçüncü Bab: Şivekâr'ın Yolculuğudur", "Dördüncü Bab: Bir Yusuf, Bir Şivekâr", "Beşinci Bab: Dönüş", "Altıncı Bab: İns ü Cin", "Yedinci Bab: Suyun Sızladığıdır".

Asıl hikâye kısmının ilk altı babında masal olayları aktarılırken, Suyun Sızladığıdır isimli son bapta olay anlatımının dışında kalan, eserin kendisine göndermede bulunan ve şairin kendi konumunu ifadesi olarak okunduğu takdirde bir çeşit "fahriye"[4] sayılabilecek iki mısra bulunmaktadır.

İbrahim Tüzer, Bir Yusuf Masalı'nın gelenekle olan irtibatını İsmet Özel'in Müslüman dünya görüşüne bağlanmasıyla birlikte, kendisinde hâlihazırda mevcut olan poetik karakterin aldığı geleneksel formun tezahürü olarak değerlendirmiştir. Tüzer'e göre eserde, Özel'in öteden beri içinde olduğu "sahicilik" arayışının İslami çevrelere girdikten sonra da devam ettiği gözlemlenmektedir.[5] Çalışmanın kapsamını aşmakla birlikte Özel'in Müslüman dünya görüşünün şiirine yansımalarını daha geniş ve doğru bir kapsamda değerlendirebilmek için, sahicilik arayışı, varoluş kaygıları gibi bireysel tutumlarının yanı sıra, Türklük-modernlik-şiir münasebetlerine ve bu münasebetler doğrultusunda İslamiyet'in yerine ilişkin yapmış olduğu tanımlamaların da titiz bir şekilde incelenmesi gerektiği belirtilmelidir.[6]

[4] Divan edebiyatında şairlerin çoğunlukla kendilerini övdükleri, şair olarak kıymetlerini ve kabiliyetlerini anlattıkları bölümlere 'fahriye' adı verilmektedir.
[5] Tüzer, a.g.e., s. 145.
[6] İsmet Özel'in Türklük hakkında düşünceleri için bkz: İsmet Özel, *Türk Olamadıysan Oldun Amerikalı*, Tiyo Yayınları, İstanbul 2015.; İsmet Özel, *Kalın Türk*, Tiyo Yayınları, İstanbul 2013.

3.2. Bir Yusuf Masalı'nda Metinlerarası İlişkiler

3.2.1. Olaylarda Görülen Dönüşümler

Masal, başkahramanın durumunu belirten kısa bir serim bölümü ile başlar. Boratav'ın varyantı dışarıda tutulduğunda Hüsnü Yusuf masalındaki serim bölümünün Propp'un "AİLEDEN BİRİ EVDEN UZAKLAŞIR" şeklinde belirlemiş olduğu ilk fonksiyonla da örtüştüğü görülmektedir. Serim bölümü açısından Bir Yusuf Masalı'na en yakın varyant Veysel Arseven'in derlemiş olduğu varyanttır. Bu varyantta padişah kızının her gün has bahçenin içinden akan bir derenin kıyısında oturup serinlediğinden bahsedilir.

Bir Yusuf Masalı'nın serim bölümünde Şivekâr evlerinin az ilerisindeki koruda gezintiye çıkar. Şivekâr'ın gezintiye çıkması, her genç kızın yaptığı gibi 'ruhta biriken sözlerin sürgüsünün açılması' nedenine bağlanır. Böylece orijinal masalda serim bölümünü teşkil eden rutin durumu Bir Yusuf Masalı'nda varoluşsal bir mecburiyete dönüşür. Şivekâr'ın rutin gezintileri insanın içinde bulunduğu durağanlıkla birlikte, varlığın kendini her an bir yenilik olarak açığa çıkarma potansiyeline karşı müsait olma durumunu ifade eder. Nitekim olaylar zincirini başlatacak olan sıra dışı durum, yine Şivekâr'ın gezintisi esnasında gerçekleşir.

Masalın transformasyona geçmesini sağlayan geçiş fonksiyonu varyantlara göre değişmektedir. Seyidoğlu ve Arseven varyantlarında, Propp'un VIII. numaralı "SALDIRGAN AİLEDEN BİRİNE ZARAR VERİR" fonksiyonunda belirttiği duruma uygun geçiş motifleri görülür. Seyidoğlu varyantında beslediği kuşlardan biri padişah kızının tarak ve yüzüğünü kaçırırken, Arseven varyantında ise güvercinlerden diğer güvercinlerin aksine peri kızına değil yakışıklı bir delikanlıya dönüşeni padişah kızının bileziğini kaçırır. Bu iki varyantta saldırganın doğrudan bir eksik yarattığı görülmekle birlikte, bu eksiklikler başkahramanı güdüleyen asıl eksiklik durumu değildir. Dolayısıyla Bir Yusuf Masalı'nın uzunca tasvir ettiği geçiş

durumu motiflerine en yakın motif Boratav'ın derlemiş olduğu varyant olduğu söylenebilir. Boratav'ın masalında kırk kapının içinde kilitli duran padişah kızı, kendisine her gün getirilen yemeğin içinden çıkan kemik sayesinde dışarı çıkınca ortalıkta kar olduğunu, karın üstünde de kan lekesi olduğunu görür. Sonra üç delikanlı oraya gelir, biri elindeki çubuğu Hüsnü Yusuf'un boyuna benzetir, diğeri üzerinde kan lekesi olan karı Hüsnü Yusuf'un yanağına benzetir. Padişah kızı bunları işitince Yusuf'a âşık olur ve onu bulmak ister.

Bir Yusuf Masalı'nda ise Yusuf'un güzelliğini tarif eden üç delikanlının yerini varyant değişkenliğine bağlı olarak avcıların aldığı görülür. Avcılardan biri bir kuş vurur, kuşun kanı yerdeki kara düşer. Avcılardan biri üzerinde kan lekesi bulunan karı Hüsnü Yusuf'un yanağına benzetir. Bunu işiten Şivekâr Yusuf'a âşık olur. Bir Yusuf Masalı'nda 'karın üzerindeki kan lekesi' motifi geniş bir anlatımla öne çıkmaktadır. Zira bu motif, başkahramanın yolculuğunun gayesi olan Yusuf'a ulaşma ihtiyacını ortaya çıkaran motiftir. Yusuf'un güzelliğinin, 'iması ve siması'nın temsili olan "karın üzerindeki kan" motifi şu mısralarla anlatılmıştır:

"…
Kar ve kan. Ak ve kızıl.
Bir yüzün suçsuz zemininde
Tutkunun canlandırdığı şey
Siması da iması da Yusuf'un
Böyleymiş meğer.
Kar üstüne düşen kandı
Yamandı
Bir avcıdan Şivekâr'a ulaşan haber
Müjde değildi.
Neden bir yavuzluk
Bir durulukla beraberdi?
Şivekâr bunu bilmek istedi
…" (s.49)

Görüldüğü üzere Yusuf'un güzelliğini temsil eden "kar üzerindeki kan" motifi, renkler üzerinden bir tezat bütünlüğü olarak sunulmuştur. Kar, beyazlığıyla suçsuzluğu temsil ederken, kızıl ise tutkuya işaret eder. Yusuf'un güzelliği bu bakımdan kapalı, tamamlanmış bir uyumluluğu değil, harekete geçiren, anlaşılması gereken bir zıtlığın harmonisini çağrıştırır. Yusuf'un yavuzlukla duruluğu birlikte bulunduran temsili, Şivekâr'ın potansiyeliyle temas edince durağanlık bozulur, Şivekâr bilme istemiyle donanır. Masalın orijinalinde "gönlünü kaptırma", "âşık olma" gibi ifadelerle belirtilen 'yasağı çiğneme' ve onun muadili olan 'güdülenme' durumu, bu metaforlarla birlikte ontolojik bir bağlam kazanır.

Hüsnü Yusuf masalında masalların tek çizgili olay yapısına uygun olarak doğrusal/lineer bir olay sıralaması görülür; olay çizgisinin odak noktası her zaman başkahramandır, başkahramanın olmadığı bir mekânda olup bitenler anlatılmaz ve buna bağlı olarak olaylar kronolojisinde geriye dönüşler de söz konusu değildir. Dolayısıyla Hüsnü Yusuf'un henüz küçük bir çocukken periler tarafından kaçırılmış olduğu, ancak padişah kızının ona ulaşmasından sonra bildirilir. Bir Yusuf Masalı'nda ise Yusuf'un kaçırılışı hadisesi ayrı bir bölümü oluşturacak şekilde, Şivekâr'ın yolculuğa çıkmasından evvel anlatılır.

Masalın dönüşüm aşamasına gelindiğinde üç varyantta da fonksiyonel olarak benzer fakat motif bakımından farklı bir yapı görülür. Seyidoğlu'nun varyantında padişah kızı Yusuf'u bulmak için yollara düşer. Bir topal kuşun peşinden giderek Yusuf'un bulunduğu mağaraya ulaşır. Arseven varyantında padişah kızı Yusuf'un yerini babasının yaptırdığı hamama gelen genç ve güzel bir gelin sayesinde öğrenir. Boratav'ın varyantında ise padişah kızı Hüsnü Yusuf'a bir nineden aldığı bilgi sayesinde ulaşır. Her üç varyantta da kahramana farklı şekillerde kılavuzluk edilir.

Bir Yusuf Masalı'nda ise Şivekâr'a kılavuzluk eden bir karaktere rastlanmaz. Hatta şair:

"…
Kaç yıl geçirdi Şivekâr arayış içinde?
Neler yaşadı?
Biz yeniler yüz kızartan soruları hemen atlarız.
Saklarız
Arayan ve arayışın süre gittiği ortamın
Yek diğerinden ne paylar aldığını
…" (s.80)

mısraları ile, Şivekar'ın yolculuğu sırasında başından geçen olayları atladığını bildirir. "Arayış" olarak kavramsallaştırılan Şivekâr'ın yolculuğuyla, toplumun katılaşmış duyarlılığından, yanlış kabullerinden sıyrılarak kendini bulmak üzere yola çıkan kişinin arayışı anlatılır. Şivekâr'ın arayışı geniş bağlamda modern belirlenimlerin tahakkümünden kurtulmaya, modernliğin dayattığı ben-sen ilişkisindeki katılaşmış çarpıklığın aşılmasına yönelik bir arayışa karşılık gelir.[7] Şivekâr arayan konumunda iken insanlar karşısında onların 'dünyaya dönüşmekten memnun' hallerini görebileceği bir mesafeye kavuşur. Ancak bu gözlemci pozisyonu Şivekâr'ın Yusuf'ta, yani bir "başka"da "kendi"liğini bulabilmesi için yeterli değildir. Bu arayışın sahici olabilmesi için insanlık durumundan kendini yalıtarak vaktin, tarihin bilgisine ulaşmanın akabinde, kişinin kendisinin bir 'haber' olması, başkasının kendini bulabileceği bir benliğe tekabül etmesi gerekir. Zira insan canlı-cansız diğer varlıklardan her ne kadar zihinsel faaliyetiyle ayrılsa da, kendi varlığını salt gözleyerek, ölçerek gerçekleştiremez. *"...Nasıl göz kendini göremezse, insan da kendi mantığını kendine uygulayamaz. Ama insan kendine mahsus bir mantığı aralıksız 'yaşar.'"*[8]

Hüsnü Yusuf masalında padişah kızının Yusuf'a kavuşması, Bir Yusuf Masalı'nın geneline yayılan insan tanımının içerisinde "iki insan"ın bir araya gelmesi olarak anlatılır:

[7] İsmet Özel, *Tahrir Vazifeleri,* Tiyo Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 206-218.
[8] İsmet Özel, *a.g.e.*, s. 119.

