T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

HALKIN SESİ, YAZARIN SÖZÜ: FOLKLORDAN EDEBİYATA ÇAĞDAŞ TÜRK MASALI

ARMAĞAN ALTAY

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ SELMA SOL

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Halkın Sesi, Yazarın Sözü: Folklordan Edebiyata Çağdaş Türk Masalı
Hazırlayan: Armağan ALTAY

ÖZET

20. yüzyıl çağdaş Türk masalının klasik örneklerinin folklor-edebiyat ilişkisi ekseninde ve metinlerarası bir zeminde değerlendirildiği bu çalışmada, aynı zamanda birer halkbilimci olan öncü masal yazarlarının Türk kültür hayatına yapmış oldukları yön verici katkılar, halk kültürüne ve onun modernizasyonuna yönelik kuramsal-politik yaklaşımları özgün ve ortak nitelikleriyle birlikte gösterilmiştir. Geleneksel türlerin çağdaş edebiyatın dip katmanı olarak varlığını koruduğu varsayımıyla hareket edildiği bu çalışmanın esas amacı, örneklem bölümündeki metinler aracılığıyla folklordan edebiyata doğru gelişen bir kültür ekonomisinin genel hatlarına ulaşmaktır.

Bu esas amaca bağlı olarak, çalışmanın ilk bölümü sözlü kültür-yazılı kültür, gelenek-modernite, folklor-edebiyat, halk masalı-edebi masal gibi ayrımların tartışıldığı kuramsal çerçeveye ayrılmıştır. Bu bölümde romantizmin kültür tarihi mirası sözmerkezcilik kavramı etrafında eleştirilirken, masal türünün tarihinde yazılı metinlerin belirleyici etkisi çeşitli referans ve örneklerle vurgulanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümü çağdaş masal metinlerinin girdiği metinlerarası diyalogun karşı tarafına, yani masal türüne ayrılmıştır. Masal türünün özellikleri, masal araştırmalarının tarihine bakıldığında karşımıza iki ana kuramsal ekol olarak çıkan soybilimsel ve biçimbilimsel eleştirinin Propp, Jolles gibi kurucu teorisyenlerin kaynak metinleri üzerinden detaylı tartışmalarla incelenmiştir.

Çalışmanın son ve metin analizlerine ayrılan bölümünde sırasıyla Ziya Gökalp, Eflatun Cem Güney ve Oğuz Tansel'in masal metinleri metinlerarası bir okumaya tabi tutulmuştur. Sonuç bölümünde masal yazarlarının geleneksel masal üzerinde uyguladıkları biçimsel, anlamsal, kurgusal, alegorik vs. gibi bağlam değiştirimlerinin arkasındaki kültürel sürekliliğe ilişkin estetik ve politik kaygılar irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Masal, edebi masal, sözlü kültür, folklor, edebiyat, metinlerarasılık, Ziya Gökalp, Eflatun Cem Güney, Oğuz Tansel

Name of Thesis: Voice of Folk, Word of Author: From Folklore to Literature Modern Turkish Fairy Tales

Prapered by: Armağan ALTAY

ABSTRACT

In this study, in which classical examples of 20th century modern Turkish fairy tales are evaluated on an intertextual basis in the context of folklore-literature relationship and the guiding contributions of pioneer fairy tale writers - who are also folklorists - to Turkish cultural life, as well as their theoretical-political approaches to folk culture and its modernization are shown with their unique and common characteristics. The main purpose of this study, which assumes that traditional genres preserve their existence as the bottom layer of contemporary literature, is to reach the main lines of a cultural economy that develops from folklore to literature through contemporary fairy tale texts.

Depending on this main purpose, the first part of the study is devoted to the theoretical framework in which distinctions such as oral culture-written culture, tradition-modernity, folklore-literature, folk tale-literary tale are discussed. In this section, while the cultural historical heritage of romanticism is criticized around the concept of logocentrism, the decisive influence of written texts in the history of the fairy tale genre is shown with various references and examples. The second part of the study are reserved to the opposite side of the intertextual dialogue in which contemporary fairy tale texts participate, that is, the genre of fairy tale. The characteristics of the fairy tale genre have been examined with detailed discussions over the source texts of the founding theorists such as Propp and Jolles of genealogical and morphological criticism, which appear as two main theoretical schools when we look at the history of fairy tale studies.

In the last part of the study, which is reserved to text analysis, the literary fairy tale texts of Ziya Gökalp, Eflatun Cem Güney and Oğuz Tansel, respectively. The esthetical and political concerns about the cultural continuity behind these fairy tale

transpositions, that the aforementioned tale writers have made on the traditional tale genre have been interpreted from formal, semantic, fictional, allegorical etc. perspectives.

Keywords: Fairy tale, literary fairy tale, oral culture, folklore, literature, intertextuality, Ziya Gökalp, Eflatun Cem Güney, Oğuz Tansel.

ÖNSÖZ

"Yusuf'un masalı
neden Yusuf'la başlamıyor
Bir varmış bir yokmuşla başlıyor
bütün masallar gibi?"[1]

Tarih sahnesine sözlü kültürün yerine çıkarak çağlar boyu ön sırada yer almış olan kitaplar, teknolojinin insan hayatına her geçen gün daha da yaklaşmasının bir sonucu olarak bugün birer nostalji nesnesi olmanın eşiğine gelmiş durumda. Sosyoloji ve halkbilimi gibi toplum disiplinleri, Batı'da 1800'lerden itibaren etkisi şiddetle hissedilen bu değişimin toplumsal hareketliliği hızlandırmasından duyulan kaygı neticesinde doğmuştu. Zamanla birlikte kaygıların yönelimleri, öncelikleri ve hatta geçerli sebepleri de değişti. Sözgelimi bir asır önce devletlerin deyim yerindeyse severken öldürdüğü halk kültürü, günümüzde turistik kolonyalizmin huzurevlerinde son günlerini büyük bir konfor ve rahatlık içerisinde geçiriyormuş gibi görünüyor. Sözcükler dijital kültür ortamında gösterge değerlerinden büyük ölçüde feragat edilse de kitapların dünyasına göre çok daha hızlı yayılıyor. İnsanın aynı anda hem vakıf olduğu, hem de maruz kaldığı dili, başı, sonu ve ortası olan bir uzamda konuk eden kitapların sayfa düzeni artık hafızamızı sınırlamadığı gibi, bütün arayışlarımız ctrl+f ve Google sayesinde bir istatistiğe dönüşebiliyor. Her kapının başka bir kapıya çıktığı, ancak hiçbir kapının açılmadığı *hyper-text* dünyasının sakinleriyiz. Kimse masallara inanmıyor, çünkü artık herkes anlatıcı.

Bu metin de pek çok doktora tezi gibi bir bilgisayar klavyesiyle, fakat kültürün ölümüne inanmadığı halde yaşadığına inanmak isteyen genç ve kaygılı bir akademisyen tarafından yazıldı. Bu kaygının birbirini tamamlayan iki yüzü olduğu söylenebilir. İlki edebiyatı hangi çağ ve toplumda olursa olsun, fantezinin kaçışa yahut arzunun bir eksikliğin temsiline indirgenmediği, kurmacanın gerçeğin zıddıyla eşitlenmediği, gerçekliği bizatihi şekillendirebildiği edimsel bir yeterlilik, bir yetke içerisinde gözlemleyebilmek. İkincisi disipliner alışkanlıkların göz ardı ettiği çağdaş Türk masalı klasiklerini, folklorun modern bir bağlamda yeniden üretildiği, modernite-

[1] İsmet Özel, Bir Yusuf Masalı, Şule, İstanbul 2006,

gelenek ilişkilerinin tartışılabileceği tarihsel bir zemin üzerinde, Türk modernleşmesi serüveninin kültürel ayağına, cumhuriyetin ilk yıllarındaki kültür politikalarına dair çıkarsamalara varmak kaygısı izliyor.

Masal türüne olan ilgim, pek çokları gibi dünyadaki her şeyin sıradışı ve keşfetmeye değer olduğu çocukluğumda başladı, ancak sonrasında bilimkurgu ve fantastik edebiyatla devam eden bu ilginin akademik bir kaygıyla buluşması için, türü daha iyi tanımam gerekiyordu. Arzu ettiğimin farkında dahi olmadığım bu tanışmaya vesile olan iki isim vardır; İsmet Özel ve Bilge Karasu. Özel'in *Bir Yusuf Masalı* ve Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*; bu iki eserde gözlediğim masaldan faydalanma biçimleri türe dışarıdan bakmamı sağladı ve bu sayede yeni bir tanışma imkânına kavuştum. Gerekli – ve hiç bitmeyeceğini her seferinde yeniden keşfettiğim - kuramsal okumalardan sonra işe baştan başlayarak ilk modern masalcılarımızın eserlerine yöneldim. Türk kültür hayatına önemli katkılarda bulunmuş çalışkan ve üretken Cumhuriyet aydınlarının unutulmaya yüz tutmuş kıymetli eserleriyle karşılaştım. Üstelik edebi masallar Batı'da olduğunun aksine üzerinde çokça durulmamış, belli bir konsept ve kategori çerçevesinde incelenmemiş, kısacası henüz yerleşik bir literatür ve hatta ortak kabul görmüş bir terime dahi sahip olduğu söylenemeyecek bir alandı. Masalı bilmeyen yoktu, ancak edebi masallar üzerine çalışan bir elin parmağı kadar azdı.

Bu çalışma, Türk masalının çağdaş klasiklerini, folklordan edebiyat istikameti doğrultusunda gelişen bir kültürel dönüşüm olayı bağlamında ele alıyor. Sözlü icracıların neslinin tükenmesinden sonra kalem erbabının eline geçen masallar, bu anlamda hem bir ölümü yaşamış, hem de başka bir bedende, çocuk edebiyatı kategorisinde yeniden doğmuştur. Türk masalının rejenerasyonu bu anlamda başarısını Batı'da olduğu gibi derleme ve tasnif çalışmalarından çok, folklordan beslenen edebiyatçıların bilhassa çocuklar için kaleme aldığı metinlerle gerçekleşmiştir.

Bir yüzü geçmişe, diğeri geleceğe bakan, bir eliyle dönüştürüp diğeriyle koruyan masallar, onları akraba türlerden ayıran bu temel niteliği sebebiyle incelememizin baş aktörü seçildi. Bir yandan anlatı kurallarına sıkı sıkıya bağlı bir görüntü çizen, diğer yandan bütün mantık kurallarını alt üst eden masalların bu muzır fakat masum çift değerliliği, türün aynı zamanda epik ve komedi arasındaki geniş

aralığa yayılmasını sağlar. Türlerin metinlerin anlam ufkunu çizen bir dil düzeneği olmanın yanı sıra taşıdığı toplumsal kurum niteliği göz önünde bulundurulduğunda, masalın iki kutuplu geniş dünyası modern masal yazarlarımızın kültürel sürekliliği hangi ilke ve yöntemlerle sağlamaya çalıştığının gözlenmesi bakımından son derece uygun bir açıklık teşkil edecektir. Ezcümle, Türk modernleşmesini konu edinen masallardan biri de, tıpkı türün kendisi gibi hem yenilikçi, hem gelenekçi olan modern masal yazarları tarafından anlatılmıştır. Masalcılarımızın sözü yazıya dökmesine benzer şekilde, biz de bu masalı derleyip bilgiye dökmeye çalışacağız.

Halkbilimcilerin kültürü korumak ve incelemekle kalmayıp, bazen doğrudan onun üretimine katılması, edebi masallar ile derleme arasındaki ayrımı zaman zaman zorlaştırır. Seçtiğimiz yazarlar, aynı zamanda birer halkbilimci olması sebebiyle derleme çalışmaları da bulunan kimselerdir. Ancak onların bizi ilgilendiren müşterek yönü, edebi masallarını hatları belirgin bir kültür politikası, Türkçe yaklaşımı doğrultusunda kaleme almış olmalarıdır. Diğer bir önemli ölçüt, yazarların tür yasalarına gösterdiği sadakat derecesi olacaktır; zira sözlü türler arasındaki sınırlar son derece geçirgendir ve bir anlatının edebi masal kategorisine girebilmesi için masalın türsel standartlarına hem uyum göstermesi, hem de onda bilinçli sapmalar yaratması gerekir. Başka bir ifadeyle edebi masal yazarı ne derlemeci gibi sözlü icraya sadık kalabilir, ne de şifahi geleneğe ait unsurlardan vazgeçebilir.

Ziya Gökalp, Eflatun Cem Güney ve Oğuz Tansel, modern Türk masal edebiyatının bu üç öncü ismi bütün kriterleri sağladığı gibi, çalışmanın gerektirdiği sınırlılığı da aşağı yukarı belirlemiş olur. Bu üç ismin dışında pek çok masal yazarımız var elbette. Lakin en eskisi sayılabilecek K.D. Hanım'ın *İstanbul Masalları* ve yine çok kıymetli bir halkbilimci olan Tahir Alangu'nun *Billur Köşk* masalları, edebi masaldan ziyade Alman masalcıların 'kitabî masal', 'buchmärchen' dedikleri, restoratif derleme ile adaptasyon arasındaki kategoriye yakındır. Bu iki eser ile birlikte çok yakın bir tarihte neşredilen Bahtaver Hanım'ın *Türk Masalları*'nı kitabî masal konsepti içerisinde değerlendireceğimiz müstakil bir çalışmayı önümüzdeki yıllarda yayınlamayı düşünüyoruz. Burada akıllara gelebilecek bir diğer duayen

masalcılarımızdan Naki Tezel'in çalışmaları ise derleme niteliğindedir.[2]

Çalışmamız üç ana bölüme ayrılmıştır. Bunların ilki olan 'Sözden Yazıya Edebi Masallar' başlıklı bölümde, edebi masal kategorisi folklor-edebiyat, söz-yazı, gelenek-modernlik ayrımlarını yöneten sözmerkezci hegemonyanın eleştirisi ekseninde tanımlanacaktır. Çalışma boyunca tekrarlanancak bazı tutucu sütun görevindeki kavram ve terimlerin hususen irdeleneceği bu bölümde, metin yorumlarında metinlerarası yaklaşımın hangi hassasiyetler doğrultusunda izleneceği tür teorisinin temel problemleri etrafında açıklanacaktır.

'Masal: Kuram ve Tarih' başlığını taşıyan ikinci bölümde ise, incelenecek edebi masal metinlerinin alt-metinsel zeminini oluşturan masal türüne ayrılmıştır. 'Masal türüne' şeklindeki genel ifadeyi burada özellikle tercih ettik, zira bu hacimli ve çalışmanın geri kalanından bir nebze ayrıksı duran kuramsal bölüme bir parantez açmak gerekiyor.

Sözlü kültür dinamiklerinden kaynaklanan varyantlaşma özelliği sebebiyle, edebi masal ile sözlü masal arasındaki metinlerarası ilişkileri gözlemleyebilmenin yegâne yolu, tür yasalarını bir radar gibi kullanmaktır. Bunun için üçüncü bölüm, romantik filolojiden İngiliz antropolojisine, Rus biçimciliğinden post-modern göstergebilime kadar masal araştırmalarına yön vermiş bütün ekollerin eleştirel bir okumasını içeriyor. Masal türünü yeniden tanımak benim için nasıl 'dışarıdan' mümkün olduysa, bu bölümde de metinlerarası ilişkilerin sağlıklı yorumlanabilmesi açısından masalın olabildiğince farklı 'dışarı'lardan görülebilmesine gayret ettik. Felsefe, psikoloji, antropoloji, etnografi, dilbilim ve tarih disiplinlerinin önemli isimlerinin masallara dair ya da bir şekilde masallarla kesişen metinlerine çokça yer verildi.

'20.Yüzyılda Modern Türk Masal Edebiyatının Klasikleri' başlıklı son bölüm ise, az evvel isimlerini zikretmiş olduğumuz masal yazarlarının metin analizlerine ayrılmıştır. Bu üç isim doğrudan bir çizgi oluşturmuyorsa da, birbirleriyle kesişip ayrıldıkları noktalar belli yoğunluk alanları meydana getiriyor. Bu alanları özgünlük

[2] Bu listeye girebilecek bir diğer isim olan Hasan Latif Sarıyüce'nin masalları kitaplaştırma sürecinde çalışmamıza dâhil edilecektir.

ve benzerlik kutupları arasında uç noktalardan olabildiğince kaçınarak masal (ve dolayısıyla aynı zamanda çocuk) edebiyatımızın modernleşme hareketlerinin takribi elli yıllık ilk safhasının genel dokusunu ortaya çıkarabilmek adına kat etme çabası içerisinde olacağız.

Masal gibi kıyısız, derin bir okyanusta yüzmenin zorlukları ve zorunlu kıldığı eksikliklerden de bahsetmek gerekir. Bunların ilki, az önce de belirtildiği üzere, masal yazarlarının seçim ve sınırlaması hususunda, biraz da edebi masal kategorisinin yerleşik olmamasından kaynaklanan zorluklardır. Bunun ötesindeki asıl zorluk, benzeşim ile özgünlük arasında metinlerarası bağlam değişikliklerinin sınırlarını netleştirmekti. Türleri hem biçimsel, hem tarihsel özellikleri üzerinden, metinleri de biriciklik ile dile aidiyet arasında bir denge gözeterek değerlendirmek, çok sayıda kuramsal tartışmaya konuk olmayı, bazılarına dahil olmayı ve hatta bazen durduk yere tartışma başlatmayı gerektirdi. Bunlara ek olarak yer verdiğimiz metinleri bütün yönleriyle ele alamadığımız, ikinci bölümün kuramsal hacmini analiz bölümüne yeterince taşıyamadığımızı düşündüğümüz bazı noktalar olduğunu da itiraf etmemiz gerek.

Başta halk örf ve adetlerimize uygun olarak gereğinden fazla uzayan zorlu çalışma süreci boyunca ara sıra kaybettiğim özgüvenimi bana duyduğu güvenle tazeleyen danışmanım Dr. Öğrt. Üyesi Selma SOL'a teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Tez konumun belirlenmesinde olduğu kadar tamamlanmasında da payı büyük olan, meslek ahlakına ve edebiyat sevgisine gıptayla baktığım Prof. Dr. Güzin Gonca GÖKALP ALPASLAN'a teşekkür etmek, fakat en çok yıllar önce fakir ama gururlu bir şairin eğitim hayatına devam etmesini sağlayan adil dokunuşları için teşekkür etmek istiyorum. Aynı kürsüde çalışma şansına sahip olduğum Doç. Dr. Ömer AKSOY, Doç. Dr. Erhan AKTAŞ ve tıpkı masal yazarları gibi halk deyişleriyle bezediği öğretici sohbetleri için Dr. Öğrt. Üyesi Bülent ATALAY, teşekkür etmek istediğim diğer hocalarım.

Halimden bilen iki tanığın, yıllardan beri okuma serüvenlerimizi yan yana sürdürdüğümüz Dr. Aytaç ODACILAR ve Uygar ŞİMŞRK'in isimlerini de anmak istiyorum. Süreç boyunca yardım ve destekleriyle yanım da olan Emre DAĞTAŞOĞLU, Ferdi ERTEKİN ve Emre ELMAS'a da teşekkür ediyorum.

Son olarak, bu çalışmayı ithaf ettiğim annem Ayten ALTAY'a teşekkür etmek istiyorum. Masalımın tam ortasında kaybettiğim, sonunda kavuşmayı ümit ettiğim masal perisi, senin yokluğunda bütün masallar önce 'bir yokmuş' ile başlıyor.

Armağan ALTAY

Edirne 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET **1**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
İÇİNDEKİLER ..... **x**

1. GİRİŞ: SÖZDEN YAZIYA EDEBİ MASALLAR **1**
1.1. Folklor, Sözmerkezcilik ve Masalın Üvey Kardeşi 1
1.1.1. Yazının Dışlanışı: S'özel' Bir Yaratım Biçimi Olarak Folklor 3
1.1.2. Folklor ile Edebiyatın Sınırında: Bir Türün Velayeti 14
1.2. Metinlerarasılık ve Folklorik Türler 30
1.2.1. Tanımlar ve Tür Kuramları 32
1.2.2. Folklor-Edebiyat Eşiğinde Metinlerarası Özne 43
1.3. Edebi Masal Terimi, Arzu ve Fantezi Kavramları Üzerine 49

2. MASAL: TARİH VE KURAM **54**
2.1. Masalın Soybilimi 54
2.1.1 Yalandan Gerçeğe Davet: Masal Terimi 54
2.1.2 Mitos ve İlkel Kurmaca 71
2.1.2.1 Kökenlerin Keşfi, Restorasyon ve Sınıflandırma 72
2.1.2.2. İlk Türler ve 'İşlevsiz' Kurmacanın İşlevi 82
2.2. Masalın Biçimbilimi 95
2.2.1. Masalın Poetikası ve Gerçekliğin Gerçekdışı Kökleri 95
2.2.1.1. 'Masalın Biçimbilimi': Değişkeler ve Sabitler 97
2.2.1.2. Hurafeden Gerçekliğe: Anlatının Tarihsel Katmanları 101
2.2.1.3. Gövde ve Sınama: Fantezinin Serbest Sadakati 116
2.2.2. Masalın 'Basit Form'u: İronik Adalet ve Doğal Mucizeler 126
2.2.2.1. Saf Ahlak, Nedenselliğin İhlali, Adalet 'Olay'ı 128
2.2.2.2. Epik ile Komik Arasında: Masalın Saflık İronisi 155
2.2.2.3 Büyübozumun Kehaneti: Tarih, Doğa ve Mucizelerin Dili 179
2.2.4. Masal Estetiği: Soyut Üslup ve Sembolik Gerçek 198
2.2.4.1. Masalın Şiirsel Formu, Soyutlamanın İki Yüzü 201

2.2.4.2. Masalın Akışkan Yüzeyi: Tekboyut, Tezat ve Tekrar 221
2.2.4.3. Masal Minimalizmi: Yalıtım, Arıtım ve Küt Motifler 232
2.2.5. Bir Kronolojiden Fazlası: Masalın Anlattığı Tarih Yahut Tarihin Anlattığı Masal 243
2.2.5.1 Minör Romans: Kriz ve Yanıt 245
2.2.5.2 Masalın Modernleşmesi ve Çocuk Edebiyatı 256

3. 20. YÜZYIL TÜRK MASALININ MODERN KLASİKLERİ 260
3.1. Genel Bakış ve Metinlerarası Teknikler Üzerine 260
3.2. Ziya Gökalp Masalları – Hars, Mefkûre, Tezhip 263
3.2.1. Gökalp'in 'Mefkûre'si: Halk Klasiği 266
3.2.2. Kızılelma: Alegori ve Yeniden Doğuş 272
3.2.3. "Biz Demek Bir Demektir": Vezne Çekilmiş Fikirler ve 'Orta Direk' Keloğlan 280
3.3. Eflatun Cem Güney – Güncel Üslup ve Kültürel Süreklilik 292
3.3.1. Bir Bürokrat, Bir Öğretmen ve Bir Halkbilimci: Eflatun Cem Güney 292
3.3.2. 'Dudukuşu' Değil, 'Masal Babası' 296
3.3.3. Türk Masalının Melodik Nesri, Sözlü Kültürde Sözün Özü 302
3.3.4. Gecikmiş Bir Halk İçin Çağdaş Masallar 308
3.4. Oğuz Tansel – Üç Kanatlı Masal Kuşu 314
3.4.1. Okutmak İçin Derleyen, Uyandırmak İçin Yazan Masalcı 314
3.4.2. 'Çocuklar Çoğaldıkça Kötülük Azalır': Doğa Sevgisi ve Sınıf Bilinci 322
3.4.3. Mavi Masallar 327

SONUÇ 334
KAYNAKÇA 342

1. GİRİŞ: SÖZDEN YAZIYA EDEBİ MASALLAR

1.1. Folklor, Sözmerkezcilik ve Masalın Üvey Kardeşi

"o saydam duvardır ki böler
var olanlarla artık olmayanları
bulutlu bir sessizlikte
yaşlarını sonsuza tamamlayanları"
Attila İlhan – Osmanlı Kasidesi

Masal, varlığını modern zamanlara ulaştırabilmiş folklorik türlerin başında gelir. 18. yüzyılda romantik aydınlar tarafından kültür endüstrisi selinin yarattığı erozyondan kurtarılan masallar, ulusçu akımların zaman zaman politik bir enstrüman gibi kullandıkları restoratif filolojiyle yeniden şekillendirilmiş ve Aydınlanmacı rasyonalizmin büyübozumu karşısında otantik bir kültür nesnesine dönüşerek itibar kazanmıştır. Geleneksel anlatıcılarının nesli hızla tükenmesine karşın varlığını kültür nesnesi kimliğinin dışında bir estetik kaynağı, bir imaj dağarcığı ve nesir grameri olarak sayısız yazar ve şairin kaleminde günümüze dek sürdürmüştür. Zamanla epik türlerden bütünüyle ayrılmasına neden olan ironik-mizahi yönü ve hayal gücüne sınırsız bir manevra alanı tanıyan öyküsel uzamının onu günümüze taşıyan özellikleri olduğu söylenebilir. Bu minvalde çağdaş bilimkurgu ve fantastik edebiyatın atası, çocuk edebiyatının temeli sayılan masalların modern adaptasyonları yalnızca yazın alanıyla da sınırlı kalmamıştır. Kendisini farklı formlar altında yenilemekte son derece mahir olan bu küçük fakat ölümsüz anlatılar, klasikleşmiş örnekleriyle resim, opera, sinema gibi görsel-işitsel sanatlarda sayısız uyarlamaya konu olmuş, yanı sıra çağdaş popüler kültür içinde de yerini almıştır.

Modern öncesi toplumlarda masal ve öykü, kısa olay anlatısını karşılayacak şekilde aşağı yukarı aynı anlama geliyor, birbirinden yapı, içerik, biçim vd. özelliklerine göre çizilmiş kurumsal sınırlarla net bir şekilde ayrılmıyordu. Masalın 'peri masalı' haline gelmesi, yani özgün bir anlatı türü çerçevesinde yeniden

tanımlanması ise modern kültür tarihçiliğinin ortaya çıkışıyla ile eş zamanlıdır. Almanya'da 1800'lerin ilk yarısında orta sınıf aydınları dikkatini klasik başyapıtlardan halk şarkılarına, ritüel ve danslara, el zanaatlarına yönelterek halk kültürünü keşfeder.[3] Bu 'keşif' masalın romantik bir sözlü kültür konsepti içerisinde yazın tarihinden yalıtılmasını, bir bakıma doğrudan tarihin kendisinden yalıtılmış 'tarihöncesi' bir zamana atfedilerek 'mitleştirilmesini' de beraberinde getirir. Ayakları ilkeller ile modernler arasındaki eşiğe yerleştirilmiş bir kültür teleskopundan bakılan folklor, ünlü halkbilimci Propp'un tabiriyle 'edebiyatın dölyatağı', yani bir nevi edebiyat-öncesi edebiyat gibi görülürken, sözlü olarak derlenip kayda geçirilen masallar da insanlığın evrensel-arkaik geçmişinin izlerini taşıyan mit tortuları olarak değerlendirilir.

Sözü yazıya önceleyen; yazılı kültürü ikincil ve yapay, sözlü kültürü ise öncelikli ve otantik sayan romantiklerin kültür tarihi mirası sözmerkezci bir tutumu hakim kılarken masal türü hususunda da çoğu zaman üzerinde pek düşünülmeyen harcıalem tanımların ortaya çıkmasına, tarihsel yorumların afaki kalmasına sebep olmuştur. Masalın tarihi bir sözlü aktarım tarihinden ziyade bir matbuat tarihidir diyen Elizabeth W. Harries, günümüzde masal adı altında anılan anlatıların yazma pratiklerinden ve matbuattan derin bir biçimde etkilenmiş olduğunu ve masalın bir tür olarak kurumsallaşmasında okuryazar ve eğitimli kimselerin sanıldığından çok daha büyük bir rol oynadığını hatırlatır. Ona göre masala atfedilen *""zamansız", "yaşlanmayan", "tarihsiz", "evrensel", "sınıfsız" gibi basmakalıp nitelikler kendi modernliğimizin kurguları olan bir 'nostalghia'nın ve gelenekselleştirme arzusunun sonucudur*."[4] Harries'in dikkat çektiği 'gelenekselleştirme arzusu'[5] gerçekten önemlidir, gelgelelim masalın yazınsal tarihinin ötelendiği sözmerkezciliği modernitenin yıkıcı yönleri karşısında romantik folklorun tepkisel bir dayatmasından ibaret olarak görmek ve bu dayatma karşısına da yazı ve matbaa teknolojisini çıkarmak meseleyi açıklamak için yetersiz kalır. Söz konusu dışlamayı kavrayabilmek için onu

[3] Peter Burke, *Kültür Tarihi* (Çev. Mete Tunçay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, 23-25.

[4] Elizabeth Wanning Harries, *Twice Upon a Time – Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton University Press, Princeton 2001, s.3.

[5] 'Gelenekselleştirme'yi burada geniş bir kapsamda; Hobwbawm'ın 'icad edilmiş gelenek', Benedict Anderson'un 'hayali cemaat'i gibi, kültür tarihçiliğinde kültürün bir insan edimi oluşuna dikkat çeken, geleneğin doğalcı kavranışına itiraz eden - Burke'ün 'icadın icadı' dediği - akımı kapsayacak şekilde kullanıyoruz.

bir çeşit ‘gelenek icadı’nın öncesine ve ötesine uzanan bir süreklilik içerisinde görmek, bu süreç içerisinde üretilen kavramsal ayrımları ve disipliner sınırları tartışmak gerekir. Zira masalları sözlü kültürün safkan çocukları sayan romantik filoloji sonrasında, temellerini Ferdinand de Saussure’ün attığı yapısal dilbilimde de sözmerkezcilik belirleyici etkisini sürdürmüş, folklor ile edebiyat arasındaki sınırları sözlü kültüre doğal bir öncelik tanıyıp ‘yazı’yı dışlayarak belirlemeye devam etmiştir.

Sözmerkezciliğin folklor alanındaki belirleyici etkisini en iyi yansıtan ve folklorun epistemolojik temellerinin özetlendiği metin, Prag Dilbilim Çevresi’nin öncü ismi Roman Jakobson ve yine aynı çevreye mensup halkbilimci Petr Bogatyrev’in ortak imzasını taşıyan ve ilk olarak 1929 yılında yayınlanan “Özel Bir Yaratım Biçimi Olarak Folklor” başlıklı makalesidir.[6] Bu makalede folklor ile edebiyat arasındaki ayrım doğrudan ve açık bir şekilde, Saussure’ün dil (langue) ile söz (parole) arasında, yani konuşma yetisini kullanmayı mümkün kılan soyut uzlaşmalar bütünü ile dilin tekil ve somut kullanımları arasında yaptığı ayrıma paralel kılınmıştır. Yazıyı belli gerekçe ve ön-belirlenimler doğrultusunda bir ‘eklenti’ konumuna iten dil-söz ayrımı ile folklor-edebiyat ayrımı arasındaki bu analojiyi anlamak içinse, öncelikle sözmerkezciliğin bir iletişim modeli zemininde dayatmış olduğu dil kavrayışına eğilmek gerekir.

1.1.1. Yazının Dışlanışı: S’özel’ Bir Yaratım Biçimi Olarak Folklor

Fransız düşünür Jacques Derrida yapısökümcü eleştirisinin temel kavramlarından biri olan sözmerkezciliği (Fr. logocentrisme) kökleri Antik Yunan’a kadar uzanan, varlığın kökensel ve mutlak içselliğe bağlı bir mevcudiyet olarak kavrandığı büyük metafizik geleneğe göndermede bulunacak şekilde kullanır.[7] Dilbilim özelinde ise bu kavram konuşan özneyi kurucu bir yetkinlikle donatan ve sesçil tözü yazı karşısında ayrıcalıklı kılan, yani aynı zamanda benmerkezcilik

[6] Jakobson, Roman, Petr Bogatyrev, "Folklore as a Special Form of Creation," trans. by John M. O'Hara. *Folklore Forum* 13(1):1-21.
[7] Kavram ilk kez Alman düşünür, şair, yazar Ludwig Klages (1872-1956) tarafından kullanılmıştır.

(egocentrism) ve sesmerkezcilik (phonocentrism) niteliği taşıyan bir dil kavrayışını ifade eder. *"Batı metafiziği, varlığın anlamının var-lığın* (mevcudiyetin) *alanında sınırlanması olarak, bir dilbilimsel formun egemenliği şeklinde kendini gösterir."*[8] Söz konusu dilbilimsel form ise alıcı, verici ve iletiyi önceden varsayan, 'boru hattı' şeklinde betimlenebilecek bir iletişim modeline yaslanır. Saussure'ün 'gösterge' kavramı bu model çerçevesinde "*bir özneden bir başkasına geçiş sürecinden ve anlam verme işlevinden ayrılabilen, ondan ayrı olma hakkına sahip gösterilen bir objenin, bir anlamın veya, bir kavramın kimliğini geçirmekle yükümlü bir aktarmayı (transmission) içerir."*[9] Sesli aktarım konuşucu öznenin otoritesi ile birlikte iletinin maddi mevcudiyetini yansıttığı, dolayısıyla alışveriş deneyimini ilk elden desteklediği için, dilin temel fonksiyonu da öncelikle seste vücut bulan bir düşüncenin iletimi olarak anlaşılmıştır. Son tahlilde Saussure'cü dilbilimsel sistem, Platoncu gelenekle temelde birleşecek şekilde konuşma ile düşünce arasında doğal bir yakınlık olduğu varsayımına dayanır ve sistematik tutarlılığını yazı karşısında söze atfedilen bir 'otantiklik' aksiyomuna borçludur. *"Saussure, özellikle metafizik olan bazı temel nedenlerden dolayı sözü (parole), yani göstergeyi konuşan sese (phone) bağlayan her şeyi ayrıcalıklı kılmak zorundadır. Düşünce ve 'insan sesi' (voix) arasında, anlam (sens) ve ses (son) arasında "doğal bir bağ"dan da bahsetmekteydi."*[10]

Sözün bu 'doğal' ilkselliği karşısında yazı, 'yazılan söz' olarak konuşulan dili kopyalamaya yönelik bir teknolojiye indirgenir ve ikincil bir rol üstlenmeye mahkûm edilir.[11] Yazının bu 'göstermelik', temsili rolü, beraberinde tarihsel açıdan da ardışık bir ikincilliği getirir; yazı teknolojisi psikodinamiklerini temelden dönüştürdüğü sözlü

---

[8] Bkz. Jacques Derrida, *Gramatoloji* (Çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2014.

[9] Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji* (Çev. Tülin Akşin), AFA Yayınları, İstanbul 1994, s.40.

[10] Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*…, s.37.