"…
İki insan bir araya gelince
İki taşın beraberliği gibi olmaz
Diyelim iki salkım
Bir çift kuş, yılanlar, kurbağalar, göçmen sürüler
Yarasa aşiretleri, birbirine açılan Tanrısız mağaralar
Yabancılık
Yalıtkanlık üretirler ha bire

İnsan soyu
İletkenliği ile ünlüdür öteki türler arasında
İki insan
Başka hiçbir yaratıkta olmayan
Geçirgen bağın başlatıcısıdır
…" (s.96)

"…
İki insan tahsil eder zamanı
En doğrusu son kertede iki insan
Vakitsiz okunmuş bir ezandır
Yusuf ile Şivekâr
Vakitsiz okundular
Çünkü zaman
İki insan
Ya da
Hiç…" (s.97)

Bu imgelerle gerçekliğin kendisi olmayan fakat *"gerçekliğin cereyanını mümkün kılan yegâne ortam"* [9] olan insan, Şivekâr ile Yusuf'un bir araya gelmesinde temsil edilir. Bundan sonraki olayların büyük ölçüde Seyidoğlu'nun varyantına

[9] Özel, *a.g.e.,* s. 119.

paralel olarak anlatıldığı görülmektedir. Yusuf, Şivekâr'ı bir süre cinlerden saklar. Ancak Şivekâr hamile kaldığında cinlerden saklanabilmesinin imkânı kalmaz. Hamile kalan Şivekar'ın doğumunu yapabilmesi için Yusuf'u bulmuş olduğu yerden ayrılarak yeniden insanların arasında dönme gerekliliği, olayların metaforik tasvirlerle kavuştuğu bağlam derinliğiyle değerlendirildiğinde 'yüceliş basamakları'na varılarak, insan düşkünlüklerinden sıyrılarak elde edilen güzelliğin, bir netice, ürün olarak gerçekleşebilmesi, varlıkta tecelli edebilmesi için yine insan zeminine varması olarak okunabilir. Nihayetinde Şivekâr ve Yusuf'un ayrılığı gibi birleşmeleri de 'zamanı birlikte tahsil edebilen' insan varoluşuna ait olgulardır ve bu birleşmeden ortaya çıkan sonuç her ne kadar insanlardan uzaklaşarak mümkün kılınmış da olsa, yine ünsiyet kurma yetisine sahip toplumsal bir varlık olan insanlarla birlikte alınmak zorundadır.

Başkahramanla aranılan kişi/nesnenin bir araya geldiği bölümde, Bir Yusuf Masalı'nın yalnızca Boratav'ın varyantında bulunan bir kısımla benzeştiği görülür. Yusuf, cinler bahçeye varmadan önce Şivekâr'ı saklamıştır. Ancak cinler akşam olduğu vakit bahçelerine geri döndüklerinde bir insan kokusu aldıklarını söylerler. Yusuf buna karşılık olarak cinlere adeta azarlar gibi "bu bahçede benden gayrı insan ne arar" yanıtını verir. Boratav'ın varyantında da Yusuf, padişah kızını cadı annesi görmesin diye dolaba saklar. Annesi gelince kızın kokusunu alır, hizmetçi kıza buraya bir beniâdemin gelip gelmediğini sorar.

Propp'un "KAHRAMAN ÖZEL BİR İŞARET EDİNİR" şeklinde tespit ettiği fonksiyon, Seyidoğlu ve Arseven varyantlarında Yusuf'un Şivekâr'a bir parola öğretmesi şeklinde görülür. Bu iki varyantta olduğu gibi Bir Yusuf Masalı'nda da Yusuf, Şivekâr'ı doğurması için ailesinin şehrine gönderir. Ailenin hamile Şivekâr'ı kabul etmesi, içeriye alması için ise Şivekâr'ın bey kapısına vardığında Yusuf'un öğrettiği üzere "Hüsnü Yusuf'un başı için açın!" demesi gerekir. Hüsnü Yusuf'un anıldığı bu söz, bir çeşit parola olarak özel işaret işlevini karşılar.

Bir Yusuf Masalı'nda Yusuf'un kaçırılmadan önce ailesiyle birlikte yaşadığı şehir orijinal masaldan farklı olarak birtakım imgelerle tasvir edilir. Şivekâr'ın yine

uzun bir dönüş yolculuğu sonunda vardığı şehir kapkara bir şehirdir. Evlerin duvarları, panjurlar, kepenkler hep siyaha boyanmıştır. Kara zift yollardan, kara taşlı kaldırımlardan ne gelen, ne geçen vardır. Pencereden sokaklara bakan kimse yoktur. Büyükler için oynamanın, gülmenin yasak olduğu bu şehirde çocuklar bile gözden uzak bir yerde oynamaktadır. Şehrin bu karalar bağlamış, ketum ve terk edilmişlik hissi uyandıran hali Hüsnü Yusuf'un yasını tutmasından ötürüdür:

"...
Yusuf'u cinler kaçırınca yedi yaşında
Önce annesiyle babası karalara büründü
Sonra
Yavaş yavaş güzel Yusuf'un yokluğuyla
Kendine çirkinlik bulaşmış hisseden herkes
Siyahı seçti
Bir dürüstlük aradı yasla avunmakta
..." (s.105)

Orijinal masalda Yusuf'un kaçırılmış olduğu şehirden ve bu şehirde yaşayan insanların durumundan söz edilmez. Bir Yusuf Masalı'nda ise Yusuf'un yokluğu yalnızca ailesini ilgilendiren, özel bir kişi eksikliğinin haricinde, toplumsal bir duruma karşılık gelecek şekilde anlatılmıştır. Yusuf'un yokluğu esasında bir toplumsal yaşayış düzenini sağlayacak olan yönelimin, istikametin yokluğudur. Başka bir deyişle Yusuf'un güzelliğinde insanların toplumsal olarak yakaladığı seviye de temsil edilir.

Masalın devamında "BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA EKSİK KARŞILANIR" fonksiyonunu oluşturan Şivekâr'ın doğurması, Yusuf'un kuş kılığında Şivekâr'ın yanına gelmesi, Şivekâr'ın yanına gelen kuşun Yusuf olduğunun ailesi tarafından anlaşılması şeklinde cereyan eden olaylar, Bilge Seyidoğlu'nun varyantına paralel bir şekilde gerçekleşir. Hem ana-metinde hem alt-metinde Yusuf'un kuş kılığında Şivekâr'ın yanına gelme hadisesinin, bir halk anlatısının

genellikle en önemli sahnesinde görülen "yineleme kuralı"yla[10] anlatıldığı görülür. Yusuf, Bir Yusuf Masalı'nda da Şivekâr'ın yattığı odanın penceresine varınca belirli kalıp sözleri söyler, Şivekâr da yine kalıp sözlerle karşılık verir. Bu söyleşi üç defa tekrarlanır, üçüncüsünde Şivekâr karşılık vermez ve bunun üzerine meraklanıp kendisine daha fazla yaklaşan kuş kılığındaki Yusuf'u yakalar. Masalın ilk kesiti burada tamamlanmış, Yusuf ailesine kavuşmuştur.

Masalın "SALDIRGAN YENİK DÜŞER" fonksiyonunu teşkil eden motiflere gelindiğinde, bu bölüme değin görülen metaforik eklemeler, anlam genişletmelerinden farklı olarak Bir Yusuf Masalı'nda doğrudan olayın değiştirilmesi suretiyle orijinal masalın olay çizgisinden ayrılma görülmektedir. Orijinal masalda, kuş/periler Yusuf'un şehrine gelir ve Yusuf'u geri isterler. Seyidoğlu ve Arseven varyantlarında Yusuf'un annesi ya da babası bir hile ile saldırgan kuş/perileri alt etmeyi başarır. Seyidoğlu varyantında Yusuf'un annesi kuş/perilere "ne size kalsın ne bana" diyerek üzerini ehramla kapattığı balla dolu bir tulumu Yusuf diye gösterir ve ona bıçak vurur. Kuş/periler birer birer tuluma gaga vurup havalanırlar. Tulumdaki balı tatlılığından ötürü Yusuf'un kanı zanneden kuş/periler böylelikle kesilenin gerçekten Yusuf olduğuna inanırlar. Arseven varyantında da Yusuf'un yerine başkasını öldürme numarasına benzeyen bir hileyle saldırgan alt edilir. Yusuf'un babası olan padişah "Hüsnü Yusuf'un yokluğuna yıllarca katlandım, bundan böyle de katlanırım ama sizin yanınıza da bırakmam onu" diyerek satın aldırdığı beyaz güvercini yanmakta olan bir fırının içine atar. Kuş/periler de fırına atılan güvercinin Hüsnü Yusuf olduğunu zanneder ve peşi sıra fırına dalıp yanarlar.

Görüldüğü üzere Hüsnü Yusuf masalı masalların genel yapısına uygun olarak dengesizlikten tekrar bir denge durumuna geçerek, mutlu sonla biter. Bir Yusuf Masalı'nda ise yeni bir denge durumuna geçilmez. Son aşamada orijinal masala

---

[10] *"Halk anlatıları tam anlamıyla ayrıntılara inme tekniğinden yoksundur ve zaten pek ender olan tasvirle de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran etkili bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme… Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir… Yineleme her zaman üç sayısına bağlıdır…"* (Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s. 180.)

benzer şekilde yine bir hile durumu söz konusudur; Bey'in Yusuf'u bırakmama isteğini bir meydan okuma sayan cinler, Yusuf'u insanlık ve cinlik sınırına oturtup, üstüne insanların kurşundan bir kubbe dökmelerini söylerler. Şayet cinler kubbeyi yıkamazlarsa Yusuf'un insan kalmasına izin vereceklerdir, yıktıkları takdirde ise Yusuf'u öldüreceklerdir. İnsanlar kubbeyi dökerler, cinler de o güne dek Yusuf'un bile görmediği dev pençeli azman kuş şeklini alarak kubbeye vurmaya başlarlar. Masal burada bir sürünceme ve belirsizlik halinde biter.

İsmet Özel, masalın belirsizlikle sona eren 'bitmemiş' halini *"okuyucuyu empatiye sürükleme isteğinin bir parçası"*[11] olarak nitelendirmiştir. Masalın sürüncemede bırakılan, devamının olması gerektiği hissini uyandıran sonu, okurun da devam etmekte olan hayatına göndermede bulunur. Masalın sonundaki insanlar ve cinler arasındaki karşılaşmaya, kubbe metaforuna ilişkin tasvirler de eserin genel-geçer insanlık durumlarıyla birlikte bir tarihselliğe de işaret ettiğini göstermektedir.

"...
Cinlerin çabaları
Şaşırtıcı bir yönde etkiledi Yusuf'u
Yıllarını cinler arasında geçirmiş bu taze baba
Etkilendi
İnsan iddiasının bu kerte direşken oluşundan
Göz önündeki hesaplaşmadan kolayca kaçan
Hasmı için hep bir tuzak tasarlayan insan kafası
Sihirden ve tılsımdan daha büyük endişe.
Cinler gibi kan içmiyor insanlar
Ama hepsi sülalece ilik emmede usta.
..." (s.120)

"...
Yıkılmadı yatık duran şey

[11] Fadime Özkan, "Üç Cin Bir Şair", *Yeni Şafak*, 21.02.2000.

Kendinden yassılmış olanı hangi kuvvet yıkacak?
Yıkılmaz çünkü atılım zevki nedir hiç bilmeyen
Eyyamcı kamuya kaynaştırıyor onu
Özgünlükten duyduğu nefret
Donukluktan alıyor direncini
Bir gün
Sırf merak yüzünden
Yerini asla terk etmeyecek
Sapasağlam çünkü hassas yeri yok
Çünkü her tarafı aynı miktarda müphem
...” (s.121)

Cinler ve insanlar arasındaki karşılaşmanın mahiyetiyle, insan doğasının kendi zihninde kurguladığı güvenlik alanını koruma pahasına hakikati örten veçhesi anlatılmıştır. Şivekâr'ın zorlu bir yolculuktan sonra Yusuf'u bulabilmesi, buna binaen yine türlü zorluklardan sonra çocuğunu dünyaya getirmesine karşın, insanlar Şivekâr ve Yusuf'un bir fırsat olarak meydana getirdiği 'göz önündeki hesaplaşmadan kolayca kaçarlar'. Şivekâr'ın "güzel"e ulaşmak için gösterdiği fedakârlığın aksine insanlar "güzel" Yusuf'u kendi kavrayışlarına hapsederler.

Orijinal masalda mutlu sonu sağlayan "hile", Bir Yusuf Masalı'nda insanların varoluşun sürekli gerilimiyle başa çıkmada gösterdikleri bir eğilim olarak olumsuzlanır. Yusuf'un üzerine dökülen kubbenin özellikleri, Şivekâr ile Yusuf'un ilişkisinde hikâye edilen *"oluşa açılışın sürekliliği"*ni[12] yok eden özelliklerdir; atılım zevkini bilmeyen, eyyamcı, özgünlükten nefret eden, donuk, bütünüyle müphem. Varoluşun sürekliliğinde bulunan yoklukla yüz yüze gelme tehlikesi karşısında, kendi kendisinin gözlemcisi konumuna geçerek kendini nesneye bağlı ilişkilerde kayıtlı kılan insanlık, Yusuf'la bir arada olmasına rağmen "oluş"la irtibatını kaybetmiştir. Şair Yusuf'a kavuşulma hadisesinde bütünleşme gibi görülen, lakin

[12] Özel, *a.g.e.,* s. 163.

esasında bir kopuşa işaret eden durumu vurgulamak için bölümün sonunda istifhamlara başvurur:

"…
Yusuf artık cinlerle değil.
Yine de sormak lazım
Kavuşmak
Denir mi
Hep bir arada bulunmaya?

Bir arada bulunmanın töresi, yasası var
İnsanlar bir arada. Neden iki insan yok?
Nerede Yin?
Nerede Yang?
The two and the one?
…" (s.122)

Neticede Hüsnü Yusuf masalında çevrimsel yapıya uygun olarak yeni bir denge durumunun sağlanması şeklinde gerçekleşen bitiş, Bir Yusuf Masalı'nda olumsuz özelliklerle tarif edilmiştir. Hikâye bütününün taşıdığı anlam, olay çizgisinin sonu itibariyle bir sürünceme ve belirsizlik halinde bırakılarak 'oluşa açık' bir alana göndermede bulunulmuş, böylece tarih üstü bir alandan tarihi bir eşzamanlılığa taşınmıştır.

3.2.2. Kişilerde Görülen Dönüşümler

3.2.2.1. Şivekâr

Hüsnü Yusuf masallarında 'padişah kızı' ya da 'genç kız' olarak geçen başkahramanın Bir Yusuf Masalı'ndaki ismi Şivekâr'dır. Şivekâr, orijinal masalda

olduğu gibi masalın başlatıcısıdır ve Yusuf'un bulunuşuna kadar olan kesit boyunca başkahraman rolünü sürdürür.

Masallarda ortaya çıkan eksiklik durumunu giderip masal dünyasını tekrar denge durumuna kavuşturmak üzere zorlu göreve atılan başkahramanın başından geçenler bir erginlenme sürecini ifade eder. Bu süreç boyunca masal olayları yalnızca başkahramanın çevresinde gelişir, diğer kişi ve nesneler başkahramanla doğrudan etkileşime girmek şartıyla masaldaki yerlerini alırlar. Hüsnü Yusuf masalının ilk kesitinde de benzer bir yapı görülür; padişah kızı ya da genç kız bir güdülenme yahut saldırganın yarattığı eksiklik dolayısıyla evden ayrılır, başından türlü maceralar geçer, çeşitli hüner, bilgi ya da nesneler elde eder ve sonunda başarıya ulaşır.

Bir Yusuf Masalı'nın "Şivekâr'ın Çıktığıdır" adlı ilk bölümünde, Şivekâr'ın genç bir kız oluşu bakirelik kavramı etrafında vurgulanır. Şivekâr'ın bakireliği aynı zamanda masal dünyasındaki denge durumuna özdeştir. Başlangıç ile sonuç arasındaki döngüyü ifaden bakirelik, varoluşa her daim hazır ve açık olan insanı karşılayacak şekilde, kitap imgesiyle tasvir edilir:

"...
Sorguya açık kim derseniz, odur bakire
Kapağı hiç açılmadıysa kitap
Kaş çattırır insana, korku verir
Oysa kitap ki yarıya kadar okunmuş
Bakiredir
..." (sf.44)

Birçok masal ve halk hikâyesinde olduğu gibi Hüsnü Yusuf masalında da olay örgüsü bir aşk hikâyesi etrafında gelişir. Buna bağlı olarak Şivekâr da sevgilisine kavuşmaya çalışan âşık kahraman rolündedir. Bir Yusuf Masalı'nda ise masaldaki tipik romans yapısı daha geniş bir bağlamla donatılmış, bu bağlamda da Şivekâr'ın âşık rolü insanın varoluşunun temel gerilimlerine dönerek bir kendilik

arayışına giren, modern dünyada birey-toplum ilişkilerini sorgulayan bir anlamla yansıtılmıştır. Masalı geçiş durumuna geçiren Şivekâr'ın Yusuf'u bulma isteği, orijinal masalda bir âşık olma olarak belirtilirken, Bir Yusuf Masalı'nda ise Şivekâr'ın "bilme istemi" ile donanması olarak adlandırılır. Varlığın iki zıt veçhesi olan yavuzluk ile duruluğun Yusuf'un güzelliğinde bir arada bulunması, Şivekâr için bütün dünyayı baştan sona belirsiz kılan bir "varlık sorgusu"na yöneltir.

Klasik âşık rolünden farklı olarak bir kendilik arayışına çıkan Şivekâr, aynı zamanda okurun özdeşlik kurduğu, bir bakıma okuru da kendi arayışına çağıran, arayışına ortak eden karakterdir. Hikâyenin üçüncü bölümü olan "Şivekâr'ın Yolculuğu"dur kısmının başında Şivekâr'ın arayışı betimlenirken, şair yeni (modern) insanla geleneksel insanı bilgi edinme biçimleri açısından mukayese ettikten sonra Şivekâr'ın 'bizden biri' olduğunu söyler:

"...
Şivekâr bizden biri
Yola çıktı yolu bilmeden
Arıyor bir hedef gözüne kestirmeden
Aradığı ne sevgili, ne efendi, ne sultan
Özünü harekete geçiren onun
Kanını kaynatan candır düpedüz kendi canı
..." (s.78)

Şivekâr, her modern insan gibi "öteki" arayışına bir hedef olmadan başlamıştır. Bununla birlikte aslen bir hedef arayışında olan Şivekâr, onu dünyaya yeniden "fırlatan" "can"ı sayesinde "dünyaya sarkık" duran yeni insanlardan farklı olarak, 'öteki' ile kurduğu ilişkideki çarpıklığı aşmak üzere yola koyulmuştur. *"Adına bazen Batı medeniyeti denilen, burjuva hükümdarlığı altında bulunan ortamın ürünü olan yalnızlık duygusu"*[13], çarpık öznellik algısı sebebiyle sahip çıkmaya çalıştığı benliğini esasında büsbütün toplumsal şartların tahakkümüne

[13] İsmet Özel, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*, Şule Yayınları, İstanbul 2006, s. 97.

bırakan modern insana özgü bir duygudur. Şivekâr ise benliğini başkalarından yalıtmak değil, başkasında bir "ben" bulmak üzere yola çıkmıştır. Bu yolu mümkün kılan ise, benlik imkânlarının tümünün yok olma pahasına yola koyduğu canıdır. Şivekâr, tıpkı modern insanlar gibi yola yalnız "ben"i ile koyulur, fakat bu ben Yusuf'un varlığı haberi ile başkalığa, sınırsız derinliğe bağlanmıştır; çokluk içinde kaybolma, yani modern insanın trajedisi olan yalnızlık korkusuna mağlup olmaz:

"...
Şivekâr korkmadı kaybolmaktan
Daldı çokluğa can havliyle
Dedi bulsam da Hüsnü Yusuf'u
Onun gibi kaybolsam keşke
..." (s.80)

Yalnız başına zorlu bir serüvene sürüklenen masal kahramanı, Şivekâr kimliğinde Bir Yusuf Masalı'nın arka planını bütünüyle kuşatmış olan "insan" tanımına dâhil olur. Şivekâr, bir kulun her daim bulunması gereken havf ile reca arasındaki varoluş alanında, "korkunun ve ümidin hakkını" vererek 'eyyamcı kamu'dan şairane bir çabayla sıyrılmıştır. Bu olumlu vasıflarına rağmen Şivekâr'ın idealize edilmiş bir tür olumlu kahraman tipi olduğu da söylenemez. Şivekâr, bütün arayışı ve yolculuğu boyunca şairin Sebeb-i Telif bölümünde söylediği gibi "adle boyun eğmektedir"; bir ön-belirlenmişliğin içerisinde, zorlu bir erginlenme süreci yaşar. Hüsnü Yusuf'u bulmak uğruna giriştiği pazarlık, yolculuğunun ilk zamanlarında bayağılığa teslim olmuş, dünyaya dönüşmüş insanları ifade eden 'sahipsiz utanç'ı sahiplenmesiyle sonuçlanır. Arayışını gerçekleştirebilmek, yol kat edebilmek için o güne dek sahip olduğu birikimi harcar, yoldaki bir kuru ekmek parçasını azık edebilecek denli yoksullaşır. Arayıştan vazgeçmeyen Şivekâr'ın, kuru ekmek parçası sayesinde Hüsnü Yusuf'un saklı bulunduğu cinlerin bahçesine varabilmesi de yine hep bir ön-belirlenmişliğin, kaderle mukayyet olmanın sembolik bir ifadesidir. Nitekim Yusuf'a kavuştuktan sonra da Şivekâr'ın sıkıntılı yolculuğu sona ermez; sergilediği onca asalete karşın ahırlarda, kümeslerde yatmak zorunda kalır.

Özetle, Hüsnü Yusuf masalında sevgilisine kavuşmak isteyen âşık figürü, Bir Yusuf Masalı'nda modernlikten kurtulmaya çalışan, 'eşref-i mahlûkat'[14] vasfını tebellür ettiren bir insan tanımına katkıda bulunur. İsmet Özel şiirinin doğrudan yaşanmışlıklar zemininde kurulduğu[15] göz önüne alındığında, Şivekâr karakterinin arayış ve yolculuğunda şairin yaşam tecrübelerini temsil eden otobiyografik bir yönü olduğu da söylenebilir.

3.2.2.2. Hüsnü Yusuf

Hüsnü Yusuf, masala ismini veren karakterdir.[16] İsmet Özel'in de belirttiği üzere, Kuran-ı Kerim'in Yusuf kıssasındaki Hz.Yusuf'la, yalnızca güzellik vasfı açısından benzerlik taşımaktadır[17]. Bu açıdan bakıldığında, Klasik Türk edebiyatında birçok mesneviye konu olan Yusuf ile Zeliha kıssasındaki Yusuf kişisinin Hüsnü Yusuf masalında kıssadaki olay çizgisinden farklı, masala özgü bir yapılanmayla 'güzel'i temsil eden bir sembol-figür olarak yer aldığı görülür.

Orijinal masalda olduğu gibi Bir Yusuf Masalı'nda da Hüsnü Yusuf henüz küçük bir çocukken kaçırılmış, kayıplara karışmıştır. Masala ismini vermiş karakter olmasına rağmen, masalın Yusuf'la başlamaması, başka bir ifadeyle olay örgüsünün şekillendiği ana kahramanın Yusuf olmaması, şair tarafından ontolojik ve tarihsel bir bağlamda değerlendirilmiştir. Şairin eserinde istifham ettiği ve eserle ilgili bir

---

[14] Tüzer, *a.g.e.,* s. 146

[15] İsmet Özel bir mülakatında "Şiirlerinizde ifade ettiğiniz şeyler, yaşadıklarınızla hep ilgili mi sahiden?" sorusuna yanıt olarak, "Bunu Ataol (Behramoğlu) da yazmıştı. Benim şiirimin ayırıcı bir vasfıdır. Yani çok uçuk gibi görünen ifadenin bile, mesela "Çocuk e harfine yaslanmış uyuyordu" bunun mutlaka bende bir yaşanmışlık olarak karşılığı vardır" ifadelerini kullanır. Aynı mülakatta, "Arap Komserin Oğlu başlıklı şiiriniz otobiyografik mi olacak?" sorusunu da "Benim otobiyografik olmayan şiirim mi var?" şeklinde yanıtlayan Özel, şiirinin yaşanmışlığa dayalı, tecrübi bir şiir olduğunu ifade etmiştir. (Murat Menteş, "Son Kitabımı Yazdım Gayet Müsterihim", *Gerçek Hayat*, Y.7, S.2006-1 (272), 6 Ocak 2006, s.20-21, 36-37)

[16]Hüsnü Yusuf terkibinde aslen Arapça olan 'Hüsn' kelimesinin "güzel" manası, Yusuf karakterinde güzellik vasfının esas alındığını göstermektedir.

[17] Fadime Özkan, *a.g.m.*

mülakatta kendisine sorulan "Yusuf'un masalı neden Yusuf'la başlamıyor?" sorusuna, eserin Sebeb-i Telif bölümündeki "başkalarının aşkıyla başlıyor hayatımız" mısraıyla cevap vermesi, masalı mümkün kılan temel eksikliğin işaret ettiği bağlamı göstermektedir. Yusuf'un yokluğu, insanda fiile dönüşmesi gereken 'güzel'in bir kuvve olarak mevcudiyetinin yanı sıra, Türk milletinin kendi tinini kaybettiği bir tarihsel süreçle de ilişkilendirilebilir.

Orijinal masalda kuş-periler tarafından kaçırılmış, onlar gibi kuş kılığına girebilme hünerini kazanmış olan Hüsnü Yusuf, padişah kızının görür görmez âşık olduğu güzel bir delikanlı olarak anlatılır. Hüsnü Yusuf'un masaldaki görünüş güzelliği Bir Yusuf Masalı'nda çeşitli metaforlarla Türk yaşayışında mündemiç olan bir estetik telakkisi şeklinde, diğer medeniyetlerin güzel anlayışından ayrılan yönleriyle tasvir edilir. Böylelikle "başkalarının aşkıyla başlıyor hayatımız / başkalarının düşünceleriyle değil" mısralarında medeniyetler arasındaki tözel ayrımın güzel telakkisinde temellendiği, fikri ve etik ayrımların özünde 'estetik' bir ayrımın, onları önceleyen bir ontik tutum farkının bulunduğu söylemi, Yusuf kişisinde sembolik/imgesel bir anlatım imkânına kavuşur.