[11] Derrida, yazının bir araç rolüne indirgendiği geleneksel dışlama işleminin Saussure'deki izlerini seçtiği çeşitli ifadelerle birlikte şöyle aktarır: *"Yazının indirgenmesi (reduction) – gösterenin dışsallığının indirgenmesi olarak – sesçilik (phonologisme) ve akıl-merkezcilik (logocentrisme) ile baş başa gider. Saussure'ün geleneksel bir işlem ile, ki bu Platon'da, Aristoteles'te, Rousseau'da, Hegel'de, Husserl'de vb. de bulunmaktadır, yazıyı nasıl, gereksiz ve aynı zamanda tehlikeli bir dışsal temsil olgusu olarak dilbilimsel alanın – dilin (langue) ve sözün (parole) – dışına attığını biliyoruz: "Dilsel obje yazılan sözcük ve söylenen sözcüğün birleşimiyle betimlenmez. Sonuncusu kendi başına onu yapılaştırır. "yazı içsel sisteme (dilin) yabancıdır" "yazı dilin (la languge) görüşünü perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirmedir (transvestissement)". Yazıyla dilin bağı "yüzeysel (superficiel)"; "yapay (factice)dir. Bir "gariplikle" yazı, bir "imge"den başka bir şey olmaması gerekirken "başrolü ele geçiriyor" ve "doğal ilişki tersine çevriliyor"."* – Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*…, s.47.

kültürün tarihsel açıdan ardılı sayılacaktır. Bu anlamda kültürün sözlülüğü çelişkili bir biçimde metinden yoksun bir kültür olarak tanımlanmış olur.[12] Bu noktada Derrida'nın yapısökümcü bir yaklaşımla amaçladığı şey sözün sesçil yazıdan önce geldiğini reddetmek değil, söz ile yazı arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinin ancak sesçil yazının dominasyonu içerisinde, belli bir karşıtlık mantığının ön kabulü ile birlikte bahis konusu olabileceğini göstermek ve böylelikle bir ikili karşıtlığın hegemonyasını açığa çıkarmaktır. Bu anlamda Saussure'ün yazıyı dilin doğal ortamına

[12] Walter Ong'un Türk Halkbilim alanında da sıklıkla referans gösterilen "Sözlü ve Yazılı Kültür" başlıklı çalışması, yazının bilinci 'keskinleştiren' ve 'yabancılaştıran' yapay bir teknoloji olarak görülmesi, 'birincil sözlü kültür', 'ikincil sözlü kültür' gibi yazı ve matbaanın etkisine göre sıralanmış tarihsel kategorilerin kullanması bakımından sözmerkezciliğin belli başlı koyutlamalarını sürdürür. – Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* (çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul 2012. İçsellik, uyum, denge, doğallık vd. gibi kavramlara daha objektivist bir tutumla dönüşümleri açıklamak adına başvuran Ong, yazının yapay sayılmasının bir yergi olmadığını belirtir. Ona göre diğer yapay icatlar gibi yazı da kişinin öz kaynaklarından yararlanmasına en geniş olanak sağlayan son derece değerli bir buluştur. Yazının yaşam karşısında bilince sağladığı mesafe ve analiz etme imkânı doğal ortama bir yabancılaşma olmasına karşın, aynı zamanda yaşamı zenginleştiren temel bir gereksinimdir. (102) Ong, yazının teknolojik varlığı konusundaki paradoksları tabii sayar, ancak Derrida'nın dilsel işaretin nihai surette kökensel bir yazıya dayandığı görüşüne karşı çıkarken, metin olgusunu sesçil yazı üzerinden anlar: *"Düşünce, ses dünyasına gönderme yaparak anlam kazanan, gözle görünür simgelerden oluşan metinde değil, konuşmada barınır."* (94) Derrida'nın 'metnin dışında bir şey yoktur' diyen metin anlayışı, söz-yazı karşıtlığını tersyüz ederek görsel işaret anlamındaki yazıya bir öncelik tanıma niyeti taşımaz. Bir 'dış'a yer bırakmayan 'metin', en genel anlamıyla bütün bir varoluşta, etki ve tepkinin bulunduğu her yerde metinselliğin olduğunu söyleyen, matbu bir metin kadar müziği yahut coğrafi olayları da metinsel sayan bir vurguya sahiptir. Bu genişletilmiş metin nosyonu konuşmada sesin metinsel bir dizilişinin zımnen içerilmiş olduğunu hatırlatırken, aynı zamanda gösteren-gösterge arasında gösterenin lehine olan önceliği de iptal eder. Sözlü kültürü 'yazılı metinden yoksun' olarak tanımlayan Ong ise 'kelime işaret değildir' diyerek dilsel göstergenin kökeni ve dolayısıyla metin olgusunu görselliğe indirger, üstelik ironik biçimde 'tüm insan yaşantısını görsel benzerlerine indirgeme' eğiliminden bahsederken. (95) Böyle olunca, Derrida'nın itiraz ettiği hususun 'yazı ve matbaanın yarattığı önyargılar'ın ötesine uzandığını fark etmeksizin, konuşmaya atfedilen sözmerkezci önyargıyı korur. Bkz. 94-96, 194-200. Burada yazının dildeki 'kökensel varlığı'nın görülebilmesi, 'sözlü'lüğün bir yazı yoksunluğu üzerinden tanımlanamayacağının daha iyi anlaşılması adına Deleuze ve Guattari'den bir paragraf aktarmayı gerekli görüyoruz. İki Fransız düşünür *Anti-Ödipus*'ta ilkellerin dili üzerine yazarken Derrida'ya da göndermede bulunmuştur: *"İlkel topluluklar, bir grafik sisteminden mahrum oldukları için değil, ama aksine onlardaki grafik sistemi sesten bağımsız olduğu için sözlüdürler, ve sese yanıt veren, sese tepki veren, ama yine de özerk olup onun üzerine dizilmeyen göstergeleri bedenlere damgalarlar; buna karşın barbar oluşumlar sesi yitirdikleri için değil, ama grafik sistemi bağımsızlığını ve kendine özgü boyutlarını yitirdiği, ses üzerine dizildiği ve sese itaat ettiği, muhafaza ettiği ve yazının doğrusal kodu içinde yankılanmasını sağladığı yersizyurtsuzlaşmış soyut bir akışı sesten çekip çıkarmaya muktedir olduğu için yazılıdırlar. Özetle, grafizm bir ve aynı hamle ile sese bağımlı hale getirilir, ve yukarıdan veya ötelerden yayılan, grafizme bağmlı hale getirilen dilsiz bir ses tetikler. Yazı, kendisi sese itaat ederek onun yerini alır. Jacques Derrida, her dilin kökensel bir yazıyı gerektirdiğini söylerken, eğer bununla herhangi bir grafizmin varlığını ve bağlantısını kast ediyorsa haklıdır (geniş anlamıyla yazı). Sınırlı anlamındaki yazıda piktografik, ideogramik ve fonetik işlemler arasında hiçbir zaman herhangi bir kesilme tesis edilemeyeceğini söylerken de haklıdır: her zaman için ve zaten ses üzerine bir diziliş mevcuttur ki, bu aynı zamanda sesin bir ikamesidir…"* Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1* (çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2017, s.295-296.

tamamen yabancı, dışsal, yapay bir olgu sayması, dilin inceleneceği laboratuvarın sterilizasyonuna, yani dili deneysel bir gözlem için sağlıklı hale getirmeye yönelik bir çabayı andırır, modern fiziğin bir nesnenin sabit hızını ölçmek için tam vakumlu, atmosferik sürtünmeden arındırılmış bir ortam varsaymasına, matematiksel formüllerini bir imkansız-gerçekliğe dayandırmasına benzer.[13] Oysa imla, noktalama, aralık vd. biçimlendirici işaretlere hiçbir şekilde gereksinim duymayan salt sesçil nitelikte bir yazı sisteminden bahsedilemez. Daha da önemlisi söz-yazı ilişkisi bakımından diller arasındaki farkların radikalliğidir; Mısır hiyeroglifleri ya da halen canlı olan Çin ideogramları gibi mesajın konuşan sesten önce grafik işaretlerden geçtiği çok eski yazı sistemleri mevcuttur. Yazının dil ortamı içerisinde edinebildiği bu farklı konumlar göz önüne alındığında dil-söz ayrımının sesçil yazı sistemlerine göre tanımlandığı ve aynı karşıtlık mantığı içerisinde yazının bir eklenti sistemi kimliğiyle dilin olağan işleyişinin dışına çıkarıldığı anlaşılır. Sözmerkezciliğin etnosantrik boyutunu da gösteren bu mantıksal imtiyaz, resim-yazı ve piktografların azgelişmiş iletişim biçimleri sayılması demektir. (Derrida bu minvalde, sesçil olmayan yazı sistemlerinin sözmerkezciliğin oyununu boşa çıkarmasına atfen, "*Çin Avrupa için neyse, yazı da söz için odur*"[14] diyecektir.)

Bu açıdan bakıldığında ideografik ve piktografik yazı sistemlerinde dil-söz ayrımı geçersizleşir, öyleyse Çin folklorundan bahsedildiğinde bu 'sesçil yazı öncesi sözlü kültür' ile aynı anlama gelemeyecektir. Çünkü sesçil olmayan yazı kavram birimi olarak 'sözcüğü' kullanmaz, nesnelere verilmiş adları betimleyen sözcükten farklı olarak ideogramların betimlediği şeylerin birbirleri ile olan salt bağıntılarıdır. Basit bir örnek vermek gerekirse, bir kurgan yahut bir kilim üzerindeki motiflerin folklorik niteliğine kimse itiraz etmez, hatta günümüz Türkçesinde motif deyince akla evvela dokuma eşyaların motifleri gelir. Ne var ki bu işaretler dil dışına yahut dil öncesine itilir ve onların sesçil birimlerin dolayımından geçmeksizin anlam ifade etme gücüne sahip ideografik bir yazının parçaları olduğu çoğu zaman göz ardı edilir.

---

[13] Modern bilimin imkansız-gerçeklik gereksinimi hakkında bkz. Slavoj Zizek, *Mutlak Geritepme* (Çev. Barış Engin Aksoy), Encore Kitap, İstanbul 2020, s.18-19.
[14] Derrida, *Gramatoloji…*, s.41.

Netice itibariyle dilsel gösterge gerçekte ne sesçil, ne de yazınsal bir kökene bağlanabilir. Dil bizatihi tarihselleştirici konumda olduğu için böylesi bir çaba karşısında kökeni asla tarihselleştirilemeyen, çocukluğun (dil öncesi öznenin) dilin kökeni olmasına karşılık dilin de çocukluğun kökeni olmayı sürdürdüğü bir döngüde kalır. Dilbilim dilin kökenine uzanamaz ve dil, iletişimin boru hattı modelinden daima sızan bir 'fark' ve 'yineleme' oyunu olarak süregider.[15] Saussure'ün yaptığı ise, dilsel göstergenin özü itibariyle sesçil niteliğe yabancı oluşunu kabul ettiği halde, dilsel yapı ile öznel konuşma edimini 'göstergebilimin patronu' olabilecek bir dilbilimin inşası adına birbirinden yalıtmaktır. Saussüre'ün sisteminde sözün iletilebilir olmasının koşulu uzlaşıma itaat edebilmesi, gezintisini konvansiyonel alanlarda kalarak sürdürmesidir, buna karşın sözcük ile ses birimleri arasındaki ilgi tamamen keyfidir. Böyle ikircikli bir yalıtım keyfiyet temasının hiyerarşik bir erekselliğe geri götürülmesini gerektirir ki, son tahlilde bu işlem de dil ile söz, kod ile iletinin durmaksızın birbirine gönderdiği tarihsel döngüyü kavramsal sınırlarla keserek görünüşte ertelemekten ibarettir.[16] Bu anlamda kuşkusuz romantik bir doğalcılıktan uzak olsa da, *"Saussure'ün savının, bilerek ya da bilmeyerek koruduğu şey, -herhangi bir yazı sisteminden önce ve ondan bağımsız olarak, herhangi bir şekilde saf, otantik, kökensel vb. olanın "özgüvenini" ifade etme, aktarma, savunma ya da temsil etme ihtiyacının dışında – yalnızca saflık, otantiklik, kökensellik, özdeşlik, doğruluk, doğa vb. şeylerin var olduğudur."*[17] Böylelikle sözmerkezciliğin kuşatıcı etkisi yapısal dilbilimde ideal sözün sesçil doğası (ve yazının yapaylığı) üzerinden öznenin anlam üzerindeki garantörlüğüne dair bir önkabul üzerinden onaylanmış olur.

---

[15] Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih* (Çev. Betül Parlak), Kanat Kitap, İstanbul 2010, s.58-64.

[16] Derrida, Saussure'ün dil-söz arasındaki önceliklere dair çelişkili ifadesini, dilin dinamiklerini ses ile anlam arasındaki temel bir özdeşliğe-yakınlığa değil, kökensel bir fark, 'differance'a borçlu olduğunun delili olarak yorumlar: *"... Saussure'ün "Dil (la langue), sözün anlaşılır olabilmesi ve bütün etkilerini üretebilmesi için gereklidir; fakat söz de dilin kurulabilmesi için gereklidir; tarihsel açıdan, söz olgusu her zaman öncedir" sözlerini, göstergeler sistemi geneline yayabiliriz. İşte burada bir döngü (cercle) vardır, çünkü dil ve sözü, kod ve mesajı, şema (schéma) ve kullanımı (l'usage) vb., kesin olarak ayırt edersek ve böylelikle ileri sürülen iki postulata da hak tanımak istersek, nereden başlayacağımızı ve dil olsun veya söz olsun, herhangi bir şeyin genelde nasıl başlayabileceğini bilemeyiz. Bu yüzden, dil/söz, kod/mesaj vb. (onlarla dayanışma içinde olan her şeyi ayırımından önce, ayrımların sistematik bir* üretimini*, bir ayrımlar sisteminin üretimini -bir "différance"i- kabul etmeliyiz ki nihayet onun etkileri içinden soyutlama ile ve belirlenmiş güdülenmelere göre dilin bir dilbilim ve sözün bir dilbilimin vb., çerçevesini çizip çıkarabilelim."* - Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*…, s.53-54.

[17] Niall Lucy, *Derrida Sözlüğü* (Çev. Sabri Gürses), BilgeSu Yayıncılık, İstanbul 2012, s.169.

Jakobson ile Bogatyrev'in "Özel Bir Yaratım Biçimi Olarak Folklor" başlığını taşıyan makalesine baktığımızda, dil-söz ayrımının doğrudan kuruculuk-aktarıcılık pozisyonlarına bağlı bir özne modeli üzerinden folklor-edebiyat ayrımına aktarıldığını görürüz. Rus dilbilimciler romantiklerin halkı bir çeşit kolektif özne olarak gören doğalcılığını abartılı bulur ve 'halk üretmez, çoğaltır' savının üretim ile çoğaltım arasına kesin bir sınır koyulamayacağı için geçersiz olduğunu söyler. Bununla birlikte onlara göre bazı romantikler sözlü geleneğin Saussure'cü anlamda 'dil'e yakınlığı hususunda doğru tespitlerde bulunmuşlardır. Şayet dil sağlıklı bir iletişimin teminatı için toplum tarafından benimsenmiş uzlaşılar bütünüyse, sözel edimin dilde yaratabileceği bütün estetik amaçlı sapma ve bozulmalar da nihayetinde yine dile göre yorumlanabilen bireysel çelmeler olacaktır. Folklorun dile yakınlığı sözlü kültürün aracısız oluşundan, yazı gibi ikincil bir araca gereksinim duymamasından ileri gelir. Grubun bireysel söz edimi üzerindeki denetimi sözlü icraya dayanan folklorda yazınsal üretime nispeten çok daha sıkı olmak durumundadır; *"...folklor yapıtının varlığı, bunu benimseyen ve onaylayan bir grubun varlığını gerektirir. Folklor incelendiğinde* topluluğun koruyucu sansürü *gibi temel bir düşünceyi hiçbir zaman gözden uzak tutmamak gerekir."*[18] Folklordaki yenilikler, topluluğun önceden belirlenmiş ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik işlevsel çerçevenin dışına çıkmaz ve koruyucu sansür mekanizması sayesinde fire vermeksizin dilin konvansiyonel yapısına dahil olur. Buna karşın yazınsal yapıt, yazara öncelikle bir söz/parole olgusu olarak görünür, önsel olarak verili değildir, sipariş üzerine üretilen folklorun aksine piyasaya göre üretilir. Folklorun üreticisi geleneğin salt nakledicisi konumunda, grubun normlarına bütünüyle sadık kişi-dışı bir failken, yazınsal yapıtın üreticisi alıcıyla pazarlığa girebilen, üretimi geleneğin dışından başlatabilen bir öznedir.

Jakobson ve Bogatyrev'in 'eşsüremli folklor bilimi' esaslarını ortaya koyan bu erken görüşlerinde dil-söz ayrımının aktarım ile yaratım arasındaki öznellik düzeylerini yansıtacak bir karşıtlık içerisinde kullanıldığı ve bu karşıtlık doğrultusunda yazınsal üretimin folklordan bütünüyle yalıtıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Dil/langue, norm ve kurallara güdümlü taraftır, uç noktası kusursuz tekrar gibi görünmekle

[18] Roman Jakobson, *Sekiz Yazı* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s.45.

birlikte, topluluğun koruyucu sansürüyle peşinen sınırlanmış olsa dahi doğaçlamalardan beslenmekten geri durmaz. Söz/parole ise zorunlu olarak bireysel sapmaya güdümlüdür. Yazı, bu bağlamda elbette söz kutbuna yakın duracaktır, zira üretimi esnasında iletişimin sözlü konuşmaya özgü dolaysızlığından ve beraberinde grup belleğinden uzaklaştığı için sansürden bağımsızdır. Öte yandan, yazının bir bellek tekniği olmasına karşın bilineni bilenden soyutlayarak bilgiyi nesnel kılması, yazınsal üretimde alıcı ve verici tarafların farazi oluşuna yol açar.[19] Üretim ve alımlamanın işitsel düzlemde, yüz yüze gerçekleştiği folklorik yapıt dilin kendisini yeniden ürettiği doğal gelgitine tabi iken, yazma-okuma ise erteleyici, soyutlayıcı ve çizgisel bir hareket olarak artsüremli bir düzlemde gerçekleşir.

Makalede dil-söz ayrımı doğa-kültür ayrımına paralel şekilde uygulanırken değer biçici bir jargon kullanılmamıştır, keza romantizm eleştirileri de etkenlik ve edilgenliği uç noktalara taşıyan idealizme yöneliktir. Folklor her ne kadar doğaya yakın olsa da kültüre sarkık kalmak, doğaçlama yenilikler yaratmak zorundadır, aksi takdirde topluluğu etkileme işlevini kaybederek klişeye dönüşecektir. Öyleyse Ong'un sözlü kültür için sıralamış olduğu 'insan yaşamına yakın', 'duygudaş ve katılımcı' gibi içsel birlik ve uyumu sağladığı varsayılan psikodinamikler onu yazılı kültürden ayırırken diğer yandan onun varlığını tehdit eden özelliklerdir. Nitekim Jakobson ve Bogatyrev'in geç dönem metinlerinde dil ve söz ayrımının kesin sınırları bulanır. Jakobson, normatif geleneğin ağırlıkta olduğu folklor anlayışından uzaklaşıp, folklorun yenilik ve gelenek arasında diyalektik bir birlik olarak görüldüğü bir anlayışa yönelecektir. Keza Bogatyrev de folklorik dramalarda yaratıcı öznelliğin klişeyi aşmak zorunda olduğunu, aksi takdirde dinleyicide ilgi uyandırmayacağını ileri sürecektir.[20] Bu kavramsal geliştirmelerin bize gösterdiği ise, iki kuramcının dil-söz ve folklor-edebiyat arasındaki kavramsal sınırın ön-verili, dayatılmış bir *apriori* haline gelemeyeceğini, her zaman keşfe açık, karşıtlıktan kaçan bir fark olarak kalacağıdır. Ancak konu sözlü ve yazılı kültürler arasındaki tarihsel etkileşimin nihai boyutlarına geldiğinde, folkloru 'özel' bir yaratım formu kılan sözmerkezci mantık, folklor ve edebiyat arasındaki farkı korumayı sürdürür: *"Yazınla sözlü geleneğe dayalı şiirin*

[19] Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür...,* s.60-63.
[20] Richard Bauman, "Conceptions of folklore in the development of literary semiotics", *Semiotica,* 39-1/2, s. 7.

yazgıları, kuşkusuz birbirine sıkı sıkıya bağlı olabilir, folklorun yazınsal gerece ve bunun tersine yazın'ın da folklor gereçlerine sık sık işi düşmüş bulunabilir: Bununla birlikte, sözlü geleneğe dayalı şiirle yazın arasındaki temel sınırı soy kütüğü adına kaldırmaya hiç de hakkımız yoktur."[21] Temel sınırı soykütüksel bir gerekçeyle kaldırmak elbette hatalı olur, çünkü ne söz öncedir ne yazı. Ancak folklor ve edebiyat arasındaki farkı korumanın koşulu, ikisi arasındaki ilişki mantığını her kesişimde yeniden ele almak ve sınırların birbirinin yerini nasıl ihlal ettiğini göstermekten başka ne olabilir? Bu nedenle folklor-edebiyat ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar, onları bütünlüklerini savunmak adına saf özler haline getirmenin ötesine geçmekle mükelleftir. Böylesi bir çalışma, *"folklor ve edebiyatın sınırında meydana gelen sanatsal süreçlere odaklanarak, geçici tanımlardan yararlanmak ve araştırma temelinde söz konusu sınırı sorgulamak ve yeniden tanımlamak demektir."*[22]

Romantizm sonrasında bilimsel bir folklor sistemi yaratma çabalarının esas teşkil ettiği bu kurucu metinlerde, söz/parole kavramı teknik terim anlamının altında hâlâ soyu tükenmekte olan bir soylu vahşi saklıyor gibidir. Folklor ve göstergebilim arasında kurdukları analojilerle halkbilimine yön veren bu iki teorisyen özne ile yapı arasındaki ilişkinin kurucu rolün dışında düşünüldüğü bir çözülüşe doğru yönelmişse de, bilhassa halkbilimciler yapısalcı göstergebilimin kendi disipliner çatısını da tutmakta olan bazı temel sütunlarına dokunmamakta direteceklerdir. Bacchilega bu hususta haklı olarak post-modern fikir akımlarının göstergebilim alanında yarattığı onca infiale rağmen halkbilimcilerin muhafazakâr bir tutumla olay, anlatıcı ve dinleyici gibi eskimiş kategorilerle yetindiklerini ve farklı bir özne anlayışı üzerine düşünmeye direndiklerini söyler. Oysa, *"konuşmacı yahut hikâye-anlatıcısı anlamın dolayımsız yahut her şeyi bünyesinde toplamış kaynağı olarak düşünülemez ve hem* dilin *öznesi hem de* dildeki *özne basitçe etkin bir durumsal değişken olarak görülemez; konumu netamelidir."*[23] Bugün dahi folklor ve edebiyat arasındaki sınırların disipliner bir tutumla korunması söz konusudur ve bu koruma köklü bir alışkanlık olarak yazının dışlanmasına, kurucu öznenin tersinmesinden ibaret olan bir naif özne modeline

[21] Jakobson, *Sekiz Yazı…,* s.53.
[22] Christina Bacchilega, "Calvino's Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, Myth", *Journal of Folklore Research*, Vol.26, No.2 (May-Aug., 1989), s. 83-84.
[23] Cristina Bacchilega, *Postmodern Masallar* (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu), Avangard Kitap, İstanbul 2016, s.34.

dayanmaktadır. Bunun sonucunda egemen sınıfların kültürü ile tabi sınıfların kültürü arasında tek yönlü ilişkiler öngören bir şematizmin büyük ölçüde korunduğu söylenmelidir. Oysaki günümüz kültür tarihçiliğinin, 'yüksek kültür halk kültüründen doğmuştur' veya 'halk kültürü yüksek kültürün yozlaşmış halidir' gibi, sentezlerin bir 'dölleyici' özne vasıtasıyla, yani 'üstün' yahut 'öncelikli' kültürün tahakkümüyle gerçekleştiği ön-varsayımı üzerinde mutabık kalan karşıt önermeleri ve bunların etrafında dönen kısır tartışmaları bir kenara bıraktığı göz önüne alınmalıdır.[24]

Öyleyse, halkbiliminin sözmerkezciliği günümüze nasıl taşıdığını sormak yerinde olacaktır. Soruyu peşinen şöyle yanıtlayabiliriz: folklorun homojenliğini korumaya yönelik otantiklik kategorisini sözlü performansın yapısal modeli üzerinden sürdürerek. Amerikan yapısalcı halkbiliminin öncü ismi Alan Dundes, masal türüne 'folklorik bir perspektiften' baktığı yazısında, edebi masalları türün merkezine belli bir mesafede tutma konusunda son derece net ve kararlı davranarak, tipik bir halkbilimci refleksi oraya koyar. Masalın öncelikle sözlü bir tür olduğunu söyleyen Dundes, orijinalde anlatıcısı ve dinleyicisiyle bir sözlü performans olan masalın yazıya indirgendiğinde solgun ve yetersiz bir kopya haline geldiğini, dolayısıyla bir masalın aslında okunamayacağını, yalnızca dinlenebileceğini söyler. Ona göre Grimm Kardeşler'in ya da Perrault'nun masallarını konu edinen bir çalışma gerçekte geleneksel anlatıcıların anlattığı masalları değil, seçkinci bir yönlendirmeyle yeniden yapılandırılmış kompoze anlatılar, yani bir nevi sahte folklor, 'fakelore' üzerine çalışmış olur.[25] Dundes, popüler kültür ve edebiyat üzerinde muazzam bir etkisi olduğunu söylediği edebi masalların incelemeye değer olduğunu inkâr etmez, ancak onların özgün nesne, yani sözlü masal ile karıştırılmaması gerektiğinin altını çizer: Folkloristik yaklaşım edebi versiyonları ikincil türevler olarak kabul etmeli ve masal

[24] Sözgelimi Carlo Ginzburg kültürel sınıflar arasında dairesel bir etkileşim olduğu varsayımıyla, soruyu şöyle sorar: *"Halk kültüründe bulunan egemen kültür unsurları, ne ölçüde bilinmeyeni bilinen ve alışılmışa dönüştürmeye yönelik bilinçsiz bir saptırmadan ziyade, az çok bilinçli bir kültür aşılama eyleminin ya da kendiliğinden bir yakınlaşmanın sonucudur?"* – Carlo Ginzburg, *Peynir ve Kurtlar* (Çev Ayşen Gür), Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.20.

[25] İlk olarak Richard Dorson tarafından *American Mercury* dergisinin 1950 tarihli sayısında alanyazına kazandırılmış olan 'fakelore' kavramı William S. Fox'un da belirttiği gibi "folklorcuların araştırma konularının sınırlarını belirleme, bu sınırları koruma ve yeni kurdukları disiplinin akademik statüsünü yükseltmek" amacı taşır ve bu anlamda otantisite sınırlarının dışında kalan çalışma nesnesine işaret eder. bkz. William S. Fox, "Folklore ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler" (çev. Tolga Tanyel), *Folklorun Sahtesi: Fakelore* (haz. Selcan Gülçayır), Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2007, s.37.

araştırmalarına sözlü anlatılarla başlamalıdır.[26] Dundes, sözlü icra ile klasik yazılı koleksiyonlar arasında disipliner bir sınır koyar ve Grimm masalları gibi alan üzerinde son derece büyük etkisi olan metinlerin 'saf' folklorik nitelikte olmadığının altını çizerken haklı gibi görünse de, folklor-edebiyat etkileşimini ikincil konuma alırken sözmerkezci tutumu yinelemenin ötesinde bir gerekçe ileri sürmez.

Altmışlı yıllardan sonra folklorik anlatıların sabit, donmuş yapılar olarak görüldüğü klasik metin anlayışına karşı geliştirilen 'performans teori', araştırmacılara folklor metninin kayıt altına alınmış bir icra, bir performans olduğunu hatırlatmıştır. Halkbilim çalışmalarının rotasını metin-merkezli paradigmadan olay-merkezliye çeviren edim etnografisi, Jakobson ve Bogatryev'in öne sürdüğü geleneksellik ile bireysel yaratıcılık arasındaki karşıtlığı aşmaya çalışırken, aynı zamanda bağlama da ağırlık kazandırmış olur.[27] Ne var ki burada paradigma değişimi olarak görülen sapma gerçekte bir metin karşıtlığı ile sınırlı kalır, yorumlama açısından metinselliğin semantik boyutları üzerine sahici bir yenilik getirmez. Sözü edilen 'bağlamsal' ağırlık anlatıcının sözlü icra sırasında dinleyicilerle olan anlık, momental ilişkisine indirgenen, icranın fiziki koşullarının sınırlarına vurgu yapan ve en önemlisi 'işlev'in halen statükoyu korumaya güdümlü olduğu sesçil iletişim modelini sürdürür. Performans teorinin anlatısal işlevlerin icra esnasında belirli sosyal amaçlar doğrultusunda nasıl yönetildiğine dair bir incelemeyi gündeme almakla metinlerarası yoruma kapı araladığı doğrudur. Fakat burada folklorik metnin yorumuyla ilgili endişeler bir sözlü performansın jest, mimik, tonlama vb. performatif işaretlerini de içeren bir notasyon yahut transkripsyon sistemi geliştirmekten ibaret olmamalıdır, zira folklorik metin kayıt teknikleri ve anlık edimsel bağlamın ötesinde daha genel bir kültürel bağlam tarafından hâlihazırda kuşatılmıştır. Bauman'ın belirttiği üzere, *''tekil bir sözlü metnin geleneksel kimliğini saptamak, onun metinlerarası bir ağ dahilindeki yerini aydınlatmaktır ki, bu da onun yazılı edebiyattan uzak bir konuma yerleştirilmesi*

[26] Alan Dundes, "Fairy Tales from Folkloristic Perspective", *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm* (ed. Ruth Bottigheimer), University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 1986, pp. 259-270.

[27] Özkul Çobanoğlu, hem beşeri hem de bir sosyal bilim olduğunu söylediği halkbilimindeki bu paradigma değişimini, 'metin merkezli' paradigmadan, 'bağlam veya icra merkezli' paradigmaya 'teleolojik' bir geçiş olarak değerlendirmiştir. Bkz: Özkul Çobanoğlu, "Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni", *Folklor/Edebiyat*, 2000/4, s.24.

değil, bilakis onunla daha sıkı bir birliktelik içinde anlaşılması demektir."[28] Sözlü performans ile yazılı metin arasındaki değer hiyerarşisinde sözlülük lehine bir telafiyi amaçlayan performans teori, öznenin folklorik üretim koşullarından yola çıkıyor olsa dahi nihayetinde kurucu özne merkezli sesçil bir iletişim modelini esas aldığından sözmerkeci mantığı tahkim etmekle kalır.[29] Bu nedenle şayet folklor ile edebiyatın bir etkileşim paydasında buluşturulmasından verimli yorum alanları umuluyorsa, onları birbirine yaklaştıran ve birbirinden ayıran önyargılar karşı karşıya gelmelidir. Bunun içinse evvela 'işlev'in nihai surette mevcudu-bütünü korumaya yönelik tekyönlü bir edime indirgendiği kaba işlevcilikten uzaklaşılması ve bu doğrultuda folklor-edebiyat ilişkisindeki peşin eşitliklerin yahut eşitsizliklerin ertelenmesi şarttır. Bauman'ın şu ifadesini, göstergebilim ile folklor arkadaşlığının ilk kuralı olarak okumak yanlış olmaz: "*Şayet folklor bir hususiyet arz ediyorsa, bu bilhassa ifade biçimi ile toplumsal işlevin, bireysel yaratıcılık ile kolektif geleneğin, şahsi eylemle iletişimsel etkileşimin sanatsal üretim özelindeki karşılıklı ilişkilerini açığa kavuşturabildiği sürece böyledir."*[30]

Sözlü anlatı geleneğinin yazınsal dinamiklerle yeniden canlandırıldığı ve aynı zamanda kültürel bir melezlik arz eden edebi masalları bu vizyon dahilinde kategorileştirmeye çalıştığımızda, folkloristiğin tarihsel akışı doğal köken varsayımı üzerinden şekillendiren sözmerkezci 'episteme'ini kesintiye uğratmak gerektiğini görebiliriz. Halkbilimin başta 'halk' olmak üzere, 'gelenek', 'sözlü kültür', 'sözlü edebiyat' gibi temel kavramlarını sorguya açan edebi masallar, romantizmin fikri zemininde inşa edilen bu kavramların bileşenlerinin birbirine nasıl izafe edildiğini, karşıtlarının da hangi gerekçelerle dışlanmış olduğu sorularını araştırmanın doğal bileşeni haline getirir.[31] Özetle masal edebiyatı, kültürel üretimin devingen, dönüşümlü

[28] Bauman, "Conceptions of…", s.16.

[29] Performans Teorinin 'folklorik text'i revize ederken sonuç itibariyle yalnızca daha iyi bir 'transkripsyon' tekniği geliştirmeye odaklandığını gösteren bir çalışma için bkz. Elizabeth Fine, *The Folklore Text: From Performance to Print*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

[30] Bauman, "Conceptions of…", s.16.

[31] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, bir disiplin olarak halkbiliminin 'kriz'ini irdelediği makalesinde, romantik döneme ait 'sözlü edebiyat' konseptinin oksimoron niteliğine geniş bir parantez açmıştır. 'Oral literature' İngilizcede bir oksimoron meydana getirir; zira 'literature' sözcüğü doğrudan harf ve yazıyla ilgili 'letter', 'littera' kökünden türemiştir. Dolayısıyla sözlü edebiyat tamlamasının doğrudan çevirisi esasen 'sözlü yazılılık' gibi çelişkili bir ifadeye karşılık gelir. Kirshenblatt-Gimblett, Walter Ong'un 'oral literature' konseptinin yazı üzerinden düşünülmesine itirazını derinleştirir ve eleştirisini doğrudan sözlülük-yazılılık karşıtlığına yöneltir. Ona göre Ong da (ve Ong'un referans gösterdiği McLuhan da)

ve sınıfsal açıdan karşılıklı etkileşime dayanan bir analitik küme talep ettiği gibi, halk kültürü şeceresine mühürlenmiş masalı, yüksek-yazılı-matbu kültüre ait olan üvey tarihiyle yüzleşmeye çağırır.

1.1.2. Folklor ile Edebiyatın Sınırında: Bir Türün Velayeti

Journal of American Folklore dergisinin 2010 yılında yayımlanan sayısı bir özel dosya olarak Avrupa masal geleneğinin sözlü ve yazılı kültürler arasındaki yeri üzerine bir tartışmaya ayrılmıştır. Masalın kökenine dair eski bir tartışmayı yeniden alevlendiren Ruth Bottigheimer'ın *Masallar: Yeni Bir Tarih* (Fairy Tale: A New History) başlıklı kitabında türün doğuşu hakkında ileri sürdüğü görüşlerdir. Bottigheimer, masalın matbu eserlerle bir tür haline geldiğini savunur ve bu savı Rönesans dönemi yazarlarından Francesco Straparola'nın eseriyle destekler.[32] Ona göre masalı bir anlatı türü haline getiren Straparola'nın *Güzel Geceler* eseridir, çünkü bu eserde 'yükseliş masalı' adı verdiği, ortaçağ romanslarının motiflerini ödünç alan fakat sınıfsal yer değişimlerinin merkezde olduğu kurmaca anlatılar bulunmaktadır.[33] Yeni masal tarihini Grimm Kardeşler'den Charles Perrault'ya ve oradan da Straparola'ya uzanan ters bir kronolojiyle yazmış olan Bottigheimer, matbu koleksiyonların sözlü kültüre etki edebileceğini göstermesi bakımından haklı görünse de, ileri sürdüğü köken savı ve etkileşim modeli sözmerkezciliğin kaba bir tersinmesi olarak kalır. Derginin yanıt mahiyetindeki diğer yazılarında Bottigheimer'ın tezinin doğrulaması mümkün olmayan pek çok gerekçe barındırdığına ve bu nedenle gerçek manada bir yüzleşme sayılamayacağına dair haklı itirazlar görürüz. Bu tez öncelikle

'birincil sözlü kültür' adı altında sözlülüğü idealize etmiştir. Oysa sözlü edebiyat haricinde halkbiliminin 'halk', 'yerlilik', 'geleneksellik' gibi diğer temel nosyonları da antropolojik mesafe üzerinden çizilen sınırlara dayandığı için, başka bir deyişle çalışma nesnesi bizatihi insan olan bir disiplinin kavramları olduğu için epistemolojik bir eleştiriye kapı açar. Örneğin, Johannes Fabian sözlülüğün günümüz modern toplumların grafosentrikliğinin karşı-dünyası olarak icat edildiğini belirmiştir. – Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Folklore's Crisis", *The Journal of American Folklore*, Vol.111, No.441, Folklore: What's in a Name?, (Summer, 1998), pp.281-327.

[32] Aslında bu tez ilk olarak bir yüzyıl önce başka bir folklor araştırmacısı Albert Wesselski (1871-1939) tarafından dile getirilmiştir. Tarihi-Coğrafi Fin Okulu'nun sözlü yayılım teorisinin sıkı bir eleştirmeni olan Wesselski, masalların yayılımında yazılı eserlerin etkisine ve bu minvalde Rönesans İtalya'sının masal külliyatlarına dikkati çeken isimlerin başında gelir.

[33] Ruth. B. Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History*, State University of New York Press, 2009 Albany. Ayrıca bkz. Ruth B. Bootigheimer, "Fairy tales, folk narrative research and history", *Social History,* Vol.14, No.3, October 1989, s.343-357.

Binbir Gece Masalları gibi Doğu kanonlarının etkisini ve yanı sıra Roma ile Antik Yunan sözlü mirasını hiçe saymaktadır, ayrıca Straparola'nın masalın babası olmasını sağlayan 'yükseliş masalı' adı verdiği kategori türün genelini kapsayabilmekten son derece uzak ve basit bir yapısal farka dayanmaktadır.[34] Bottigheimer sözlü ve yazılı gelenekler arasındaki ikili karşıtlığı sorun edinir edinmesine, ancak ne yöntembilimsel bir öneri ne de yeni bir tarih perspektifi sunar; tek yaptığı yer yer kinizme dönüşen bir 'yazılı belge'cilikle (ona göre sözlü anlatılara dair tezler belgeden mahrum oldukları için yalnızca spekülasyona dayanmaktadır) türün velayetini değiştirmek ve kapsamını daraltmaktır. Oysa sorun folklor-edebiyat ilişkisini ikisinden birine kurucu bir öncelik tayin eden mantığın kendisindedir. Jack Zipes haklı olarak birçok farklı ülkeden folklor ve peri masallarıyla uğraşan araştırmacıların son kırk ya da elli yıldır, "birini diğerine üstün tutmaya çalışmak yerine sözlü ve yazılı gelenekler arasındaki kesişmelere" odaklanmış olmasına rağmen, Bottigheimer'ın bunlardan hiç söz etmediğini belirtir. Kuşkusuz sözlü masalı matbu masala öncelemek zorunluluğumuz yoktur, *"ancak birçok araştırmacının üzerinde durduğu gibi, matbu masallarda her türden sözlü masala dilbilimsel, filolojik, biçimsel ve tarihsel olarak bağlanabilecek sözel etkilerin ayırdına varmamız gerekir."*[35] Bu minvalde sözlü ve yazılı masalların birbirine ayrılmaz şekilde bağlı olduğunu ve bir arada son derece geniş ve heterojen bir tür meydana getirdiğini vurgulayan Jack Zipes, masalların oluşumunun bu ikisinin yalıtılması ile değil, bilakis *"melez yapının ve bunun diğer basit türlere dayanan yeni hikaye anlatma usullerinden ödünç almaya, istifade etmeye ve bu sayede gövermeye nasıl devam ettiğinin"*[36] gözlenmesiyle anlaşılabileceğini ifade eder.