İsmet Özel, Türk dünyası ile Batı'daki sanat anlayışı arasındaki farkın esasını belirlerken, sanatın Türk dünyasında insanın derinlikten mahrum kalmaması için, Batı'da ise her şeyin feda edildiği bir meşguliyet alanı olarak mevcut olduğunu söyler.[18] Batı'da "haddi aşan bir süsleme" olan sanat, Türk yaşayışında "derin insan" olarak kalmanın yoludur. Görüldüğü üzere buradaki ayrımın esasında, güzel anlayışını teşkil eden varoluşsal bir tutum bulunmaktadır; Batı'nın güzellik anlayışında 'mutlak özne'nin sınırsız keyfiyeti ve insiyatifi söz konusu iken, Türk yaşayışındaki güzel telakkisi 'mutlak öteki'ne bağlı kalan bir öznelliğin derinliğini sürekli kılmaya yöneliktir.

İsmet Özel'de "derinlik" yönelimini ifade eden güzel telakkisi, Bir Yusuf Masalı'na da Hüsnü Yusuf'un güzelliği tasvir edilirken göreli bir alana işaret eden

[18] İsmet Özel, "İslam Dinlerden Bir Din, Türk Milleti de Milletlerden Bir Millet Değildir", http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1018&KID=2, (06.03.2015)

"güzel" kavramının yerini Yusuf'un güzelliğine özgü olan "derinlik" kavramına bırakması şeklinde yansır:

"...
Derinlik kelimesi
Bu bapta işimize yarıyor
Şimdi size
Hüsnü Yusuf'tu o
Güzellik timsaliydi desem
Bilirim söylediğim tartışma açmaktan öteye geçmez
Kime göre güzellik?
Çağlar içinde konulmuş mu bir kanun?
..." (s.58)

"...
Yasasız ve solup giden
Bir güzellik değildi Yusuf'un güzelliği
Yoktu tabiattan ve tarihten tanış olduğumuz
Hüsnü Yusuf'u yeden hiçbir duygu
Hüsnü Yusuf o Hüsnü Yusuf'tu ki yanı başına
Yalnızca en gerekli şey konulmuştu
Ne duygu, ne ihtiras, ne düşünce, ne mükemmel bir mantık
Derinlikti Yusuf'u güzel kılan
Gerçekte Âdem soyuna ait olmayan
Ve sanki bir yeminle onlara hep bağlı kalan
Derinlik.
Derinlikti Yusuf'la var oluşun bağını kuran
Bu çocuğun yüzünden başka yüzlere yansıyan şey
O bir engin gezinti, bir terennüm gibi
Devam
Diyordu devam etsin devam etse gerek
Derinlikten cayılmasın

Kopsun kıyamet
…” (s.60)

“ …
“Mutlaka başka” dedirtiyor oluşu
Sineyi hatırlatıyor sinesi
İnsanların
Sineleri olduğunu
Gözleri çok fazla
Çok fazla derin
Her şeyi ezberletecekmiş gibi zora koşuyor
Oysa ezberleyecek hiç vakit
Bırakmıyor insanlara
Çabucak
Derinleşmeniz gerekiyor Yusuf’la karşılaştıysanız
Bitişmeniz isteniyor hakkı verilmiş bir anlamla
…” (s.63)

Masalın orijinalinde Yusuf’un doğumunu anlatan herhangi bir unsura rastlanmamaktadır. Bir Yusuf Masalı’nın “Yusuf’un Kaçırılışıdır” isimli ikinci bölümü ise Yusuf’un doğumunu anlatan on üç ve on beş mısradan oluşan iki ayrı bentle başlar. Bu bentlerin ilkinde annesinin Yusuf’a hamile kaldığı zaman belirtilir ve bu zamana bağlı bir tabiat tasviri yapılır. İkinci bentte ise tabiat tasviriyle birlikte bir insan tanımına gidildiği görülür; insanın hayvandan ayrıldığı yönlerin vurgulandığı bu tanımda eşref-i mahlûkat vasfının bir yönüne değinilir. Muhtelif söyleşi ve konuşmalarında insanın şerefinin ‘hayvanlar gibi ağzını yiyeceğine götürmeyip, yiyeceği ağzına götürmesinde” bulunduğunu, insanın “acıkmadan yiyebilen, uykusu gelmeden uyuyabilen” bir mahlûk olduğunu vurgulayan İsmet Özel, Şiir Okuma Kılavuzu’nda da bu aksiyomlara paralel olarak içgüdüleri ile yaşama biçimleri arasında tam bir uyuma sahip olan hayvan soyunun aksine

insanoğlunun söz konusu uyumu kendisinin kurmak zorunda olduğunu zikretmiştir.[19] Yusuf masalının bu bölümünde de, hayvanların yalnızca belli mevsim ve doğa koşullarına bağlı olarak, insanların ise koşullardan bağımsız olarak sevişmesi, insanoğlunun tabiatı 'heyecana boğan' özelliği olarak nitelendirilir. İnsanın tabiat kanunlarını aşkın bir varoluşa sahip olduğu bu insan-tabiat konumlandırması, güzeli temsil eden Yusuf'un doğumunu insan soyunda mündemiç olan "eşref-i mahlûkat" vasfıyla özdeşleştirir.

Doğrudan bir gönderme bulunmasa da, eserin bu bölümde orijinal masaldan bariz bir şekilde ayrılarak Hüsn ü Aşk mesnevisiyle bir itiraz ilişkisi kurduğu ileri sürülebilir. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ının "Vâkıa-i garîbe" başlıklı bölümünde, hikâyenin iki ana kahramanı olan Hüsn ve Aşk'ın doğumu gerçekleşirken, doğum anının olağanüstü tabiat olaylarının vuku bulduğu özel bir an olduğu anlatılır.[20] Buna mukabil Bir Yusuf Masalı'nda "doğum"a değil, "sevişme anı"na odaklanılır; bu süreçte ise kategorik olarak tabiat olağan, Yusuf'un doğumunu sağlayan sevişmenin kendisi olağanüstüdür. Şairin bendin sonundaki:

"...
Yusuf'a doğru giden her eğimde
Herhangi bir vakte denk düşüyor
Sevişme anı
..." (s.54)

mısraları da dikkate alındığında, Hüsn ü Aşk'ta metafizik bir alana sabitlenen insan-güzel irtibatını itikadi açıdan ontik gerilimin devinimselliğine, varoluşun açıklığına geri döndürdüğü söylenebilir. Ontik gerilime koşut olarak insanın 'güzel' olanı, Yusuf'u doğurması da tabiattan hariç olmayan fakat tabiatı musahhar bir konumda bulunmasıyla gerçekleşir. Bu da Hüsn ü Aşk'ta anlatıldığı üzere temsili olarak tabiata da hükmeden metafizik bir vakte değil, 'herhangi bir vakte' denk düşer. Zira İsmet Özel'in vurguladığı eşref-i mahlûkat tanımına göre insan varlık

[19] İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul 2011, s. 16-17.
[20] Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 96-97.

hususiyetlerini tabiatta içkin olarak süregiden fiziki zamanla sınırlayamadığı gibi *'naive'* bir nesnelcilikle[21] kendi dışındaki metafizik bir zamanda da sabitleyemez. İnsan kendi varlığını kaynağı korku ile ümit arasında bulunmanın varoluşsal gerilimi olan tarihinden daimi suretle devşirmek durumundadır.

Hüsnü Yusuf masalının iki ana kahramanından biri olan Yusuf, Bir Yusuf Masalı'nda izleksel örgünün merkezini teşkil ettiği için daha fazla sembolize edilmiştir. Bununla birlikte Yusuf karakteri insan özelliklerini tamamen yitirmez; her ne kadar cinler arasında yetişmesinden ötürü olağanüstü özellikler kazanmış ve bu kazanıma doğru orantılı olarak sembolik yönü öne çıkarılmış olsa da, orijinal masalda olduğu gibi Bir Yusuf Masalı'nda da esas itibariyle bir insanda temsil edilir.

3.2.2.3. Cinler

Olağanüstü yaratıklar masallarda kahramanın hizmetine girip onlara aşılması gereken güçlüklerde yahut bir nesnenin/kişinin ele geçirilmesinde yardımcı olabildikleri gibi, zorlu görev ve eksiklikleri sağlayan saldırgan, düşman rolünde de bulunabilirler. Gerek Hüsnü Yusuf gerekse de Bir Yusuf Masalı'nda olağanüstü yaratıklar masaldaki eksiklik durumunu meydana getiren saldırgan rolünde karşımıza çıkmaktadır.

Hüsnü Yusuf masalının Bilge Seyidoğlu ve Veysel Arseven'in derlemiş oldukları varyantlarında olağanüstü yaratıklar, kuş ve güvercin kılığına girmiş perilerdir. Umay Günay'ın belirttiği üzere, *"Türk masallarında periler çok güzel ve olağanüstü güçleri olan insan şeklinde tasvir edilmektedirler. Perilerin her şekle girme güçleri olmakla beraber, en çok güvercin biçimiyle masallara aksederler."*[22] Hüsnü Yusuf masalındaki periler de Günay'ın tarifine uygun olarak kuş yahut

[21] Özel, *Tahrir…,* s. 103-106

[22] Umay Günay, "Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.1 S.1, 1983, s. 26.

güvercin kılığında, bu kılıktan çıktıkları takdirde de güzel kız ya da güzel delikanlı şeklinde görünürler.

Umay Günay'ın "yardımcı karakterler" sınıfına aldığı periler, Hüsnü Yusuf masalında saldırgan konumundadır. Hüsnü Yusuf'u uzun zaman önce ailesinden kaçırmışlardır (Seyidoğlu'nun varyantında birlikte ava çıktıklarından da bahsedilir) ve padişah kızının onu bulması sayesinde evine döndükten sonra da onun ailesiyle birlikte yaşamasına izin vermezler. Peri-kuşlar masal boyunca insan karakterler için bir tehdit oluşturur; sözgelimi Hüsnü Yusuf, padişah kızı onu bulduğunda perilerden saklamak zorunda kalır, zira periler onu bulurlarsa öldüreceklerdir.

Bir Yusuf Masalı'nda olağanüstü yaratıklar orijinal masala benzer şekilde kuş kılığına girerek insan avlayan cinlerdir. Hüsnü Yusuf masalındaki saldırgan karakter olan peri-kuşlar masal anlatısının yapısına uygun olarak tek boyutlu, salt işlevsel tasvirlerle yer alırken, Bir Yusuf Masalı'ndaki cinler ise daha geniş bir bağlamda anlatılmıştır ve buna paralel olarak cinlerin anlatıldığı kısımlar metinde orijinal masala nispetle hacim bakımından daha geniş yer tutmaktadır.

Bir Yusuf Masalı'ndaki cinler, Hüsnü Yusuf masalındaki 'periler' gibi yalnızca bir topluluk karakteri göstermez; aralarından Yusuf'un kaçırılışını gerçekleştiren üç cin öne çıkarılır. İsmet Özel'in bir mülakatta masala kendisinin eklediğini söylediği bu üç cin[23], şaire göre ayrı bir seminer konusu olacak denli geniş bir tartışma alanına göndermede bulunur.[24]

Bir Yusuf Masalı'nın "Yusuf'un Kaçırılışıdır" başlıklı ikinci babında, Yusuf'u kaçırma işini gerçekleştiren Kızguran, Gökleren ve Sarlanan adındaki üç cin, sırasıyla haz, edim ve ödev olarak adlandırılan ve insan varoluşuna temel teşkil eden üç ilkeyi temsil edecek şekilde çeşitli metaforlarla tasvir edilir. Cinlerin isimlerinde Türk masallarında karşılaşılan olağanüstü yaratıkların isimleriyle kuruluş

[23] Özkan, *a.g.m.*
[24] İsmet Özel, "Bir Yusuf Masalı şiir CD'siyle ilgili yaptığı basın konuşması", http://istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=437&KID=37&PGID=0, (04.05.2015).

bakımından bir paralellik olduğu görülmektedir. Umay Günay'ın olağanüstü hünerlere sahip kahramanlar başlığı altında sıraladığı masal kişilerinin isimleri, masalda gerçekleştirdikleri faaliyeti ifade edecek şekilde, "-An" sıfat-fiil ekiyle kurulmuşlardır. Örneğin, "Taş Yoğuran" isimli kahraman 'kayalara yumrukla vurup hamur eder', "İğ Eğiren" isimli kahraman 'meşe ağaçlarını çekip, iğ gibi eğirip ince iplik gibi yapar'. 'Bir değirmenin öğüttüklerini avuç avuç yiyen' kahramanın adı ise "Silip Süpüren"dir. Bunlardan başka 'kaynar suda yıkanan' "Derya Yutan", 'çok uzun adımlar atan' "Seyrek Basan" kahramanlarında da benzer bir isim yapısı mevcuttur.[25] Bir Yusuf Masalı'ndaki cinlere verilen "Kızguran", "Gökleren" ve "Sarlanan" isimlerinin de, cinlerin Yusuf'u kaçırma işindeki görevlerini karşılayacak şekilde, geleneksel masallarda görülen sıfat fiil yapısıyla oluşturulduğu görülür.