Gerçekten de Zipes'in söylediği gibi Batı'da başta kendisi olmak üzere, Maria Tatar, Nancy Canepa, Steven Swann Jones gibi doğrudan masal türü üzerine odaklanan ve yazılı masal edebiyatını Avrupa toplumlarındaki modernleşme süreçleriyle birlikte okuyan araştırmacıların alandaki çalışmalara son yıllarda bir ivme

---

[34] Jan M. Ziolkowski, "Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Tradition*", Journal of American Folklore*, Volume 123, Fall 2010, Number 490, Special Issue: The European Fairy-Tale Tradition Between Orality and Literacy, s.377-397, Francisco Vaz da Silva, "The Invention of Fairy Tales", *a.g.e.*, s.398-425, Dan Ben-Amos, "Straparola: The Revolution That Was Not", *a.g.e.*, s.426-446.

[35] Jack Zipes, *Dayanılmaz Peri Masalı: Bir Türün Kültürel ve Toplumsal Tarihi* (Çev. Volkan Atmaca), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s.341.

[36] Zipes, *Dayanılmaz Peri Masalı…,* s.35.

ve olgunluk kazandırmış olduklarını görüyoruz. Öncesinde Batı'da masal araştırmaları literatürüne baktığımızda Grimm Kardeşler'den bu yana halk masalı ile edebi masal (folktale-fairytale yahut Volksmarchen-Kunstmarchen) arasındaki kategorik ayrımın hâlihazırda bilinen, kullanılan ve en önemlisi sözlü kültür-yazılı kültür ilişkisi açısından tartışılmış bir ayrım olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda incelenen kaynak metinler ve derlemeler etkileşimin sadece sözden yazıya doğru gerçekleşmediğini, sözlü icracıların zaman zaman matbu kaynaklardan da faydalandığını açıkça göstermektedir.[37] Türkiye'de folklor ve edebiyat ilişkisi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında ise halk masalı ile edebi masal arasındaki ayrımın gereğince netleşmediğini, edebi masal kategorisinin türsel bir devamlılık ve özgün kültürel pozisyon dahilinde değerlendirilebilmesi için gerekli tartışmaların dağınık bir görüntü verdiğini söylemek gerekir. Günümüz Türk masal araştırmacılarından Evrim Ölçer Özünel, 2011 yılında yayınlanan "Yazının İzinde Masal Haritalarını Yeniden Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak" başlıklı makalesinde sözmerkezci tutumun Türkiye'deki masal araştırmalarında da hüküm sürmüş olduğunu belirtir. Türk halkbilimi araştırmacıları arasında da masalın sözlü bir tür olduğuna dair algılayış öteden beri baskın olagelmiştir ve Ölçer Özünel'e göre bu durum gayetle farkında olunan yazılı masal geleneği üzerinde 'çok fazla durulmaması'na ya da onun 'dikkatlerden kaçan bir ayrıntıya dönüşmesi'ne neden olmuştur. Türk masal araştırmalarında yazı ve sözün iç içe geçtiği noktaların göz ardı edildiğini, metinlerin disipliner bir refleksle 'derlendiği gibi korunmaya' çalışıldığını söyleyen Ölçer Özünel, bu usulün de masal metinlerini dondurularak poşetlenmiş ürünlere benzettiğini ifade eder. Yazılı masal geleneğinin türün kurumsal varlığını sürdürebilmesi hayati bir önem arz ettiğini vurgulayan halkbilimci edebi masalların Batı dünyasındaki tarihsel gelişiminin bazı önemli köşe taşlarını aktardığı makalesini bugün Türkiye'de yazılı masal geleneğinin 'birkaç cılız örnekten' ibaret olduğunu söyleyerek sonlandırır.[38]

---

[37] Bkz. Willem de Blecourt, *Tales of Magic, Tales of Print – On the Genealogy of Fairy Tales and the Brothers Grimm*, Manchester University Press, Manchester 2012. Ayrıca bkz. Linda Degh, "What Did the Grimm Brothers Give to and Take from the Folk?", içinde: *The Brothers Grimm and Folktale* (ed. James M. McGlathery), University of Illinois Press, 1988.

[38] Evrim Ölçer Özünel, "Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak", *Milli Folklor*, S.91, s.60-70. – Masalların yazılı tarihine dikkat çeken bu makalenin yayım

Yazılı-basılı masallara dikkat çeken araştırmacılardan biri de Mustafa Ruhi Şirin'dir. Şirin, "Masalın Doğası ve Türk Masalının Dirilişi" başlıklı makalesinde, masal türünün bazı temel nitelikleri üzerinde önemli tespitlerde bulunur ve Ölçer Özünel gibi Türk masallarının yazınsal üretiminin türün geleceği açısından sahip olduğu öneme dikkat çeker. Geçmişten bugüne Türk masalının serüvenini çeşitli kanonik yapıtların kısa tanıtımları ile özetleyen Şirin, yazılı masalların sözlü geleneği değerlendirme biçimlerini *derleme, işleme, yeniden yazma, esinlenme* gibi sınıflara ayırarak edebi masalların bir kategori olarak inşasında yardımcı olacak prensiplerin belirlenmesi adına bir deneme ortaya koyar. Masalların yeniden üretiminde izlenecek kültürel politikaları da tartışan bu metin, bize Türkçe edebi masallarının gerek klasik gerekse modern dönemde aslında hiç de azımsanmayacak sayıda örneğe sahip olduğunu da gösterir. Masalları çeşitli tarzlarda değerlendiren çok sayıda çağdaş yazar ismi zikreden Şirin, böylelikle gelecek çalışmalar için eksiz mahiyetinde de olsa bir plan çizmiş olur.[39]

Bu iki yakın tarihli makale Türk masal araştırmalarında edebi masallar üzerine yapılan çalışmaların durumunu özetler niteliktedir. Sorun gerçekte eser yokluğu değildir; kuşkusuz Şirin'in de gösterdiği üzere modern Türk edebiyatında gerek bir masalın doğrudan yeniden yazımı sayılabilecek gerekse bir şekilde masal türünden esinlenilerek, klasikleşmiş masalların temaları, figürleri ödünç alınarak yazılmış sayısız metin bulunmaktadır. Alman romantik edebiyatının 'Kunstmarchen'i (sanat masalı) gibi belirgin bir stil yahut edebi bir akım meydana getirdiği söylenemese de, folklor-edebiyat ilişkisinin özel bir parçasını teşkil etmesi bakımından Türk edebiyatında edebi masalların varlığı yadsınamaz bir hacimdedir. Burada sorun ilkin disipliner bir direnç olarak görünür. Masal türü, Ölçer Özünel'in de ifade ettiği gibi, halkbilimcilerin çoğunluğu tarafından şifahi kültüre ait homojen bir tür şeklinde değerlendirilmiş ve bu kültür dairesinin içinde tutulmak üzere sahiplenilmiştir. Edebi masallar ise yazarı bilinen, otantik halk kültürü sınırlarının dışına çıkmış modern metinler olduğundan, hatalı çıkarsamalar doğuracak, suni, sentetik veriler olarak

yılının 2011 olması, Türkiye'de halkbilimin romantizme bağlılığını, söz konusu baskın görüşün ne denli büyük bir boşluğa neden olduğunu göstermesi açısından manidardır.

[39] Mustafa Ruhi Şirin, "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi*", Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* (Haz. Sedat Sever, Sedat Karagül), Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 2017, s.33-77.

görülür. Edebi masalların türsel bağlılığı bakımından folklorik bir kimlik taşıdığı ortadadır, ancak folklorik metinlerin anonimlik, sözlülük, geleneğe bağlılık, çeşitlenme, kalıplaşma gibi kesin kriterlerini ihlal ettiği için halkbilim nezdinde öncelikli bir çalışma nesnesi sayılmaz.[40]

Masal edebiyatı alanındaki boşluğu açıklarken disipliner sınır muhafızlığının ötesinde kültürel sınıflar arasındaki dönüşüm-etkileşim alanlarının yorumu için gerekli olan kaynaklardan bahsedilmesi, bu bahis dâhilinde klasik döneme ait Türkçe masal külliyatlarının Batı'daki muadillerinden nitelik açısından temel farkının altının çizilmesi gerekir. Avrupa'da masalın kurumsallaşması matbaanın ve okuryazarlığın yaygınlık kazanmasına paraleldir ve 15.yy'a kadar uzanan bu köklü modernleşme süreci başta *Decameron* olmak üzere yazarı bilinen eserlerle araştırmacılar için folklor-edebiyat ilişkisinin farklı boyutlarıyla tartışılabileceği son derece zengin bir malzeme sunmuştur. Buna ilaveten, sayfa sayısı 8 ila 32 arasında değişen küçük masal kitapçıkları (chapbook) henüz 16.yy başlarında İtalya ve İspanya'da basılmaya başlamıştı. Oldukça basit ve sade bir dile sahip bu kitapçıklar seyyar satıcılar sayesinde birçok zanaatkâr ve köylü için ulaşılabilir hale gelerek okuryazar kültürünü genişletmişti. Geleneksel sözlü anlatmaların yayılımına hizmet etmiş bu kitaplar Avrupa halk kültürü araştırmacıları için bir diğer önemli kaynak alanı olmuştur.[41]

Anadolu Türk masallarının klasik dönemine ait kaynaklara baktığımızda kökeni itibariyle Hint masallarına dayanan, Arapça ve Farsça olarak kaleme alınmış anonim külliyatlar ile karşılaşırız. Anadolu Türk masalının bilinen en eski kaynağı olarak Mevlana'nın içinde sözlü geleneğe ait çeşitli fıkra ve fabllar barındıran mesnevisini gösteren Pertev Naili Boratav, Arap ve Acem örneklerine uyularak kimisi nesir, kimisi nazım şeklinde kaleme alınmış hacimli eserlerde de birtakım masal nitelikleri bulunduğunu ekler. Burada Osmanlı Devleti'nin ilk asırlarında yazıya geçirilmiş, efsanevi akıncı ve derviş kişiliklerin kahramanlık hikayelerinden müteşekkil *Kitab-ı Dedem Korkut, İskendername, Danişmendname, Battalname, Saltukname* gibi eserleri de zikretmek gerekir. Bu gibi eserlerin çoğunluğu saray

[40] Bkz: Dursun Yıldırım, "Türk Folklor Araştırmalarının Temel Problemleri", *Milli Folklor*, S.11, Güz, 13-21.
[41] Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, İmge Kitabevi, Ankara 1996, s.285-291.

çevresinde kaleme alınmıştır ve muhtevasının önemli bir kısmını hudut bölgelerindeki gazi topluluklar arasında anlatılan sözlü anlatmalar oluşturur. Heterodoks unsurlar içermesi dolayısıyla 'uç' kültürü özelliklerine sahip olduğu anlaşılan bu anlatıları doğrudan edebi masal kategorisinde değerlendirmek elbette mümkün değildir, bununla birlikte halk kültürünün merkezi ideoloji inşasında işlenmesi çerçevesinde sözlü kültür-yazılı kültür kesişmesinin önemli örneklerini teşkil ederler.[42] Sözlü gelenekte devam eden Köroğlu anlatmalarının çeşitli kolları ve âşık hikayelerinin dışında, Hoca Mesud'un *Kelile ve Dimne* tercümesi, Şeyhi'nin *Hârname'si*, Lamii Çelebi ve oğlunun ortaklaşa yazmış olduğu ve en eski Nasreddin Hoca hikayelerinin bulunduğu *Letaif* gibi yazılı koleksiyonlar, Anadolu Türk masalının kaynakları açısından diğer önemli metinler arasında sayılır. Bu hususta klasik Doğu masal edebiyatının belirleyici etkisine dikkat çeken Boratav, başta *Binbir Gece Hikayeleri, Farac ba'd aş-şidda, Tutiname, Kırk Vezir Hikayeleri* gibi klasiklere ait bir kısım motif ve epizotların Türk masalında eridiğine şüphe olmadığını ifade eder.[43]

Türk masallarının kaynak metinleri hususunda, sözlü kültür ile yazılı kültür arasındaki önemli bir kesişim noktası olan halk kitaplarına da bir parantez açmak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu'nda taşbaskı matbaacılığın 1831 yılında başlaması akabinde, çok geçmeden Tahir ile Zühre, Leyla ile Mecnun gibi ağırlıklı olarak romans özelliğindeki hikâyeleri içeren halk kitapları da basılmaya başlanmıştır. Geleneksel

---

[42] Cemal Kafadar, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu gaza ideolojisi çerçevesinde ele alırken, hudut bölgelerindeki sözlü anlatılardan hareketle meydana getirilmiş olan bu eserleri tarihi kaynak olarak değerlendirmiştir. Batı'da sözlü kültür-yazılı kültür arasındaki kesişmeler üzerine tarihçi ve antropologların ortaya geniş bir literatür koymuş olduğunu belirten Kafadar, bu literatürün Osmanlı-Türkiye çalışmaları içerisinde ciddi bir ilgi uyandırmadığından yakınır. Söz konusu anlatıların sözlü kültür-yazılı kültür kesişmesinin ötesinde, motif dağılımı, anlatı stratejileri, kozmoloji anlayışı, gerçekçilik dereceleri, efsanevi varlıklar, menkıbevi topografya gibi çok farklı veçhelerden karşılaştırabileceğini söyleyen Kafadar, kuruluş dönemine ait derleme mahiyetindeki bu gibi eserlerin genel itibariyle bir merkezileştirme-devletleştirme işlemi dahilinde okunabileceğini ileri sürer: *"Ne zaman ki merkezileşmiş devlet yapılanmaları, hudutlarda mevcut merkezkaç kuvvetleri dizginlemiş olduklarına (ya da Amerikan tarihi tecrübesiyle ifade etmek gerekirse, hudutların "kapatıldığı"na) inandılar, o zaman, bir vakitler birbirine rakip gelenekleri kendilerine mal edip ehlileştirerek uç anlatıların yazıya geçirilmesinin hamiliğine tevessül ettiler."* – Cemal Kafadar, *İki Cihan Âresinde – Osmanlı Devletinin Kuruluşu* (çev. A. Tunç Şen), Metis Yayınları, İstanbul 2019, s.127-128.

[43] Boratav, yazılı ve sözlü masallar arasındaki etkileşimi çeşitli örneklerle tespit ettikten sonra Türk masal tarihi açısından bu etkileşimi konu edinen çalışmaların önemini vurgular: *"Türkçe çevirilere, bunları düzenleyenlerin Türk sözlü geleneği masallardan katkılar yaptıkları "teorik" olarak kabul edilebilir. Hele bunlardan Binbir Gece, Tutiname vb. gibi çok eski tarihlerden başlayarak Türkçeye çevrilmiş olanların bu bakımdan incelenmesi, Türk masalının tarihinde birçok sorunun aydınlanmasına yol açacaktır."* – Pertev Naili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, İmge Yayınları, Ankara 2016, s.354.

varyantlardaki olay örgüsüne ana hatlarıyla sadık kalındığı bu 'anonim' kitaplarda, Otto Spies'ın deyimiyle 'tahsil görmüşlerin zevkine açık bulundurmak için üslup akıcı, pürüzsüz ve modern ifade tarzına uygun' hale getirilmiş ve zamanla 'aşıklardan gelme şifahi ananeleri gösteren alametlerin pek azı saklı kalmıştır'.[44] Her ne kadar doğrudan birer masal kitabı sayılamasalar da, halk kitapları içeriğinden çok sayıda unsurun masallara geçtiği düşünülebilir, zira bu taşbaskılar halktan son derece büyük bir ilgi görmüş, sözlü kültürün içine yazılı metinden okumayı da katarak geleneksel icra ortamına ciddi etkilerde bulunmuştur. Öyle ki, bu ilgi karşısında genç cumhuriyetin eğitim politikalarını belirleyen kadrosu halk kitaplarının milli bir kimlik oluşturma ve halkın yenileşme hareketlerini anlama ve onlara uyum sağlayabilme yönünde etkin bir araç olarak kullanabileceğini düşünmüş ve 1923 yılından itibaren belli bir plan ve program dâhilinde halk kitaplarının modernizasyonunu üstlenmiştir. Halk kitaplarının modern-ulusal değerlerle yeniden yazılması projesi, halkın propagandaya dönüştürülen metinler karşısında eski kitaplara ilgi duyması sonucunda aydınlar arasında metinlerin orijinalliğini koruma, hurafelerin varlığı, kullanılacak üslup, seçilecek konular gibi hususlarda çeşitli tartışmalara da yol açmıştır.[45] Ezcümle, halk kitapları sözlü kültürden gelen anlatıların çeşitli düzenlemelerle yazıya geçirilmesi bağlamında bir modernizasyon çabası olarak karşımıza çıkar. Gerek bu modernizasyon çabası, gerekse yeniden yazılan anlatıların masal türüne çok yakın bir tür olan halk hikâyesi olması, çalışmamızın konusu olan modern edebi masallarla arasındaki ortak bağlama işaret eder. Daha da önemlisi, sözlü kültürün yazılı-matbu eserlere kaynaklık etmesine karşılık, yazılı-matbu eserlerin de sözlü kültürü biçimlendirebileceğini gösterir.

Boratav, Wolfgang Eberhard ile birlikte hazırladığı Türk masal tipolojisinin

---

[44] Otto Spies, *Türk Halk Kitapları – Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlave* (Çev. Behçet Gönül), Rıza Koşkun Basımevi, 1941 İstanbul, s.9, 48. Spies, çalışmasının alt başlığından da anlaşılacağı üzere halk kitaplarındaki anlatıları 'bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal' olarak masal ailesi içerisine dahil etmiştir. H. A. Fischer, aralarındaki çok sayıda ortaklıklara rağmen masalın fantastik-ironik bir anlatı kipine sahip olması bakımından romans özelliği gösteren halk hikâyelerinden ayrıldığı kanaatindedir. (XI-XII) Boratav da bu tartışmaya katılmış, halk hikâyesi ve masalı birbirine çok yakın görmekle beraber, hacim, üslup ve gerçekçilik bakımından ayrı türler olduğunu söylemiştir. Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2014, s.46-48.

[45] Serdar Öztürk, "Efforts to Modernize Chapbooks during the Initial Years of the Turkish Republic", *European History Quarterly*, 2010, 40:7. Ayrıca bkz. Faruk Rıza Güloğul, *Halk Kitaplarına Dair*, Bozkurt Matbaası, İstanbul 1937.

önsözünde halk masalı-edebi masal ilişkisine özel bir başlık açarak, ikisi arasındaki etkileşimin karşılıklı niteliğine dikkat çekmiştir:

> *"Geçen yüzyıldan kalan masal kitapları hem kaynaklarına inilebilindiğinden hem de sözlü edebiyat alanına girdiklerinden sorun oluşturmuyorlar. Ama oluşumlarını bilmediğimiz masallar böyle değildir. Sözlü gelenekte karşılaşılan bu masallar gerçekten sözlü olarak mı doğduğu yoksa herhangi bir yazılı kaynaktan esinlenilerek mi oluştuğu sorusu kaçınılmaz olur. Her iki olasılık da geçerlidir. Göz ardı edilmemesi gereken bir durum daha var. Anlatıcı nasıl bilinen bir masalı anlatabilir veya yeni bir masal yaratabilirse, aynı biçimde yazar da sözlü-yazılı kaynakların dışında masal üretebilir. Böyle bir durumda masal yazılı edebiyata dayanır. Bugün halk masalı sayılan ama kökeni herhangi bir kitapta bulunmayan masallar büyük bir olasılıkla böyle doğmuşlardır."*[46]

Boratav'ın halk masalı-edebi masal münasebetine dair bu görüşlerinden de anlaşılacağı üzere, söz konusu etkileşim genel itibariyle bir köken (doğuş), ödünçleme ve dolaşım meselesi olarak görülmüş, motiflerin ilk olarak hangi kaynaktan geldiği sorusu üzerinden incelenmiştir. Türk masalının klasik dönemine ait eserler üzerine yapılan çalışmalar da bunu doğrular niteliktedir. Edebi masal sayılabilecek metinleri konu eden çalışmalara bakıldığında dilbilimsel incelemelerin dışında ağırlıklı olarak Eski Türk Edebiyatı alanında yapılmış metin transkripsiyonları, nüsha karşılaştırmaları ve sözlük çalışmalarına rastlanmaktadır. Bununla birlikte Türk Halkbilimi alanında metinlerin birtakım folklorik özelliklerinin ve yapı şemasının tespitine yönelik motif merkezli birkaç çalışma mevcuttur.[47] Doğrudan halk masalı-edebi masal ilişkisine odaklanan az sayıda çalışma arasından ise *Binbir Gece Masalları'*nı konu edinen iki tez öne çıkar. Bunların ilki Ziyat Akkoyunlu'nun 1982 yılında tamamlamış olduğu *Binbir Gece Masalları'nın Türk Masallarına Tesiri*

---

[46] Pertev Naili Boratav, "Türk Masalına Giriş", içinde: *Masal Araştırmaları* (Haz. Nuri Taner), Art-San Yayıncılık, İstanbul 1988, s.231.

[47] Bkz. Mübeccel Kızıltan, *Kırk Vezir Hikayeleri (İnceleme)*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991. Aziz Birinci, *Kırk Vezir Hikayeleri (İnceleme-Metin-Sözlük)*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012. Ayşe Arzu Ertizman, *Billur Köşk Masalları*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020.

başlıklı doktora tezi, diğeri Atiye Nazlı'nın *Binbir Gece Masalları'nın Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma* başlığı taşıyan 2011 tarihli doktora tezidir. Akkoyunlu doğrudan Arapça kaynaklar üzerinden masalların özetlerini sıralamış ve Anadolu sahasından derlenmiş masallarla karşılaştırarak aralarındaki müşterek hikayelerin yanı sıra olağanüstü yaratıklar, sihirli araçlar, konuşan hayvanlar gibi benzer motifleri tespit etmiştir.[48] Nazlı'nın çalışması Ignaz Kunoş, Naki Tezel, Bilge Seyidoğlu, Ali Berat Alptekin gibi tanınmış araştırmacıların derlemelerinde *Binbir Gece Masalları*'nda bulunan hikâye ve motiflerin dökümünü bir karşılaştırma tablosu ile ortaya koyar.[49] Metinlere motif merkezli bir anlayışla yaklaşmaları bu mukayeseleri farklılaşan nitelikleri dışarıda tutan bir velayet alanıyla sınırlamıştır. Oysa ne kadar ortak motifler, benzer olay örgülerine sahip olurlarsa olsunlar, masallar içinde bulundukları kültürün estetik ve etik değerlerine göre özgün bir üslup kazanabilirler. Sözgelimi Robert Darnton, *Anne Kaz, Mavi Sakal* adıyla bilinen klasik masalların Fransız, Alman, İtalyan ve İngiliz varyantlarını kıyaslarken, her bir varyantın ait olduğu kültürün dünya görüşünü yansıtan özgün üsluplarını tespit edebilmiştir.[50] Burada zikretmiş olduğumuz tezlerde zihniyet tarihine yönelen böyle bir eğilim bulunmadığı gibi, metin yorumlarında da birebir tekrarlanan veya kısmen değişen motiflerin saptanmasına yönelik karşılaştırmanın haricinde bir okuma yöntem yahut yaklaşımının izlendiğini söylemek güçtür.

Türk edebiyatının modernleşme sürecinin ilk yazılı anlatılarında geçiş dönemi özelliklerine yoğunlaşan ve sözlü kültürün izlerini takip eden bazı araştırmalara da değinmek gerekir. Bunlar arasında folklor-edebiyat ilişkisini farklı boyutlarla ortaya koymaları açısından öne çıkan çalışmaların ilki Gonca Gökalp Alpaslan'ın "XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri" başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışmada 1796-1876 arasında yayınlanmış ve aralarında Rum ve Ermeni alfabeleriyle yazılmış bulunan eserler 'yazılı anlatı' kategorisi içerisinde, muhtevasındaki masal, halk hikayesi ve meddah hikayeleri unsurları üzerinden incelenmiştir. Söz konusu geçiş

[48] Ziyat Akkoyunlu, *Arapça Kaynaklarından Binbir Gece Masalları ve Türk Masallarına Tesiri*, Yargı Yayınevi, İstanbul 2013.
[49] Atiye Nazlı, *Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2011.
[50] Robert Darnton, *Büyük Kedi Katliamı* (Çev. Mustafa Yılmazer), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s.68.

dönemi eserlerinin tema, konu, kişi, üslup ve birtakım yapısal özelliklerini ayrıntılarıyla değerlendiren Gökalp Alpaslan, genel olarak Doğu hikayecilik geleneğinin iki boyutlu, idealist, mucize ve olağanüstü yaratıklarla dolu fantastik dünyasından, serüven, aşk ve esaret gibi klasik temalar altında daha gerçekçi bir öyküsel uzama eğilim olduğunu gözlemler. 1796-97 yıllarında Ali Aziz Efendi tarafından kaleme alınmış *Muhayyelat*'ın tercümeden uyarlamaya ve giderek özgün yapıta ulaşan çizgisinin genel olarak Türk yazılı anlatısının oluşum çizgisi olduğunu söyleyen araştırmacı, Türk romanının başlangıcını *Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ın yazılış senesi olan 1872'ye dek bekletmenin, sözlü kültürden gelen temellerin yanı sıra modern öykücülüğün ilk nüvelerini de taşıyan 19. yüzyıl Türk yazılı anlatısına haksızlık olacağı kanaatini belirtir.[51] Türk edebiyatının modernleşme sürecinin erken dönemine ait göz ardı edilmiş eserlerini bir geçiş kategorisi içerisinde değerlendirmesi bakımından önem arz bu çalışmanın haricinde, Zeynep Uysal'ın *Muhayyelat*'ı konu edinen 'Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi' başlıklı çalışmasından bahsetmek yerinde olacaktır. Uysal, Propp'un yapısal sabitlere dayalı 'olağanüstü masal' kategorisinden hareketle *Muhayyelat*'taki folklorik ögeleri, doğu masal geleneği, menakıpnameler, mesnevi ve romanslarla olan ilişkileri üzerinden yorumlamış ve anlatıcının öyküsel uzama dâhil olduğu bir öyküyü anakronik bir bakışla post-modern kurmacanın karakteristiklerinden biri olan üst-kurmaca kavramıyla ilişkilendirmiştir.[52]

Her iki çalışmada da halk kültüründen gelen anlatı elementlerinin motifler halinde teşhis edilmekle kalınmadığı, modernist özellikler sergileyen yazılı anlatıların bağlamı içerisinde, süreklilik-süreksizlik sorunsalını taşıyan metinlerarası bir gerilim alanında gözlemlendiği açıktır. Bununla birlikte, gelenek-modernlik arasındaki tarihsel geçişe genel itibariyle modern edebiyat teorisinin klasik çizgisi sayabileceğimiz olağanüstü-idealist temsilden gerçekçi yansıtmaya giden teleolojik bir tarih anlayışıyla bakıldığı da söylenmelidir. Modernleşmenin öncelikle kronolojik bir

---

[51] Gonca Gökalp-Alpaslan, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002. Ayrıca bkz: G.Gonca Gökalp, "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 1997, C.14, Sayı 1-2, s.119-130.

[52] Zeynep Uysal, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006.

kesit üzerinde yakalanmaya çalışıldığı bu tarihsel grafikte halk kurmacasının mevcut 'gerçeklik' paradigmasını yerinden eden mizahi yönünün haricindeki unsurları tabii olarak geleneksel anlatı yapısının kalıplaşmış usullerini ifade eden birer kalıntı durumunda görünür.

Böylesi bir yapı, 'geçiş dönemi' kategorisi için doğru olsa da, edebi masallarda durum farklıdır. Gelgelelim, folklor-edebiyat bağlantısını konu edinen çalışmaların geneline bakıldığında, 'edebiyat içindeki folklor' şeklinde bir bakışın hakim olduğu söylenebilir. Carl Lindhal'ın bir çeşit dedektif oyununa benzettiği bu tarz çalışmaların amacı 'yazılı sanatta gömülü olan sözlü geleneğin izlerini bulmaktır'.[53] Türk Halkbilimi alanında "X Yapıtının Halkbilimsel Açıdan İncelenmesi" veya "X Yapıtında Halkbilimsel Unsurlar" benzeri başlıkları olan çok sayıda çalışmada bu '*folklore in literature*' şeması uygulanır. Bu şema aslında sınırlar arasındaki geçişleri, bir yapıtta folklorik unsurların hangi bağlam değişikliklerine uğradığını tasvir etmenin aksine, folklor-edebiyat ayrımını sözlü-matbu, esneklik-değişmezlik, basit-karmaşık (folklorik metinlerin tekrarlanan kalıp sözlere, stereotiplere dayanması), geleneksellik-yaratıcılık, kompozisyon teknikleri, dinleyici-alıcı gibi bilindik standartlar ölçüsünde tahkim etmekle kalır.[54]

Bu çalışmada incelenecek olan edebi masallar, Cumhuriyet sonrası aydınları tarafından belli bir görev bilinci ve maksat doğrultusunda yazmış olmaları bakımından geçiş dönemi eserlerinden farklı olarak 'gerçekçi' temsile doğru ilerleyen tarihsel bir eğilim üzerinden değerlendirilmeye uygun değildir. Zira söz konusu metinlerde imzası bulunan masal yazarları halk ve çocuk olgularını halihazırda nesnelleştirilmiş bir gözlem alanı ve modern bir konsept dahilinde teslim alırlar. Namık Kemal'in pragmatik gerçekçilik adına 'kocakarı masalları' diyerek tahkir ettiği erken romantizm döneminden sonra Alman romantiklerine yaklaşan bu yazarlar için halk edebiyatı başka formlar altında da olsa varlığını sürdürmelidir, geleneğin gelecekle birleşmesi için milli ruhun temsil gücü ve sahiciliğinden istifade edilmelidir.[55] Nesnesiyle

[53] Carl Lindhal, "On the Borders of Oral and Written Art", *Folklore Forum*, 11(2), s.95.
[54] Lindhal, "On the Borders of…", s.97-120.
[55] Ziya Gökalp, Rousseau'cu romantizmi Alman kültüralizmiyle uzlaştırarak, Rousseau'nun irca edilmesini dilediği tabiatı, organik bir kültür olarak gördüğü 'hars' kavramı ile eşitlemiştir. Bkz. Hasan Aksakal, *Türk Politik Kültüründe Romantizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.11-116.

kurduğu ilişkide yalnızca ampirik bir gözlemci rolünde bulunmadığı, zaman zaman kültür üretimine doğrudan katıldığı için halkbilimcilerin sosyal bilimciler arasında özel bir konumu olmuştur. Barbara Gimblett'in ifade ettiği üzere *"folklor yalnızca disipliner bir konu ya da formasyon değildir, aynı zamanda bir kültürel üretim modudur. Folklor terimi düzenlediği şeyle arasına zımnen bir yabancılık koyduğu için (biz halkbilimciler 'gerçek' halkın kendi pratiklerini asla folklor olarak düşünmemelerini seviyoruz), folkloristler folkloru yalnızca incelemez, bir tanımlama ve dizayn süreci içerisinde aynı zamanda imal ederler."*[56] Bu bakımdan masallar Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de bir çocuk edebiyatının temellerini teşkil etmiştir; 'masallar önce kurtarıldı', ancak onu önceleyen keşif aynı zamanda bir üretim sürecidir. Nazım Hikmet, Peyami Safa, Cahit Zarifoğlu gibi modern Türk edebiyatının önemli şair ve yazarları masal türünde eser vermiştir, gelgelelim Batı'da olduğunun aksine – sonraki yıllarda 'çocuk edebiyatı yazarı' olarak tanınan isimleri dışarıda tutarsak - şöhretini masal yazarlığına borçlu olan isimler çok azdır.[57] Bunların büyük bir çoğunluğunun belli bir kurum yahut kürsü altında olmasa da folklorik derleme ve araştırmalarına rastlanması ise şaşırtıcı değildir.

Halk ve çocuğun keşfi, Kojin Karatani'nin Batı ve Japon resim sanatlarının tarihsel gelişimi üzerinden gösterdiği gibi, içsel-empirik öznenin ortaya çıkmasının peşi sıra temsilde manzaranın keşfedilmesine koşuttur. Platonik-Hristiyanlığın skolastik mantığını ters yüz ederek doğaya ahlaki bir olumluluk atfeden Rousseau'cu romantizm, halk ve çocuğu 'doğa durumu'nu temsil eden bir idealizm halesiyle çevreleyerek toplumsal ilişkilerin yozlaştırdığı modern dünyanın karşısına koyar. "*Manzarayla aynı şekilde, çocukların da gözlemlenip incelenebilecek nesnel bir varoluşları olduğu düşünülür*" ve çocuk böylece yöntemsel bir bakışın nesnesi haline gelerek kavramsallaşır.[58] İşte bu çalışmada incelenecek metinler tıpkı Perrault ve Grimm'lerden bu yana Batı'daki edebi masallar gibi geleneğin kodları kullanılarak

[56] Kirshenblatt-Gimblett, "Folklore's Crisis", s. 305.
[57] İlber Ortaylı, Osmanlı toplumunda bireyin değişen bir dünya içerisinde çevresiyle hesaplaşan bir unsur olduğunun hesaba katılmasının bir 19. yüzyıl vakası olduğunu söyler ve buna paralel olarak yazın dünyasında çocuk edebiyatının oldukça geç geliştiğini belirtir. – İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s.84-91.
[58] Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.140.

üretilmiş modern bir halk ve çocuk imgesi barındırır. Yazar artık konuşarak anlatmaz öyküsünü, ne tandır ne de ateş başındadır, ancak ulusun geleneksel toplumun yeniden düzenlenmesi kapsamında bir 'ideal tipi'i örneklendirmek, kültürel sürekliliğe yön vermek üzere masalları derler, toparlar ve bazen de sil baştan kaleme alır. Zipes'in ifadesiyle *"bir peri masalı yayımlamak, halka simgesel bir duyuru yapmaya benzer; kişinin kendi adına, çocuklar adına ve uygarlık adına aracı olması gibidir. Tarihsel bir beyanda bulunmaktır."*[59] Bu tarihsel beyan hesaba katıldığında, 'halk' ve 'çocuk' bağlamlarında örülen modern masal metinlerinin bizi metinlerarası bir yaklaşıma davet ettiği açıktır. Bununla birlikte masal yazarları metinlerinde halk ve çocuk kodlarını yorumlarken aynı zamanda belli yasalarla ilişkiye geçer ki, bunlar da edebi türlerin yasalarıdır ve yazarlar toplumsal değişim hususundaki önerilerini bu yasalara katılımları üzerinden temsile kavuştururlar.

Öyleyse çalışmamız için seçtiğimiz örnek metinler metinlerarası yaklaşımı tür bağlamından geçirmeyi gerektiren işaretler bakımından yeterli olmalıdır, doğaüstü vakalar yahut fantastik motif ve figürler barındırmak burada yeterli kriter sayılamaz, edebi masallar neden masal adıyla anıldığını belli etmeli, doğrudan birer 'masal' olmalıdırlar. Bu yüzden ilkin örneklemi kuşatan teoriyi elden geçirmek, masal türünün yasa ve yönetmeliklerini çok farklı disiplin ve ekollerin katkıda bulunmuş olduğu masal araştırmaları literatürünün eleştirel bir taraması dahilinde yeniden düşünmek, edebi masalların gelenekle nasıl bir seçilim ilişkisine girdiğinin gözlenebilmesi için ön koşul sayılmalıdır. Başka bir ifadeyle, masal alanyazınına yönelik eleştirel bir bakış, edebi masallar üzerine yapılan metinlerarası okumanın ilk adımı olmalıdır. Zira sonraki bölümde de gösterileceği üzere, tür teorisi aslında metinleri müşterek bir çatı altında, yazarların öznelliğini içinde bulundukları edebi geleneğin kuralları ile girdikleri ilişki bakımından sınıflandırmaya ve böylelikle genel bir edebiyat tarihi panoraması çıkarmaya yöneliktir. Bu nedenle edebiyatta türsellik olgusu aslında zımnen metinlerarası bir zemin varsayar, başka bir deyişle edebi türler göz önünde bulundurulduğunda post-modern romanın karakteristiklerinden biri sayılan

[59] Jack Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı* (Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, 43.

metinlerarasılığın bir olgu olarak edebiyat tarihinin bütününe ait olduğu söylenebilir.[60] Metinlerarası yaklaşım ise bir yorum anlayışı olarak romantik 'deha'nın mirasçısı olan kurucu özne modeli yerine, gelenek ve başka seslerle diyalog halinde, Kristeva'nın tabiriyle 'üretilebilen' bir özneden hareket ettiği için, metni sorusu bilinmeyen bir yanıt misali diğer metinlerle arasındaki bağlantılar üzerinden anlamlandırır. Anlatıcı öznenin ve edebi yapıtın elbette özgün, biricik bir boyutu mevcuttur; ancak bu tekillik detayları seçerek sınırlandırmak zorunda olan bir hikâyeci gibi, varlığını kendisine düşman gibi görünen çok sesliliğine borçludur.

Bu noktada, modern masalların metinlerarası yorumlarında türselliğin merkezi yerini göstermek açısından 'karşılaştırmalı edebiyat' alanında yapılmış bir çalışmadan bahsetmek yerinde olacaktır. Betül Havva Yılmaz'ın "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)" başlığını taşıyan yüksek lisans çalışmasında, alt-metnin türsel yasalara değil, somut bir derleme, Grimm masallarına dayandırıldığını görürüz. Yılmaz, folklorik metinlerin 'orijinal', merkez metin olmayıp birer eş metin (varyant) niteliğinde olmasından ötürü yazılı bir metnin sabit alt-metni olarak değerlendirilemeyeceğini kabul eder. Ona göre metinlerarası ilişkilere odaklanan bir yorumcu *"yazılı edebiyata taşınan sözlü edebiyat ürünlerinin bütün varyant, versiyon ya da yeniden yazmalarını tespit edip alt-metin olarak konumlandıramayacağı için sözlü edebiyat ürününün… toplumsal bellekte bulunan en belirgin şeklini alt-metin olarak kabul etmesinden başka bir çıkar yol görünmemektedir."*[61] Yılmaz'ın 'toplumsal bellekte bulunan en belirgin şekil' olarak

[60] Hint ve Fars kökenli masalları çeşitli düzenlemelerle nazma çekerek Farsça bir felsefe risalesi meydana getiren Rûmi'nin, ilahi menzillerin hangisine çıktıysa önünde 'Türkmen Kocası' diye bahsettiği Yunus Emre'nin izlerini gördüğü söylemesi, metnin içinde diyalojinin tarihsel boyutunun ne kadar derinleşebileceğinin yalnızca bir örneğidir. Vakıat-ı Üftade'de yer alan bu rivayet için bkz: Mehmet Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1976, s.279. Mevlana'nın tilmizi olan Şeyh Galib 'Hüsn ü Aşk' eserinde Mevlana ile girdiği metinlerarası diyaloğu 'çaldımsa mîri malı çaldım' diyerek doğrudan itiraf eder ve klasik şiirin tükenmişliğine dair iddialara yeni bir 'yenilik' anlayışıyla yanıt verir. Mevlana ve Şeyh Galip arasındaki metinlerarası ilişkilere dair bir analiz için bkz: Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (Çev. Engin Kılıç, Erol Köroğlu), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

[61] Betül Havva Yılmaz*, Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2013.

ifade ettiği alt-metinsel bağlam aslında tam olarak türsel yasaların alanıdır, gelgelelim söz konusu çalışmada ana-metin ile alt-metin arasındaki ilişki Mungan'ın metinlerinin açık yönlendirmesiyle Grimm masallarının çeşitli versiyon ve adaptasyonları etrafında sınırlandırılmıştır. Bu metinlerarası bir analizden ziyade, aslında Mungan'ın masalları ile Grimm masallarının kültürlerarası bir sıçramayla evrensel bir bütünce üzerinde karşı karşıya getirilmesi demektir. Mungan'ın masallarını açıkça Batı masalının kanonları üzerine kurduğu göz önünde bulundurulduğunda kuşkusuz yerinde bir karşılaştırmadır bu, ancak Grimm masallarının Fransız, Nordik, Latin ve hatta Antik Yunan kökleri hesaba katıldığında metinlerarası ilişkilerin kurulduğu sınırlar bir keyfiyet meselesi haline gelir. İşte bu nedenle çağdaş bir masal metninde geleneksel kodlar üzerinden uygulanan ideolojik sapmaların okunması için gerekli olan alt-metinsel zemine ulaşmanın en sağlıklı yolu, türselliği merkeze almaktır. Türsellik metinlerarası bir düzlemde, bir metnin bütünüyle ait olduğu varsayılan bir kümeyi işaretlemeyecek, fakat zorunluluk ile keyfiyet, benzerlik ile özgünlük arasındaki koordinatlarını belirlemek için bir nirengi noktası vazifesi görecek ve bu nokta aynı zamanda metinlerarası ilişkinin tarihi-sosyal koşullarına açılan bir kapı olacaktır.

Seçilme gerekçeleri birebir örtüşmemekle birlikte, bu çalışmada metinleri örneklem olarak değerlendirilecek üç yazar da 'masal yazarı' kategorisine alınabilecek isimlerdir. Bunların ilki Ziya Gökalp, Türkiye Cumhuriyeti'nin şöhretini düşünür kimliğine borçlu olan öncü ideologlarındandır ve başta sosyoloji ve halkbilimi olmak üzere birçok sosyal bilim dalının kurucusu kabul edilir. Gökalp'in masalları, didaktik ve doktriner tavrıyla gelenek yorumundaki ideolojik endişelerini açıkça göstermesi açısından adeta biçilmiş kaftandır. Mustafa Ruhi Şirin, modern Türk masalında geleneksel yapının estetik yönünün göz ardı edilerek salt araçsal bir duruma getirilmesini eleştirirken, söz konusu metinlerdeki dönüşümü 'işlev sapması' olarak adlandırır ve onun 'masalların toplumsal içerik yüklenmesi ve bu içeriğin politik söylemle yeniden yazılmasıyla ortaya çıkmış' olduğunu belirtir.[62] Oysa Ziya Gökalp'in metinleri tam da bu işlev sapmasıyla, bu sapmanın çağdaş Türk masal edebiyatının genel karakteristiğini, halk kavramının nasıl doldurulduğunu ve bu bağlamda çocuk eğitiminin arkasındaki politik-etik ilkeleri gösteren akılcı bir

[62] Mustafa Ruhi Şirin, "Masalın Doğası…", s.59

yalınlıkla öne çıkar.

Diğer iki isimden biri, ‘masal babası’ lakabıyla anılan Eflatun Cem Güney’dir. Bakanlıkça hazırlanan uzmanlar komisyonunda ders kitaplarını denetleyen usta bir eğitimci olmanın yanı sıra meclis katipliği de yapan Güney, çeşitli Anadolu dergilerine önemli katkılarda bulunmuş, masallarını seslendirdiği radyo programları ilgiyle karşılanmış, çok yönlü, çalışkan ve üretken bir folklor araştırmacısıdır. Felsefe öğrencisi olan oğlunu erken yaşta toprağa vermenin ağır hüznünü son derece kıvrak, işlek ve zengin bir ‘masal üslubu’na dönüştürmüş, bu üslupla kaleme aldığı usta işi eserler çocuk ve masal edebiyatının Nobeli sayılabilecek ‘Andersen Payesi Şeref Diploması ve Dünya Çocuk Yazını Sertifikası’ ödülüne 1956 ve 1960 yıllarında iki defa layık görülmüştür. 1972 yılında Türk folkloruna yaptığı katkıların bir nişanesi olarak ‘Devlet Kültür Armağanı’ verilen Güney’in, Anadolu Türkçesinin söz varlığıyla harmanlanmış özgün bir İstanbul Türkçesiyle kaleme aldığı masallar, kültürel süreklilik ve çocuk pedagojisinin bağdaştırıldığı bir modernleşme pratiği olarak okunabilir. Ziya Gökalp’in dayanışmacı bir sivil toplum modeli öneren didaktik değer inşasını neşeli bir kafiye ve ağızların melodisini tek şarkıda birleştiren bir söz dağarcığıyla daha sofistike ve eğlenceli bir hale getiren ‘masal babası’, geleneği biçimsel süreklilik halinde yakalayan bakışıyla Türk kültür hayatının hüdayinabit ve mümtaz bir temsilcisi olmuştur.

Çalışmamızın örneklem bölümünün son ismi ise, şairliğinin yanı sıra masal yazarı kimliğiyle de tanınan Oğuz Tansel olacaktır. Tansel de Güney gibi usta bir eğitimci ve folklorcudur; Amasya’dan derlediği masallarla Boratav ile Eberhard’ın hazırlamış olduğu *Türk Masal Tipleri Kataloğu*’na (*Typen Turkischer Volksmärchen*) en çok katkı sunan araştırmacı olmuştur. En yakın dostu olan modern Türk şiirinin önemli ismi Metin Eloğlu ile birlikte Bektaşi fıkralarını şiirleştiren Tansel, masal kitaplarıyla 1977 yılında Türk Dil Kurumu Çocuk Yazın Ödülü’ne layık görülen ilk isimdir. Oğuz Tansel, şiirinde olduğu gibi özgün bir Türkçe hassasiyetiyle kaleme aldığı masallarında da toplumcu gerçekçi idealler doğrultusunda hareket etmiş, geleneksel olay örgülerini eşitlik, kardeşlik, yoksulluk gibi modern temlerle donatırken çocukların dünyasına uygun bir şiddetsizlik ideolojisi ortaya koymaya çalışmıştır.

Çağdaş masal yazarlarını geleneğe sadık kalmadığı gerekçesiyle eleştirmek geçmişte romantik politikacıların ya da disipliner sınır muhafızlarının işi olmuştu, bizim amacımız ise masal yazarlarının modernlik ile gelenek arasında kurdukları köprülerin ortak ve özgün yanlarını sergilemek olacak. Çalışmamızın örneklem bölümündeki metinler elbette gün ışığına yeni çıkıyor yahut ilk defa akademik bir çalışmanın konusu olarak değerlendiriliyor değildir; (Türk edebiyatı ve halkbilimi alanındaki tezlerinin özgünlüğünün incelenen metinlerin 'daha önce çalışılmamış olma' önkoşuluna bağlanmasını bir çeşit yorum özürlülüğü saymak gerekir) makale yahut bildiri ölçeğinde de olsa çeşitli araştırmaların konusu olmuştur ve yeri geldikçe bu araştırmalardan faydalanacağız. Ancak burada kanıksanmış disipliner reflekslerin ve basmakalıp şematizmlerin ötesine geçme, çağdaş masal metinleri üzerinden folklordan edebiyata doğru gelişen bir kültür ekonomisinin genel hatlarına ulaşma gayretinde olacağız. Bu minvalde amaç ve yönteme ayırdığımız sonraki başlıkta metinlerarasılık kavramını folklor ile edebiyat ilişkisi özelinde ele alacak ve edebiyat teorisinde tür olgusunun metinlerarası ilişkiler dâhilindeki yerini göstermeye çalışacağız.

1.2. Metinlerarasılık ve Folklorik Türler

Türk edebiyatı ve bilhassa Türk halkbilimi alanındaki birçok akademik çalışmanın, şayet içeriği herhangi bir edebi tür etrafında yapılan metin tahlillerine dayanıyorsa, evvela mevzubahis türü adlandıran sözcüğün muhtelif sözlük ve ansiklopedilerdeki karşılıkları ve devamında alanın önde gelen isimlerince türün niteliklerini tek cümle içerisinde bütünüyle kapsama endişesiyle yapılmış tanımlarla başladığını görürüz. Ne var ki, adeta bir nevi 'icat edilmiş gelenek' haline gelmiş bu gibi tipik girizgâhlara sahip çalışmalarda, türlere dair genel kabuller ekseriyetle mevcut tanımlarla birlikte olduğu yerde bırakılır. Ele alınan metinlerin tanımlarda bildirilen türsel çerçeveyle ilişkileri de çoğu zaman tahlile etkide bulunmaz; seçili bir 'metot' türleri kendi tasarruf alanında eşitler. Türsellik bu tanımlarla birlikte tematik farklara indirgenebildiği gibi, okumanın da dışına itilerek handiyse salt hacimsel sınırlamanın mazereti haline gelir. Böylelikle, edebiyat tarihinin en tartışmalı, en

içinden çıkılmaz meselesi olan tür meselesinin adeta bütünüyle neticeye bağlandığı bir sulh haliyle karşılaşılır.

Yine de, türlerle ilgili çalışmalarda görülen bu kanıksanmış şablonculuğu akademik konformizme bağlamak meseleyi bütünüyle açıklamaz. Değişmez özlerle ilgilenen, sabit yapıları belirli bir sistematik içinde düzenlemeye çalışan tür teorisinin incelediği yapılara paralel olarak katılaşma temayülü göstermesi kısmen zaruri bir eğilim sayılabilir. Fakat burada katılaşmanın ötesinde söz konusu olan, türsel kavrayışın ilişkide olduğu metinler dünyası ile arasındaki bağın zayıflamasından ötürü kendi kendinin amacı haline gelmesidir. Türler, metinleri belli tarihi, siyasi, sosyal kontekstler dâhilinde açıklamak üzere ilgilenilen olgular iken, metinler tür sınırlarının tahkimine yönelik sağlama verilerine dönüştürüldüğünde, fark ve tekrar üzerinde hareket eden türsel düşünce tanım ve tasniflerin sürekli olarak birbirine göndermede bulunduğu bir kısa devrede sıkışıp kalır.

Kuşkusuz türsel kavrayışın yardımı olmaksızın bir edebiyat tarihi düşünmek güçtür. Türlerin tarihsel bir perspektif oluşturabilme açısından işlevi, yazar/anlatıcı ve eserlerin oluşturduğu tarihi dokunun genel biçimini, tarihin anlatmak mecburiyetinde olduğu ana olayın görülebilmesini sağlamaktır. Bunun için, tür teorisinin bir sınıflandırma sürecini devreye sokarak türleri münferiden tespit etmesi gerekir ki, belli bir türün üyeleriyle arasındaki irtibatın kurulabilmesi için gerekli olan 'tanımlama' işlemi, bu sürecin başlangıç aşamasıdır.[63] Bir tür tanımı, metinlerdeki müşterek vasıfları bir "yasa" olarak belirlemeye, kendinde bir toplam, bir bilanço haline getirmeye çalışır. Tanımlarda bir türün temel özelliklerini tek bir cümlede toplama doğrultusundaki teamül bu açıdan anlaşılır görünmektedir. Ancak edebi türleri tanımlar aracılığıyla birbirinden kesin çizgilerle yalıtılmış, mutlak ve verili kümeler olarak ele alan bir yaklaşımın tür bilgisinin kullanışlılığı açısından verimsiz olacağı açıktır. Zira tarihi ve kültürel varlıklar olan edebi türlerin, ansiklopedik tanımların yalıtıcı, katı sınırlamalarla belirlenmiş alanları içerisine sığdırılamayacağı ve böylesi

[63] Tony Bennett, bir türün belirlenmesi sürecinde üç farklı uğrak/bileşen olduğunu söyler. Bunlar sırasıyla (1) tanımlama, (2) türün tarihsel pozisyonu üzerinden kimliğini saptama ve (3) sosyo-jenerik, yani içinde doğduğu sosyal şartlarla olan irtibatını açıklama aşamalarıdır. Tanımlama aşaması, bu üç bileşen içerisinde bir türü diğer türlerden ayıran sınırların çizilmesi kaygısıyla öne çıkar. Tony Bennett, *Outside Literature*, Routledge, New York and London 2005, s.80.

stabil bir tür anlayışında ilgili türün incelenen metinlerin toplamını ifade etmede üst başlıktan başka bir işlev gösteremeyeceği aşikârdır. Bununla birlikte herhangi bir mevcut tanım ancak bir önyargı[64], yani yorumlama faaliyetinin olumlu önkoşulu bağlamında değerlendirildiğinde işlevsel olabilecek ve böylelikle türler tarihiyle iç içe olan edebiyat tarihi de üretken bir yorumla yeniden tarihselleşebilecektir.

1.2.1. Tanımlar ve Tür Kuramları

Edebi türler, harcıâlem anlamını tercih edersek bir iletişim ortamı diyebileceğimiz dilin söylemler olasılığı sahnesinde model statüsü kazanmış sunum formları olarak karşımıza çıkar. Her biri değişik ihtiyaçlara yönelik kodlamalar olup, bir gramer anayasası dâhilindeki özel yönetmelikler gibi iş görürler. *"Okur için "beklenti ufku", yazarlar için "yazı örnekleri" gibi işler"*[65] ve bu suretle spesifik bir iletişim modeli meydana getirirler. Bununla birlikte türleri yalnızca sabit ileti mekanizmaları olarak görmek yeterli olmaz; onlar aynı zamanda belli amaçlara hizmet eden yasaları aracılığıyla bir toplumun ideolojik eğilimlerini, dünya görüşünü yansıtan anlam üretici kurumlar olarak sosyolojik bir boyutla da tezahür ederler. Değişen gerekliliklere göre yeniden düzenlenebilir, zamanla ortadan kalkabilir, yahut varlıklarını yeni bir türün altında bir tortul katman olarak, belli başlı bazı dönüşümler geçirmek yahut yeni türlerin yasalarına tabi olmak kaydıyla sürdürebilirler. Türlerin kendine mahsus doğasını belirleyen de, tarihsel varlıklarına paralel olarak bu süreklilik şartı ve değişkenlik imkânını bünyesinde bir arada barındırması, artzamanlılık ve eşzamanlılık arasındaki diyalektik gerilimde birbirleriyle sürekli etkileşim halinde bulunmasıdır.

Edebi türlerin süreklilik/süreksizlik düzlemindeki çelişkili hareketi, yapıtların

---

[64] 'Önyargı' (Alm. vorurtelie) kavramını, Gadamer'ci hermeneutik bağlamında zikrediyor ve mevcut tür tanımlarının bütünüyle dışlanması gereken kesin yanlışlar değil, türlerle ilgili anlama alanımızın tarihi imkânlarını oluşturması bakımından değerlendirilmesi gereken önyargılar olduğunu ima ediyoruz. Nitekim Gadamer önyargıların *"zorunlu olarak, hakikati tahrif etmeleri kaçınılmaz, doğrulanmamış ya da hatalı şeyler"* olmadığını söyler. Ona göre önyargılar *"dünyaya açılışımızın/açıklığımızın temelleridir. Onlar bir şeyi kendileri vasıtasıyla tecrübe ettiğimiz/yaşadığımız şartlardır – onlar aracılığıyla karşı karşıya geldiğimiz şey, bize bir şey söyler."* - Hans Georg Gadamer, "Hermeneutik Problemin Evrenselliği", Hüsamettin Arslan (Der.) *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* içinde (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma, İstanbul 2002, s. 66.

[65] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı* (Çev. Necmettin Sevil) Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s.32.

metinlerle kurduğu mensubiyet ilişkisi açısından bakıldığında daha olağan ve anlaşılır bir veçhe kazanır. Herhangi bir tekil yapıt, bir türe, o türün değerlerini oluşturan çerçeveyi bütünüyle doldurması, niteliklerine eksiksiz bir uygunluk sergilemesi anlamında ait olmaz. Nitekim Todorov'un belirttiği gibi türüne itaat etmeyen yapıtlar yok hükmünde sayılmaz, bilakis, paradoksal biçimde bir tür ancak yasasının sınırları çiğnendiğinde görünür hale gelir.[66] Yapıt ile tür ilişkisindeki bu iç çatışkı, bazı avangart örneklerin tür sınırlarını yıkarak ortaya koyduğu istisnai bir durum değil, türselliğin olağan dinamiği olarak anlaşılmalıdır. Derrek Attridge, Jacques Derrida'nın "Tür Yasası" başlıklı makalesinin başına düştüğü kısa notta yazarın türselliğin koşulu olarak gördüğü çatışkı durumunu şu cümleyle özetler: *"...tür, kendisini varlığa getiren sınırları daima potansiyel olarak aşar, çünkü bir türün bir üyesi açık ya da örtük bir işaretle daima kendi üyeliğine işaret eder; söz edimi terminolojisinde bunun türsel alanla ilişkisi, bir kullanım (use) meselesi olduğu kadar, bir anma (mention) meselesidir."*[67] O halde türle yapıt arasındaki ilişkinin zımnen bağlayıcı bir boşluk üzerinden gerçekleştiğini, irtibatı sağlayanın bizatihi bu eşleşmezlik payı olduğunu söyleyebiliriz. Yapıt, türün kendisine sunduğu hâlihazırda mevcut olan özel gösterim alanını kullanırken, aynı anda o alana, onu işaretleyerek ve kendisini bu işaretlemenin arkasında silerek dâhil olur. Bu nedenle:

> *"... bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez; bunun nedeni aşırı bir taşma ya da özgür, anarşik ve sınıflandırılamaz bir üretkenlik değil, bizzat bu katılım özniteliğidir, kodun ve türsel işaretin etkisidir. Türsel olarak kendisini işaretlerken bir metin kendisini işaretsizleştirir."*[68]

Türlerin ancak değişken kurumlar olarak gözlemlenebilmesinin ardındaki nedeni, metinlerle türler arasındaki ilişkinin katılımsal tarzı da açıkça göstermektedir. Bir metin, belli bir tür kümesine girerken, bu hareketi o kümenin tamamen içinde kalan

---

[66] Todorov, *Edebiyat Kavramı*…, s.27.
[67] Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Otonom Yayıncılık, s.239.
[68] Derrida, *Edebiyat Edimleri*…, s.250.

bir parçası olmaksızın yapar. Tür yasası, özerklik payı üzerinden şekillenen böylesi kaypak, ikircikli bir itaati, saf bir türün ve mutlak özdeşliğin olanaksızlığına dayanarak meydana gelmiş olmasına, kendi varlığını mümkün kılan bir 'karşı-yasa'ya borçludur. Şayet tür yasaları genetik anlamda verili olsaydı; yapıtları kendine bire bir uymakla mükellef kılarak kalıtımsal bir pekinlik gösterseydi, türle yapıt arasındaki ilişki kusursuz bir soy devamlılığını ifade ederdi. Dolayısıyla tekil yapıtlar türün iç varyasyonlarından ibaret olur ve nihayet yapıtlar arasındaki farklar bütünüyle önemsiz, tali farklar haline gelirdi. Oysa metnin katılımsal davranışı, bir yandan türlerin kültürel yapılar halinde kurumsallaşmasına olanak verirken, öte yandan yapıtlara özgünlük imkânı tanıyarak tarihsel akışkanlığı sağlar.

İşte bu noktada da tür teorisinin temelde kültürel göreliliğe bağlı olan 'teorik' yönü, soyutlayıcı ve sabitleyici refleksleri bir nesnellik imkânı meselesi haline gelir. Wellek ve Warren *"türler teorisi bir düzenleme ilkesidir. Bu teori, edebiyatı ve edebiyat tarihini zamana veya yere (devir veya milli dile) göre değil, fakat özellikle edebi kuruluş veya yapı tipleri temelinde sınıflandırır"*[69] diyerek, tür teorisinin esas kaygısının sabit ve nesnel yapılara ilişkin olduğunu belirtmiştir. Teorinin geçmişi de bu söylemi büyük ölçüde doğrular; tür teorisi 'klasik' döneminde türlerin birbirlerine karışmalarına müsaade etmeyen, tamamını bir *estetik ilke* ekseninde saf, homojen birimler olarak toplayan, katı, kuralcı bir tutuma sahip olmuştur. Modern dönemde türlere değişken, mobilize kimliğini teslim eden eğilimin baskınlaştığı görülür; türler arasında karışmaların ve hatta melez türlerin mümkün olabileceği, her eserin bütünüyle tek bir türe ait olmayıp birden fazla türün çeşitli özelliklerini yansıtabileceği yönündeki fikirler değer kazanır.[70] Çağdaş tür teorisinin Neo-Klasik, Yapısalcı, Post-Romantik gibi başlıca 20. yüzyıl akımlarına gelindiğinde ise, bütüncül estetik ilkelerin yerini bilimsel-objektivist kaygılarla ilerleyen tartışmaların aldığı, teorinin de türlerin akışkanlığına ayak uydurmaya çalıştığına şahit oluruz. Saf ve mutlak türlerin tanımına ulaşmaktan ziyade türlerin hangi kıstaslara göre belirleneceği, sosyo-kültürel karakteristiğinin nasıl açıklanacağı, türlerle yapıtlar arasındaki münasebetin nasıl algılanması gerektiği gibi, başta göstergebilim olmak üzere çeşitli disiplinlerle temas

[69] Wellek-Warren, *Edebiyat Teorisi* (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Dergah Yayınları, İstanbul 2019, s.266.
[70] Wellek-Warren, Edebiyat Teorisi…, s. 276.

halinde irdelenen bu tartışmalar için bakışın yalnızca türler üzerinde olmayıp teorinin kendisinin de sorgulandığı tartışmalar olduğu söylenebilir.[71]

Halkbilim tarihinde uzunca bir dönem, ilk büyük oryantalist anlatıların gölgesinden çıkıldıktan sonra dahi türler, bir ekosistem meydana getiren biyotik faktörler gibi düşünülmüştür. İleride çeşitli boyutlarıyla tartışılacağı üzere, ulusal köken arayışı ve ulus kimliği inşa etme motivasyonlarıyla sözlü anlatıların ilk biçimlerinin (urform) yahut bir kültüre girişindeki ilk hallerinin (oikotip) arandığı, halkbilimin romantik dönemi boyunca türler, aslında kültürel bir araştırmadan önce geriye dönük bir soykütük tahkikatının aracı olmuştur diyebiliriz. Geliştirdiği masal analiz yöntemiyle tanınan ünlü Rus biçimcilerinden - Zipes'ın folkloru tarihi-kültürel özgüllüğü içerisinde görme noktasında çağdaşlarından ileride olduğunu söylediği- Vladimir Propp'un şu ifadesi, doğa bilimlerinin halkbilim araştırmaları üzerindeki metodolojik hâkimiyetini göstermesi açısından yeterli olacaktır: *"Masalların incelenmesi, birçok bakımdan, doğadaki organik biçimlerin incelenmesiyle karşılaştırılabilir. Halkbilimci, tıpkı doğabilimci gibi, özü bakımından aynı olan olgu cinsleriyle ve türleriyle ilgilenir."*[72] Halkbilimin bugünkü gibi bilimsel bir hüviyete sahip olmadığı romantik döneminin en önemli isimlerinden Johann Gottfried Herder'in, kültürü tanımlarken Aydınlanmacılığın açıklanabilir dünya projesine bir tepki olarak, kimya ya da matematiğin donuk metaforlarından ziyade biyoloji ve botaniğin 'canlılık' ifade eden metaforlarına başvurduğunu biliyoruz.[73] Biyoloji ile kültür tarihi arasındaki bu geçiş, Propp'ta romantik bir metafordan açıkça fazlasıdır; Linneaus'çu biyolojik sınıflandırma ile diyalektik materyalizmin uzlaştırıldığı bilimsel bir metodoloji konumundadır.[74]

---

[71] Anis S. Bawarshi, Mary Jo Reiff, *Genre – An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy*, Parlor Press, Indiana 2010, s. 23-40.

[72] Vladimir Propp, "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerin Metinleri* (Der. Tzvetan Todorov) (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 220.

[73] Isiah Berlin, Romantikliğin Kökleri (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s.86

[74] Romantikler arasında hayvan ve bitkiler dünyasının, kültürün canlılığını, doğallığını ve aynı zamanda tek kaynaktan doğan kollektif yapısını ifade etmek için başvurulan bir teşbih dağarcığı ve dolayısıyla epistemik zemin olarak değerlendirildiğini gösteren sayısız örnek vardır. Burada, Jakobson'un ünlü makalesinde, folklorun yüksek kültürden çeşitli ögelerinin çökeltisi olduğu iddiasındaki "gesunkenes kulturgut" kuramıyla tanınan Hans Naumann'dan alıntıladığı bir paragrafı aktarmak istiyoruz: *"(Folklor için) Burada henüz bireyselcilik yoktur. Hayvanlar dünyasında karşılaştırmalar aramaktan korkmamak gerekir: Bu da bize en yakın koşutlukları sunar. Otantik halk sanatı ortaklaşa bir sanattır, tıpkı kırlangıç yuvalarının, arı peteklerinin, sümüklüböcek kavkılarının otantik bir ortaklaşa sanatın*

Türlere dair günümüze dek uzanan ansiklopedik literatür bir yanıyla bu biyoloji temelli yaklaşımın mirasıdır. Öteden beri çalışma sahasını doğaya yakın, yalın işlevsellik halesiyle çevrelenmiş, modern teknolojinin yabancılaştırıcı elinin değmediği, 'soğuk' ve 'durağan' bir kültür olarak tanımlayan halkbilimin, yazılı edebiyatın tabiatın sadeliğinden uzaklaşmış kompleks türlerine kıyasla daha basit, geleneksel formlarla ilgilenmesi ve bu doğrultuda ilgilendiği türlerden mülhem bir anlayışa sıkı sıkıya bağlı olması şaşırtıcı değildir. Peter Burke de, kültür çalışmalarında uzunca bir dönem değişmeyen kültür mitosunun kabulüne bağlı olarak köylülerin insana özgü bir kültür dünyasından ziyade, doğaya ait varlıklarmış gibi düşünüldüğünü söyler.[75] Halkbilim açısından türler, klasik dönem antropolojinin şekillendirdiği pencereden bir değişmez doğa alanının verimleri olarak görülmüş, sabit formları ve sosyal düzenin sürekliliğini sağlamakla sınırlı işlevleri üzerinden anlaşılmıştır. Sonrasında, gerek sözlü anlatıların bütün bir dünya coğrafyasındaki göç ve yayılma hareketlerini takip maksadıyla devasa bir sözlü edebiyat kataloğu meydana getirmiş olan Tarihi-Coğrafi Fin Okulu'nun sınıflandırma metodolojisi, gerekse botanik bilimiyle morfolojiyi sentezleyen von Sydow ve Propp'un sentetik kuramları çeşitli suçlamalarla eleştirilmiş ve edebi türler ait oldukları lisani-kültürel (lingua-cultural) dünyanın dinamik atmosferi içinde değerlendirilmeye çalışılmışsa da, bu sefer de 'kültürde barınan doğaya kulak kabartan' yapısalcılığın pozitivist kesinlik beklentilerinin yörüngesinden kaçamamışlardır.[76]

Değişmez yapıları ele geçirmeye yönelik güçlü arzuya rağmen, halkbilimcinin dünyasında da türlerin kendisini ele geçirmeye çalışan tasniflere teslim olmadığını

ürünleri olması gibi." – Roman Jakobson, "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", *Sekiz Yazı* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s. 53.

[75] Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* (Çev. Göktuğ Aksan), İmge Yayınları, Ankara 1996, s. 102.

[76] Spivak, Gramatoloji'ye yazdığı önsözde yapısalcılığın kör noktasını Roland Barthes'tan yaptığı bir alıntı üzerinden şöyle ifade eder: *"...* 'yapısal insan da kültürde barınan doğaya kulak kabartır ve sürekli onda istikrarlı, sonlu, 'hakiki' anlamları dinlemek yerine, bıkmadan usanmadan yeni anlamlar, onlarsız insan olmaktan çıkacağı anlamlar yaratma gayretindeki insanlığın ta kendisi olan devasa bir makinenin çıkardığı gürültüyü dinler.' *Fakat sanki o bilginin öğrettiği en acı ders olan, görevinden feragat etme ihtiyacı, yapısalcılar tarafından hayal dahi edilmemiş gibidir. Gramatolojik olmayan yapısalcılığın bilgisizlik istencini işlemeye, onu besleyip büyütmeye gücü yetmez: 'Homo significans: yapısal soruşturmanın ele aldığı insan işte bu olacaktır."* – Gayatri Chakravorty Spivak, Gramatoloji'ye Önsöz (Çev. İsmail Yılmaz), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2014, s.95-96. Homo significans burada homo sapiens'e (bilen adam) yapılan bir gönderme üzerinden kinayeli bir anlamda kullanılır; gösteren (significans), saklamayı bilmeyen, göstermek zorunda olanın zıddı gibi konumlanmıştır.

söylemek mümkündür. Alan Dundes, türlerin tanımlanmasının ardındaki gayreti doğrudan folklorun tanımlanmasıyla ilişkilendirir; folklor türleri nihai olarak tanımlanabilse, (burada türler halkbilimin çalışma alanının kapsamıyla ilgili köklü bir tartışmaya da atıfta bulunur; inanışlar, halk dansları, el sanatları vd. gibi alanlar da sınıflandırma meselesi dahilindedir) bir disiplin olarak halkbilimi de genelgeçer bir tanıma kavuşabilecektir. "Oysa," der Dundes, *"disiplinin şanlı tarihi boyunca, tek bir tür dahi tam manasıyla tanımlanabilmiş değildir."*[77] Dan Ben-Amos folklor türlerinin sabit tanımlardan yoksun oluşunu "*halkbilimin merakla başlayıp terimlerin tanımlanmasında kesinlik ve açıklık gerektiren bir bilime doğru gelişimi"* ve buna bağlı olarak ortaya çıkan *"kuramsal yaklaşımlardaki sürekli değişimler"*[78] ile izah eder. Neticede tür meselesindeki tanımlama iştiyakının halkbilimin sahasının sınırlarını çizip disipliner bütünlüğünü koruyabilmek adına gösterdiği tabii bir refleks olduğunu söylemek mümkündür. Fakat düzenleyici ilkelere ulaşmaya çalışılırken arzulanan kesinlik ve açıklığa türselliğin müphem, değişken doğası nedeniyle ulaşılamamış ve bu da Dundes'ın dramatik bir üslupla ifade ettiği belirsizliğe yol açmıştır.

Edebi türler teorisinin burada edebiyat ve folklor alanlarında kaba hatlarıyla sunduğumuz tarihinden anlaşılacağı üzere, türleri tasnif eden ilke; edebi metinler arasındaki değişmez ve değişkenleri tespit etmeyi sağlayan temel prensip, bütüncül olması imkânsız, eleyici bir yorumla önceden biçimlendirilir. Diğer bir deyişle, türler teorisinde çeşitlilik ve uyuşmazlığa yol açan bu prensip çoğulluğunun arkasında, bir türün 'ne'liğine, 'nasıl'lığına dair bir üst-belirleme vardır. Bennett, türlerin tanımlama aşamasına ait gördüğü bu seçilimi, türler teorisi açısından çoğu zaman bir 'asgari' kriter belirleme şeklinde geliştiğini söyler. *"Türler tanımlanır ve inşa edilirken, sıklıkla en küçük ortak formel paydanın* (denominator) *kriter haline geldiği bir mantıkla hareket edilir"* ve bilhassa formalist ekolün sergilediği bu anlayışta türlerin sınırları oldukça geniş ve esnek kümeler halinde algılanması söz konusudur.[79] Kriter asgari olunca, sınıf azami olacaktır; sözgelimi roman türü yalnızca hacimsel genişliği üzerinden formel bir tanımla ortaya konulduğunda, Antik Yunan ve Roma

[77] Alan Dundes, "Texture, Text and Context", *Southern Folklore Quarterly*, XXVIII (1964), 252.
[78] Ben-Amos, a.g,m., 230.
[79] Bennett, *Outside Literature…,* s.81.

dönemlerine ait büyük metinler de çağdaş romanla - arasındaki bütün tarihi farklılıklar dışarıda tutularak - aynı sınıfa dahil edilmek durumunda kalınır.

Claudio Guillen'in "Challenge of Comparative Literature" (Karşılaştırmalı Edebiyatın Çağrısı) başlıklı kitabının ilgili bölümüne bakıldığında öne çıkan altı farklı üst-belirleme kriteri tespit edilmiş olduğunu görürüz: *Tarihsel* (historically), *sosyolojik* (sociologically), *pragmatik* (pragmatically), *yapısal* (structurally), *mantıki* (logically), *karşılaştırmalı* (comparatively). Burada her yaklaşım, türselliği inşa eden farklı bir konsept üzerinden adlandırılmıştır. Sosyolojik yaklaşıma göre bir edebi tür evvela tıpkı edebiyatın kendisi gibi uzlaşıma dayalı bir içtimai kurumdur. Tarihsel perspektifte türler durmadan değiştikleri evrimsel bir süreçte görülmeye çalışılırken, yapısalcı teori onların birbirleriyle olan ilişkilerince yatay bir düzlemde nasıl örgütlendiklerini gösteren tarihi değişimlerden münezzeh olan sabit yapılara odaklanır. Mantıki yaklaşımda insan zihninde mevcut olan başlıca ifade formlarına tekabül eden türler, karşılaştırmalı araştırmada ise farklı kültür coğrafyaları arasındaki kıyaslamalar neticesinde anlaşılmak istenir.[80] Bütün bu konseptler, türleri belli bir düzleme yerleştirmek suretiyle sınıflandırılmaya imkan sağlayan üst-belirlenimlerdir. Bununla birlikte, her ne kadar dört başı mamur gibi görünseler de yapısız bir sosyoloji yahut mantıksız bir pragmatizm düşünülemeyeceğinden, esasında bu kuramların her biri kaçınılmaz olarak diğerinden faydalanır.

Tür kuramlarına folklor türleri özelinden bakıldığında da karşımıza benzer bir kriter çeşitliliği çıkar. Dan Ben-Amos folklor araştırmalarında izlenen yolları, yer yer amaç ve yöntemleri açısından kıyaslayarak tematik, bütüncül (holistic), arketipsel ve fonksiyonel yaklaşımlar olmak üzere dört ayrı grupta değerlendirmiştir. Türkiye'deki folklor araştırmaları tarihinde de ağırlıklı olarak gördüğümüz tematik yaklaşım[81], anlatıları konu ve izleklerden yola çıkarak sınıflandırır. Ben-Amos, türlerin tespiti ve

[80] Claudio Guillen, *The Challenge of Comparative Literature*, Harvard University Press, Massachusetts 1993, s.112-116.