Kızguran isimli 'haz' cini, 'Yusuf'u kaçırma işinde şebekenin başını çeken' cindir. Kızguran karakterinde cesamet bulan haz, bir tür nedensiz neden olarak tanımlanır; insanda henüz cenin halindeyken işlemeye başlayan ve yaşam boyunca faaliyetini koruyan bir öncü-yönelim, bütün eylemleri mümkün kılan istençtir. İnsanda 'erişme fikrini doğuran' bu haz tanımında, hazzın 'ne içinden ne dışından tavsif edilemeyen' yönüyle, insanın hâkim değil mahkûm olduğu bir güdüden bahsedilir. Şairin haz tanımlamasında, eserin Sebeb-i Telif bölümünde Immanuel Kant'ın ahlak postulatını reddederken girdiği öznelik tartışmasına paralel bir yeniden belirleme söz konusudur.[26]

Kızguran'da cisimleşen haz tanımlaması, edim ve ödev ilkelerini de kendisiyle birleştirir. Haz, sadece yönlendirmeye kadir olduğu için güzellik timsali olan Yusuf'un kaçırılışında yeterli olmayacaktır. Bu yüzden haz cini Kızguran, ilkin eylem cini Sarlanan'ı yardıma çağırır. Haz yöneliminin bir oluşa dönüşmesi için, dirilik ve biricikliği sağlayan edimin hareketi gereklidir. Öte yandan haz ve edimle meydana gelen "oluş"un, ilk çıkışındaki hedefe karşılık gelebilmesi için her nesne, duygu ve düşüncenin evrende kendine özgü yerini belirleyen "ödev"le birleşmesi

[25] Günay, *a.g.m.,* s.27-28
[26] İsmet Özel'in Kant'ın bilgi ve ahlak sistematiğine getirdiği eleştiri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Özel, *Tahrir…,* s. 190-192

icap eder. Gökleren ismini taşıyan ödev cini de bu noktada devreye girer. Böylelikle varlığın üç temel ilkesi; hazzın başlatıcılığı ve ödevin tamamlayıcılığı arasında edimin sağlayıcılığı, ontolojik bir sistem bütünlüğünü teşkil etmiş olur.

Hüsnü Yusuf masalında sadece hareketlerin tezahürü, olayların gelişimi halinde aktarılan Yusuf'un kaçırılması hadisesine, Bir Yusuf Masalı'nda bir ontolojik sistemi oluşturacak ölçüde fikri bir derinlik kazandırılırken, insanlar ve cinler de varlık hususiyetleri bakımından iki kamp halinde karşı karşıya getirilmiş olur. İnsanlar, ben-öteki ilişkisini algılayışlarındaki çarpıklıktan kaynaklanan bencillik duygusu, nankörlük, kan dökücülük, cimrilik ve unutkanlık gibi olumsuz özellikleriyle "güzel"i bulandırma eğilimini temsil ederken, başta haz cini olmak üzere diğer cinler "güzel"in arıtılmasına yönelik kaçınılmaz varoluşsal itkileri temsil eder.

İnsanlar ve cinler arasındaki karşıtlık, eserin altıncı bölümü olan "İns ü Cin" bölümünde belirginleşir. Yusuf ailesine kavuştuktan, 'güzellik' ele geçirildikten sonra cinler insanların alıkoyma isteğini bir meydan okuma sayarlar. İnsanlar bunca zaman kendilerinden saklı da olsa cinler sayesinde arı kalabilen ve arılığı nispetinde de varlığı mümkün kılınan güzeli elde tutabilmek için yine haz, edim, ödev cinleriyle karşı karşıya gelerek sınanmak zorunda kalır. Bölümün başında şairin vurguladığı bir husus da insanlar ve cinler arasındaki karşıtlığın başka bir yönüne dikkat çekmektedir; cinler Yusuf'u kaçırarak, güzelliği insanın vakıf olmadığı bir ufka taşırken insanlığın sahip olduğu birikimi yok etmeye yönelik bir girişimde bulunmazlar. Buna karşılık insanlar, cinlerle temsil edilen ontik yönsemeleri bencil doğalarından ötürü her daim bulundukları ufka uyarlamaya, cinlerin cinliğini ihlal etmeye teşnedir. Nitekim Yusuf'un babası olan 'erki göze batan bey' Yusuf'un Şivekâr ve oğluyla yeni bir hayat kurmasını ister; cinler de buna karşılık Yusuf'u insanlık ve cinlik arasındaki sınıra oturtur ve Yusuf'u alıkoyabilecek bir kubbe inşa etmelerini şart koşarlar. Böylelikle insanların "ben"i ile cinlerin "başka"lığı bir tür müsabakaya, hesaplaşmaya girmiş olur.

Saldırgan konumundaki karakterler ile insan kahramanlar arasındaki karşıtlık Hüsnü Yusuf masalında masalların tek boyutlu karakter planına uygun olarak yalnızca olay akışıyla sergilenirken, Bir Yusuf Masalı'nda ise mevcut karşıtlığın tersyüz edildiği, böylece kişilerin bir tür ontolojinin, insan tasavvurunu meydana getirecek şekilde metaforlarla derinleştirildiği görülmektedir. Alt-metinde insanlarla olağanüstü yaratıklar arasında bir dünya sınırı, değerler mukayesesi yapılmazken Bir Yusuf Masalı'nda insanların dünyası cinlerin dünyasına nispetle 'düşkün' bir dünya olarak nitelendirilir. İnsanların 'özlemleri gülünç', derinlik karşısında verdikleri tepki şiddetli ve mankafadır, yalnızca itaat etmek ve hükmetmek kipiyle sınırlı bir varoluş alanında bulunurlar. Nitekim Yusuf, Şivekâr'ın girmiş olduğu zorlu yolculuğun neticesinde bulunduktan sonra dahi, şair "Peki Hüsnü Yusuf bulunmak istiyor muydu?" sorusunu sormaktan geri durmaz. Şivekâr'ın Yusuf'tan olan çocuğunu doğurması için cinlerin bahçesinden çıkıp insanların arasına dönmesi gerekliliği, şairin ifadesi ile "cinlerin bahçesinde çocuk doğmayacağı" gerçeği de, cinler ile insanlar arasındaki ayrımın kategorik boyutuna işaret eder.

Bir Yusuf Masalı'nda insanlar varoluşun vasata, düşkünlüğe olan eğilimini, cinler ise insanın "ötekisi" konumunda, bir çeşit görünmeyen itici gücü belirler. Cinler ile insanlar arasında çizilen çizgi eserin geneline yayılan insan tanımı içerisinde, insan iradesine, 'varlık' bulunuşundaki insanın oluş kapasitesine çizilen çizgidir. İnsanın "güzel" ile münasebetinde, "haz", "edim" ve "ödev" ilkelerine bağlı bir kiplik söz konusudur. İnsanın "Yusuf'u yani "güzel"i yakalayabilmesi ve elinde tutabilmesi için, "dünyaya dönüşen" düşkünlüğünden sıyrılarak, cinlerin kaçırmış olduğu Yusuf'ta temsil edilen derinliğe yönelmesi gerekir. İnsanın güzele yönelimi, "haz", "edim" ve "ödev" ilkelerinden mürekkep bir çerçeveye, insanı pasif ve sorumsuz bırakmayan bir ön-belirlenime sahiptir. Metnin genelinde olduğu gibi buradaki metaforik genişletme/eklemelerde de modern belirlenimlere karşı getirilen insan tanımının açılımı mevcuttur.

3.2.3. Formellerin Kullanımı

Türk masallarında çeşitli anlatı görevlerini üstlenen, içerdiği iç kafiyelerle yer yer nazma yaklaşan bir takım kalıplaşmış ifadeler görülür. Sözgelimi, kahramanın uzun bir yolu kat etmesi anlatılırken "az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş…" şeklindeki kalıp ifade kullanılarak, hem asıl olay çizgisine etkide bulunmayan olan öyküsel boşluklar atlanmış, hem de anlatımın akıcılığı sağlanmış olur. 'Formel' olarak adlandırılan bu kalıp sözler görev ve çeşitleri bakımından zengin bir içerikle karşımıza çıkar; masalın başında yer alan ve araştırmacılarca ayrı bir tür olarak da değerlendirilen masal başı tekerlemeleri[27], Saim Sakaoğlu'nun başlangıç (giriş), bağlayış (geçiş), tekrar formelleri, bitiş formelleri ve çeşitli formel unsurları şeklinde tasnif etmiş olduğu kalıp sözler,[28] masal anlatısında formel kullanımının türe ait karakteristik bir özellik olduğunu da göstermektedir.

Bir Yusuf Masalı'nın masal kısmını teşkil eden bölümlerinde, şairin izlediği tarihsel anlam stratejisiyle gerçekleştirilen olay, kişi dönüşümlerinin, metaforik genişletmelerin yanı sıra yer yer masal formellerinden yararlanıldığı da görülür. Masalların başlangıcında *"günlük hayatımızın ölçülerine sığmayan, olmayacak işleri olağan sayan bir masal dünyasına ayak basacak dinleyiciyi gerçeküstü ve gerçekdışı havaya alıştırmak için bir giriş"*[29] mahiyetinde, anlatıya hazırlık görevi gören formel kısımlar bulunur. Bir Yusuf Masalı'nın birinci babında da hikâye anlatımına başlanmadan evvel bir tür girizgâh yapılır. Masallarda gerçeküstülüğün tabii sayıldığı masal dünyasına göndermede bulunan girizgâh, Bir Yusuf Masalı'nda şiirin düşünce biçimine, şiirin insan varlığıyla olan münasebetlerine ilişkindir.

Mesnevilerde şairlerin metinlerin içerisine yerleştirdikleri bir çeşit minyatür poetikaya benzeyen bu girizgâhın hemen akabinde, "bir varmış bir yokmuş…" şeklinde başlayan ve masal türüyle özdeşleşen giriş formeli görülür. Bu giriş formeli

---

[27] Pertev Naili Boratav, *Tekerleme* (Çev. İsmail Yerguz), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000.
[28] Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 56-69.
[29] Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Yayınları, Ankara 2009, s. 40-41.

olay örgüsündeki temel eksiklik durumu olan Yusuf'un yokluğuna göndermede bulunacak şekilde kullanılmıştır:

"...
Anlat:
Bu bir Yusuf masalıdır de
Bunu söyle ve fakat
Şunu da sor
Yusuf'un masalı neden
Yusuf'la başlamıyor?
Bir varmış bir yokmuşla başlıyor bütün masallar gibi
Bir Şivekar varmış, bir gençkız
Yusuf yokmuş, cinler
Kaçırmış, yazgı
Saklamış onu.
..." (s.43)

Yusuf'un kaçırılma hadisesinin anlatıldığı ikinci bölümde, masallarda en çok yer alan üç, yedi ve kırk formel sayılarının bir arada kullanıldığı görülür. Üç sayısı, Yusuf'un kaçıran cinlerin adedini, yedi sayısı ise Yusuf'un ailesinden kaçırıldığındaki yaşı belirtir. Yusuf'un kaçırılması da "kırklara karışma" deyimiyle ifade edilmiştir:

"...
Yusuf
Üç cin tarafından yedi yaşında
Kaçırılarak karışmış oldu kırklara
..." (s.56)

Şivekâr'ın yolculuğunu anlatan üçüncü babın sonunda soru cevap şeklindeki formellerden biri görülür. Şivekâr, cinlerin hayranlık uyandıran bahçesine vardığında 'bir çiçekle, bir kelebekle meşgul olan" Yusuf'un şaşırtıcı ve olağanüstü güzelliği

karşısında ne diyeceğini bilemez ve "in misin, cin misin?" diye sorar. Yusuf da bu soruya formelin cevap unsuruna uygun bir karşılık verir.

"...
Saçma
Ama başka ne sorulurdu ki?
"İn misin, cin misin?"
Cevap verdi Hüsnü Yusuf:
"Ne inim, ne cinim"
"Ben de senin gibi bir benî Âdemim"" (s.89)

Masallardaki renk formel unsurlardan olan siyah-kara ve kırmızı-al renkleri de Bir Yusuf Masalı'nda mevcuttur. "Dönüş" isimli beşinci bapta Yusuf'un yokluğunun yasını tutan şehre ait unsurlar tasvir edilirken siyah, kara sıfatları kullanılmıştır. Yine aynı bölümde Yusuf için henüz doğmadan önce hazırlanmış bir oda olan "al hane"den bahsedilir. Şehir Yusuf'un kaçırılışıyla birlikte bütünüyle siyahlara büründükten sonra dahi ümit ve sevinci temsil etmek üzere "al hane" olarak kalmış olan bu oda, kuş kılığındaki Yusuf ile Şivekâr arasındaki diyalogda da geçmektedir.