[81] Türk folklor araştırmalarında bilhassa manzum eserlerde "Tür ve Şekil" halinde kanıksanmış bir ayrımdan bahsedilebilir. Bu ayrımda "tür" (zaman zaman cins, çeşit, sınıf anlamına gelen "nev'" kelimesi de kullanılır) kavramından anlaşılan "konu, tema" gibi, yüzey yapıdan, yani biçimden hariç içeriğe dair bir sabitedir. Örnek vermek gerekirse bkz: Ahmet Talat Onay, *Türk Halk Şiirinde Şekil ve Türler*, Kurgan Edebiyat, Ankara 2012., Halk şiirinde şekillerin hangi ölçütlere göre belirleneceği, türlerin nasıl sınıflandırılması gerektiğine dair bir tartışma ile birlikte önerilen bir tasnif için bkz. Öcal Oğuz, "Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi", *Milli Folklor*, S.19, s.17.

farklı kültürlerle kıyaslamaya imkan vermesi açısından tematik yaklaşıma yararlılığını teslim eder, ancak türlerle temalar arasındaki doğrudan bağlılaşımın anakronik bir algılama biçimine götürebildiğini de göz ardı etmez; sözgelimi aynı tema iki ayrı türde bulunamayacağı için, tematik örtüşmeler türler arasında zorunlu tarihi ilişkiler olduğu sonucuna götürecektir. Bütüncül yaklaşımda türler, tematik yaklaşımda olduğu gibi kendi başlarına organik bütünlüklere sahip varlıklar değil, fakat iç güdümlü bir ontolojik bütünlüğün parçalarıdır. Sistematizasyondan çok keşfetmeye dayalı olan bütüncül yaklaşım, soyut gruplar oluşturan tematik yaklaşımdan realist endişelerle ayrılır ve geleneksel formların 'doğal sistem'ini inşa etmeye koyulur. Ben-Amos bu yaklaşımın temsilcileri olarak biçimbilimci ekolün öncülerinden Propp ile yapısalcılığın kurucu ismi Levi-Strauss'u zikreder. Arketipsel yaklaşıma gelindiğinde Platonik bir köken fikrinin devreye girdiğini görürüz. Buna göre tematik benzerlikler ve biçimsel devamlılık ancak aşkınsal, kültürlerarası ve evrensel ihtiyaçlara karşılık verdiğinde bir anlam ifade eder. Bu somut görüngüler, türlerin kendilerine dair nitelikler değil, dolayımlarıdır. Öyleyse, mit, efsane, masal, atasözü gibi sözlü türler, temel akli kaygıların birincil formülasyonlarını temsil ederler. Gelişmiş edebi türler de bu akli jestlerin (mental gestures) ikincil gelişim aşamasını meydana getirirler. Fonksiyonel yaklaşım ise isminden de anlaşılacağı üzere türlerin kültürel, psikolojik ve sosyal ihtiyaçlar açısından sahip oldukları işlevsel değeri esas alır. Bu bakımdan tematik ve biçimsel süreklilikler, işleve göre tarihsel değişimler gösterebilir, türler fonksiyonel kalabilmek adına iç içe geçip sentezler oluşturabilir yahut bir tür her kültürde aynı işleve sahip olmayabilir. İşlevselcilere göre kesin olan, her tür anlatının içinde bulunduğu sosyal grubun sürekliliğine bir katkıda bulunduğudur.

Yeni-tarihselci ekolün öncülerinden Frederic Jameson, tür teorisindeki çeşitliliği karşılıklı faydaya dayanan bir uzlaşıya götürmüştür. "Büyülü Anlatılar: Bir Tür Olarak Romans" başlıklı metninde, arka planında dilbilimin yapısal ve semantik olmak üzere iki temel araştırma pratiğinin bulunduğu ve bu minvalde artzamanlı/eşzamanlı dikotomisine yaklaşan kapsayıcı bir kategorik ikili ileri sürer: *Anlamsal* ve *Sözdizimsel*. Anlamsal yaklaşım, belli bir dünyada olma perspektifini yansıttığı düşüncesiyle türlerin *anlamını* açığa çıkarmaya çalışan bir yaklaşım olup, ele alınan tekil yapıtın yerine daha genelleştirilmiş bir varoluş deneyimi, dünya görüşü

yerleştiren bir kavramsal işlem gerçekleştirir. Jameson bu yaklaşımda türün özünün algılandığı çerçeveyi *tarz* (mode) olarak adlandırmıştır. Sözdizimsel yaklaşım ise türün mekanizmasına odaklanır ve anlamsal yaklaşımın aksine bir türü diğer türlerle ilişkisi açısından değil, kendi olumsallığı üzerinden bir *sabit biçim* (permanent form) çerçevesinde algılar. Jameson, bu iki temel eğilimi bir kıyas etrafında somutlaştırırken komedi türü örneğini izler; buna göre komedi özgül varlığını bir *tarz* olarak tragedya ve ironi ile ilişkileri nispetinde aksettirirken, sözdizimsel yaklaşım içinse yalnızca komik olmayan, gülünç olmayanın karşıtı olarak tezahür eder.[82]

En başta belirtildiği gibi edebi türler, metin ile alıcısı arasındaki diyaloğun vuku bulmasında bir *beklenti ufku* teşkil eden, tekil metine nazaran daha genel bir derecede çalışarak arabuluculuk işlevi gören soyut yapılardır. Bir metnin anlaşılması, Gadamer'in metnin metinsel ufku diye tabir ettiği, vericinin görüş ve ifade kapasitesi ile alıcının metin karşısındaki istek ve beklentilerinin kesişmesi, yani *ufukların kaynaşması* (Alm. Horizontverschesamelzung) suretiyle gerçekleşebilir. Ufukların kaynaşması, iletişimin hâlihazırda mevcut olduğu düşünülen mesajın yine önceden sabit oldukları varsayılan verici ile alıcı arasındaki geçişinin sağlanarak gerçekleştirildiği boru hattı modeline indirgenemeyeceğini ifade eden bir kavramsallaştırmadır. Türsellik iletimi daha baştan, dili kendi açıklığına iade eden bir ön-dil olarak koşullandırdığı, hem yazma/söyleme hem de okuma/dinleme olayının gerçekleşmesinde verili bir zemin sağladığı için, görünürlüğünü bizzat kendisine borçlu olduğu metnin anlam üretebilme imkânı olarak aynı anda onu önceleyen bir konumda bulunur. Söz konusu imkân/koşul pozisyonu ise türlerin fiili varlığı açısından bir nevi garantör olarak düşünülebilir. Kısacası türsellik, öznenin ikamet ettiği dilin işleyişine içkindir. Türsel düşünme, tikel ile tümel, fark ve özdeşlik arasındaki bağlantıları kuran ve şeyleri bu şekilde erişilebilir kılan ilksel bir düşünmeye dayanır. Teorinin karmaşasında keyfi olgular gibi görünen türleri bu anlamda *"metinsel malzemelerin muhtemel kullanımlarını tanımlamaya yardımcı olan*

[82] Frederic Jameson, *Modernlik İdeolojisi* (çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan), Metis, İstanbul 2016, s.172-174.

üst veri kümeleri – bilginin nasıl kullanılacağına ilişkin bilgi – olarak"[83] konumlandırabiliriz. Derrida'nın pozitif bir belirsizliği ifade eden "her zaman bir tür ve türler vardır" ifadesi, mutlak türlerin varlığını reddederken türsel kavrayışın kaçınılmazlığına vurgu yapar ki, bu aynı zamanda türlerin metinler dünyasındaki öncül konumuna da işaret eder. Öyleyse, 'her zaman var olan' türlerin teorik açıdan yarattığı sonu gelmez karmaşanın, tür teorisinin kültür ve edebiyat araştırmaları açısından taşıdığı değeri azaltmadığını, bilakis, yine 'her zaman var olan' bir soruşturma imkânı sunması uyarınca koruduğunu söylemek mümkündür. Özetle türsel düşünme, edebiyat eleştirisi için zaruri bir araçtır.

Mevcut karmaşa, tür teorisinin öneminin yanı sıra, nasıl değerlendirilmesi gerektiğini de açıklığa kavuşturmaktadır. Tür kuramlarının edebiyat araştırmaları açısından işlerlik kazanması bir sınıflandırma enstrümanı olmakla kalmayıp metinlerin anlam üretimini nasıl gerçekleştirdiğini gözlemleyebileceğimiz şekilde işletilebilmesine ve çeşitli perspektiflerin (tarihsel, sosyolojik, arketipsel vd.) birbirini hem doğrulayıp, hem de sınayabildikleri bir birliktelik içinde kullanılabilmesine bağlıdır. Tür teorisinin güncelliğini ve önemini yitirmesinin ardındaki sebep olarak onun yalnızca bir metin tasnif projesi olarak kalmasını gösteren John Frow, türsel bir analizin doğru sorusunun "bu metin hangi türden bir metin?" sorusu değil, "burada ne tür bir dünya var – hangi tematik izlekler, hangi kip çekimiyle, hangi biçimsel kategorilerle yapılmış?", "bu dünyayı hangi koşullar altında, ne amaçla, kim kime teslim etmektedir?" gibi, araştırmacıların tür nosyonuyla olan ilişkilerinin özüne yaklaşan sorular olduğunu söyler.[84] Keza benzer şekilde Jameson da tür analizinin sürekli arasında gidip geldiği anlamsal ve sözdizimsel kutupların bir türün ikisine de yanıt vermesi gerektiği bir çifte koşul olduğunu, ikisi arasındaki gerilimin mümkün çözümler için gerekli olan yeni varsayımlara temel kılınması gerektiğini belirterek, tür bilgisinin işlerliğinin yeniden sağlanmasına yönelik, bir yanıyla Frow'un doğru sorularının yanıtlanmasında izlenecek yol üzerine makul bir öneride bulunur.[85]

---

[83] John Frow, ""Yeniden Üretilebilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey": Tür Teorisinin Bugünü" (Çev. Oğuzhan Yeşiltuna), *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı – Temel Metinler* (Ed. Jale Özata Dirlikyapan), Doğubatı Yayınları, Ankara 2018, s. 61.
[84] Frow, "Yeniden Üretilebilenler…, s.64.
[85] Jameson, *Modernlik İdeolojisi*…, s.174.

Edebi türleri metin okumalarına dahil ederken onların iki temel karakteristiği olan kurumsal ve tarihsel nitelikleri arasında denge gözeten bir stratejinin tür teorisinde belli bir isim ya da ekole mensup olmasının hayli zor olduğunu, böyle bir çalışmanın doğal olarak kuramsal bir brikolaj görüntüsü verebileceğini kabul etmek gerekir. Folklor türlerindeki özcülüğü aşabilmek için kuramsal ekollerin mizaçları arasında bir denge tutturmak, bunun için de edebiyatı arketipsel tema ve imajlara dayalı bir sistem içerisinde apriori ve evrensel yasalara, ünlü temsilcisi Nortrhop Frye'ın yaptığı gibi "büyük şifre"ye doğru geri götürmeye çalışan neo-klasik yaklaşımın verilerini, Jameson örneğindeki gibi metinleri evvela tarihi gerçekliği içinde siyasal bir edim gibi gören ve bu doğrultuda edebiyat ile sosyo-tarihsel yapılar arasındaki ilişkiyi izah etmeye çalışan yeni tarihselci girişimin niyetleriyle bir araya getirmek gerekiyor.[86] Bununla birlikte okumamıza metinlerin tür teorisinin genelleştirici çarklarında öğütülmesine, analizlerin salt türsel genellemelere doğru sonuçlanmasına ve edebiyatın tarihsel bir kontekst içinde eritilmesine karşı çıkan, yazar ile eser arasındaki münasebetin biricikliğine dikkat çeken post-romantik duyarlılıktan da pay biçmemiz gerekiyor. Metinleri türlerin tanım ve tasniflerle kristalize olan sabitlik alanlarına iterek katılımsal özgünlüğü göz ardı etmek de, buna mukabil yapıtın biricikliğini mutlaklaştırarak kuşatıcı türsel bağlamı yok saymak da bir yorumlama girişimini – en azından edebiyatı türler tarihiyle birlikte düşünme gayretindeki bir girişimi - peşinen kısıtlayan tutumlar olacaktır. Bunun için de çalışmamızın temel düzenlenişinde yüzeyde klasik bir yol izleyerek; bir yazarın kendine mal ederek anonim olmaktan çıkardığı masal metinlerini, mezkur biricikliğe bir çeşit padok teşkil eden 'yazar'larının etrafında, ancak sözlü gelenekle girilen diyalogu görebilmek adına yazarla metinler arasına zorunlu türsel ilişkileri koyarak, metinlerarası bir bakışla değerlendirmeyi uygun görüyoruz.

Öyleyse, türselliğe ilişkin çetrefilli soruşturmalara kendiliğinden gebe olan

[86] Esasında yeni tarihselci eleştiri de hâlihazırda neo-klasik ve formalist pratiklerin önüne bıraktığı tipolojileri değerlendirmekten sakınmaz. Kuramsal sentez, yeni tarihselci amaçlar açısından bir eklektizm değildir, olumsuz bir anlam taşımaz; bilakis kurucu bir harekettir. Kathleen M. Wheeler'ın da belirttiği gibi, özellikle tekstüel yeni tarihselciler olarak adlandırılan (Jameson'un da dahil olduğu) grupta post-yapısalcı eleştirilerin kazanımları üzerinden biçimcilik ile tarihselciliğin bir sentezi yapılmaya çalışılır. - Kathleen M Wheeler, *Romantizm, Pragmatizim ve Dekonstrüksiyon* (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2011, s. 343-356.

masal edebiyatında hareket ederken, tür teorisinden yukarıda bahsedilen hassasiyetler doğrultusunda faydalanılmasının bir mecburiyet haline geldiği söylenebilir. Başta da değindiğimiz gibi, masal yazımı halk kültürünün önemli bir parçası olan sözlü anlatılara ve bu dolayımda özelde masal ve genelde halk kültürüne yönelik simgesel düzeyde bir alımlama-düzenleme edimidir. Masal edebiyatı artık sözlü masalın epik dünyasının yerlisi olmadığı gibi, bir kültürel süreklilik-süreksizlik meselesine bağlı olarak bu geleneksel dünyanın gerçekte nasıl bir seçilime tabi tutulduğunu, hangi saiklerle yeniden harekete geçirildiğini gözlemleyebileceğimiz bir yapı meydana getirir. Bununla birlikte masal yazarları sözlü kültürle arasındaki ikircikli bağı korumaya çalıştığı için, söylemini içine yerleştirdiği türsel çizgilerdeki tasarrufları değerlendirmeye çalışır, "*halk masalını folklor ötesinde bir yorum biçimi gibi kullanarak aktif bir diyaloga dahil eder ve okuyucu daha önceden bildiği türü sorgulamaya zorlanır."*[87] Başka bir deyişle, masalın bir üst-türü, bir nevi 'meta-masal' olan edebi masalın aşkınsallığı, folklorik masalın türsel değerleri taban alınarak gerçekleştiğinden, mevcut türler sistemiyle doğrudan ilgili bir okumayı talep eder. Jameson'un dediği gibi *"türsel ilişkiler ve onlardan sistematik sapma, bizi tekil metnin somut tarihsel durumuna geri götüren ipuçları verir ve onun yapısını ideoloji olarak, toplumsal açıdan bir simgesel edim olarak, tarihsel bir çıkmaza verilen ön-siyasal bir tepki olarak okumamıza olanak verir."*[88] Masal edebiyatı da metinlerarası bir perspektiften bakıldığı takdirde karşımıza gelenek ve çocuk bağdaşımı üzerinden ortaya konulan ideal toplum temsillerinin okunabileceği oldukça derin ve geniş bir kazı alanı çıkarmaktadır.

1.2.2. Folklor-Edebiyat Eşiğinde Metinlerarası Özne

Metinlerarası eleştiri - 'yazarın ölümü'nün ilan edildiği ve edebiyatın metinlerin birbiriyle söyleşisi olarak görüldüğü bazı radikal biçimleri dışarıda tutulduğunda – tür teorisindeki kutuplar arasında belli bir merkezden kaçınmayı gözeten bir okuma için ve özellikle de masal edebiyatının ortaya çıkardığı metinsel

[87] Barry w. Rosen, "Metamärchen: Reevaluating and Defining the Romantic Kunstmärchen", *Folklore Forum*, 18:1, January 1985, s.22.
[88] Jameson, *Modernlik İdeolojisi*..., s.202.

alanı yorumlayabilmek açısından elverişli bir zemin sunar. Çünkü metinlerarasılık fikri öncelikle bir metnin ancak ve ancak başka metinlerle diyaloga girdiği takdirde anlamlı olabileceği bir söylemler dünyasını tanımlar. Hiçbir metin tek başına var olamaz ve bir metnin bütünüyle özgün, müstakil bir varlık olması düşünülemez. Aslında bu bakımdan tür kavramı da başlı başına metinlerarasılığı varsayan bir kavramdır. Metinleri esnek bağlantılarla toplayan 'architextual' bir kümeye ve aynı zamanda başka türlerle arasındaki ilişkilerden oluşan bir sisteme göndermede bulunduğu için, tür nosyonu söz konusu rabıtalar zorunluluğunu zımnen barındırır ve bu nedenle metinlerarası bir içeriğe kendiliğinden sahiptir.[89]

Türkiye'de son yıllarda folklorik metinlerin okunmasında metinlerarası eleştiriye bir yönelim olduğu ilgili çalışmaların çoğalmasından anlaşılmaktadır. Biz bu çalışmada, metinlerarası eleştiriyi sabitlere güdümlü yapısalcı sularında seyretmekten ziyade, belirsizliğin olumlandığı post-yapısalcı duyarlılıklardan hareketle tatbik etmeye çalışacağımızdan, kavramın tarihsel arka planındaki metafizik kırılmayı gösterebilecek bir parantez açma gereği duyuyoruz.

Literatüre bakıldığında öncelikli olarak Julia Kristeva'nın Bahtin'in diyalojik dil anlayışı üzerinden geliştirmiş olduğu görülen metinlerarasılık (intertextuality) kavramı, esas hacmini Batı metafiziğinin tarihi boyunca hâkim olmuş yerleşik bir özne ve dil anlayışının ötesine geçmeyen çalışan arayışlar ve bunlara bağlı olarak genişletilen metin (text) algısıyla birlikte kazanabilmektedir. Felsefi kaynaklarının umumiyetle Nietzsche'nin radikal kültür eleştirisi ve sonrasında Heidegger ontolojisine götürüldüğü, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul Ricoeur vd. gibi zaman zaman post-modernistler bayrağı altında toplanan düşünürlerce farklı nüanslarla, farklı yönlere doğru geliştirilmiş bu dil fikrinin argümanları, burada bizim meselemizi aydınlatacak kadarıyla türsellik bahsinde de yer yer vurguladığımız gibi dilin saf bilincin tasarrufundaki bir sözel iletişime indirgenemeyeceği görüşü etrafında toplanabilir. Bu görüş bize evvela dilin öznede başlamadığını; öznenin empirik gerçekliği içinde kendi geçerliliğinin menşei ve sağlaması olarak kullandığı bir iletişim enstrümanı olmadığını söyler. Dilin, varlığın var olmasından başka bir şey

[89] Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics*, Routledge, New York 2011, s.235.

olmadığı, varlığın kendisinin dilsel bir akış olarak anlaşıldığı bu görüşte, temelini Saussure'ün attığı yapısalcı göstergebilime ait olan gösterilen-gösterge ayrımındaki kurucu fikir; göstergenin dışında dil-dışı aşkınsal bir gösterilen olduğu kabulü reddedilir ve bu kabule dayanılarak gösterilenin lehine kurulan hiyerarşi yadsınır. Bir göstergenin anlamlı olması, dil-dışı bir gerçekliğe atıfta bulunmasından ötürü değil - çünkü böyle bir gerçeklik yoktur, dil varlıkla eşanlı bir oluş içerisindedir - onu konumlandıran diğer göstergelerle irtibatından, içkin bir düzlemde oynadıkları fark ve tekrar oyunundan kaynaklanır. Metinlerarasılık, burada bir felsefi köken tartışması içine sokmadan, yalnızca çok kaba hatlarıyla özetlemek zorunda kaldığımız bu bilinç ve dil kavrayışının[90] metin olgusu özelinde ortaya çıkan iki tabii neticesidir diyebiliriz: Bunların ilki, metnin linguistik sınırlarının yıkılarak bütün kültürel alanlara teşmil edilmesidir. Metin, edebiyat araştırmasının yalınkat nesnesinden fazlasıdır; bir tablo, bir fotoğraf, mimari bir yapı, bir sinema filmi, bir şehir, bir davranış; her şey metinseldir, bir metinler ağında bulunur. İkincisi ise, öznenin mücerret bir rasathane, tözel bir bilinç yahut doğal durumda bir *tabula rasa* olmayıp kendisini her daim verili bir dille münasebet halinde kurabilmesine bağlı olarak, ürettiği her söylemin de zımnen kendisini kuşatan metinlerle arasındaki ilişkiye dayandığıdır. Dolayısıyla her metin bulunuşu itibariyle metinlerarasıdır.

Metinlerarasılığın ilk bakışta özneyi dilden ihraç etmiş olduğu, metnin oluşumunda anlatıcının rolünü bütünüyle iptal ederek yapısalcı düşünceyle eşleştiği sanılabilir. Ancak bu yaklaşımın felsefi çıkış noktası itibariyle öznenin kullanımı zorunlu bir araç olarak yeniden konumlandırılmasına ilişkin olduğunu, bilincin faaliyetini Kartezyen anlamda bir güvenceden uzak, istikrarsız bir süreçte izlemeye çalışarak farklı bir üretim mantığı aradığını vurgulamak gerekir. Metinlerarası bir okuma, öznenin kurucu yetkesinin karşısına metinsel oyunun oyunculardan bağımsız boyutunun çıkarılarak sınırlandırıldığı ve aslında bu sınırlama içerisinde gerçek konumuna iade edildiği merkezsiz bir 'oluş'a, 'akış'a yoğunlaşır. Nitekim Gayatri Spivak, metinlerarası eleştirinin edebiyat alanındaki öncü ismi Julia Kristeva'nın

[90] Batı düşüncesinde dil ve metin kavrayışının gelişimine dair kapsamlı bir özet için bkz: Hans Georg Gadamer, "Metin ve Yorum", *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* (Çev. Hüsamettin Arslan),P Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 292-293

"üretim" kavramını yapısöküme uğratmak ya da iptal etmek istemediğini, onun içinde kalarak bilinç hakkında – üreten değil, üretilebilen bir bilinç hakkında – konuşmak istediğini belirtir.[91] Kristeva'nın niyetine dair bu saptama, her ne kadar onun Derridacı yapıbozumdan ayrıldığını ve yaptığı okumalarda çıkış noktasından uzaklaşarak 'genel yasalar' bulmaya doğru bir sapma gösterdiğini vurgulamak için düşülen bir dipnotta yer alsa da, metinlerarası duyarlılığın yönelimlerini göstermesi açısından son derece önemlidir. Metinlerarası okuma, ne keyfi bir mukayese, ne de bir metnin içindeki iktibasların, başka metinlere yapılan açık ya da örtük göndermelerin veyahut da başka metinlerden devralınan asli yapısal özelliklerin tespit ve dokümantasyonudur. Bu şekilde algılanan bir metinlerarasılık, ister istemez yeniden sabit yapılara, semantik yahut sözdizimsel kutuplara kayacak, bu da üst-metinsellik, yan-metinsellik, parodi, koşuklaştırma vd. gibi, metinlerarası ilişkilerdeki tekilliklerin bir tipolojiyi meydana getiren kategorilerde toplanmasıyla sonuçlanacaktır. Metinlerarası okumanın esprisi, kuruluş kavramının yerine bağlam değişimini (transposition) geçirmesinde; anlatıcı öznenin kendini içinde var kıldığı metinsel alanla özgün münasebetinin sonuçlarını, yeniden kalkış noktasına döndürerek anlama maksadı gütmesindedir. Metin, kendinden önceki metinlerle yazar/öznenin icra ettiği kesin bir kopuş, bir süreksizlik ön varsayımıyla değil, pozitif bir süreksizlikle birlikte biricikliğin de ancak içinde mümkün olabildiği, özgünlük ve geleneğin birbirine bağımlı halde olduğu bir pozisyon değişimi ortamında okunmaya çalışılır.

Folklor metinlerinin metinlerarası eleştiriye görünürdeki yatkınlığı, metinlerarası analizde dikkatin metnin anlamını etki ve tepki yoğunlukları düzeylerine yoğunlaşmasıyla ilgilidir. Bir folklor metnini *folklorik* kılan onun belli temsil modellerine bağlılık derecesinin modern metinlere nispetle çok daha yüksek olması, gelenekle ilişkisinde reflektif bir mesafe oluşturmaktan şiddetle kaçınmasıdır. Dolayısıyla folklorik metinler öznenin kurucu faaliyetinin tali olduğu bir metinlerarası sistemi kendiliğinden oluşturuyormuş gibi görünür. Ancak buradaki kendiliğindenlik başka bir problem ortaya çıkarmaktadır: Folklorik metinlere yönelen metinlerarası merak, bağlam değişikliklerini takip edebileceği bir 'ara', bir tekstüel 'inter-' aralığı

[91] Gayatri Chakravorty Spivak, *Grammatolojiye Önsöz* (Çev. İsmail Yılmaz), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2014, s. 96.

bulabilecek midir? *"Bir öyküden diğerine gezinen ve yarı bağımsız bir varlığı olan ögelerin dengesiz bileşimleri"*nden[92] ibaret olan sözlü halk masalları, metinlerarası yaklaşıma nasıl bir yanıt verebilir?

Bir sözlü anlatı, aslında geleneksel soyut anlam çatısının, eldeki anlatı repertuarından yapılan anlık bir seçkiyle, güncel tarihi-coğrafi ve sosyal kontekste uyarlanarak yeniden üretildiği tikel bir kompozisyondur. Diğer bir deyişle, klasik biçimsel bileşkenin münferit bir icrada aktüelleşmesiyle meydana gelen bir eş metin, halkbilimsel terimi kullanacak olursak, bir 'varyant'tır. Bir varyant, derin yapıdaki temsil tarzı ve anlatı iskeletinin aynı kalması kaydıyla başka bir varyanttan herhangi bir anlatı motifini kolaylıkla ödünç alabilir. Meşhur 'Homer Sorunu'ndan da bilindiği üzere, belli bir müellife atfedilen birçok hacimli epik destan dahi birbirinden oldukça farklı yapısal özelliklere sahip parçaların bir araya getirilmesi suretiyle oluşturulmuş bir sözlü kompozisyon görüntüsü çizer. Bu yüzden olay anlatımına dayalı folklorik metinler sabit formül arayışlarına Lord Raglan'ın 'geleneksel kahraman kalıbı', Axel Olrik'in 'epik kuralları' ya da Propp'un 'fonksiyonları' gibi uygun çıktılar vermiştir. Hal böyle iken metinlerarası yorum, içerikteki brikolaj dokunun geleneksel yapıyı yeniden üretmenin usulü olarak ortaya çıktığı, yaptakçı üretimin baskın bir karakteristik halinde cereyan ettiği bu tarz metinlerde, bağlam değişikliğinden (trans-position) ziyade bir bağlam tahkimi (re-position) bulmayacak mıdır? Jakobson ve Bogatryev'in öne sürdükleri üzere, folklorik üretim kişisel yaratımın tamamen devre dışı kalmasa da ancak son derece normatif, kolektif bir dilselliğin içerisinde, topluluğun koruyucu sansürünü ihlal etmemek kaydıyla gerçekleşebildiği 'özel bir üretim' ise ve folklor öznesi bu özel üretimde sahiden bir birey-dışı (supraindividual) özne konumunda ise[93], metinlerarası bakış bu öznellik karşısında çakışma yaşadığı için yorum ilkesine dönüşemiyor, ölçüm imkânlarından mahrum kalıyor gibi görünmektedir.

Folklorik bir metnin varyant özelliği, onu sürekli olarak ait olduğu geleneksel soyut modele gönderiyor ve onun klasik edebi metinler gibi tekil bir veri olarak ele

[92] Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*…, s.153.
[93] Richard Bauman, "Conceptions of folklore in the development of literary semiotics", *Semiotica,* 39-1/2, s. 4-5.

alınmasını imkânsız kılıyorsa, metinlerarası bir okumanın bağlam değişimlerini gözlemleyebileceği alan da ister istemez bu soyut modelden hareketle düşünülmek zorundadır. Sahada, bir masalcının ağzından derlenmiş bir varyant ile yazarı bilinen bir edebi masalı karşı karşıya getirerek kurulan metinlerarası düzlem, derlenmiş varyantın modeli temsil etme kapasitesi açısından masalcı, derlemeci, derlenen tarih ve icra ortamına bağlı olarak her daim bir uygunsuzluk riski taşıyacaktır. Dahası, bir edebi masal yazarının doğrudan ve bilinçli olarak hangi varyanttan esinlendiğini tespit etmek çoğu zaman mümkün olmadığı gibi gereksizdir de. Zira edebi masalın içinde bulunduğu metinlerarası diyalog, varyantlar vesilesiyle vuku bulabilse dahi nihai surette yukarıda bahsettiğimiz 'architextual' bölgeyle, yani türsel dizgeyle girişilen bir diyalogdur. Masalın türsel nitelikleri, bu durumda edebi masalların birer ana-metin olarak içinde salındığı - Derrida'nın tabirine tekrar dönecek olursak *katıldığı* – ve bağlam değişimlerinin izini sürebileceğimiz alt-metinsel bölgenin esnek, yüzergezer sınırlarına tekabül eder.

Öyleyse metinlerarası özne ile folklorik özne arasındaki çakışmanın, metinlerarasılığın yoğunluk-seyrelti düzeylerine, esneyişlere ve akışlara duyarlı bakışının, folklor teorisine hâkim olan 'büyük ayrım'ın belli bir dereceden sonra katiyet arz eden yalıtıcı sınır çizgileri ile karşı karşıya kalmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu nedenle metinlerarası eleştirinin folklor ile iltisakı, büyük ayrımın geleneksel-modern, ilkel-gelişkin, kolektif-bireysel gibi yerleşik karşıtlıklarını problematize eden bir boyut taşımadığı takdirde sadece süs durumundaki bir terminoloji naklinden ibaret kalacak ve aslında metinlerarası duyarlığın kaybedilmesiyle sonuçlanacaktır. Bunun için de başta Jakobson ve Bogatryev'in Saussure'cü dilbilimden alarak folklor/edebiyat ayrımıyla eşleştirdikleri dil (lingue)/söz (parole) olmak üzere, yapısalcılığın ikili karşıtlıklarının sınır çizgileriyle yüzleşmek ve bunun mantıksal sonuçlarını metin analizleri için bir mevzi haline getirmek durumundadır.

İşte, metinlerarası okumayı karşılaştırmalı bir okumadan farklı kılan nokta, tam da burada kritik hale gelmektedir. Karşılaştırmalı eleştiride metinler arasındaki ilişkiyi karşılaştırmacı kurarken, metinlerarası okumada bunu bizatihi metnin kendisi yapar.

Bu yüzden metinlerarası eleştiri, bir metnin içinde başka metinlerin izlerinin tespitine yönelik bir istatistik çalışmasının ötesinde, metni bir 'olay', söylemlerarası bir diyalog olayı halinde okumaya çalışır. Aktulum'un da belirttiği üzere; *"metinlerarasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen unsurun uğradığı 'bağlam değiştirme' sonucunda yeni metinde aldığı anlamı araştırıp bulmak söz konusudur."*[94] Metni bir olay olarak görmek, yazıldığı anda yazarın el hareketlerini görmek değildir elbette, metni bir tepki, bir diyalog halinde yakalamaktır. Bu yüzden metinlerarası eleştiri bir metinde başka metinlerden yapılan çeşitli alıntı ve göndermelerin dokümantasyonunun ötesinde geçildiği noktada, diyalogun taraflarının yarattığı tarihsel çokseslilik açığa çıkarılabildiği zaman başlayabilir. Folklor-edebiyat güzergahındaki bir bağlam değişikliğini gözlemek için, geleneksel türlerin yasaları kıyaslamayı keyfiyetten alıkoyan zorunluluklar ile birlikte bir mevzi sunar. Özneyi dil içinde dile sahip bir konuma yerleştiren metinlerarası eleştiri, yazar/anlatıcı ile okur/dinleyiciyi her ikisinin de gerçekte birer yorumcu olması noktasında eşleştirir. Nasıl bir yapı ona katılan özgün unsurlar olmaksızın var olamıyorsa, özgün unsurlar da bir yapıyla ilinti kurmaksızın özgünlük niteliğini kazanamayacaktır.

1.3. Edebi Masal Terimi, Arzu ve Fantezi Kavramları Üzerine

Bir terim olarak karşıladığı kümenin sınırlarını haddizatında muğlak bırakan, çift katmanlı, komplike bir yapı gösteren 'edebi masal' terimini, İngilizce 'literary fairy tale'in karşılığı olarak kullanacağız. Ancak ilgili metinleri belli bir kapsama alırken kullanılan yegâne terim olmadığı için, bu terimi üzerinde uzlaşmaya varılmış 'hazır' bir ad olarak sunmak imkânına sahip değiliz. Edebi masalı bir olgu halinde gereğince ortaya koyabilmek, muğlak sınırlarını belirgin kılarak kullanılabilir bir kategori haline getirmek için önce terminoloji sorunu üzerinde durmak, kavramsal enflasyonu mümkün olduğunca gidermek gerekir. Çeşitli kaynaklarda kullanılan

[94] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s.258.

‘yazılı masal’, ‘yapay masal’, ‘sanat masalı’ gibi türevleri hangi gerekçelerle elediğimizi belirtirken, terminolojideki belirsizliğin arkasındaki nedenler de ortaya çıkacaktır.

Terminoloji sorunu, yalnızca türlere ad verilmesiyle alakalı basit bir seçilim sorununa indirgenemez. Zira Wellek ve Warren’ın ifade ettiği gibi, edebi tür basit bir adlandırmadan çok daha fazlasıdır. Bir eser, onun karakterini şekillendiren bir estetik gelenek ile ilişki halindedir; dolayısıyla türsel bir adlandırma öncelikle bu ilişkiye göndermede bulunur. Edebi masal adlandırması da göndermede bulunduğu gelenek açısından kendine özgü bir kuruluşa sahiptir. Bu terim içerisinde ‘masal’a getirilen ‘edebi’ sıfatı, ‘büyü’ masalı ya da ‘hayvan’ masalında olduğu gibi bir alt-tür (subgenre) kümesi meydana getirmemekte, terimi husule getiren tamlama sözlü-yazılı (oral-literary), otantik-yapay (authentic-inauthentic) şeklindeki ikili ayrımlara paralel bir ayrımla kurulmaktadır. Yani edebi masal, masal türü içerisindeki bir tasnif unsuru sayılmaz, bağımsız bir türü ya da bir alt-türü ifade etmez; o öncelikle ‘masal’ adı altında bütünleştirilen anlatı tipinin farklı saikler ve üretim koşulları altında sürdürüldüğü modern bir yazın geleneğine göndermede bulunur. Dolayısıyla terimin özgün kuruluşu bizi yalnızca bir ad seçme sorununa muhatap kılmakla kalmaz, edebi masalın şifahi/sözlü masalla nerede birleşip nerede ayrıldığını göstermeye ve bu minvalde de söz konusu kavram çiftlerini kuran fikri zemini irdelemeye sevk eder.

Masal edebiyatı ilk bakışta sözlü ‘halk masalı’ndan bütünüyle ayrı ve daha da önemlisi zamandizin açısından ona müteakip görünse de, üretim dinamikleri arasındaki farklar irdelendiğinde tarihsel ilişkilerinin tamamen ardışık bir düzende olmadığı kolayca anlaşılır. Keza sözlü-yazılı, otantik-yapay gibi karşıtlıkların kuruluşu da halkbilimin romantik ön kabulleri üzerine bina edilmiştir. Neticede masal edebiyatının bizi lügavi tanımlama güçlüğünün ötesinde, halkbilim disiplininin nesnesini nasıl meydana getirdiğini tarihsel olarak dışarıdan görmemizi talep ettiğini ve bu minvalde meta-disipliner bir bakışa zorladığını söylemek yanlış olmayacaktır. ‘Yapay masal’ terimi yaydığı pejoratif, yerici tını bir yana, esas olarak böyle bir perspektifi peşinen dışladığı, halkbilimin otantisite kıstasına çakılı kaldığı için uygun değildir.

Halk masalı ile edebi masal geleneği arasındaki ilişkinin yalınkat bir devamlılık ilişkisini ifade eden basit bir yazıya geçirme yahut ‘derleme’den ibaret olmadığı açıktır. Öte yandan bu geçiş, kolektif üretimden bireysel üretime doğru gelişen bir çeşit evrim süreci olarak algılandığında da türsel ilişkiler peşinen yoruma kapatılmış olur. Geleneksel masalın üretimindeki kolektif karakter, bir anlatının birden fazla fail tarafından bir imece usulüyle meydana getirilmesi anlamına gelmez. Romantik bir içeriği olan ‘kolektif’ kavramı kültürel statükoya sadakat ile gerçekleştirilen, doğanın tek kaynaklı sesine tam itaatte bulunan bir faaliyeti ifade eder. Edebi masallar elbette bilhassa yazılı üretimin sağladığı imkanlar itibariyle sözlü masala nazaran daha sofistike üslup özelliklerine sahiptir. Ancak buradaki ilişki, üretim ortamındaki teknik farklılıkların öncesinde, türsel devamlılık arzusu ve beraberinde bu devamlılık zemininde sergilenen dönüştürücü bir hareketle; yani bir yeniden-yazım (re-writing) faaliyetiyle kurulmaktadır. Burada bireysel mal etmenin yarattığı bir yorum mesafesinden; masal edebiyatının sözlü masal geleneğiyle (ve dolayısıyla bu anlatı türünün temsil ettiği bütün değerlerle) başlattığı diyalogu hatırlamak yerinde olur. Barry Rosen da edebi masalları bu minvalde ‘meta-masal’ (metamärchen) olarak; geleneksel masalla arasındaki nesep bağıyla beraber, kuruluşu itibariyle geleneksel çizginin dışına, ötesine geçtiğini de ifade eden, Türkçeye üst-masal, masal-ötesi şeklinde tercüme edebileceğimiz bir kavramla isimlendirmiştir.