"...
"Annem duymadı mı?
Al haneye almadı mı?"
..." (s.108)

Sakaoğlu'nun "Murada Ermek'le İlgili Bitiş Formelleri"[30] başlığında topladığı formel tipine de Bir Yusuf Masalı'nın altıncı babının sonunda rastlanmaktadır.

"...

[30] Sakaoğlu, *a.g.e.,* s. 63.

Cümle el âlem
Muradına erince bitti.
Herkes Yusuf'a kavuştuk diye pek seviniyor
…" (s.122)

3.3. Ara Sonuç: Bir Yusuf Masalı'nda Metinlerarası Yapı

Hüsnü Yusuf masalı, Bir Yusuf Masalı'nda mesnevi formunun asıl hikâye kısmına yerleştirilerek 'yenidenyazım'a tabi tutulmuştur. Biçimsel dönüşümler açısından bakıldığında masalın manzum hikâye formuna uyarlanarak "koşuklaştırılmış" olduğu, mısra sayıları değişen bentler halinde, serbest nazım şeklinde kaleme alındığı görülmektedir.

Anlamsal dönüşümler açısından, varyantlaşmadan kaynaklanan değişiklikler dışarıda tutulup masalın fonksiyonel iskeleti esas alındığında bitiş bölümü haricinde masaldaki olay çizgisinin ve kişilerin değiştirilmediği görülmektedir. Dolayısıyla Bir Yusuf Masalı'nda olay değişimlerinin öne çıktığı pragmatik/edimsel dönüşümün bulunduğu söylenemez. Eserde alt-metnin içerik bütününün anlamında gerçekleşen bir dönüşüm, kategorik terimiyle 'öyküsel dönüşüm' söz konusudur.

Bir Yusuf Masalı'na ilk bakışta alt-metnin bütünüyle şairin kendi anlamını verecek şekilde bir dönüştürüme uğratıldığı, dolayısıyla eserde söz konusu öyküsel dönüşümün "benöyküsel" dönüşüm kategorisinde sayılabileceğini söylemek mümkündür. Ancak Bir Yusuf Masalı'ndaki "benöyküsel"liğin, şairin alt-metne yaklaşırken gösterdiği öznellik tarzı ve buna bağlı olarak tarihsel sürekliliği inşa etmedeki tutumu bakımından hususi bir farklılığı vardır. Bu önemli farklılığın anlaşılması noktasında eserin bazı benzer örneklerle mukayese edilmesi uygun olacaktır.

Ziya Gökalp, muhtelif halk anlatılarından yararlanarak yazmış olduğu "Kolsuz Hanım" masalında alt-metin düzeyindeki yapıtın olay çizgisi ve kişilerine milli mücadele döneminin bir tür alegorisine karşılık gelecek şekilde ekleme ve değiştirmelerde bulunmuştur.[31] Gökalp'in alt-metne yaklaşımı, inşa ettiği modern Türk kültürü tasarısı ve buna bağlı olarak benimsediği edebiyat anlayışı[32] doğrultusunda, bir edebiyat eserinin gerekli eğitsel işlevlerle donatılması suretiyle alt-metnin kendi anlamının önüne geçecek yeni bir bağlamın kurulmasını sağlar. Alt-metnin kendi tarihselliği içindeki anlamı, oluşturulmak istenen yeni anlamın tahakkümü altında tamamen silinmiş, orijinal masal modernize edilmiştir.

Benzer bir yaklaşım Nazım Hikmet'in yaygın bir halk hikâyesi olan "Ferhat ile Şirin" hikâyesini bir piyese dönüştürdüğü eserinde de görülür. Söz konusu eserde benöyküsel dönüşüm olay ve kişilerin Marksist sanat görüşüne bağlı anlam ve vasıflarla donatılmasıyla gerçekleştirilmiş; neticede *"...sevda temalı Ferhad ile Şirin hikâyesi, fedakârlığın ve toplumcu faydanın ön plana çıktığı bir emek öyküsüne dönüşmüştür."*[33] Şair/yazarın eserini oluştururken bir halk anlatısına başvurmasındaki amaç, Marksist ideolojinin sınıfsal tutumunu destekleyecek şekilde bir "halk" vurgusu yapmaktır. Hikâyedeki Ferhad kişisinin "âşık" rolüne "emekçi" bir bağlam kazandırılarak, halk hikâyesinde temsilini bulan tarih eleştirel bir yaklaşımla bir sınıflar tarihi tasarımına uyarlanmış olur. Buradaki benöyküsel dönüşümde orijinal halk hikâyesinin taşıdığı kültürel kodların modern bir düşünümsellikle ele alınması, dolayısıyla bir tür eklektizm söz konusudur.

Bir Yusuf Masalı'nda ise yukarıdaki örneklerde olduğu gibi alt-metnin kendi anlamına tahakküm kurma, orijinal anlamı kurgulanan yeni anlama zemin teşkil edecek şekilde modernize etme yahut siyasi bir ideoloji doğrultusunda araçsallaştırma çabası görülmez. İsmet Özel'in de belirttiği üzere ana-metinde masalda içkin olan özelliklerin açığa çıkarılmasına yönelik bir dönüşüm söz

[31] Nurseli Gamze Korkmaz, ""Kolsuz Hanım" Üzerine Yazılı Kültür ve Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir Çalışma", *Milli Folklor*, C.11, S.83, Y.2009, s. 57

[32] Korkmaz, *a.g.m.,* s. 55-56.

[33] Nuh Bektaş, "Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nazım Hikmet'in "Ferhad ile Şirin" Oyununa Metinlerarası Bir Bakış", *Milli Folklor*, C.11, S.83, Y.2009, s. 44.

konusudur.[34] Bir Yusuf Masalı'nın mesnevi formunu teşkil eden "Münacat", "Naat" bölümleri için de aynı durum geçerlidir; Özel, Bir Yusuf Masalı'ndaki geleneksel yönün artistik bir kaygının uzantısı olmadığını, yazılmış bulunan Naat ve Münacat'ın hakikaten birer naat ve münacat olduğunu ifade eder.[35] Bu ifadeler Bir Yusuf Masalı'nın tarihsel bir süreklilik iddiası taşıdığını göstermektedir. Eser, evvela hem mesnevi düzen ve muhtevasıyla divan edebiyatını, hem de mesnevinin ana hikâye gövdesini teşkil eden masal içeriğiyle halk edebiyatını birleştirerek modern öncesi Türk edebiyatının iki temel üretim tarzını sahiplenmiş olur. Akabinde masal içeriğindeki çevrimsel yapının bozulmasıyla elde edilen 'varoluşun sürekliliğine açıklık' anlamı da, tarihsel süreklilik bakımından eserin ontolojik veçhesini temsil eder. Böylelikle eser Türk varlığının geçmişten bugüne uzanan tarihi sürekliğinin seyir merkezinde konumlandırılmış olur.

Masal alt-metni bir şiir metni olarak yenidenyazıma tabi tutulurken, biçimsel bir değişime karşılık gelen koşuklaştırmayla birlikte hem hacim hem de anlam bakımından genleştirmeye uğramıştır. Genleştirme, masala içkin olan ontik bilginin açığa çıkarılması doğrultusunda sağlanır. Vladimir Propp'un fonksiyon ismiyle temel masal hareketleri olarak belirlediği ve Hüsnü Yusuf masalında bakirelik, arayış, yolculuk, kavuşma, dönüş, hesaplaşma gibi olaylara karşılık gelen biçimsel birimler, temel ontik yönsemelere karşılık gelecek şekilde, imgesel bir yapıda tasvir edilir. Teknik açıdan masal bölümünün doğrudan bir alegori olarak okunmasını engelleyen de düzanlam ve yananlam arasında kesin bir ayrıma yol açmayan söz konusu imgelem yapısıdır. *"İçkin ve aşkın nitelikleri aynı anda bünyesinde barındıran"*[36] imgelem sunuşuyla şair, masal metnini mitik-nesnel anlamında bırakmadığı gibi kendisini de modern öznel anlatıcı olarak alt-metnin anlam bütününün üzerinde

[34] *"… Ben metni kaleme alırken masalı; bu şüphesiz ki aynı zamanda bir şiir, tam olarak verip vermediğim endişesini taşıdım. Ve metni olumlu karşılayan insanlara ilk sorduğum sorularından birisi bu. "Masal ortaya çıkıyor mu, masal beliriyor mu?" diye soruyorum ve bu konuda olumlu cevaplar da aldım."* (Özkan, *a.g.m.*)
[35] Menteş, *a.g.m.,* s. 37.
[36] Özel, *Şiir Okuma…,* s. 38.

konumlandırmaz. Dolayısıyla şair, bir anlatıcı olarak tarihsel sürekliliğin hem seyircisi, hem de *"adını aşkın üzerine kendisi yazan"*[37] faili konumundadır.

İsmet Özel'in Türk halk edebiyatına ait eserlere bakış açısı da, yukarıda belirtildiği üzere Bir Yusuf Masalı'nda masal alt-metniyle kurduğu ilişkinin özgül karakterini doğrulamaktadır. Sözgelimi Özel, Türk şiirinin oluşumunda bir ön safha olarak belirlediği bilmecelerin, Türk yaşayışındaki temel ahlaki hasletleri ihtiva eden bir yapıda olduğunu göstererek, modern süreksizliği aşan bir anlama alanından hareket eder:

"Türkler şiirde karar kılıncaya kadar birçok safhadan, birçok merhaleden geçti. Bu üstünlük basamaklarından biri bilmece, bildirmece basamağıdır. Türkler soruyor, sual ediyor… Şuur olmadan şiir olmaz. Bilmecelerimiz neyin şuuruyla çıkar yolu fark edebileceğimizi öğretiyor."[38]

İsmet Özel'in Türk kültürüne dair fikriyatını serdederken başvurduğu ürünler sadece sözlü kültüre ait yahut daha kapsamlı bir ifadeyle metinleştirilebilen, dilsel türlere ait ürünlerle sınırlı değildir. "Ucu Düğümlenmiş Yağlık" isimli yazısında çocuk oyunlarının yalnızca eğlence işlevini yerine getirebilmek üzere doğmadıklarını, oyunların kaynağında insanlık durumunu temsil eden bir ritüel bulunduğunu belirten Özel, Türk kültürüne ait bir çocuk oyunu olan "Yağ Satarım" isimli oyunu Platon'un mağara alegorisiyle mukayese etmiştir.[39] Özel'e göre söz konusu oyun *"bilginin mahiyeti hakkında bir şey öğretmez, ama insan-bilgi ilişkisinde insan olarak bizlerin hangi konumda bulunduğumuzu ifadeye yarar…"*[40] "Yağ Satarım" oyunundaki kurallardan, oyuncuların pozisyonlarından, oyun nesnesinin kullanımından hareketle Türk yaşayışında mevcut insan-bilgi irtibatının yönsemelerini ortaya koyan Özel, aynı zamanda bu yönsemelerin Batı

[37] Bir Yusuf Masalı'nın Sebeb-i Telif bölümünden: *"aşk yazılmamış olsa bile adımın üzerine/adımı aşkın üzerine kendim yazarım"* (s. 31)
[38] İsmet Özel, "Türkiye'den Türkeli'ne Varalım. Türk Şiirinden Şiir Türküne ve Belki Şiir Türküye Varabilme Gücü Bize Verilirse. (IV)", http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1104&KID=55&PGID=0, (12.03.2015)
[39] Özel, *Tahrir…,* s. 228-231.
[40] Özel, *a.g.e.,* s. 230.

medeniyetindeki karşılıkları ile arasındaki belirgin farkı da vurgulamış olmaktadır. Özel'in ontik bilgiyi ortaya çıkaran bu yaklaşımı Bir Yusuf Masalı'ndaki alt-metin ilişkisinde de doğrudan görülmektedir; masal bölümündeki imgelem kurgusu orijinal masalın bünyesinde barındırdığı kültürel unsurlardan ziyade insan varoluşunun temel hasletlerine karşılık gelen hareketler üzerinden inşa edilmiştir.

Bir Yusuf Masalı'nın genelinde, arka planı Tahrir Vazifeleri kitabındaki yazılardan okunabilecek bir anti-modern duruş ve buna bağlı bir insan tanımı olduğu vurgulanmalıdır. Bu bakımdan Berna Akyüz Sizgen'in "Yusuf'un Masalını, İnsanlığın Masalı Olarak Okumak" isimli makalesinde eserin bütün insanlığı kapsayan bir anlam alanına işaret ettiği şeklindeki yorumu eksik bir yorum olarak değerlendirilmelidir. Sizgen, Bir Yusuf Masalı'nın açılımlarını İsmet Özel'in beslenmiş olduğu egzistansiyalist (varoluşçu) felsefe ile anılan düşünürlerin birtakım görüşlerine paralellik kurarak okumuştur. Ancak Özel'in düşüncesi varoluşçu felsefeyle *"insanın tamamlanmış bir mahiyeti, özü olmadığı"* ve *"bir mahiyet kazanma sürecinin yalnızca insanlar dünyasında yaşanabildiği"* noktalarında birleşirken, *"insanın kendi verdiği kararlarla kendisini inşa edebileceği"* hususunda ise ayrılır.[41] Özel'e göre *"insanın mahiyetinin tamamlanmamış oluşu, onun dünya hayatında bazı şeyleri yapmaya ve bazı şeyleri yapmamaya 'memur' oluşuyla bağlantılı"*dır ve dolayısıyla *"karar verebilmek için dayanak sahibi olduğu bir hazır "öz"ü yoktur."*[42] Başka bir ifadeyle varoluşçu felsefede oluşun sürekliliğine açıklık söz konusu olmakla birlikte, Özel'in vurguladığı öznellik algılayışındaki mecburi sorumluluk/memuriyet ve özün yöneliminde teslimiyet ilkeleri geçerli değildir. Özel'in belirtmiş olduğu özne kipliğindeki bu temel farklılık, Bir Yusuf Masalı'ndaki insan, oluş ve varlık düşüncelerinin açılımlarını da Batı merkezli varoluşçuluktan oldukça farklı bir bağlama oturtmaktadır. Bu bakımdan eserin doğrudan modern anlamda bir tür hümanist evrenselciliğe açılamayacağı, göndermede bulunduğu edebi form ve içerikler de göz önünde bulundurularak öncelikle Türk tarihi özelinde okunmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

---

[41] Özel, *a.g.e.,* s. 36-37.
[42] Gös. yer.

Bu bilgilerle birlikte eserin tarihsel süreklilik iddiasına dönülecek olursa, İsmet Özel'in modern Türk şiirinin "ethos" ve "pathos" şeklinde iki ayrı retorik çizgisi olarak belirlediği temel anlatı tarzlarına değinmek, bu tahlile koşut olarak Bir Yusuf Masalı hakkında söylediği *"Türk şiirinin iki damarının birleştiği bir yere ulaşıyor"*[43] ifadesini açıklamak gerekmektedir.

İsmet Özel, Türklerin modern dünyaya olan katkısının şiir dolayımında meydana geldiğini ve bu katkının genel kanının aksine şiirde geleneksel değerlerin alt edilebilmiş olmasıyla açıklanabileceğini belirtir. Tanzimat döneminin şairleri, Türk milletinin bir millet olarak varlığını devam ettirebilmesi hususunda toplumsal gerekliliklere cevap veremeyen Divan edebiyatını terk ederek Batı edebiyatını tercih etmişlerdir. Özel, yeni bir kültür oluşturabilme doğrultusunda yapılan bu tercihin neticesinde ortaya çıkan iki ana söylem tarzını, Aristo'nun retorik jargonundaki "ethos" ve "pathos" kavramlarıyla adlandırmıştır. Aristo'nun tanımladığı şekliyle "ethos" insanın düşünsel yanından ziyade ahlaki karakteristiğinin, "pathos" ise merhamet gibi duygulanımların sağladığı ünsiyet zeminine karşılık gelir.[44]

Özel'e göre modern Türk şiiri, Tevfik Fikret, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet'in temsil ettiği "ethos" ve Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in temsil ettiği "pathos" olmak üzere iki ayrı retorik yoluyla meydana gelmiştir. "Ethos" çizgisinin şiirinde *"estetik yapıyı dilin coşkun, sarsıcı özelliklerinde"* arama ve *"ulaşılacak bir yer, hissedilecek bir zaman ve birlikteliğinden yarar umulan insanlar*"ı öngörme eğilimi mevcutken, "Pathos" çizgisinde ise *"estetik yapı dildeki içkin özelliklerde"* aranır ve insanların hâlihazırda verili bulunan dilde ikamet ediyor olmaları yeterli bir imkân olarak görülür.[45] Bu farklılık Özel tarafından aynı zamanda devlete doğru/devletten gelen şeklinde bir tür karşıtlık olarak belirlenmiş, buna paralel olarak modern Türk şiirinin ağırlıklı olarak pathos kanadıyla gerçekleşmesi de, şairlerin milletten ziyade devlete yaslanmaları sebebiyle açıklanmıştır.

---

[43] İsmet Özel, "Bir Yusuf Masalı şiir CD'siyle ilgili yaptığı basın konuşması", http://istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=437&KID=37&PGID=0, (04.05.2015).
[44] İbrahim Tüzer, *İsmet Özel – Şiire Damıtılmış Hayat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 102-109
[45] Özel, *Şiir Okuma…,* s. 54-55.

Bu tahlillere göre Bir Yusuf Masalı, bir arayış şiiri olan modern Türk şiirinin kendini gerçekleştirebilmek için yaratmış bulunduğu iki ana damarın birleştiği yere tekabül etmektedir. Eserin mesnevi ile olan bağı da bu açıdan bakıldığında açıklık kazanmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde bahsedildiği üzere Hüsn ü Aşk mesnevisi ile Türk şiiri bir bulunuş kipliğinden aynı zamanda modernlik durumuna da işaret eden arayış kipliğine geçmiştir. Bir Yusuf Masalı ise arayışın Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinden İkinci Yeni şiirine kadar varan süreci boyunca farklı paradigmalarla yarattığı lisan imkânlarını takip eder ve 'bir mesnevi denemesi' olarak 'arayış'tan 'yeniden bulunuş'a doğru giden bir alanı işaretler. Bu alan, aynı zamanda hâlihazırda mevcut olan verimleri milli titreşimler olarak yayan "pathos" ve geleceğe ait endişeleri öne çıkaran "ethos" özelliklerinin harmanlandığı alandır.[46]

Hüsnü Yusuf masalındaki olayların imgelem sunuşuyla kazandığı anlamın Bir Yusuf Masalı'nın tarihsel süreklilik iddiası ve geri planındaki ontolojik kapsamla ilişkili olduğu söylenebilir. Masalın Yusuf ile başlamaması, Şivekâr'ın bir arayış sürecinin sonunda Yusuf'u bulması, buluşun sahici bir kavuşmaya dönüşebilmesi için insanların tamamlayıcı rol oynayacağı aşamaya geçememesi; bütün bu aşamalar ezeli varlık yasalarıyla birlikte Türk varlığının tarihi merhaleleri ve varmış olduğu kritik durumu da temsil eder. Eşref-i mahlûkat haysiyeti tebarüz ettirilmiş, oluşa açıklığın sürekliliği sağlanmış olduğu takdirde Türk varlığı şairin keşfetmiş/hatırlatmış olduğu an sich (kendinde) vasıflarını für sich (kendisi için) vasıflar haline dönüştürebilecek[47], yeniden sahici bir kendiliğe, aynı zamanda bir toplumsal istikamet olarak da yansıtılan Yusuf'una kavuşabilecektir. Burada

[46] Şairin Bir Yusuf Masalı'ndan sonra yazdığı ve yazacağı şiirleri "ekstra şeyler" olarak nitelemesi, Bir Yusuf Masalı'nın söz konusu vasıflarıyla modern Türk şiirini anlam bakımından tabii sınırlarına vardırmasının neticesi olarak anlaşılabilir.

[47] İsmet Özel, menşei Alman idealizmi olan bu iki kavramı, varlık istikametini kaybetmiş bir milletin, bu istikameti yeniden sağlamak üzere menfaat sağlayabileceği verimlerin şuuruna varmak, bu verimleri kuvveden fiile dönüştürmek manasına karşılık gelecek şekilde kullanır: "... Gel gör ki yakın zamanın Türkleri hiç olmazsa siyasi kadrolar bakımından kendinde (an sich) vasıfları kendisi için (für sich) vasıflar haline dönüştürmede tam bir başarısızlığa uğramışlardır." (İsmet Özel, "Küme Düşme Rüşveti", *Yeni Şafak*, 9 Aralık 2000, http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2000/aralik/09/iozel.html, (02.01.2015)) , "Mütehakkim zümrelerin mali iktidarlarından aldıkları cesaretin marifeti sebebiyle Türk milleti kendinde "an sich, en soi" karakterini kendisi için "für sich, pour soi" şahsiyetini öne sürerek ikbale erme uğruna henüz ve hala değiştirmedi." (İsmet Özel, "Anahtarın Düştüğü Yer Veya Ne İşi Var Homeros'la Karl Marx'ın Şiirin Türk Tarihi İçerisinde?", http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1166&KID=55&PGID=0, (29.04.2015))

varoluşsal bir bağlamdan tarihsel bir bağlama geçen ve bu geçiş sırasında da ilk temsil alanını terk etmeyen katmanlı bir anlam yapısından bahsedilebilir. Hem şairin, hem de şairin mensup olduğu milletin varoluş serüvenine karşılık gelen anlam katmanlarıyla düşünüldüğünde, Yusuf'un masalını İsmet Özel'in şahsında sınırlanan sembolik bir tür otobiyografi yahut salt evrensel bir insanlık masalından ziyade Türklüğün masalı olarak okumanın şairin anlam stratejisine uygun, yerinde bir yaklaşım olduğu da anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Bir Yusuf Masalı'ndaki benöyküsel dönüşümün, tarihsel süreklilik iddiasını barındırmak üzere gerçekleştirilen bir anlam genişletmesi olduğu söylenebilir. Eserde gözlemlenen alt-metin ile ana-metin arasındaki ilişki, benzer örneklerle kıyaslandığında da anlaşıldığı üzere ana-metnin hâkim olduğu bir ilişki değildir. Hüsnü Yusuf masalının bağlamı, orijin noktası terk edilmemek suretiyle tarihsel bir süreci ifade eden bağlama sarkıtılmış ve böylelikle ontik bir anlam alanının tarih sürekliliğinde doğrulanması sağlanmıştır. Bağlam değişikliği epistemik düzeyde orijinal masalın bir çıkış noktası olarak tespit edilmesiyle kurulmuş, ancak varılan ve işaret edilen tarihi içerimlerle ontolojik düzeyde sonlandırılmıştır.

SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde metinlerarasılık kavramının postmodern duruma bağlı olarak edebi yapıtlarda yazar/öznenin niyetinin bütünüyle dışarıda bırakıldığı bir metinsellik alanına göndermede bulunduğu belirlenmiştir. Ancak bir edebi metin okuma metodu olarak ele alındığında, modern öznellik karakteristiği ile bir eserin bütününün yahut belirli bir kısmının, yeni bir metinde çeşitli tekniklerle başka anlamlara gelecek şekilde dönüştürülmesini inceleyen bir yöntem olduğu görülmüştür. Gerek Kristeva'daki "transpozisyon" kavramının işaret ettiği bağlam değişikliği, gerek Genette'in belirlemiş olduğu "ana-metinsellik" kavramı, metinlerarası bir yaklaşımın uygulanabilirliğinin yazar/öznenin bilinçli ve kasıtlı faaliyetine bağlı olduğunu doğrulamaktadır.

Metinlerarasılığı bir olgu olarak mümkün kılan bağlam değişikliğinin, ancak modern bir yönelim içerisinde bulunan yazar/öznenin üretmiş olduğu yapıtlarda söz konusu olabileceği, sanatta pre-modern – modern öznellik kipliği ayrımı ile belirlenmiştir. Buradan hareketle, sözlü-yazılı üretim şartları gözetilmeksizin folklorik ürünler kapsamında değerlendirilen anlatıların kendi aralarında bağlam değişikliği olamayacağı ve dolayısıyla kavramın orijinal anlamıyla metinlerarası ilişkiden bahsedilemeyeceği anlaşılmaktadır. Türk edebiyatı özelinde de metinlerarası yaklaşımın bir modern temsil durumu dâhilinde değerlendirilebileceği, bu bağlamda modern manada ilk metinlerarası ilişkinin Türk edebiyatının ilk modern eseri olan Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisinde mevcut olduğu ileri sürülmüştür.

Türk edebiyatı alanında metinlerarasılığın doğrudan bir metin okuma yöntemi yahut kavramsal olarak kullanıldığı çalışmalarda teori/praksis ilişkisi bakımından praksisin tarihi önceliğinin göz ardı edildiği; yapıtlar arasındaki her türden çağrışımın metinlerarasılık kavramıyla değerlendirilerek, metinlerarası ilişkilerin modern durumun mevcut olmadığı tarihlere de isnat edildiği görülmüştür.