Bu aşkınsal farkı karşılayan en uygun terim ise daha ziyade romantik dönem Alman masalları için kullanılan sanat masalı (Alm. Kunstmärchen) terimidir. Grimm Kardeşler bu terimi, halk kültürünün bitkiler gibi organik bir gelişimi olduğunu, halk masallarının (Volksmärchen) da bu minvalde topraktan yetişir gibi ortaya çıktığını ifade eden ‘Naturmärchen’ teriminin karşıtı olarak belirlemişlerdir. Bu karşıtlık içerisinde düşünüldüğünde sanat masalını doğal masaldan ayıran vasfın, (romantizm açısından menfi bir anlamı olan) bilincin dolayımlı faaliyetiyle üretilmiş olması, yani tabii ortamda ‘yetişmiş’ olmayıp ‘yapılmış’ olmasıdır. İngilizcedeki ‘art’ kelimesine paralel şekilde ‘yaratım, yapma’ ile ‘yetenek’ anlamları etrafında türeyen bir fiil kökü olan ‘kunst’, gösterdiği bu çoklu anlam alanı ile edebi masaldaki yorum mesafesini daha iyi karşılar. Ancak biz, bu terimin semantik çoğulluğunun doğrudan sanat masalı olarak çevrildiğinde kaybolması ve bir tamlama olarak tersine çevrildiğinde (masal

sanatı), ilgili geleneğin öncelikli olarak edebiyat dünyasına aidiyetini tahrif eden genel bir anlam vermesi nedeniyle, İngilizceden doğrudan tercümesini almayı uygun bulduk ve 'edebi masal'ı tercih ettik. 'Edebi' sıfatı, 'literary' ile olan tercüme ilişkisi üzerinde masal edebiyatının üretiminde hem yazılılığı hem de bireysel, anonim-olmayan öznitelikleri daha kuvvetli temsil ettiği gibi, bu niteliklerle birlikte 'sanat' sıfatının ifade ettiği aşkınsal farkı da açıkça gösterebilmektedir. 'Edebi masal' teriminin uygunluk derecesi ve kaplam genişliğinin yanı sıra, görece doğal bir titreme sahip olduğunu da düşünürsek, 'sanat masalı'na nazaran daha kullanışlı olduğunu da söyleyebiliriz.

Kavramlar tarih boyunca farklı bileşenlerle kullanıldığından farklı vurgu ve anlamlara sahip olmuştur. Bu çalışmada da hangi vurguyla kullanıldığının önceden açıklanması gerektiğini düşündüğümüz iki kavram bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Arzu (fr. Désir), ikinci kavram olan fanteziyle de ilişkili olarak kurmaca metnin arkasındaki yaratıcı edimsel gücü karşılar. Bu kavramı özelde Freud'un rüya yorumlarında bir telafi gücü olarak konumlandırdığı arzu-gerçekleştirimininin, genelde de Platon'cu idealizmin tam karşısında, kestirilemeyen, talebi önceden belirlenmemiş ve geleceğe yönelik bir istenci tanımlamak üzere kullanacağız. Zira modern psikanalizdeki arzu mantığı *"kendi nesnesini en başından itibaren ıskalar: üretim ile edinim arasından seçime gitmemizi dayatan Platonik ayrımın ilk adımından itibaren. Arzuyu edinimin tarafına yerleştirdiğimizde, arzuyu idealist bir tasavvur olarak ele alırız ki, bu onu öncelikle bir eksiklik, bir nesnenin eksikliği, gerçek bir nesnenin eksikliği olarak belirlemektedir."* Oysa, *"arzu hiçbir şeyden yoksun değildir, nesnesinden yoksun değildir. Daha ziyade, arzuda eksik olan öznedir, ya da arzu sabit bir özneden yoksundur; bastırma olmadıkça sabit bir özne de yoktur."* Bu içeriğiyle arzu kavramı, bilinir bir ihtiyacın giderilmesi değil, fakat ihtiyacın kendisinden türediği üretici ve sürekli bir akış haline göndermede bulunur. Fantezi de bu minvalde, verili eksikliğin vekaletini üstlenen bir yansıtmaya değil, gerçekliği bizatihi üretebilen edimsel bir yeterliliğe işaret edecektir. [95]

Arzu ve fantezi kavramlarının vurgularına dair bu nüans, aslında masal

[95] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1* (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2017, s.45-46.

edebiyatı üzerine yapılan bu çalışmanın nihai amacını ele veriyor: Kültürün tarihsel boyutunu eşiksiz bir düzlemde ele alarak, folklorik metinleri kendisini daima olduğu gibi tekrarlayan pastoral bir dünyanın donuk yansımaları halinde değil, fakat üretici, yaratıcı ve bastırabilen bir özneyi kat eden arzu akımları gibi okumak. Tarihe tayin edilen eşik, arketipsel tekrar mantığını ve çağdaş antropolojinin üzerine tartışırken hatırı sayılır genişlikte bir literatür oluşturduğu azgelişmişlik-yokluk paradigmalarını da beraberinde getiriyor. Böyle olunca masal metinleri birtakım motif ve figürlerin, şema ve şablonların sağlaması adına kullanılan 'veriler' haline geliyor, tıpkı 'yapı'nın yeknesak sabitliğine güdümlü bir metinlerarası? analizin, alıntı ve göndermeler dökümüne dönüşmesi gibi. Oysa günümüzde kültür çalışmalarının kendi epistemik ve yöntembilimsel alışkanlıklarının farkında olduğu takdirde keşfedici kalabildiği genel kabul haline gelmiştir. Özellikle antropoloji, sosyoloji ve folklor gibi nesnesi kendisiyle bir noktada eşit başka özne, bir nevi 'öteki' olan sosyal bilim disiplinlerinin çalışmalarını sorumluluk ve kaygı çerçevesinde etik bir karşılaşma haline getirebildiği ölçüde anlamlı kılabildiği ve bu doğrultuda bilgi alanları arasındaki sınırların ihlal edildiği takdirde fayda sağladığı kanaati hâkimiyetini gittikçe güçlendirmektedir.[96]

Öyleyse, masal edebiyatının davet ettiği metinlerarası zeminde hem halkbilimi ve edebiyat disiplinlerinin kesiştiği, hem de masal yazarlarının gelenekle arasındaki 'etik karşılaşma' olayında teori ve pratiğin iç içe geçtiği bir alanla 'karşılaşıyoruz'. Elinizdeki çalışma nihayet bulması mümkün olmayan bu karşılaşmalardan birinin (ve hepsinin) tasvirinden ibarettir.

[96] Sosyal bilim disiplinlerinin nesnesiyle kurduğu ilişki bağlamında 'etik karşılaşma' hakkında bkz. Peter Benson, Kevin Lewis O'Neill, *"Facing Risk: Levinas, Ethnograpghy and Ethics", Anthropology of Consciousness*, Vol. 18, Issue 2, pp. 29–55. Antropolojide yakın dönem ekollerine ait etik modeller için bkz. Roy D'Andrade, "Moral Models in Anthropology", *Current Anthropology*, Vol. 36, No. 3 (Jun., 1995), pp. 399-408. Edebiyatta oryantalizm ve kolonyalizme yönelik kapsamlı bir eleştiri için bkz. Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Verso, London 2000.

2. MASAL: TARİH VE KURAM

2.1. Masalın Soybilimi

2.1.1 Yalandan Gerçeğe Davet: Masal Terimi

"Masal masal içinde…"

Anonim

Masalın türsel kimliğinin sağlıklı teşhisi için, öncelikle 'masal' teriminin çeşitli kullanımları üzerinde durmak gerekir. Zira sözlü anlatı türleri arasında sıklıkla rastlanılan geçişmeler ve yanı sıra sınıflandırmalardaki çeşitlilik adlandırmalar açısından da son derece karmaşık bir bilanço ortaya çıkarır. Tercümeler arasındaki uyuşmazlıklar göz önünde bulundurulmadığında terminolojik karmaşa türlerin teşhisi bakımından daha da sakıncalı bir durum yaratır. Dan Ben-Amos halkbilimcilerin gündelik dilden alıp bir terim haline dönüştürdüğü tür isimleriyle, tarihsel değişimlerden kaynaklanan belirsizlikleri ve anlam çokluğunu gidermede başarılı olamadıklarını, doğal ve bilimsel dillerin kolayca örtüşmediğini belirtmiştir.[97] Masal da bu uyumsuzluktan payını fazlasıyla almış bir terimdir ve kullanımları arasında göndermede bulunduğu anlatı tipleri bakımından belirsizliklere yol açan ciddi farklar bulunmaktadır.

Masal teriminin farklı kullanımlarını sözcüğü sürekli olarak bir salınım halinde tutan iki ayrı kutupluluğun belirlediğini söylemek mümkündür. Bunların ilki, sözlü nesir halk anlatılarının geneli ile özel bir öyküleme stili arasındadır. Masalı tarih boyunca farklı tipteki anlatıları yutarak bünyesine katmış dev bir balinaya benzeten Jack Zipes, bir başka masal araştırmacısı olan Donald Haase'ın nihai bir tanımlama çabasının sonuçsuzluğunu özetleyen şu cümlelerini aktarır: *"Güncelliği ve görünüşteki yalınlığına karşın, "peri masalı" terimi evrensel olarak kabul görmüş ya*

[97] Dan Ben-Amos, "Halkbilimi Öğreniminde Tür Kavramının Konumu" (Çev. Meriç Kurtuluş), *Milli Folklor,* S.91, s.228.

da herkesi tatmin eden bir tanıma direnir. Kimilerine göre kavram, kolayca tanımlanan ayırt edici özellikleriyle özgül bir anlatı biçimini işaret eder, başkalarına göreyse tek bir türü değil, altında türlü türlü biçimlerin gruplanabildiği bir şemsiye kategoriyi ifade eder."[98] Uluslararası literatüre baktığımızda masal teriminin Haase'nin belirttiği duruma paralel olarak iki türlü kullanımını açıkça görürüz. Bunlardan ilki terimin zaman zaman mitlerin de içine dahil edilerek sözlü nesir anlatılarının tamamını kapsayacak şekilde bir *şemsiye kategori* olarak kullanımıdır.

Masal terimi bir şemsiye kategori olarak İngilizce'de *folktale* sözcüğü ile karşılanmaktadır.[99] *Folktale,* ünlü Amerikan halkbilimci Stith Thompson'ın ilk versiyonu Fin araştırmacı Anti Aarne tarafından oluşturulan sözlü anlatıların uluslararası çaptaki tip ve motif kataloğunu Amerikan yerli anlatılarıyla genişlettiği, giriş bölümünde masal araştırmalarının tarihine dair önemli bilgiler verdiği çalışmasının da ismidir.[100] Thompson alanın klasiklerinden sayılan bu çalışmasında *folktale* teriminin İngilizce'de yazılı ve sözlü mensur anlatı formlarının tamamını kapsadığını, ancak öncelikli olarak Sindirella, Pamuk Prenses gibi anlatılara göndermede bulunacak şekilde, *household tale* (ev masalı) ya da Almanca *Märchen*'ın karşılığı olarak *fairytale* (peri masalı) anlamında kullanıldığını belirtir.[101]

Masal teriminin diğer kutbu Thopmson'un bahsettiği bu ilk çağrışım, yani *özgül bir anlatı biçimi* olarak masaldır. Bu özgül biçim *Aarne-Thompson Tale Type Index*'te 300 ila 749 numaralar arasındaki Tales of Magic (Büyü Hikayeleri) başlığı altında yer alan, türün merkez kümesini oluşturan anlatı tipine karşılık gelir.[102] Vladimir Propp'un ünlü *Masalın Biçimbilimi* çalışmasında bir tür olarak özgüllüğünü

---

[98] Haase'dan aktaran Jack Zipes, *Dayanılmaz Peri Masalı* (Çev. Volkan Atmaca), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s.61. – Alıntıda 'peri masalı' olarak çevrildiğini gördüğümüz terimin İngilizce aslı olan 'fairytale', bazen burada olduğu şekliyle, bazen de yalnızca 'masal' olarak tercüme edilebilmektedir.

[99] 'Folktale', Türkçeye 'halk anlatısı' ya da 'halk hikayesi' olarak çevrilebilir. Ancak 'halk hikayesi' Türk Halkbilimi çalışmalarında bir tür ismi olarak masala kıyasla daha detaylı bir anlatıma sahip, somut ve gerçekçi motiflerden oluşan, bir sınıfı kahramanlık konularını işleyen, diğer bir kısmı Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre vd. gibi klasik aşk hikayelerinin çeşitlemeleri sayılabilecek anlatılar için kullanılır. Bu anlamdaki halk hikayesi içeriği ve yapısı itibariyle Batı'daki *romance* ve klasik *novella* türlerine daha yakındır. Dolayısıyla *folktale* teriminin halk romansları ile karıştırılmaması adına 'halk hikayesi'ni de içine alan bir genel küme olarak anlaşılması doğru olacaktır.

[100] Stith Thompson, *The Folktale*, The Dryden Press, New York 1946.

[101] Thompson, *The Folktale*…, s.4.

[102] Anti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale – A Classification and Bibliography* (Trans. and Enlarged by Stith Thompson), Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961, s.19.

açığa çıkarmak maksadıyla yapısal açıdan incelediği masallar da aynı tipteki 'olağanüstü' Rus masallarıdır.[103] Pertev Naili Boratav da bu tip masalları *Tale Type Index*'in Thompson edisyonunu izleyerek hayvan masalları, güldürücü hikayeler ve zincirlemeli masal tipleri arasında 'asıl masallar' başlığı altında tasnif etmiştir.[104]

Aarne-Thompson Tale Type Index'te ilk sıra klasik antropolojinin dinlerin gelişiminde totemizme verdiği kronolojik öncelikten ötürü hayvan masallarına (animal tales) ayrılmış olsa da, *asıl masallar* (ordinary tales) isminden de anlaşılacağı üzere masal türünün başlıca temsilcisi sayılır. Asıl masalların içerisinde çoğunluğu teşkil eden olağanüstü masallar haricinde üç farklı alt kategori daha bulunur: Dini motiflerin öne çıktığı *dini masallar* (religious tales), olayların gerçeğe benzerliğinin görece daha fazla olduğu *romantik masallar* (novelle-romantic tales) ve aptal-dev karakterlerin başkahraman olduğu *aptal dev masalları* (tales of the stupid ogre). Bununla birlikte, asıl masalları şemsiye kategoriden tamamen yalıtan bir sınırdan söz edilemeyeceğini belirtmek gerekir. Hayvan masallarının yanı sıra *gerçekçi masallar* (realistic tales), *güldürücü hikaye ve fıkralar* (anectodes and jokes) da konuları bakımından *asıl masallar* ile iç içe geçebildiği için masal teriminin çizdiği çerçevede yer alabilirler. Terim, bu kategorilere giren anlatıları da karşılayacak şekilde kullanabilmektedir.[105] Ne var ki, masal tiplerine verilen bu adlar tam anlamıyla türsel bir kapsamı ifade etmez. Thompson *Tale Type Index*'in bir masalın ilk olarak hangi coğrafi bölgede üretildiğini tespit edebilmek için düzenlendiğini, coğrafi yerleşimin denetlenebileceği bir sınıflandırma sistemi sunduğunu belirtir.[106] Bu katalog çalışmasının esas kaygısı türsel benzerlik ve farkları yakalamak değildir. *Type,* anlatıların tematiğiyle ilişkili somut öğelerden hareketle kurulan bir kümedir. *Type Index*'teki sınıfların tematik devamlılıklar ekseninde kurulmuş oldukları için türsel farklarla kısmen kesiştiği doğrudur, ancak neticede beklenti ufkununu biçimlendiren kurumsallaşmış bir dil yordamına işaret etmezler. Nitekim alanyazın içerisinde bu sınıflar için kullanılan

[103] Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017. Propp, incelemesinin sonunda temadan bağımsız, yapı eksenli bir masal sınıflandırmasına giderken, olağanüstü sözcüğünün yerine başka bir terimin kullanılması gerektiğini, ancak böyle bir terim bulmanın zor olduğundan geçici olarak eski terimi kullandığını belirtir. s.102.
[104] Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1969, s.84.
[105] Aarne, Thompson, *The Types of the Folktale,* s.19-20.
[106] Aarne, Thompson, *The Types of The Folkltale,* s.5.

adlar doğrudan türlere göndermede bulunan adlar olarak değerlendirilmemiştir.

Masalların iç içe geçmiş konularının bir sınıflandırma birimi olarak alınmasından kaynaklı sorunlara işaret eden Propp, Aarne kataloğunda hayvan masallarının asıl masallar olarak kabul edilmemesini şaşırtıcı bulur, zira olağanüstü masallarda hayvan motifleri tali sayılamayacak denli önemli bir yer tutar. Ancak mesele olağanüstü masalın özgüllüğüne gelindiğinde, Propp araştırmacıların tasniflerinde yöntem bakımından yanlış bir yol izleseler dahi olağanüstü masalın özgün yapısını fark edebildiklerini söyler. Propp'a göre olağanüstü masal kategorisini tanımlayan özellik tematik içerik yahut motiflerin mevcudiyetiyle alakalı olmayan bir *yapı* özelliğidir ve bu yapı araştırmacılar tarafından bilinçli olarak kavranamasa bile kendi tasnif ilkeleriyle çelişme pahasına saptanabilmiştir.[107] Max Lüthi, masal terimiyle kast edilen anlatı tipinin özgüllüğü üzerinde dururken çeşitli araştırmacıların olağanüstü masal için söylemiş oldukları 'folktale'in en eksiksiz ve saf formu', 'en doğru anlamda folktale' ifadelerini aktarır.[108] Kırmızı Başlıklı Kız, Sindirella gibi günümüzde türün en bilinen örneklerinin bu tip masallar arasında yer alması da terimin güncel vurgusunu olağanüstü masallara yoğunlaştırır. Bu örneklerden de anlaşılabileceği üzere, gerek uluslararası sınıflandırma çalışmaları gerekse yerleşik terminoloji bize olağanüstü masalların büyük masal familyasında merkezi bir yer işgal ettiğini açıkça göstermektedir.

Araştırmacılar yer yer olağanüstü unsurlar barındırmakla birlikte ağırlıklı olarak gerçekçi bir havası olan *novella* türündeki kısa öyküleri masallardan ayırırken tereddüt etmişler yahut iki türü masal başlığı altında bir arada değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Thompson, *folktale* genel kümesi içerisinde ilk sırayı verdiği masalı, ikinci sırada tanımladığı *novella* ile kıyaslarken bu husus üzerinde durur. *Novella*'nın masalın genel yapısına en yakın olan tür olduğunu söyleyen Thompson, türün en bilinen örnekleri *Binbir Gece Masalları* ve Bocaccio'nun *Decameron*'u gibi yazılı kaynaklarda olsa da, bunların da esasında geniş bir coğrafyaya yayılmış olan ve özellikle Yakındoğu'da anlatılan sözlü anlatılardan geldiğini belirtir. *Novella*

[107] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.9, 14.
[108] Max Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature* (Trans. John D. Niles), Indiana University Press, Bloomington 1986, s.2.

dünyasının masala kıyasla gerçek bir dünya olduğunu, olağanüstü unsurlar görünse de dinleyiciden inanış beklediğini belirten Thompson, masalda ise böyle bir talep bulunmadığını söyler: "*Novella ile masal arasında her zaman bir ayrım yapılmamış, novella bazen novellenmärchen (novella-masal) olarak adlandırılmıştır. Bu iki kategori arasında çok fazla geçişme vardır ve bu yüzden hikayeler bazı coğrafyalarda novella özellikleri gösterirken bazılarında ise masal kılığına bürünür*."[109] Masal ile novella örnekleri arasında içerik ve hacim bakımından görünen ortaklıklar, adlandırmada her iki anlatı tipinin bir arada toplanabilmesini sağlarken, diğer yanda gerçeğebenzerlik durumuna ve inanma-inanmama varsayımına göre tanımlanan fark üzerinde, masal türüne özgü birtakım niteliklere işaret eder.

Özgül anlatı biçimini vurgulayan bir diğer önemli terim Almanca *märchen* sözcüğüdür. Türün modernize edildiği kurumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynayan *märchen,* Eski Yüksek Almancada *mâri,* Gotik *mêrs* ve Orta Yüksek Almancada *Märe* şekline sahip, haber, dedikodu, rivayet gibi anlamlar taşıyan köklerden türemiştir. Bu minvalde *Märe* sözcüğünden küçültme (Türkçede -cIk küçültme ekinin etkisiyle düşünülebilir, habercik vd. gibi) kavramı katılarak türetilmiş bir sözcük olup kısa anlatı anlamına gelir. Sözcük 18. yüzyıldan itibaren Almancada farklı nüanslarla kullanılmaya başlansa da, genel anlamda halk masalı konseptini yansıtan bütün erken kullanımların bir tür merkezi etrafında toplanmasını sağlayan Grimm'lerin yayınladıkları masal antolojisi olmuştur.[110] *Märchen*, günümüzde masal araştırmalarının erken döneminde olduğu gibi *folktale* terimine karşılık gelecek şekilde kullanılmakla birlikte, özellikle Grimm Kardeşler'in çalışmalarının tür üzerinde gerçekleştirmiş oldukları stilizasyonun belirleyici etkisinden ötürü İngilizce kaynaklarda *fairytale* teriminin selefi olarak da sıklıkla karşımıza çıkar. Yukarıda bahsi geçtiği üzere Stith Thompson 'folktale' ana başlığı altında incelediği beş ayrı alt-kümeden masala ayırdığı ilk kümeyi adlandırırken *märchen* terimini kullanır.[111] Northrop Frye *Eleştirinin Anatomisi*'nde kurmaca kiplerini sıralarken, kahramanın mitlerden farklı olarak insanlardan derece bakımından üstün olduğu romans kipi

[109] Thompson, *The Folktale*, s.8.
[110] Max Lüthi, "Almanya'da Masal: Ad, Kavram ve Önemli Çalışmalar", *Milli Folklor,* S.35, s.88.
[111] Thompson, *The Folktale*, s.8.

içerisinde *märchen*'ı da zikreder.[112]

Märchen, tıpkı öncülü olduğu *folktale* gibi hem genel anlamda halk masalına, hem de *fairytale* karşılığı olarak olağanüstü masala göndermede bulunacak şekilde kullanılabilen bir genel isimdir. Bu durum özellikle türün alt-kümelerini ya da yan-kümelerini isimlendirmek için türetilmiş çok sayıda bileşik sözcüğün varlığından anlaşılır. Anlatıların halk arasında sözlü dinamiklerle üretilip nesilden nesile aktarıldığını vurgulayan *Volksmärchen, folktale*'in birebir karşılığı olup söz konusu türetmelerin en bilinenidir. Olağanüstü masalı karşılayan isimlere baktığımızda da yine *märchen* üzerinden türetilmiş iki bileşik sözcüğe rastlarız, bunlardan en yaygın olanı 'büyü masalı' anlamına gelen bir birleşik sözcüktür: *Zaubermärchen.* Diğeri ise 'harikulade masal' anlamındaki *Wundermärchen* sözcüğüdür. Bunların İngilizce karşılığı olarak sırasıyla *magic tale* ve *wondertale* terimleri tercih edilir. Carl Wilhelm von Sydow halk masalı için hayali bir dünyada geçmesinden yola çıkarak *Schimeratmärchen* ismini önermiştir.[113] Modern psikolojinin kurucularından Wilhelm Wundt'un masal sınıflandırmasında *Fablmärchen* (fabl-masallar), *Abstammungmärchen* (soy sop masalları), *Sherzmärchen* (gülmeceli masallar) gibi türevler aynı birleşik kuruluma sahiptir.[114] Boratav, Otto Spies'ın halk hikayelerini "bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal" şeklinde nitelemek suretiyle masal ailesine dâhil ederken, ilgili masal tipinin *Erwerbungsmärchen* olarak adlandırıldığını nakleder.[115] Çalışmamızın konusu olan 'edebi masal'ın orijinali de yine Almanca birleşik bir sözcük olan ve bazı Türkçe çalışmalarda sanat anlamına gelen 'kunst' sözcüğünün birebir çevirisiyle 'sanat masalı' tamlaması halinde

---

[112] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s.60.
[113] Max Lüthi bu adlandırmayı zikrederken İngilizce karşılıkları olarak "chimera tale" ve "chimarate"i de aktarır. – Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature*, s. 2. "Chimera" (Kimera) sözcüğü Antik Yunan'daki kökeni itibariyle insanüstü güçlere sahip, tek bir vücutta farklı canlıların uzuvlarını toplayan yaratıklara karşılık gelir. Bu sözcükten türetilen "chimerical" ise "hayali, gerçekdışı" gibi genel bir anlam verir. Biz metnin içinde bu genellik vurgusu taşıyan soyutlamanın tercümesine yer vermeyi uygun bulduk, ancak söz konusu adlandırmadaki kıstasın anlaşılabilmesi açısından sözcüğün köken anlamını da önemli görüyoruz. Bunlara ek olarak, Stith Thompson, von Sydow'un bu isimlendirme önerisinin kabul görmediğini belirtir. – Thompson, *The Folktale*, s.8.
[114] Propp, *Masalın Biçimbilimi…*, s.10.
[115] Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2014, s.47.

gördüğümüz *Kunstmärchen* sözcüğüdür.[116]

Oxford Evrensel Sözlüğü'ne göre *fairytale* terimi İngilizceye Almanca *Volksmärchen'*dan değil, Fransızca *conte de fée* (peri masalı) tamlamasından geçmiş ve ilk defa 1750 yılında kullanılmıştır. Söz konusu Fransızca tamlama ise Marie-Catherine d'Aulnoy'un ilk yayın tarihi 1698 olan ve yayınlandıktan bir yıl sonra Londra'da İngilizceye *Tales of the Fairys* (Perilerin Masalları) başlığıyla çevrilen *Conte de Fées* isimli kitabından gelmektedir.[117] Jack Zipes *conte de fée* teriminin yayılışını bir virüs salgınına benzetir ve bu salgını başlatan yazarın 17. yüzyıl Paris salonlarında ezberden anlattığı masallarla nam salmış Madame d'Aulnoy olduğunu söyler: *"O zamana dek, edebi masal bir tür olarak algılanmazdı ve özel bir adı yoktu. Sadece bir hikaye denirdi, conte, cunto, cuento, skazka, story, märchen vd. d'Aulnoy terimi icat etmeden önce hiçbir yazar anlatısını peri masalı çerçevesine almazdı."* [118] Bu tarihi gerçekler ışığında *fairytale* teriminin *Volksmärchen* için, yani peri masalının genel olarak halk anlatısını kast edecek şekilde kullanılmasının bir isim hatası olduğu açıkça görülür. *"Peri masalı terimi başta Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy, Madame de Beaumont, Musäus olmak üzere eğitimli çevreler için yazan burjuva veya aristokrat yazarlar tarafından 17. ve 18. yüzyıllarda halk masallarının yeniden uyarlanması suretiyle gerçekleştirdikleri edebi üretimi ifade eder"*[119] Bu bakımdan peri masalları en başta üretici/taşıyıcı öznesi bakımından halk masallarından ayrılan bir anlatı grubuna göndermede bulunur. Batı dünyasında 'peri masalı' belirli bir tarihsel dönemeçte dolaşıma girmiş ve zamanla sansürsüz, kaba anlatılara göndermede bulunan halk masalı adlandırmasını gölgede bırakmış, sonrasında da onun yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Masalların basit fantezi ürünlerinden ibaret olduğu şeklindeki harcıalem kanaatin yanı sıra, bilhassa yazılı uyarlamalar neticesinde özel

---

[116] Sanat masalı teriminin kullanılışlarına örnek olarak bkz: Meral Ozan, "Eflatun Cem Güney'in Kalemiyle Fantastik Kurgulama: 'Sanat Masalı'", *International Journal of Euraisa Social Sciences*,Vol:6, Issue:20, p. (164-182), Betül Havva Yılmaz, *Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği),* Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2013.

[117] Jack Zipes, "Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale", *New German Critique*, No.6 (Autumn, 1975), s.119.

[118] Jack Zipes, "The Meaning of Fairy Tale in the Evolutioın of Culture", *Marvels&Tales*, Volume 25, Number 2, 2011, pp.223.

[119] Zipes, "Breaking the Magic Spell…", s.120.

bir zümreye mal edilmesinin türün arka planındaki ideolojik bağlamı örttüğünü belirten Zipes, üst sınıftan yazarların masallardaki vurguları politik niyetlerle kaydırmış olduğu gerçeğinin altını çizer. Bu bakımdan *fairytale* terimlerinin Fransızca ve İngilizceye 17. ve 18. yüzyıllarda girmesi rastlantı eseri değildir.[120]

Zipes'ın terimin kanıksanmış bir yanlış kullanımı üzerinde saptadığı durum masal terimi üzerindeki diğer kutupsal salınımın yönlerini göstermektedir: folklor ve edebiyat. Masalın kurumsallaşma sürecinde matbu eserlerin etkisi, türün birtakım yapısal özellikleriyle sınırlı kalmayıp aynı zamanda adlandırılmasında da belirleyici olmuştur. 17 ve 18. yüzyıllarda Fransa'da salon kültürü içerisinde doğduğu bilinen edebi masal geleneğindeki peri (fée) kahramanlar tercüme eserler aracılığı ile İngilizce terimi de belirlemiştir.[121] Uluslararası alanyazında özellikle özgün anlatı stili için kullanılan *fairytale* terimi köken itibari ile edebi örneklere dayanmaktadır. Ancak elbette *folktale* ile *fairytale* arasındaki ilişki kökleri sözlü kültüre dayanan bir anlatı geleneğinin yazınsal düzleme taşındığı ardışık bir geçiş olarak anlaşılmamalıdır. Masalın motif ve temleri arasındaki girift doku nasıl tip kategorileri arasında mutlak bir ayrım yapılmasına müsaade etmiyorsa, üretim dinamikleri arasındaki simbiyotik ilişki de türün sözlü ve yazılı kültürler arasındaki melez karakterini mahfuz kılar.

Adlandırmadaki belirsizliğin ortaya çıkardığı esas sorun kullanılan terimlerin türün gerçek üreticilerini ve dolayısıyla belli bir kültür dairesini temsil edip etmediği meselesidir. Masalların hangi sosyal zümreye ait olduğu, hangi masallara halk masalı denilebileceği, yazılı örneklerin halkın zihin dünyasını yansıtıp yansıtmadığı soruları terminolojik tercihlerin de sorgulanmasına yol açmıştır. Jack Goody, kültür tarihçisi Robert Darnton'un 18. yüzyıl Fransa'sında yaşamış köylülerin düşünce dünyasını betimlemek adına masallara (kaynaktaki tercümede 'folktale'in halk hikayesi karşılığı kullanılmıştır) başvurmasının sakıncalarına işaret ederken terminoloji sorununa da değinir. Ona göre büyük ölçüde uluslararası yayılıma sahip ve ayrıca umumiyetle çocuklar için üretilen anlatılar olduğundan, masalların kolektif bir zihniyete açılan

[120] Zipes, "Breaking the Magic Spell…", s.120.
[121] Masal türünün 17-18. yüzyıl Fransa'sında yüksek kültür dünyasına etkileri, salonlarda kadın anlatıcıların öncülüğünde gelişen sözlü masal geleneği hakkında detaylı bilgi için bkz. Elizabeth Wanning Harries, *Twice Upon a Time – Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton University Press, New Jersey 2003.

pencereler gibi değerlendirilmesi sorunlu genellemelerin sürdürülmesi anlamına gelecektir. Masal metinlerinin kültürel bağlamı doğrudan karşılamayabileceği üzerinde duran Goody, böylesi bir uygunluk fikrinin gelenek ile modernitenin kesin bir sınırla kategorize edildiği 'Büyük Ayrım'dan, halk kültürünü homojenize eden bir refleks olarak miras kaldığını belirtir. İngiliz antropolog Darnton'un tahlillerini oldukça verimli bir okuma olarak görse de masal metinlerinden doğrudan Fransız köylüsüne özgü bir dünya algısına ulaşmasını makul bulmaz ve yazılı bir literatürün eş zamanlı olarak var olduğu sözlü biçimleri birçok açıdan etkileyebileceğini vurgular. Darnton köylü kültürüne göndermede bulunduğu için peri masalı yerine halk masalı terimini tercih etmiştir, ancak Goody halk masalının halkın içinden çıkma bir kategori olmadığını, birçok türü kapsayan bir kavram olarak düşünülmesi gerektiğini söyleyerek bu tercihe bir şerh düşer. İngilizcede peri masalı kavramının Fransızca 'çocuk masalları' anlamıyla zikredilen *conte de fée* ile yaklaşık olarak aynı zamanda ortaya çıktığını, sözcüğe ilk kez 1749'da Horace Walpole'un mektuplarına rastlandığını hatırlatan Goody, peri masalının kısa sürede 'doğru olmayan anlatı' 'maval okumak' gibi bir anlama geldiğini söyler ve Darnton'un başvurduğu masal metinlerinin tarihi belgeler olarak geçerliliğini sorgular.[122]

Masalların 'uydurma' anlatılar sayılması elbette bütün bir edebiyat-tarih ilişkisi için olduğu gibi masal-tarih alışverişine de estetik dolayımın hesaba katıldığı bir bakışı gerekli kılar. Üstelik yazılı edebiyatın etkileri masallarda 'köylü ruhu'nun varlığı hususunda haklı bir kuşkuyu da beraberinde getirir. Ancak burada söz konusu olan edebiyatın tarihi ve toplumsal bir bağlama ait bir veriye indirgenmesine karşı gösterdiği doğal dirençtir; heterojen birliktelikler düzenli yansıtma ilişkileri kurmaya yönelen metodolojilerin elinden daima kaçar. Bizim için burada dikkate değer olan ise, Goody'nin terimin uydurma anlatılarla eşitlendiği anlam kaymasından bahsederken aslında masal türünün en karakteristik ve kapsayıcı özelliğini zikretmiş olmasıdır.

Batı dünyasında uydurma, gerçekdışı anlatılar için kullanılan en kadim ve yaygın isim Eski Yunancadan gelir: *mythos*. Günümüzde birçok dile yerleşmiş bulunan, geçmişte olduğu gibi bugün de muhtelif söylemlere 'klişe yalan' etiketi vurmak için sıkça kullanılan (soylu vahşi miti, uzaylı miti vd.) bu sözcüğün olumsuz

[122] Jack Goody, *Mit, Ritüel ve Söz* (Çev. Damla Sezgi), Küre Yayınları, İstanbul 2017, s.89-105.

ve bağdaşık bir söylem kategorisi hale getirilmesi, ilkel toplulukların kutsal anlatılarını karşılayan çağdaş terim anlamından çok öncelere uzanır. Sözcüğün izini sürmeye Platon'un *Devlet*'inden başlayan Carlo Ginzburg, Yunan filozofun mitleri tamamen mahkûm etmese de sıkı bir denetime tabi tuttuğunu hatırlatır; anlattıkları hurafelerin tanrısallık düşüncesine zarar verdiğini düşündüğü için Homeros ve Hesiodos gibi şairlere ideal devlet içinde yer vermeyen Platon, çocuk eğitiminde anlatılan benzer safsataların da ayıklanması gerektiğini salık vermiştir. Mitos, o dönemde doğru ve yanlışların birbirinden ayıklanması gerektiği heterojen bir bilgi kategorisi olarak kavranmıştır.[123] Ginzburg, Platon örneği akabinde gerçeklik ve kurgusallık ayrımının Roma hukuku ve Hristiyan teolojisi üzerinde nasıl şekillendiğini gösterirken, mit kavrayışıyla yaratılan eleştirel mesafenin Batı dünyasında tartışmacı bir karşılaştırmalı dinler tarihinin oluşumunu sağladığını, devamında etnosantrik bir kibirle diğer kültürleri de tanımlayacak şekilde genişlediğini söyler. Ancak bu alan yalnızca dışarıyı yadsıyan yargılardan ibaret kalmayıp peşi sıra kendi üzerine dönüşlü bir bilinci de sürüklemiştir. Batı düşünce geleneğinde 'mitlerin ve dolayısıyla şiirin yalancı doğasına dair bilince, her ikisinin de gizli bir hakikati barındırdıkları inancının bir gölge gibi eşlik etmiş olduğunu' söyleyen İtalyan tarihçi, bu minvalde mitostaki doğru ve yalan ikileminin çözümsüzlükten (ya da kesin çözümlerden) kurtarıldığı, eleştirel mesafenin karşıtlık mantığının dışında kurulabilmesine imkân tanıyan diğer bir kavramın altını çizer: *Fictio.*[124]

Kurmaca anlamına gelen *fictio,* bir kavram olarak hayali ile gerçek arasındaki farkın uygunluk ilişkisinden bağımsız olduğu, gerçeklikle temasın dolayım yoluyla kurulduğu bir olanaklar alanını karşılar. Bu itibarla kullandıldığı anlama göre içlemi değişse de her halükarda kendi olumsuzuyla gücül bir ilişki halinde kaldığı için, esasında gerçeklik ile arasında mantıksal bir bağdaşmazlık bulunmaz.[125] Bu bakımdan

[123] Aristoteles mitos sözcüğünü öyküleme anlamına gelecek şekilde bir teknik terim gibi kullanmıştır.
[124] Carlo Ginzburg, *Tahta Gözler – Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce* (Çev. Aysun Şişik), Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 39-75.
[125] Paul Ricoeur mimesis düzeylerinin ikincisinin '…miş gibi' ve 'sanki' alanına açılan kurmaca kavramına karşılık geldiğini belirtir, ancak her ne kadar anlatının biçimlendirilişini ifade etmek için elverişli olsa da, iki farklı anlamda kullanılışının yarattığı belirsizlikten kaçınmak için bu terimi tercih etmez. Kurmaca terimi anlatısal biçimlerin geneli için kullanılabildiği gibi, hakiki bir anlatı oluşturma iddiasındaki tarihsel anlatının karşıtı olarak, hakikat-dışı anlatı gönderimiyle de kabul edilmiştir. Yazınsal eleştiri, bu iki temel söylem sınıfına duyarsız kalarak bir anlatının yalnızca ortak yapısal özellikleriyle ilgilenebilir, ancak anlatının göndergesel boyutunda kurmaca anlatı ile hakikat iddiası

gerek *fairytale* sözcüğü, gerekse olağanüstü masal terimi kurmaca kavramıyla kesişir. Sonraki bölümde görüleceği üzere, antropolojik eşiğe göre mit, efsane ve masal adlarının tamamı esas itibariyle naif bilincin irrasyonel işleyişine göndermede bulunduğundan mitosun negatif dairesinde kalır. Ancak bu üçlü arasında masal, bir anlatı tipini karşılarken söylemin dolayım işleviyle kullanıldığını bildirir ve anlatıcının hakikat iddiasında bulunmayışına istinaden gerçeğe uygunsuzluğun müspet hale geldiği bir anlam kaymasına yerleşir. Terimin tarihi boyunca karşımıza çıkan 'olağanüstü', 'perili', 'büyülü', 'harikulade' gibi ön adlar da izleksel bir gönderimde bulunur gibi görünürken aslında bir ad aktarmasıyla türün kurmaca niteliğine işaret eder.[126] Masalın yalanları dinleyiciye hakikat ile temsil arasındaki bağlantının tırnak içerisine alınmasını şart koşan sahte yalanlardır. Türün en karakteristik ve kapsayıcı özelliği derken kast ettiğimiz, dinleyicisinden tek anlamlılığın ironiyle yadsınmasına iştirak talep eden, anlatılanların yaşanmış olup olmadığı hususunu bir kenara bırakarak aktüel gerçeklik üzerinde sağladığı bakış açısını değerlendirmesini isteyen bu beklenti ufkudur. Masalların girişinde söylenen 'bir varmış bir yokmuş', 'once upon a time' (zamanın birinde) şeklindeki kalıp sözler, anlatının içinde veya sonunda yer alan 'masal bu ya' 'masal bitti, daha fazla yalan yok' kabilinden ifadeler, sahip oldukları yadırgatma işleviyle tam olarak bu beklenti ufkunu çizmek, dinleyiciyi fiziki ve toplumsal gerçekliğe ait kuralların geçerli olmadığı özerk bir öyküsel uzama davet etmek için kullanılır.[127]

---

taşıyan tarihsel anlatı arasında bir fark daima saklı kalır. - Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.128. Kurmaca-gerçeklik ilişkisinin dolayımlılığına dair bkz. Peter Lamarque, Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature – A Philospohical Perspective*, Oxford University Press, New York 2002.