Bir Yusuf Masalı'ndaki metinlerarası ilişkilerin analizi neticesinde hem eserin içerdiği tarihsel süreklilik iddiası ve buna bağlı olarak Türk şiirinin arayış ve bulunuş kiplikleri hakkında taşıdığı göndermelere ulaşılmış, hem de eserin alt-metniyle kurduğu ilişkide muadillerinden modern bir kuruluş alanının dışında kalması suretiyle ayrıldığı saptanmıştır. Bu bağlamda Bir Yusuf Masalı'nın ana-metinsellikle kurulan diğer modern Türk edebiyatı yapıtları arasında son derece müstesna bir yeri olduğu söylenebilir. Eserin çıkış noktası epistemik, bilişsel düzeyde modern sayılabilir; zira İsmet Özel eserini kaleme alırken kendinden önce hâlihazırda mevcut olan bir masala 'başvurmuştur'. Ancak masala başvururken masalın kendi tarihselliği içerisindeki orijinal anlam noktasını terk etmemiş, bilakis anlam noktasını "oluşa açıklığın sürekliliği" ilkesinin dâhilinde güncel bir anlam alanına taşımıştır. Bu açıdan Bir Yusuf Masalı'nda 'benöyküsel' bir transpozisyon olarak görünen masal kurgusunun taşınması durumu, esasında modern Türk şiirinin imgelem imkânıyla gerçekleştirilmiş bir yeniden-tanımlama olarak adlandırılabilir; zira Türk şiirinin modern öncesi bulunuş kipliğinden farklı bir tarihsellikte, hem masalda hem de mesnevi bölümlerinin içeriğinde de belirtildiği üzere bir eksiklik ve arayış durumunun dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Bir Yusuf Masalı, modern öncesi anlatıların genel karakteristiği olan 'modelin yeniden üretimi'nden bu eksiklik hali noktasında ayrılmaktadır; incelenen eserde belirleyici olan modelin yeniden üretimi değil, eksik modelin yeniden teminine yönelik bir itkidir. İsmet Özel'in röportaj, söyleşi ve fikri yapıtlarındaki ifadeleri de Bir Yusuf Masalı'ndaki bu anlam stratejisini destekler niteliktedir.

Hüsnü Yusuf masalındaki hareket ve kişilere, Bir Yusuf Masalı'nda modern belirlenimler karşısındaki insanlık durumunu temsil edecek şekilde çok katmanlı bir anlam, imgelem yapısı kazandırılmıştır. Orijinal masalın ana-metinde kavuştuğu yeni kapsam, aynı zamanda masal türünün narratif/anlatısal kimliğindeki temsil potansiyeline dair yeni işaretler de ortaya çıkarmıştır.

Masallar, neden-sonuç ilişkileri düzleminde anlamlandırması güç olağanüstü hadiseler, büyülü nesneler, dev, cin gibi doğaüstü yaratıklar ihtiva eder. Bu geleneksel gerçeküstü temsil tarzı masaldaki narratif kimliği açıklamaktadır.

Masallarda, kültürün hâlihazırda hâkim olan belirlenimlerini gerçeküstü motiflerle oyunlaştırmak suretiyle aşan bir söylem mevcuttur. Modern anlatılardaki mimesis, yansıtma iddiasından farklı olarak, masalın alternatif bir gerçeklik kurgusu, gerçeküstü unsurların tutarlılıkla sergilendiği bir temsil yapısı vardır. Bir Yusuf Masalı'nın metinlerarası ilişkiye girerek ortaya çıkardığı anlamlarla birlikte, masallara özgü gerçeküstü temsil tarzının imgelem kurgusundaki aşkın ve içkin nitelikleri aynı anda barındırma özelliğinin ilkel biçimi, aşaması olduğu söylenebilir. İmgelemde doğrudan dilin kendisine yaklaşarak, dilin potansiyel olarak taşıdığı bütün düşünce biçimleri üzerinden aranılan temsil imkânı, masallarda olay-kişi-hareketler ekseninde, öyküleme esası üzerinden aranır. Çalışmanın ara-sonuç bölümünde, İsmet Özel'in bilmece türünü soru-cevap tekniği üzerinden kurulan, şiirin ön-aşaması şeklindeki bir tür olarak belirlediği aktarılmıştır. Buna benzer bir tespit yapılacak olursa, masalların öyküleme tekniği üzerine kurulan, gerçeküstü perspektifiyle pre-modern bir aşkınlık alanı temin ederek şiire yaklaşan bir tür olduğu söylenebilir.

Masalın bu hareketler üzerinden inşa edilen gerçeküstü tahkiye kimliği, çoğunlukla mitolojik-nesnelci bir bakış açısına binaen arkaik insanın zihin yapısıyla, psikanalizin bilinçdışı, bilinçaltı kavramlarıyla yahut da arketipsel sembol analiziyle açıklanmaya çalışılmış, tahlil edilmiştir. Bütün bu modern analiz yöntemleri, ontolojik düzlemi kısıtlayan bir nesnelci metafizikle geliştirilmiş olduğu için, masalı sabit bir perspektiften, belirli bir "öz"e bağlı olarak ele alabilmiştir. Bir Yusuf Masalı'ndaki metinlerarası ilişki ise, masallardaki narratif kimliği tarihsel bir süreklilikte gözlemleyebilme imkânı sunmuştur. Kuşkusuz eserin sağladığı yeni anlama alanı, bir sanat eserinin, şiirin sağladığı düşünsel imkândır. Öte yandan bu yeni anlama alanının mevcudiyeti metinlerarası bir okumayla belirlenmiş, göndermelerin içerdiği birtakım hususiyetler açıklanabilmiştir. Bu açıdan, Bir Yusuf Masalı'nın açığa çıkardığı özelliklerin, yalnızca Hüsnü Yusuf masalıyla sınırlı olmayabileceği düşünülmelidir. Başka bir deyişle, Hüsnü Yusuf masalında tarihsel süreklilikle bağlantılı olarak ortaya çıkan anlam, türe ait bir potansiyel özellik olarak tespit edilerek, diğer masallar üzerinden de değerlendirilebilir.

Hüsnü Yusuf masalının Bir Yusuf Masalı'ndaki yenidenyazımıyla birlikte gözlem imkânına kavuşmuş bulunan, masaldaki ontik bilgiyi hareket göstergelerine dönüştüren narratif kimliğin, genel olarak masal türüne ait bir hususiyet olduğunun doğrulanabilmesi için Türkçe'ye ait birçok masalın, ihtiva ettiği hareketler merkezinde, Türk kültürünün geniş bir değerlendirmesiyle birlikte analiz edilmesi gerekmektedir. Böyle bir çalışma, kültürel kodların ontik bilgiyle olan münasebetlerinin Türk kültürü bağlamında araştırılmasını da gerektireceği için, kuşkusuz hayli uzun soluklu ve geniş kapsamlı bir çalışma olacaktır. Dolayısıyla çalışmamız bu noktada, tikel bir örnekten hareketle potansiyel bir araştırma alanı belirleyerek sonlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Aka, Pınar, "Divan Edebiyatı ve Bütünlük", *Littera*, 17. Cilt, Aralık 2005.

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

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

Alptekin, Ali Berat, *Taşeli Masalları,* Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

Arseven, Veysel, *Hikâyeler ve Masallar* (Öcal Oğuz ed.), *http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10761,husnuyusufpdf.pdf?0,* (03.04.2015).

Bektaş, Nuh, "Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nazım Hikmet'in "Ferhad ile Şirin" Oyununa Metinlerarası Bir Bakış", *Milli Folklor*, C.11, S.83, Y.2009.

Biemel, Walter, "Heidegger'de Şiir ve Dil" (Çev. Yasemin Çına), *Heidegger,* Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2010.

Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1982.

Boratav, Pertev Naili, *Tekerleme* (Çev. İsmail Yerguz), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000.

Boratav, Pertev Naili, *Uçar Leyli*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2001.

Boratav, Pertev Naili, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.

Brandist, Craig, *Bahtin ve Çevresi, Felsefe, Kültür, Politika* (Çev: Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.

Buch, Wilfried, "Masal ve Efsane Üzerine" (Çev. Ali Osman Öztürk), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar,* Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003.

Cassirer, Ernst, *Mitik Düşünme* (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara 2005.

Çobanoğlu, Özkul, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.

Degh, Linda, "Halk Anlatısı" (Çev: Zerrin Karagülle), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003.

Demiray, M. Güner, "Halk Masalları Üzerine Bazı Görüş ve Düşünceler", *Türk Folkloru,* 86, 1986.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Dundes, Alan, "Doku, Metin ve Konteks" (Çev. Metin Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar,* Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Elçin, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara 1986.

Gadamer, Hans-Georg, "Hermeneutik Refleksiyonun Kapsamı ve Fonksiyonu" (Çev. Hüsamettin Arslan), *İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002.

Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

Gökalp-Alpaslan, G. Gonca, *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanı'nın Çağdaş Yorumları*, Multilingual, İstanbul 2007.

Günay, Umay, "Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.1 S.1, Y.1983.

Halman, Talat Sait, "Şeyh Galip ve Divan Şiirinin Değeri", *Şeyh Galib Kitabı,* İstanbul 1995.

"Hilmi Yavuz'un Bildirisi Üzerine Tartışmalar", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995.

Holbrook, Victoria Rowe, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Işın, Ekrem, "Mevleviliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Galib", *Şeyh Galib Kitabı,* İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995.

İrem, Nazım, "Kemalist Modernizm ve Türk-gelenekçi Muhafazakârlığın Kökenleri", *Toplum ve Bilim*, Güz sayı: 74.

Karatani, Kojin, *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner), Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Korkmaz, Nurseli Gamze, ""Kolsuz Hanım" Üzerine Yazılı Kültür ve Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir Çalışma", *Milli Folklor*, C.11, S.83, Y.2009.

Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı - Giriş* (Çev. Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Lyotard, François, *Postmodern Durum* (Çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2013.

Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Menteş, Murat, "Son Kitabımı Yazdım Gayet Müsterihim", *Gerçek Hayat*, Y.7, S.2006-1 (272), 6 Ocak 2006.

Olrik, Axel, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003.

Ong, Walter, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul 2004.

Oruç, Şerif, "Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Lüthi", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2010.

Özay, Yeliz, *Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2007.

Özel, İsmet, "Anahtarın Düştüğü Yer Veya Ne İşi Var Homeros'la Karl Marx'ın Şiirin Türk Tarihi İçerisinde?", http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1166&KID=55&PGID=0, (29.04.2015).

Özel, İsmet, "Bir Yusuf Masalı şiir CD'siyle ilgili yaptığı basın konuşması", http://istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=437&KID=37&PGID=0, (04.05.2015).

Özel, İsmet, "İslam Dinlerden Bir Din, Türk Milleti de Milletlerden Bir Millet Değildir", http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1018&KID=2, (06.03.2015).

Özel, İsmet, "Küme Düşme Rüşveti", *Yeni Şafak*, 9 Aralık 2000, http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2000/aralik/09/iozel.html, (02.01.2015).

Özel, İsmet, "Türkiye'den Türkeli'ne Varalım. Türk Şiirinden Şiir Türküne ve Belki Şiir Türküye Varabilme Gücü Bize Verilirse. (IV)",

http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1104&KID=55&PGID=0, (12.03.2015).

Özel, İsmet, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*, Şule Yayınları, İstanbul 2006.

Özel, İsmet, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul 2011.

Özel, İsmet, *Bir Yusuf Masalı,* Şule Yayınları, İstanbul 2012.

Özel, İsmet, *Kalın Türk*, Tiyo Yayınları, İstanbul 2013.

Özel, İsmet, *Tahrir Vazifeleri,* Tiyo Yayıncılık, İstanbul 2013.

Özel, İsmet, *Türk Olamadıysan Oldun Amerikalı*, Tiyo Yayınları, İstanbul 2015.

Özkan, Fadime, "Üç Cin Bir Şair", *Yeni Şafak*, 21 Şubat 2000.

Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat), Bilim Sanat Felsefe Yayınları, İstanbul 1985.

Russ, Jacqueline, *Avrupa Düşüncesinin Serüveni & Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi* (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2014.

Sakaoğlu, Saim, *Masal Araştırmaları,* Akçağ Yayınları, Ankara 2012.

Saydam, M. Bilgin, *Deli Dumrul'un Bilinci,* Metis Yayınları, Ekim 2013.

Seyidoğlu, Bilge, "Masal", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 6., İstanbul 1985.

Seyidoğlu, Bilge, *Erzurum Masalları*, Erzurum Kitaplığı, İstanbul 1999.

Shiner, Larry, *Sanatın İcadı* (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

Tezel, Naki, "Türk Halk Edebiyatında Masal", *Türk Dili*, Sayı: 207, Ankara 1968.

Titon, Jeff Todd, "Metin" (Çev. Öykü Terzioğlu), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3,* Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2009.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik* (Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Tuğcu, Emine, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Turinay, Necmettin, "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul 1995.

Türkan, Kadriye, "Türk Masallarında Mimari: Hamam ve İşlevleri", *Milli Folklor*, 84, 2009.

Tüzer, İbrahim, *İsmet Özel – Şiire Damıtılmış Hayat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.

Zima, Peter V., *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (Çev. Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, Ankara 2006.