[126] TDK sözlükte 'peri masalı' bileşik kelimesinin karşılığı 'kahramanlarını perilerin oluşturduğu bir masal türü' olarak geçmektedir. Zipes'ın aktardığı bilgiler ışığında bu karşılığın 'fairytale'in birebir çevirisinden kaynaklanan bir indirgemeyi gösterdiğini söyleyebiliriz. İngilizce'de *fairytale* peri kahramanların mevcudiyetiyle belirlenen bir alt-türü ifade etmez. Peri sıfatı terim halindeyken anlatıdaki perilere göndermede bulunmanın ötesinde, türün kendine özgü öyküsel uzamını karşılamak üzere bir ad aktarması meydana getirir.

[127] William Bascom, masalın kurmaca olduğunu bildiren bu formellerin yazılı kültüre sahip Batılı toplumlarla sınırlı kalmayıp birçok yerli coğrafyasında da kullanıldığını belirtir: *"Bazı toplumlarda masalları tanıtan geleneksel başlangıç formeli, dinleyiciyi bu anlatının bir kurmaca olduğuna dair uyarır ve inanması için hiçbir istekte bulunmaz. Belki söz konusu uyarı kapanışta da verilebilir. Bunlar masalların çerçevesini oluşturur ve masalları mit ve efsaneden ayırdığı gibi, günlük ve resmi konuşmalardan da ayırır. Bu, burada sözü geçen Afrika'daki Ashanti, Yoruba ve Kimbundu, Pasifik adalarındaki Marshallar için de geçerlidir ve elbette "Zamanların birinde" diye başlayıp, "... sonsuza kadar mutlu yaşadılar" diye biten Avrupa halk masalları için de geçerlidir.* William R. Bascom, "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar", *Milli Folklor*, Yıl.15, Sayı.59, s.80-81 - Bazı dillerde 'hikaye'

Türkçede aynı zamanda bir anlatı türü ismi olarak yerleşmiş bulunan 'masal' sözcüğü, etimolojisi itibariyle halk anlatısı ile olağanüstü masal arasındaki ikiliğe paralel bir durumu yansıttığı gibi, kurmacanın olumsal tarafını bildiren anlam kaymasını da açıkça gösterir. Kökleri Aramiceye kadar uzanan, Türkçeye ise Arapça 'mesel' sözcüğünün özel bir varyantı olarak giren 'masal', bir anlatı türü ismi haline gelmeden önce, Sami coğrafyasında 'darb-ı mesel' şekliyle teşbih ve mukayese içeren deyimler, atalardan miras hikmetli sözler için kullanılmıştır.[128] Sonrasında Anadolu sahasında 'mesel' şekliyle olaya dayalı anlatmaların genelini karşılamak üzere ve hatta bilmeceler için de kullanılmış olan bir sözcüktür.[129] Türk masal araştırmalarının önemli isimlerinden Saim Sakaoğlu, Türkçedeki masal sözcüğünün güncel terim anlamının oldukça yeni; aşağı yukarı 130 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu, zamanla bugünkü 'masal' haline dönüşen 'mesel' sözcüğünün 19. asrın başından itibaren görülmeye başlandığını ifade eder. Ahmet Vefik Paşa ve Muallim Naci'nin lügatlerinden emsaller aktaran Sakaoğlu, önceden bu terimin yerine kendine has anlamları da bulunan, *kıssa*, *destan*, *hikâye* gibi sözcüklerin kullanılmış olduğunu belirtir.[130] Boratav, halk arasında dolaşan masalların aşk ve kahramanlık serüvenleri anlatan uzun ve komplike bir entrika örgüsü barındırdığı takdirde halk hikayeleri konuları arasına girebildiğini ve bunların yalnız mensur şekillerinin *tandırbaşı*

---

anlamına gelen sözcüklerin Türkçede olduğu gibi aynı zamanda mecazen 'yalan söz' anlamında kullanılabildiği bilinir. Propp, Levi-Strauss ile arasındaki ünlü tartışmada bu hususa mit ile masalın birbirinden ayrı türler olduğunu savunurken değinir ve masalın beklenti ufkunu bildiren kalıp sözlerden birini örnek verir: *"Olağanüstü masalın özelliklerinden biri poetik bir kurguya ve gerçekliğin bozunumuna dayanmasıdır. Birçok dilde 'hikaye' sözcüğü yalan ya da gerçekdışı söz ile eş anlamlıdır. Rus masal anlatıcılar hikayelerini "Hikaye bitti, daha fazla yalan söyleyemem artık" diyerek bitirirler."* – Vladimir Propp, "The Structural and Historical Study of the Wondertale" (Trans. Serge Shishkoff), *Theory and History of Folklore* (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.79.

[128] Carl Brockelmann, "Masal", *İslam Ansiklopedisi*, VIII, Maarif Basımevi, İstanbul 1960.

[129] Nişanyan Sözlük'te 'mesel'in, *Kutadgu Bilig*'de (1069) atasözü anlamında kullanılmış olduğu ve *Codex Cumanicus* (1303) sözlüğünde bilmece anlamına gelen 'enigmata' sözcüğüne karşılık geldiği belirtilmiştir. Ayrıca masal sözcüğünün, meselin Türkçede özel anlam kazanmış varyantı olduğunu belirten bir not düşülmüştür. https://www.nisanyansozluk.com/?k=masal&lnk=1 (07.11.2020) Bundan başka, ünlü masal derleyicilerinden Naki Tezel, şehirlerde 'masal' kelimesinin kullanmasına karşılık köylerde 'mesel' ve 'matal' biçimlerinin korunduğunu, hatta türkü, mani ve hatta bilmecelere de 'mesel' denildiğini belirtmiştir. Naki Tezel, "Türk Halk Edebiyatında Masal", *Türk Dili*, XIX, 207, Aralık 1968, s.447.

[130] Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.1-3. Ahmet Vefik Paşa'nın mesel, hikaye, dasitan, menkabe karşılıklarının sonuna eklediği 'fıkra ve kaziyeden gayrı' ibaresi oldukça dikkat çekicidir. Zira 'olağanüstü masal'ın bir yandan mizah dairesinden ayrılırken, öte yandan doğruluk iddiasında bulunmadığını bildirir ki, bu da dolaylı olarak tür sınırlarının daima diğer türlerle ilişki halinde olduğunu göstermektedir.

masalları, *koca nine masalları* adlarıyla anıldığını söylemiştir.[131] Bu bilgiler ışığında, halihazırda tahkiyeye dayalı sözlü nesir anlatılar için kullanılmakta olan, yani halk anlatılarının genelini karşılayacak bir gönderimi bulunan masal sözcüğünün, 20. asrın ilk yıllarına dek 'bir varmış bir yokmuş' tekerlemeleri ile teşhis edildiğini bildiğimiz özgül anlatı stilini karşılayacak şekilde daralmaya uğradığı, sonrasında modern halkbilimi çalışmaları ile birlikte bir terim statüsü kazandığı anlaşılmaktadır.[132]

Günümüz Türkçesinde sahip olduğu 'gerçekdışı söz', 'boşuna söylenmiş söz' şeklindeki yan anlamı ve gündelik dile yerleşmiş olan 'masal aleminde yaşamak' 'masal okumak' gibi deyimler, masal sözcüğünün zaman içerisinde halk anlatısının genel kapsamından uzaklaşarak olağanüstü masalın sınırlarına işaret edecek bir anlam yüküyle donandığını göstermesi açısından dikkate değerdir. Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde *'birini oyalamak, kendini suçsuz göstermek üzere ileri sürülen gereksiz, inandırıcı olmayan sözler'* karşılığıyla yer alan 'kurt masalı' ile *'avutucu ve eğlendirici nitelikli masal'* karşılığıyla yer alan 'kocakarı masalı'[133], pejoratif bir temelde kurumuş olsalar da masal sözcüğünün kurmaca anlamına ne denli yakın olduğunu gösteren kelime gruplarıdır. Çünkü mezkur olumsuzluğa bir benzeşim katıp 'masal gibi' dediğimizde sözcük olumlu bir anlam kazanır; masala benzetilenin 'gerçek olamayacak kadar güzel' olduğunu ifade etmiş oluruz. Birçok dilde masal sözcüğü bu bağlamda gerçekdışı ile güzelin, bir bakıma kurmaca ile arzu-

[131] Boratav, *Halk Hikayesi ve Halk Hikayeciliği*, s.21.

[132] Türk folklorunun modern anlamda ilk derleyicisi sayılan Ignacz Kunoş, 20. asrın ilk yıllarında çıkmış olduğu Türkiye seyahatinde katıldığı bir sohbet esnasında bir musikişinasın masal anlatma niyetiyle "raviyan-ı ahbar ve nakilan-ı asar der ki" şeklinde yaptığı girizgah üzerine sözünün kesildiğini, sohbette bulunan diğer misafirler tarafından her masalın "bir varmış bir yokmuş" ile başladığının, musikişinasın zikrettiği girizgâhın ise meddah hikâyelerine has olduğunun söylendiğini nakleder. – Ignacz Kunoş, *Türk Halk Edebiyatı* (Haz. Tuncer Gülensoy), Tercüman Yayınları, İstanbul 1978, s.94. Tahir Alangu mesel sözcüğünün Arapça etimolojisine uymayan bir şekilde masal halini alışının imla bakımından izah edilemediğini belirtmekle birlikte, mesel-masal geçişini atasözü anlamından bir halk edebiyatı türüne geçiş şeklinde yorumlar: *"... bu kelimenin atasözü manasına gelen* mesel*den bize intikalinde bir halk edebiyatı nev'ine alem olduğunu veya bunun aksi olarak bütün halk edebiyatında görülen menşelerde şekiller arasında mevcut iştirak yüzünden bir adamın ağzında halk menkulatının birbirine karıştırılmış olmasından, her ikisi de birbirini tamamlar mahiyette olmalarından, kabule şayandırlar."* Alangu daha sonra Kamus-ı Türkî sözlüğünün masal maddesindeki 'çocuk hikayesi', 'inanılmayacak hikaye', 'saçma şey' anlamlarına işaret eder. Türk coğrafyasının çeşitli bölgelerinde masal karşılığı olarak kullanılan *cumak* (Kazak) *yumak* (Çuvaş), *ertek* (Kırgız) sözcüklerini kökenbilgisi açısından değerlendirdikten sonra, Türk dünyasının genelinde masalın ironik formelleriyle tanınan bir tür olduğunu sonucuna varır: *"O halde Türk şivelerinin birçoğunda masal kelimesi, en uygun bir şekilde masalı karakterize eden, gayrimuayyen bir zaman tayin eden başlangıç formeli ile ifade ediliyor. Bu, Anadolu'da yayılmış şekillerin bazıları ile de birleşiyor."* s.145.

[133] https://sozluk.gov.tr/ (07.11.2020)

gerçekleştiriminin alaşımı haline gelmiştir.[134] Bunlara paralel olarak bilmecelerin masal adıyla anılmasında 'yalan söz' anlamından hareket eden bir kullanımın etkili olduğunu biliyoruz. Boratav, 'şaşırtıcı hayal oyunlarıyla yalanın perdesi ardından gerçeği görmeye bir davet' olarak tarif ettiği masal tekerlemelerinin gerek Avrupa gerekse Türk folklorunda farklı biçimlere girmek suretiyle bilmecelerde yer aldığını örneklerle göstermiştir. Halk arasında 'yalanlama' olarak da anılan, fizik kuralları, rasyonel düzen ve yerleşik sosyal münasebetlerin alt üst edildiği birtakım olayların sıralanışından müteşekkil bazı tekerlemelerin doğru yanıtın 'yalan' olduğu bilmecelere dönüştüğü bilinmektedir.[135]

Masal sözcüğünün kökü olan (مثل *#mṯl)* harflerinden türemiş misal, temsil, timsal vd. sözcüklerin 'benzerini yapma', 'örnek verme', 'resmetme' gibi anlamlarını düşündüğümüzde, 'mesel'in gönderge-gösterge arasındaki vekalet durumunu ifade ettiğini, buna karşılık 'masal'ın mecazi bir kullanım doğrultusunda gösterge ile gönderge arasındaki bağıntının keyfiliğine işaret eden ve böylelikle söz konusu vekalet

---

[134] Max Lüthi, "Almanya'da Masal…", s.88.

[135] Boratav, Bolte ve Polivka'nın Grimm masalları üzerine, Feelice'nin ise Fransız masalları üzerine yapmış oldukları çalışmalardan örneklerle Türk masal tekerlemelerinde rastlanılan 'kör, topal ve sağırın olmaz işleri' gibi absürt olayların, çakmaksız tüfek, sapsız bıçak gibi eksik parçalarıyla işlevsiz bırakılmış nesnelerin Avrupa folklorunda da görüldüğünü aktarır. Ayrıca, dinleyici ile anlatıcı arasındaki iletişimde de bu yalan kavranışının doğrulandığını, Fransa'da tekerlemelere yakınlık gösteren masallara "yalanlamalar" (menteries) adı verildiğine değinir. – Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.53-54. Boratav, bu bilgilerin altına düştüğü dipnotta Türk masal tekerlemeleri ile bilmeceler arasındaki ilişkiyi örneklerken 'masal' sözcüğünün eş kullanımına dikkat çeker:

"Şu bilmecenin:

"Yapılmamış duvarda doğmamış oğlan oturur
Ekilmemiş bostanı yolma diye bağırır"

cevabı "yalan"dır. (Tekerlemeler de, biliyoruz, kendilerini "yalan" diye tanıtırlar.) Bu bilmece ile Âşıkpaşazade'nin:

"Dikilmedik bahçenin bitmedik narın yedim"

mısraı ve masal tekerlemesindeki (bk. No15):

"Bitmemiş ardıcın dibinde, doğmamış tavşan yatıyor"

ibareleri arasındaki benzerlik açıkça görülüyor. Bizim folklorumuzda da, Batı memleketlerinde olduğu gibi, masal tekerlemeleriyle bilmecelerin benzer motifleri kullandıkları oluyor. Masal kelimesi –mesel, -metel şekillerinde – atalar sözü gibi (darb-ı mesel), bilmeceyi de göstermiştir. Kitabımdaki tekerleme metinlerinin sonuna koyduğum "masal masal…" kelimeleriyle başlayan sözler çoğu bilmeceler için söylenir; hatta bunlarla başlayan bilmece metinleri de vardır." s.65. Masal-tekerleme-bilmece arasındaki yakınlığı gösteren ortak adlandırma hususuna İsviçreli bir araştırmacı olan Max Lüthi de değinmiştir. Lüthi, bilmece ile masal arasındaki bağı irdelediği yazısında Güney Bohemya'nın çeşitli lehçelerinde masal ile bilmecenin aynı sözcükle karşılandığını belirtir. – Max Lüthi, *Once Upon A Time – On the Nature of the Fairy Tales* (Trans. Lee Chadeayne, Paul Gottwald), Indiana University Press, Bloomington 1976, p.131.

durumunun geçerliliğini paranteze alan özel bir titreme sahip olduğunu görebiliriz.[136] Sözcüğün tarih içerisinde kazandığı bu anlam yükü, dilin zımnen hakikati örtme, yalan söyleyebilme veya susabilme yetisi olduğu vurgusu üzerinde durur; hakikat ile dil ilişkisinin bir ikrar yahut yansıtmadan ibaret olmadığını, bu ilişkinin aynı zamanda sahiciliğin yoklandığı, yerindeliğin denetlendiği süreğen bir arayış olduğuna işaret eder. Öyleyse masalın bir terim haline gelirken 'mesel' kökünün özel bir varyantına dönüşerek uğradığı anlam daralmasının öyküsel bir ironiye işaret ettiğini söylersek yanılmış olmayız.[137]

---

[136] Temsil ile masal arasındaki ilişkiyi daha açık kılmak için dilbilimci Emile Benveniste'in adılların özniteliği üzerindeki görüşlerinden hareketle bir kıyasta bulunabiliriz. Benveniste, adılların sözlüksel bir birimi adlandırmadığını ve bu yüzden göstergeler arasında özel bir konumu olduğunu belirtmiştir. Örneğin, 'ağaç' sözcüğünün kullanımlarının üzerinde toplandığı bir ağaç kavramı bulunur, ancak 'ben' adılı özel bir bireye göndermede bulunmaz. Diğer bir deyişle, bir ad kullanma edimi gücül kalıp kalmadığı fark etmeksizin gösterimden kaynaklı bir değişime uğramayan 'nesnel' bir kavrama göndermede bulunur. Ancak 'ben' adılının kullanımı her seferinde farklı bir üstlenimde bulunur, her gönderimde özdeş kalacak bir nesneye sahip olamaz. Çünkü adılların göndermede bulunduğu gerçeklik, doğrudan söylem ediminin kendisine dair bir gerçekliktir. - Emile Benveniste, *Genel Dilbilim Sorunları* (Çev. Erdim Öztokat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 173-174. Nasıl ki adıllar söylemin failine gönderimde bulunarak söylem olayının kendisiyle çakıştığı için bir nesneyle özdeşleşmiyorsa, temsil sözcüğü de söylemin geçerliğini niteleyen bir gönderime ilişkin olduğundan nesnesini bir olumsuzlukla birlikte üstlenir: Temsil eden aynı zamanda temsil ettiği şey olmayandır. Temsilin gönderimi temsil edilenle kurduğu bağ üzerinden zımnen bir boşluğu, bir uygunsuzluğu da bildirir. Nesne ve söylem arasındaki ilişkiyi üstlenen sözcükler tam denkliğin imkansızlığını aksettirecek şekilde potansiyel karşıtlarını da içlerinde barındırır. Nitekim *usture, esatir, history* gibi söylemin doğruluğuna ait bir alana referansta bulunan sözcüklerin etimolojisi de bize olumlu-olumsuz anlamlar arasındaki tam kontrastı gösterir. Tarih anlamıyla bildiğimiz *historia* sözcüğünün Antik Yunan'da dördüncü yüzyıla dek 'soruşturma', 'araştırma' ve 'keşif' anlamlarında kullanılması, keza tarihin babası sayılan Herodot'un aynı zamanda ilk yalancı olarak anılması söz konusu kontrasta işaret eder. Bkz: Robert Fowler, "Herodotus and his prose predecessors", içinde: *The Cambrigde Companion to Herodotus* (ed. Carolyn Dewald, John Marincola), Cambrigde University Press, New York 2006, s.29-45.) Masalın 'mesel'in özel bir varyantı olarak doğmasında, söz konusu kontrast üzerinden özdeşliğin tersine çevrildiği görülmektedir.

[137] Vladimir Propp, masal için Rusçada kullanılan 'skazka' teriminin güncel anlamına masaldakine benzer bir anlam kaymasıyla kavuştuğunu söyler. Başlangıçta skazka, sözlü ya da yazılı olarak verilmiş bir yemini ya da yürürlükte olan hukuki bir sözleşmeyi ifade etmektedir. Propp şu örnekleri aktarır*: "18. yy. vakanüvislerinden Andrey Bolotov'un notlarında, "köylülerle yakınlaştığımızda aramızda ortak bir sözleşme (skazka) oluştu" ifadesine rastlanır. Sözlü olarak 'otobrat skazku' ifadesi bir zamanlar 'yemini bozmak' anlamına gelirdi. Nikolai Gogol'ün 'Ölü Canlar' romanında 'revizkie skazki', bir toprak ağasının tabiyetindeki köylülerin yazılı olduğu listenin revize edildiğini anlatan bir ifadedir. Skazka başka türlü sözleşmelere de işaret eder. Örneğin Turgenyev'in hikayesi "Kahya"da şu cümle geçer: "Sayın hakim, emrettiğiniz üzere sınırları çizdik, üç gün önce sözleşmeyi (skazka) imzaladık."* Propp, skazka sözcüğünün kökü olan (–kaz)'ın farklı türevleri olsa da hepsinin bir tür iletişim formuna karşılık geldiğini belirtir. Skazat (söylemek), uzakat' (belirtmek), nakazat (ceza vermek, ibreti alem olsun diye cezalandırmak). On yedinci yüzyıla kadar Rusçada skazka, güvenilir bir şeyi, yazılı ya da sözlü yemini, kanuni bir tanıklığı ifade etmektedir. Sonrasında bu sözcük neredeyse tam karşıtı bir anlam verecek şekilde, gerçekleşmesi imkansız şeyleri anlatan hikayelere karşılık olarak kullanılmaya başlar. Kelime bu anlamıyla Rusça'da sözlü bir anlatı türünü karşılayacak şekilde terim halini alır. Propp bu anlam değişimini açıklamanın güç olduğunu belirtip yalnızca gelişigüzel bir tahminde bulunmakla yetinir; ona göre bir zamanlar mahkemelerde ya da soruşturmalarda alınan

Görüldüğü üzere, masal terimi bir yandan 'esatir' sözcüğünde olduğu gibi kadim bir geleneğe, güçlü bir süreklilik durumuna göndermede bulunur ve tıpkı mitosta olduğu gibi uydurma-hurafe sınırları içerisinde kalırken, diğer yandan bu süreklilikle arasına mesafe koyan, gerçekliğe dair mevcut uzlaşıları askıya alan ironik bir söylemi karşılar. *"Günümüz masal teriminin içinde anlatılan öykünün inandırıcı olmayışı, ciddi bir tabiiyet ya da inanış gerektirmeyişi zımnen bulunmaktadır. Peri masalları bu bakımdan çift yüzlüdür: Bir yüzü geçmiş alemin inanç akidelerine bakar, öbür yüzü kuşkucu bir şimdiye."*[138] Masalın tarihi serencamına bakıldığında adından da yansıyan bu ikiliğe; bir yandan geleneğin normlarına sadık kalındığı, diğer taraftan onda çeşitli sapmalar uygulandığı çapraşık ilişkiye ne denli uygun özellikler sergilediği görülecektir. Masalı tanımlama güçlüğü, devasa bir anlatı kümesi olmasının ötesinde geleneksel anlatı türleri arasındaki bu ayrıksı konumundan kaynaklanır. Türe ilişkin temel görüş ayrılıklarının bu ikilem karşısındaki çözüm girişimlerinin doğal sonucu olduğunu söylemek mümkündür.

Netice itibariyle şemsiye kategori ile özel stili karşılayan terimler, yani *folktale* ile *fairytale*, (ya da eşleştirme hakkımızı kullanırsak *mesel* ile *masal*) arasında sürekli birbirinin sınırlarını ihlal ederek canlı kalan kurucu bir belirsizlik bulunduğunu söyleyebiliriz. Karşımıza çıkan bu tabloda gözlemleyebildiğimiz terminolojik geçiş, masalın türsel çizgilerinin seyredilebilmesi bakımından somut bir gerçeği de ortaya koyar: Peri masalı ya da olağanüstü masal ismiyle anılan anlatılar, edebiyat tarihinde özel bir kurmaca stili olarak tecessüm etmiş ve yazınsal türlerle etkileşim halinde kurumsallaşmıştır. Terimin bu devasa anlatı geleneğinin türsel değerlerini gösterebilmesi için, biçimsel ve tematik devamlılığın yanı sıra sözlü geleneğe yaptığı göndermenin de beklenti ufkunun işaret ettiği ironik bağlamda değerlendirilmesi gerekir. Birçok folklorik metin gibi masal da "*bir öyküden diğerine gezinen ve yarı bağımsız bir varlığı olan öğelerin dengesiz bileşimleri*"nden[139] oluşturulan kolaj bir

ifadeler o kadar ipe sapa gelmez yalanlarla dolu olmalıdır ki, sonunda güvenilir bir belge anlamındaki skazka, tamamen gerçekdışı, uydurma olan bir söyleme karşılık gelecek şekilde anlam değişimine uğrar. – Vladimir Propp, *The Russian Folktale*, (Trans. Sibelan Forrester), Wayne State University Press, Detroit 2012, s.12-13.

[138] Marina Warner, *Once Upon a Time – A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, New York 2014, s.19.

[139] Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, İmge Kitabevi, Ankara 1996, s.153.

yapıdır. Ancak bu yapı masalın gelişigüzel üretilmiş, doğaçlama söz öbeklerinden ibaret olduğu anlamına gelmez; kolaj görünümün ardında, şahıs, nesne ve eylem ilişkilerini anlamlı bir düzene kavuşturan, motifleri estetik bir hayal dünyasının inşası adına soyut imgelere dönüştüren ve böylece bütünü parçaların toplamından farklı kılan bir söz ustalığı bulunur. Bir terim olarak masal, öncelikle ve nihayet, bu söz ustalığının eserlerini karşılar.

2.1.2 Mitos ve İlkel Kurmaca

"Ütopik olan Arkaik'e teslim olmaz, Arkaik, hesabı verilmemiş bileşenleri nedeniyle, Ütopik'e teslim olur gerekirse; her türlü başka içiçelik ve bunun her türlü başka açıklaması, sadece görünüştür."

Ernst Bloch[140]

"İbret alınsın diye tersyüz edilmiş bir dünya olan peri masalı diyarı, kemikleşmiş bir gerçeğin eleştirisidir. Gerçek dünya ile yan yana öylece durmaz, ona tepki verir; bize onu dönüştürmemizi, rayından çıkmış olanı eski haline getirmemizi telkin eder."

Michel Butor[141]

Halkbilimi tarihinin erken dönemi, folklorik metinlerin doğuş ve yayılma teorilerini tümdengelimci ve oryantalist tezler etrafında doğrulamaya çalışan soybilim (geneaology) araştırmalarıyla şekillenmiştir. Bu dönemde masallar, Hint coğrafyasına dek uzanan kadim bir geçmişin mirası gibi görülür ve Avrupa uluslarının köklerini barındıran kültürel kalıntılar olarak değerlendirilir. Sözlü anlatıların evrensel benzerliklerinin açıklanmaya çalışıldığı, bu doğrultuda anlatıların orijin noktasını saptamaya, ilk formlarını (urform) yakalamaya yönelik bir metolodojinin hâkim olduğu bu dönem içerisinde kuşkusuz modern tür kuramları henüz emekleme aşamasındadır. Yine de masalların kökenine dair görüşler, aynı zamanda onların bir anlatı türü olarak tanımlanmasının başlangıç merhalesi olması bakımından önemlidir. Bu dönemde sözlü anlatıları özerk kendilikler olarak ele alan tözcü (substantialist) yaklaşım ve organik modeli esas alan sınıflandırma çalışmaları folklorik metinlerin

[140] Ernst Bloch, *Umut İlkesi* (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.135.
[141]

restorasyonu ile eş güdümlü olarak ilerlemiş, kültür malzemeleri bilim nesnelerine dönüştürülürken mit, efsane, masal gibi temel sözlü anlatı kategorileri kurulmuştur. Filoloji ve antropolojinin disipliner güzergahlarında ilerleyen araştırmacılar, masalların mitlerle olan bağı ve ilkel toplumlardaki işlevleri üzerine ileri sürdüğü evrimci tarih tezleri ile türe dair ilk tanıları koyarken, diğer yandan romantik köken paradigmaları ile bilimsel metodoloji arasında halkbilimin bağımsız bir disiplin olma yolundaki ilk adımları atmış olurlar.

2.1.2.1 Kökenlerin Keşfi, Restorasyon ve Sınıflandırma

Modern anlamda halkbilimi çalışmalarının başlangıcı genel itibariyle Fransız İhtilali'nden sonra Avrupa'da yükselen romantik ulusçu akımlarla, özelde ise Alman romantizmiyle ve bilhassa Johann Gottfried Herder'in halkçılık düşüncesiyle ilişkili olarak ele alınmıştır. Masalın bir edebi tür olarak itibar kazanması da yine Alman romantiklerinin yarattığı *Naturpoesie* (doğa şiiri) konseptiyle birlikte gerçekleşir. Ancak romantizmin ilahi doğa anlayışıyla kutsadığı 'soylu vahşi'sine ve akabinde 'soylu halk'ına ulaşılması için, öncelikle bütün bir klasik antropolojinin bilişsel düzleminin üzerine yerleşeceği uygar-ilkel dikotomisinin kurulması gerekecektir. Giuseppe Cocchiara Avrupa'da folklor tarihini bu nedenle 'vahşi'nin keşfi' ile başlatır; Amerika kıtasının ve yerli hayatının keşfi, sonrasında Giambattista Vico'nun prensiplerini belirleyeceği yeni bir gelenekler biliminin temellerinin atılmasıyla sonuçlanır. Diğer yandan *Binbir Gece Masalları* gibi Doğu klasiklerinin çevirileri ve Doğu seyahatleriyle ilgili kitaplar, teorik etnografyaya önemli katkılar sağlayacak olan oryantalizme egzotik bir dünyanın kapılarını aralar.[142]

Cocchiara masal araştırmalarının geçmişini de bu keşifler bağlamında 17. ile 18. yüzyıllar arasında yaşamış Fransız düşünür Bernard de Fontenelle'nin 1684 tarihli *De l'origine des fables* (Fablların Kökeni) adlı eserine dek götürür. Masalların ilk defa tarihi ve etnolojik bir bakış açısıyla inceleme konusu haline getirildiği bu çalışma, ilkel toplumların anlayış düzeyiyle ilgili olumsuz yargıları bakımından Rönesans

[142] Giuseppe Cocchiara, *Avrupa'da Folklor Tarihi* (Çev. Yerke Özer), Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2017, s.24-49.

rasyonalizminin hurafelerle karşı giriştiği cadı avının tipik bir örneğidir. Yine de uygar ile ilkeller arasındaki ilişkiyi bilimsel bir anlayışla düşünmesi, antik kültürü insanın ussal hatalarını ayıklamak üzere dahi olsa bir çalışma konusu olarak ele alması ve böylelikle geleneğin nasıl bir bakışımla kavrandığını göstermesi bu eseri önemli kılar.[143] Masalların Hint kökenine dair ilk fikirlere ise fabllarıyla ünlü Jean de La Fontaine ve Fransız teolog Pierre Daniel Huet'in çalışmalarında rastlanılır. La Fontaine 1678 yılında yayınlanan fabllarının yeni baskısının önsözünde ilhamını Hintli bilge Bidhapati'den aldığını söylerken, Huet ise 1670 yılında romansların kökenine dair kaleme aldığı yazılarında masalların büyük bir kısmının Doğu kültürüne dayandığını ileri sürer.[144]

Batımerkezci bir ötekileştirme ile kurulan olan uygar-ilkel dikotomisi, modernitenin romantik özeleştirisiyle birlikte tersyüz edilir. Aydınlanmacılığın us dışı bir varlık olarak dışladığı ilkel insan, aklın muhalifi olan romantikler tarafından soylu vahşi kimliğiyle sahiplenilir. Antikite kültürü, dünyevileştirilmiş ve fakat halen Hristiyan teolojisinin kolu üzerinde duran Rousseau'cu bir doğa terazisinde yeniden tartılır. Bu terazide mitler insan zihninin hatalarını anlatan öyküler olmaktan çıkıp dünyadaki kayıp cennetin, insanın doğanın kusursuz ahenginden kopmamış olduğu yitik bir zamanın hatıralarına dönüşür. "*Romantik bakış açısı, modernitenin zararlı özelliklerinin henüz var olmadığı ve bu modernitenin boğduğu insani değerlerin varlığını hep sürdürdüğü gerçek geçmiş zamanın bir anını alıp onu ütopyaya dönüştürür; romantik özlemlerin cisimleşmesi olarak bu anı şekillendirir. Romantik "geçmiş-çiliğin" geleceğe dönük bir bakış da olabileceği şeklindeki aşikar paradoks da böyle açıklanır; güncel dünyanın ötesinde düşlenen bir gelecek zaman imgesi, bu*

[143] Giuseppe Cocchiara, *Avrupa'da Folklor Tarihi*, s.66-75. - Jean Starobinski, Fontenelle'in fabllara rasyonel yaklaşımını şöyle ifade eder: *"... fablın küçümsendiğini ve dünyayla olan ilişkimizin başlangıcına ve ilk kıpırdanmaları içinde olan zihnin yaptığı hatalara ilişkin yüksek epistemolojik değerinin doğrulandığını görüyoruz. Her şey, çocuk için olduğu kadar vahşi insan için de yanlış açıklamalara olan üzücü eğilimle başlamıştır. Bu durum, zekamızın yavaş ve aşamalı olarak yanılgıdan kurtulmasına ve çocuksu inanışlarıyla alay edebilecek, hatta* neden *kendi kendine masallar uydurduğunu anlayabilecek duruma gelmesine kadar sürer. Eğitilmiş akıl, buradan aynı zamanda uyarı niteliğinde bir mesaj çıkarır: Bu "ilkel" hatalar bütün uluslara ve zamanlara mahsustur ve bunları tekrarı kadar kolay bir şey yoktur."* Jean Starobinski, "Fabl ve Mitoloji" (Çev. Ayşen Altınel), *Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü Cilt 1* (Haz. Yves Bonnefoy), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s.434-435.

[144] Giuseppe Cocchiara, *Avrupa'da Folklor Tarihi*, s.46-47.

durumda, pre-kapitalist bir çağın anıştırılması kapsamında yer alır."[145] Eski devirler, çağcıl bir ıstırap içinde olan romantiklerin bu idealist 'geçmiş-gelecek' haritasında, organik ve dayanışmacı bir yaşamın temsilcisi, coşkun duyguların ve gizemciliğin anavatanı sayılır. Birçok Avrupa ülkesinde mitlere sanatın yeni ilkelerinin belirlenmesinde kurucu bir misyon yüklenir, masallar modernitenin dünyanın büyüsünü bozan soyut rasyonalizmine karşı direnişte en güçlü silah sayılan şiirin ilham kaynağı olur. Köy hayatı bireyi tecrit eden şehir yaşamının yozlaşmış inceliği ve endüstriyel kültürün tektipçiliği karşısında içtenliğin ve doğaya sadık bir kültürün canlı örneğini sunar. İnsanın özgürlük ve uyumu bir arada deneyimlediği 'doğal durum'un mirasçısı olarak kutsanan halk kültürü, Fransız İhtilali'nden sonra ulusçu akımlar tarafından bir otantiklik halesiyle çevrelenip homojenize edilerek ulus kimliği inşasında kaynaştırıcı harç vazifesi görür.[146]

Masala modern kimliğini kazandıran Grimm Kardeşler'deki köken anlayışı da yitik zaman deneyimiyle tanımlanan bir doğalcılığa dayanır. Dönemin birçok romantik aydını gibi yüksek edebiyata menfi bir yapaylık atfeden, buna karşılık 'Das Volk dichtet'[147] diyerek sahici dehanın halktan geldiğini savunan iki kardeş, halk edebiyatını kolektif bir ruhun ürünü olarak görmüş, korunması ve işlenmesi gereken kültürel bir cevher saymıştır. Filoloji alanında Hint-Avrupa dil teorilerini benimsemekle birlikte, folklor araştırmalarında uzun erimli bir başlangıca odaklanmayıp eski Germen halklarının kültürüne öncelik vermişlerdir. Masallar üzerinde yaptıkları tasarrufta sözlü aktarımın yol açabileceği bozulmaları gidermeyi, derlemiş oldukları dağarcıktan sözlü anlatmanın lezzetini verebilecek bir halk üslubuna ulaşmayı hedeflemişlerdir. Derlemelerinde uygulamış oldukları restorasyon yöntemi ulusal mirasın ortaya çıkarılıp korunmasını amaçlayan filolojik bir hafriyat ve mühendislik çalışması olarak tarif edilebilir.[148] Israrla savundukları ve platonik bir köken idealine yaslanan

---

[145] Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli – Moderniteye Karşı Romantizm* (Çev. Işık Ergüden), Alfa Yayınları, İstanbul 2016, s.40.

[146] Ulus-kimliği inşasında halk kavramının ideolojik işlevleri ve halk kültürünün mantıksal geri adımlarla otantik-kökensel bir nitelik kazandırılmak üzere homojenleştirilmesine dair bkz. Michael Hardt, Antonio Negri, *İmparatorluk* (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, s.110-124.

[147] 'Halk şiir söyler', 'belagatin menşei halktır', 'şiir halktan gelir' karşılıklarıyla tercüme edilebilecek olan bu veciz söz, Grimm'lerin halk kültürüne has ortaklaşa, imece yaratım tezinin mottosudur.

[148] Jack Zipes, *Grimm Legacies – The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton University Press, New Jersey 2015, s.38-44.

Naturpoesie-Kunstpoesie (doğal şiir – yapay şiir) ayrımının Alman halk kültürünün hem doğal, hem de gizemini ve sürekliliğini koruyan bir kaynak alanı olarak çevrelenmesi amacıyla tarihin içine kurulmuş bir set gibi düşünülmesi mümkündür.

Kuşkusuz Grimm Kardeşler romantizmin metafiziğini inşa eden Herder, Novalis, Schelling gibi eden erken romantiklere ve bilhassa yaşadıkları dönemde *Volk* (halk), *Volkspoesie* (halk şiiri), *Volkskunde* (halk bilimi) gibi alanın temel kavramlarını formüle eden Achim von Arnim'in çalışmalarına çok şey borçludur. Romantizmin mitolojiye verdiği değer, Novalis'in 'iki dahi adam' diyerek övdüğü Wilhelm ve Jacob kardeşlerin bilimsel metodu için bir zemin teşkil etmiştir. Bendix'in ifadesiyle *"Grimm ve çevresinin yapmış olduğu çalışmalar romantik ideoloji ile bilimsel metodolojinin bireşimidir. Kalpleri romantiklere aitti, ancak bulguları bilimsel hümanizmin formunda kalıba dökülmüştür."*[149] Grimm'lerin metinler üzerinde çeşitli düzeltmelerle meydana getirdikleri ideal masal stili öylesine başarılı bir uygulama olmuştur ki, kendisini izleyen iki asır boyunca derleme çalışmaları için bir model teşkil etmiş, önemli kalemlerin ilham kaynağı olmuş, masalların 'Grimm Türü' adıyla tarihe geçmesini sağlamıştır. Eserlerine eklemiş oldukları önsözler, dipnotlar ve mektuplaşmalarında yer alan görüşleri alanın geleceğine yön vermiştir.

1812'de ilk versiyonunu yayınlamış oldukları *Kinder und Hausmärchen* (Çocuk ve Yuva Masalları)[150] adlı koleksiyonda, Grimm Kardeşler masalları tarihi ve yapısal birtakım niteliklerini belirterek sunarlar. Onlara göre masal, tıpkı çocuklar gibi doğanın kutsanmış saflığını taşımaktadır; *Naturpoesie*'nin saklı kalmış parçaları olarak Germen dünyasına ait mitlerin kalıntılarını ihtiva eder.[151] Masal ve mit arasındaki tarihi bağı şöyle ifade etmişlerdir: *"Bütün masallarda ortak olan, onların en eski antik dönemlere kadar uzanan ve anlatıda doğaüstü figürlerle dışa vurulan inanç bakiyeleri olmalarıdır. Bu mitik elementler tıpkı ot bürümüş bir toprağa çok eskiden dağılmış olan değerli taşlar gibidir ve sadece keskin gözler tarafından ayırt*

[149] Regina Bendix, *In Search of Authenticity – The Formation of Folklore Studies*, The University of Wisconsin Press, London 1997, s.49.
[150] Sonuncusu 1857 tarihli olmak üzere bu koleksiyonun altı farklı versiyonu daha yayınlanır.
[151] Jacob Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm* (Trans. Jack Zipes), Princeton University Press, Princeton 2014, s.5, 271.

edilebilir."[152] Grimm Kardeşler bir yandan derlemelerindeki mitik elementleri ayıklarken, *Kinder und Hausmärchen*'dan birkaç yıl sonra yayınladıkları *Deutsche Sagen* (1816) (Alman Efsaneleri) başlıklı eserle, masalı yalnızca mit ile arasında öncelik-sonralık ilişkisi çerçevesinde tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bir karşıtlık içerisinde efsane ile ilişkilendirerek evrimsel bir çatal ortaya koyar. Bu teze göre bir ilk yapı olan mitlerden iki kardeş doğmuştur: bunlardan biri tarihi ve yöresel özellikler gösteren efsanedir (sage)[153], diğeri ise daha yayılmacı ve şiirsel olan masaldır (märchen).

Grimm ve çevresinin romantik kültür tarihçiliğindeki tür şemasına sonraki bölümde yeniden eğileceğiz, ancak ondan önce masal araştırmalarının erken dönemine ait kuramları ve bunlara bağlı olarak geliştirilen çeşitli yorum yöntemlerini masalın bir tür olarak nasıl kavrandığını ana hatlarıyla ortaya koyacak şekilde özetleyelim.

On yedinci yüzyılın sonlarına doğru Sanskrit dilinin Yunan ve Latin dilleriyle arasındaki bağları keşfeden tarihsel filoloji, çağdaş Batılı dillerin Aryan köklerini ortak bir kültür zeminini yeniden yapılandırmak üzere incelemeye başlar. Masalların farklı coğrafyalarda gösterdiği ortak nitelikleri açıklamaya çalışan köken hipotezleri de böylelikle ivme kazanır. Külkedisi, Uyuyan Güzel gibi en bilinen Avrupa masallarını etimolojik bozulmalar üzerinden Hint *Veda*'larıyla ilişkilendiren karşılaştırmalı mitoloji okulu, masalların güneşin hareketleri, fırtına, şimşek vd. gibi meteorolojik fenomenlerden doğduğu varsayımı doğrultusunda doğa alegorilerinden oluşan görkemli meta-anlatılar yaratır. Bunlar arasında Max Müller'in Aryan kültür teorisi başı çeker. Müller 'çok büyük bir teleskop' olarak eline aldığı karşılaştırmalı filolojinin merceğinden, özünde tek bir dil olarak gördüğü Ari dillerin tarihi üzerinde,

---

[152] Aktaran Dan Ben-Amos, "Introduction", *Folklore Genres* (Dan Ben-Amos ed.), University of Texas Press, Austin 1976, s.xxii.

[153] 'Sage'yi burada efsane tercümesi ile aktardık, ancak terimin efsane ile destan arasında bir karşılığı bulunduğunu söylememiz gerekir. Andre Jolles, 'Sage'yı eposa yakın görür; aile, aşiret, kan bağı ilişkileri üzerinde temellenen bir tür olduğu söyler. Bu bakımdan Sage, dini bir atmosferi olan, kutsal kişilerin ideal erdemleri temsil ettiği dini 'Legend'dan ayrılır. Jolles, Sage teriminin Grimm sözlüğündeki karşılıklarını incelerken, halk bilincindeki yaratıcı güçlere bağlı olarak kurgulanan tarihsel gerçeklikleri anlatması bakımından mit ile masalın sözlük karşılıkları arasında görünürde katı farklar bulunmadığını söyler. Bu bakımdan Sage, önceki bölümde bahsedildiği üzere, 'esatir' sözcüğündeki genel olumsuz anlamı taşıdığı için, tarihsel sağlaması olmayan anlatılar olarak mit ve masalla aynı kategorideymiş gibi görünür. Ancak Sage, halk muhayyilesi tarafından yaratılsa da bir tarih belgesi gibi anlaşılır ve bu nedenle serbest bir kurmaca yönelimi olan masaldan kesin suretle ayrılır. – Jolles, *Simple Forms*, s.68-69.

eski halkların mitlere yansıyan başlıca duygu durumlarını, dramatik yapılarını gözlemeye çalışır.[154]

Masalların Hint kökenleri üzerine hipotezler sunan bir diğer önemli isim Theodor Benfey'dir. Hint edebiyatının önemli klasiklerinden *Pançatantra*'yı (Kelile ve Dimne) Almancaya çeviren Benfey, masalların - Ezop fablları haricinde - bütün dünya coğrafyasına Hindistan'dan yayılmış olduğu savını ileri sürer. Ona göre masalların yayılışı kültürel ödünçleme yoluyla üç güzergah üzerinden seyretmiştir. Bunların ilki onuncu asırdan önceki sözlü gelenek kanalıdır. İkincisi İslamiyet'in yayılışıyla birlikte yazılı eserler üzerinden (Tûtîname bu eserler arasında önemli bir role sahiptir) Bizans, İtalya ve İspanya'ya ulaşan, üçüncüsü ise Budist kültür unsurları ile birlikte Çin, Tibet ve Moğolistan'a ve oradan da Avrupa'ya varan güzergahtır.[155] Masalın doğuşu üzerine geliştirilen hipotezler arasında yazılı kaynakların etkisine vurgu yapan ilk araştırmacılardan biri olan Alman filolog, aynı zamanda türe 'salt eğlencelik' damgasını vuran isimlerin de başında gelir.

Masalların Hint orijinlerine ve meteorolojik fenomenlerle irtibatına odaklanan karşılaştırmalı mitolojinin tezleri, antropologlar tarafından aceleci, sağlaması imkansız – hatta fantastik – bulunarak reddedilir. Klasik İngiliz antropolojisinin önde gelen isimleri Edward Taylor, James Frazer ve Andrew Lang, kültürün filoloji merkezli gözlem alanını yabanların bütün davranış modellerini içine alan deneyci bir anlayışla genişletir. Taylor'da tek tanrılı dinlerin başlangıç aşaması sayılan animizm ve Frazer'da bilimin arkaik biçimi olarak tanımlanan büyüye ilişkin incelemeler, ilkel insanın mantığı ile yaşam pratikleri arasındaki ilişkiyi soruşturan bir perspektifle mitolojiyi arkaik kurumların işleyişinin gözlemlenebileceği yeni bir gözlem alanına yerleştirir. Antropolojik okul masalların çok eski zamanlardan geldiğini kabul etmekle birlikte (masalları kutsal ayinlerin kalıntıları olarak gören bir ritüelist ekolden bahsedilir), doğuşunu belirli bir başlangıç noktasına yüklemez; bütün insanlık için ortak sayılabilecek uygarlık evrelerini yansıtan bir gelişim süreci içerisinde anlamaya çalışır. Gelenekler ve eski inanışlardaki müşterek yanlar, tek bir coğrafi merkez ile değil, farklı coğrafyalardaki ortak varoluş deneyimleri ile açıklanır. Bununla birlikte

[154] Cocchiara, *Avrupa'da Folklor Tarihi*, s.251-252.
[155] Thompson, *The Folktale*, s.372-380.

masallar filolojik sürekliliğin ötesinde deney ve gözleme dayalı bir düzlemde ve sosyal yapıyla ilişkili olarak ele alınmış olsa da, kalıtım aksiyomu ve bütünden parçaya doğru dağılımlı bir çizgide seyreden evrimsel tarih anlayışı terk edilmez.[156] Taylor'un öğrencisi Andrew Lang, masallardaki irrasyonel unsurları bu anlayış doğrultusunda dini inanışların bakiyesi olarak yorumlar. Masal olaylarını sosyal yaşamın yansımaları olarak değerlendiren ilk uzmanlardan biri olan Lang, türün tarihsel gelişimini ilkel anlatılar, köylü anlatmaları ve antik-modern edebi versiyonlar olarak üç tarihi aşamaya ayırmışsa da, bu aşamalar arasındaki farklar esas itibariyle kalıntıların adaptasyon sağladığı ikincil düzeydeki formları yansıtır.[157]

Soybilim çalışmalarının bir diğer önemli parçası, halkbilimi alanyazınında *Tarihi-Coğrafi Fin Metodu* adıyla anılan ve dayandığı göç teorisiyle masal derlemelerine uluslararası bir bütünlük kazandıran karşılaştırmalı yöntemdir. Fin ekolü, masal tarihinin yazılabilmesi için çeşitli masal tiplerinin tek tek araştırılması gerektiğini, zira eldeki bütün eşmetinlerin tek bir ilk biçimden (Urform, Grundform, Normalform, Primary Form) geldiğini savunur.[158] Fin filolog Elias Lönnrot, ülkesinin çeşitli yerlerinden derlemiş olduğu malzemeyi Grimm Kardeşler'in yaptığına benzer bir metotla düzenleyip estetik bir forma kavuşturur. Uzun çalışmalar sonucu toplamış olduğu ulusal Fin destanı *Kalevala* bir bütün halinde 1835 yılında yayınlanır. Daha sonra Lönnrot'un öğrencisi Julius Krohn, bu çalışmadan aldığı ilhamla motiflerin dağılımı üzerinden bir halk anlatısının zaman içerisinde hangi coğrafi güzergahlarda hareket ettiğini tespit etmeyi hedefleyen bir metot geliştirir. Julius Krohn'un oğlu Kaarle Krohn, masalların kökenlerini tespit etmenin basit bir yolu olmadığını, benzerliklerin doğru bir modellemesi için dünyadaki folklor arşivlerinin bir araya getirilmesi gerektiğini düşünerek tarihi-coğrafi metodun titizlik ve bütünlükle uygulanmasını sağlayacak bir projeyi hayata geçirir. Sonunda Krohn'un öğrencisi Antti Aarne, Avrupalı ve Amerikalı araştırmacıların katılımlarıyla ortaya çıkan devasa

---

[156] Tahir Alangu klasik İngiliz antropolojisi ile filolojik Hint-Avrupa teorileri arasındaki ortaklığın masalın edebi tür vasfının kalıntı aksiyomu etrafında geri plana atılacak şekilde bir kültür nesnesine dönüştürülmesi olduğunu ifade eder: *"Antropolojik masal teorisine, masalı Indo-Germen mitolojisinin bir bakiyesi olarak gören Grimm teorisindeki Indo-Germen kelimesi yerine primitif kelimesinin gelmesi ile hasıl olmuş bir şekli nazarı ile bakılabilir."* – Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.126.

[157] Thompson, *The Folktale*, s.380-381.

[158] Max Lüthi, "Masal Araştırmaları Tarihi Üzerine", *Folklora Doğru*, 30, Tem-Ağu., 1973.

masal havuzunun motiflerine göre sistematik olarak sınıflandırılabileceği bir katalog meydana getirir.[159]

Bu proje ile birlikte sınıflandırma işi 1900'lerin ortalarına kadar bilimsel bir halkbilimi araştırmasının önkoşulu haline gelecektir. Öyle ki, halkbilimciler uzun bir dönem 'derleme ve tasnifleme alimleri' olarak tanınacaktır.[160] Ne var ki tür bilgisi açısından bakıldığında tasnif çalışmalarının göstergebilimsel bir derinliğe sahip olduğunu söylemek güçtür. Tarihi-Coğrafi Fin Metodu anlatıların tarihsel olarak geriye dönük bir şekilde yeniden yapılandırılıp bozulmamış hallerinin saptanabileceği bir sistem tasarlamaya çalıştığı ve bu doğrultuda metinlerin atomik içeriğini baz alan bir süreklilik alanıyla ilgilendiği için gerçekte türsel ilişkilere duyarsız kalmıştır. Her ne kadar ilk oryantalist tezlerin ileri sürmüş olduğu aceleci köken hipotezlerinden kaçınsa da, halk anlatılarının karmaşık ve dünya çapında benzerlikler gösteren evrensel görüntüsünden etkilenerek yaratılan bu metodun esas amacı, 'kırıntılaşmış masal parçalarını araç olarak kullanıp masalların bozulmamış biçimlerini elde etmek' olduğundan, gerek metinlerin derin yapıdaki farklılıklarına, gerekse türlerin edebi kurumlar olarak sahip olduğu anlam üretici yönüne ilgisiz kalmıştır.[161]

Halkbilimindeki ilk sınıflandırma çalışmaları Goethe'nin doğadaki organik formlarla edebiyat formlarını ilişkilendirdiği morfoloji anlayışından iham almış ve İsveçli biyolog Carl Linneaus'un modelini uygulamaya çalışmıştır.[162] Linneausyen taksonomi canlı türlerini üreme biçimleri üzerinden ayıran ve bu karakteristik farkı verili, tarih dışı bir kriter olarak düşünen bir sistemdir.[163] Bu taksonomi sistemi

---

[159] Thompson, *The Folktale*, s.395-398. Tarihi-Coğrafi Fin Metodu'nun temel paradigmaları ve çalışma yöntemine dair ayrıntılı bilgi ve eleştiriler için bkz. Özkul Çobanoğlu, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.131-152.

[160] Mary Magoulick, "Halk Bilimi Tarihi" (Çev. Süleyman Teyek), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 4*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2014, s.32.

[161] Erken dönem masal araştırmaları metodolojisine genel ve özlü bir eleştiri için bkz. Seyfi Karabaş, *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*, Odtü Yayıncılık, Ankara 1981, s.203. Ayrıca Tarihi-Coğrafi Fin Okulu'nun motif merkezli karşılaştırmalı yönteminde masalların estetik yönünün dışarıda bırakılmasına ilişkin eleştirel bir analiz için bkz. Christine Goldberg, "The Construction of Folktales", *Journal of Folklore Research*, Vol.23, No. 2/3, Special Double Issue: The Comparative Method in Folklore, (May – Dec., 1986), s.163-175.

[162] Dan Ben-Amos, *Folklore Genres…*, s. xv.

[163] Biyoloji tarihinde 'taksonominin babası' olarak bilinen Carolus Linneaus (1707-1778), temel ilkeleri evrimciler tarafından reddedilmiş olsa da günümüzde halen kullanılmakta olan bir hiyerarşik kümeleme ve adlandırma sistemi meydana getirmiştir. Canlılar alemine yaratılışçı ve fundementalist bir bakış açısıyla bakan Linneaus'a göre her canlı fıtratından gelen, mutlak ve verili özlere sahiptir. Linneaus canlıları toplumların siyasal bölümlerinin isimlerini kullanarak hiyerarşik gruplar halinde, üsttekinin

atomistik bir anlayış ile kültürel varlıklara uygulanmaya çalışıldığında bariz bir indirgemeye yol açar: Anlatı tipleri arasındaki farklar, devamlılığın gözlenebildiği en küçük öğe olan motiflerin mevcudiyetine indirgenir. Derlenen metinler ansiklopedik bir yapı meydana getirecek şekilde muhtelif yaşam biçimlerine sahip canlı türleri gibi sınıflandırılır. (Carl von Sydow'un, Tarihi-Coğrafi metodun 'urform'u yerine önerdiği, bir motifin ortaya çıkışındaki kronolojik sıralamayı belirli coğrafi bölgelerle başlatan 'oikotip' (oicotype), botanikte bir bitki türünün özel koşullarda kazandığı türev özelliklerini karşılayan ekotip (ecotype) teriminden uyarlanmıştır.) Sözlü türler salt analitik kategoriler olarak düşünüldüğünde, değişmez tözleri gözeten bir sınıflandırma mantığı beraberinde bir 'kalıtım' anlayışını da devreye sokar. Sözlü kalıtımda aktarılan gen 'bir anlatının gelenekte kalıcı olma gücüne sahip en küçük birimi' olarak tanımlanan; kahramanlar, nesneler ve olaylar şeklinde üç ayrı sınıfa ayrılan motiftir.[164] Ne var ki motifler tek başına anlatı tipinin devamlılığını sağlayan bir metin düzeneği oluşturamaz. Analitik işlem motif-index'te parçadan başlıyormuş gibi görünse de, lengüistik bir göstergeden ziyade somut bir kültür malzemesi olarak birimleştirilen 'motif', gerçekte herhangi bir türsel fark veya değeri temsil edemez. Zira bu temsil yetkisi ona yalnızca varsayılan ideal ilk forma ulaşılması adına verildiği için tümdengelim mantığı motifin çevresini en başından kuşatmıştır. İlk form endişesi motifi bir kültürel lokasyon işareti olarak belirlediğinde içinde bulunduğu türsel bağlamdan yalıtmış olur. Sonuç itibariyle tür nosyonu erken dönem halkbilimi çalışmalarında tarihi ve bölgesel kartografi için hizmet gören bir sınıflandırma vasıtası

alttakini kapsadığı bir küme mantığıyla toplar ve tamamlanmış, kapalı bir künyeleme sistemi oluşturur. Örneğin homo sapiens hayvanlar krallığında, omurgalılar şubesinde, memeliler sınıfındadır vs. Hem dikey, hem de yatay bölünmelerle kurulan bu sınıf sistemi, canlıların fiziksel özelliklerini temel alan Aristoteles'in fark mantığı üzerinden geliştirilmiştir. – Marc Ereshefsky, *The Poverty of the Linnaean Hierarchy – A Philosophical Study of Biological Taxonomy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 199-208. Tür (genus) kümesi, Linneaus'un sisteminde bir mihenk taşıdır. Üst kümeler doğal çevreyle ilişkili olarak bazı ortak anatomik yapıları bir arada toplarken, tür kümesi özlerin (essence) dağıtıldığı kümelerdir. Başka bir deyişle, tür dışındaki kümeler diğer kümelerle kapsam kriterine bağlı bir ast-üst ilişkisine girecek şekilde kurulurken, tür kümesi hiyerarşide yalnızca kendi saf farkını doğrulayan bir merkezdir. Türleri birbirinden ayıran farklar, doğrudan türün devamlılığı ile ilgili olduğu için üreme/dölleme biçimlerindeki farklar olarak düşünülmüştür. Üremeyi yaratıcının gizli planı olarak gören Linneaus'a göre, üreme organlarının sayısı, şekli, uyumlanması ve konumu gibi üreme tarzlarını belirleyen unsurların özgün bileşimi, türlerin çeşitliliğini sağlayan ve tamamen yaratılıştan kaynaklanan yapısal sabitlerdir. – Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought – Diversity, Evolution and Inheritance*, The Belknap Press of Harvard University Press, U.S.A. 2000, s.171-180.

[164] Thompson, *The Folktale*, s.415-416.

olarak kalır.[165]

Tümdengelim mantığı çerçevesinde örnekleri bir bütün halinde örgütleme eğiliminin baskın olduğu, kronolojik bir başlangıca fazlasıyla bağımlı olunan erken dönemde, geleneksel anlatılar kalıntı düşüncesinin tahakkümü altında birbirine zorunlu bozunum ilişkileriyle sıkı sıkıya bağlı olduğu bir dizgede değerlendirilir. Türlerin tarih boyunca geçirdiği dönüşümler ve bunlarla birlikte kazandığı özgül yapısal niteliklerden çok bütün türlerin atası sayılan mitlerle arasındaki benzerliklere odaklanan, evrensel kültür ortaklıkları yakalamaya ya da halk kültürünü ulusal bir kimliğe işaret eden homojen bir süreklilik içerisinde görmeye yönelen eşitleyici, anakronik bir tutum baskındır. Toplanan kültür malzemeleri başlangıç niteliğindeki bir uygarlık evresini açıklamak ve toplumsal bir kurumun çekirdeğine ulaşmak üzere irdelenir. Hantal bir teleolojiyle belirlenen tarihsel çizgi çoğu zaman değişimleri silikleştirecek ve türsel farklılıkları eşitleyecek denli uzun erimlidir. İşlevselciliğin öncü ismi Bronislaw Malinowski, klasik antropoloji okulunu eleştirirken, onların bir noktada analiz ihmalinden çok bir eylem günahı işlediklerini söyleyecektir: *"... eleştirel olmayan, hatta zaman zaman bilim dışı olan 'ölü kalıntı' ya da kültür fosili düşüncesi... kültürlerin büyük ölçüde ve stratejik önemdeki yerlerde, aslında kendi sistemlerine hiç uymayan düşünce, inanç, töre ve nesneleri yanlarında sürükledikleri düşüncesi."*[166] Gelişme teorilerinde 'artık', aktarma teorilerinde ise 'ödünçleme' kavramlarıyla karşımıza çıkan bu düşünsel eğilim, evreler arasındaki geçişleri neden sonuç ilişkilerine yerleştiremediği, bizatihi nedenin kendisi olarak işlev gördüğü için deneye dayalı gözlemin bakış açısını daraltmış ve keşifleri geciktirmiştir. Klasik antropoloji *"bir kültür olgusunun bugünkü işlevini araştırmak yerine, kendi içine kapalı donmuş bir özü almakla yetinmiştir."*[167] Böyle olunca, estetik bir fenomenden ziyade arkaik dinlerin şifreli metinleri olarak görülen masal metinlerinde öncelikle kadim uygarlıklar yapbozunun kayıp parçaları aranmıştır.

---

[165] Ben-Amos, *Folklore Genres...*, s.xvi.
[166] Bronislaw Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1992, s.59.
[167] Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi,* s.62.

2.1.2.2. İlk Türler ve 'İşlevsiz' Kurmacanın İşlevi

Soybilimsel araştırmanın kökenci ve eşitleyici tutumuna rağmen, sözlü türler üzerine yapılan ilk sınıflandırmalarda masal türünün kurmaca niteliği doğru kavranmasa da gözlerden kaçmaz. Önceki bölümde de belirtildiği gibi, Grimm Kardeşler'in masalı tarihle ilişkisi bakımından efsanenin karşısına koyarak çizdiği türsel harita, sonraki yıllarda halkbilimciler için bir standart haline gelmiştir. Başta ünlü Rus etnograf Alexander Afanasyev olmak üzere, Norveç'li Asbjornsen, Polonya'lı Kolberg gibi kendi ülkelerinin sözlü anlatılarını derleyen araştırmacılar Grimm'lerin çalışmasını derleme ve karşılaştırmalı analiz alanında bir model olarak kullanmıştır.[168] Ancak burada tekrar etmek gerekir ki, iki Alman filoloğun masala atfettikleri 'şiirsel'lik özel bir yaratıcı edimi ifade eder. Romantikler yaşamın işlevsel amaca dönük bir etkinliğe indirgenmesine ve rasyonel bir bakışla olduğu gibi görülebileceği fikrine karşı çıkmış, onu pragmatik belirlenimleri durmaksızın aşan sonsuz ve sınırsız bir oluş olarak kavrama çabasında olmuşlardır. Şiir, bu bağlamda belagatın ötesinde, yaşamın yaratıcı ve saf akışından, belirlenmiş ve sınırlı nesneye yansıyan bir akistir; şeffaf ve kapsayıcı bilgiye yönelen felsefenin 'theoria'sı karşısında muhayyilenin anti-bilişsel hareketi olarak tanımlanır. Bütün sanatların özü sayılan şiir yaratılan ile yaratım gücünü birbirinden ayırır, ulaşılmazı olumlar ve kucaklar. Bu doğrultuda masal ile şiir arasındaki soydaşlık, düşlem gücünün hesaplayan akla üstün olduğu, dilin doğrudan doğal kaynaklardan beslendiği varsayılan eski çağlara dek götürülecektir.

'*Das Märchen ist poetischer, Die Sage historischer*' (Masal şiirseldir, efsane tarihsel). Grimm Kardeşler'in *Alman Efsaneleri*'nin önsözünde zikretmiş oldukları ve folklorik tür tasniflerinin geleceğini büyük oranda şekillendirecek olan bu mukayesede 'şiirsel' sıfatı, masalın yaratıcı gücün kaynağına yakınlığıyla ilgili bir estetik değeri karşılar. Alman Romantizminin en parlak isimlerinden Novalis'e göre şiirin ideası olan masal, yaratılışın devlet öncesi tazeliğini yansıtır:

Hakiki bir masalda her şeyin ruh dünyasıyla karışmış,

[168] Linda Degh, "Grimm's 'Household Tales' and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic", *Western Folklore,* Vol.38, No.2 (Apr., 1979), pp.83-103.

> *mucizevi bir tarzda olması gerekir. Genel anarşi döneminin kanunsuzluğu. Özgürlük. Tabiatın tabiat hali. Dünya (devlet) öncesi. Dünya öncesi devir, aynı zamanda dünya sonrası zamanın dağınık özelliklerini verir, tabiat hali nasıl ebedi dünyanın tuhaf bir resmi ise öyle. Masalın dünyası, hakikat (tarih) dünyasına tamamen zıt bir dünyadır. İşte o yüzden ona çok benzerdir, aynı tamamlanmış yaratılışın karmaşası gibi.*[169]

Dünyayı yeniden bir gizem deneyimi olarak yaşama istencinin ışığı altında masallar, çocuk zihnine has geniş hayal gücünün, halkın doğal dehasının ürünleri olarak görülür. Masalın nazari gerçeklik karşısındaki aldırışsız tutumu, modern bilincin rasyonalist ablukasına girmemekte direten bilinçdışının özgür ve derin algılama kabiliyetiyle açıklanır. İmaj dünyasının daha serbest oluşu ve Grimm'lerin 'Tanrı armağanı' olarak kutsadığı çocuksu saflığı da masalın mitos çağıyla, yani dünyanın tabii ve efsunlu zamanlarıyla arasındaki yakınlıkla ilişkilendirilir. Bununla birlikte efsane-masal arasındaki farkın görünürde iki ayrı eğilime karşılık gelmesine rağmen son kertede pastoral bir ahengin tabii farkları olarak düşünüldüğünü de eklemek gerekir. Romantik tasavvurda doğa, bilincin sınırlayıcı kategorilerini durmaksızın kırdığı için erişilmez ve aşkın bir ahenk içerisinde kalır, dolayısıyla yaratımın sınırsız potansiyeli organik bütünlüğün teminatı sayılır. Wilhelm Grimm romantizme özgü süslü nesir tarzıyla yazdığı önsözde şunları söyler: *"(Masal ve efsane) ikisinin yararlarını karşılaştırmak faydasız olacaktır. Biz burada yaptığımız ayrımla aralarındaki ortaklıkları göz ardı etmeyi amaçlamadığımız gibi, sayısız dönüşüm ve karışımlarla iç içe geçtikleri gerçeğini de reddetmiyoruz. Masal da, efsane de tarihle karşılaşır; ikisi de kavranabilir ile kavranamayanı doğal bir algı ile birleştirir… her ikisi de kendince bütüne giden yolu aramayı ve bu yolda tefekkür ederek onu onurlandırmayı bilir."*[170]

---

[169] Novalis, *Fragmanlar* (Çev. Gürsel Aytaç), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2014, s.72.

[170] Brüdern Grimm, *Deutsche Sagen*, Nicolaischen Buchhandlung, Berlin 1816, s.VII. - İki kardeşten edebiyatçı kimliği ile öne çıkan Wilhelm'in mevzuubahis farkı tarif ederken bitki metaforlarına başvurması da organik bütünlük fikri bakımından anlamlıdır: "*Masal hudayinabit ve rengarenk bir çiçek gibidir; her iklimde, her çeşit toprakta ortaya çıkabilir ve kusursuz bir bünyeye sahiptir. Buna karşılık efsanenin hususi bir gerçeklik toprağına tutunması gerekir. Masal dünyaya bir çocuğun gözüyle bakar ve besleyişi dünyevi ağırlık taşımaz; süt gibi ılık ve akışkan, bal gibi tatlı ve doyurucudur. Efsane*

Grimm Kardeşler'in masal-efsane karşılaştırması köken ve türeme ilişkilerine dair platonik bakışın tarih içi dinamiklere aktarılmasının sonucu olarak görülebilir. Koleksiyonlarındaki metinlerin büyük bir kısmı önceki asırlara ait yazılı kaynakları iyi bilinen, ortaçağ edebi kanonlarının etkilerinin rahatlıkla ayırt edilebileceği klasik masallardır. Şövalye romanslarına ve özellikle İtalyan Rönesans'ına ait novella koleksiyonlarına onların tercümesini üstlenecek denli büyük ilgi duyan Grimm'ler, sözlü geleneğin taşıyıcı rolünü idealize etmiş ve türün edebi niteliklerini tipolojik zaman doğrultusunda bir sıçrama ile tarihöncesi zamana bağlamıştır.[171] Masalların efsanelerin aksine tarihyazımı bilincinden uzak oluşuna dair argümanları türsel bir ayrımı hedeflemekten ziyade, kolektif üretimin doğal-yaratıcı dinamiklerinin estetik önceliğe sahip olduğu bir tarih tezini destekler. Modern masal araştırmacılığının bu kurucu babaları, masalların çocuklar *için* değil, esasında çocuklar *gibi* olduğunu söylerken türün gerçeklikle ilişkisindeki kurmaca koşuluna temas etmiş olsalar da, ilkelciliğin perspektifinden baktıkları bu temsil kipini tanımlanamayan, gizemli bir başlangıç zamanına isnat etmişlerdir. Türün çocuksu mizacına uzak geçmişe ait bir varoluşun hatırası olarak bakan bu iki kardeş için Alman masalları Fransız kültürünün hegemonyası karşısında Alman halkının dünya görüşünü, sosyal kurumlarının arkasındaki temel ahlaki prensipleri barındırması bakımından aynı zamanda politik ve bilimsel bir önem arz eder.[172] *Çocuk ve Ev Masalları*'nın yedi farklı edisyonunda yaptıkları düzenlemelerin arkasındaki esas endişe de çocuklara yahut hane halkına

---

ise yetiştiği toprağın yöresel hususiyetini yansıtmak üzere daha basit ve mutlak renklere sahiptir; ancak yutulması ve sindirimi daha zorludur, daha fazla tutarlılık ve ciddiyet ister." s.VI.

[171] Peter Burke, Herder ve Grimm Kardeşler gibi halk kültürü kâşiflerinin fikri temayüllerini 'ilkelcilik', 'komüncülük' ve 'safçılık' olmak üzere üç başlık altında toplar. 'İlkelcilik', keşfedilen şarkı, şiir, öykü, festival ve inanışların 'tanımlanamayan' ilkel bir döneme (Vorzeit) yerleştirmeye, binlerce yıldır süregelen ve Hristiyanlık öncesine ait geleneklerin mirası olduğunu göstermeye çalışır. 'Komüncülük', öğrenilmiş kültürden farklı olarak halk kültüründe bireyin yaratıcı rolünün çok daha sınırlı oluşunu ve ayrıca yüksek azınlık kültüründen daha yaygın olduğu için ulusal kimliğin esas temsilcisi olduğunu savunur. 'Safçılık' ise halk kültürünü doğa ile iç içe yaşayan, dış etkenlerden yalıtılmış ve böylelikle saflığını asırlar boyu koruyabilmiş köylü kültürü olarak tanımlar. Burke, Grimm Kardeşler'in 'Das Volk Dichtet' 'halk şiir söyler' sözünün mecazen anlamlı, ancak olgusal açıdan yanlış olduğunu, zira geleneğin bireysel bir tarzın geliştirilmesine engel olmadığını belirtir. İlkelcilik ve safçılık ise, değişimleri küçümseyerek tarihi baştan aşağı istikrarla donatırken, kültürel tabakalar arasındaki etkileşimleri de göz ardı eder. – Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, İmge Kitabevi, Ankara 1996, s.35-36.

[172] Grimm Kardeşler'in kültürel çalışmalarının içinde bulundukları dönem itibariyle Napolyon'un Hessen işgali karşısında entelektüel bir direniş mahiyeti taşıdığı da bilinmektedir. Bkz. Donald Haase, "Yours, Mine or Ours? Perrault, The Brothers Grimm and the Ownership of Fairy Tales", *Merveilles&Contes*, Vol.7, No.2 (December 1993), pp. 383-402.

hitap eden metinler ortaya çıkarmanın öncesinde Alman masallarını bir kültür tarihi nesnesi haline getirmek üzere rafine etmek ve sürekliliğini sağlamaktır.[173]

Tarih ile tarihöncesi arasındaki eşik Aydınlanmacı geleneğin diğer uzantılarında da özü bakımından aynı antropolojik farka dayanır; bu fark kültür nesnesini inşa ederken başvurulan ve kültürel çağdaşlığın reddine (denial of coevalness) dayanan bir zamansal söylemde temellendirilir.[174] Çağdaşlığın reddi, Batılı gözlemcinin ilkel karşısındaki asenkronik konumunun güvence ve sürekliliğinin çıkış noktasıdır. Saha çalışmasındaki gözlemci, ilkel ile fiziki zaman içerisinde kültürel göreliliğe tabi olmayan bir süreçte karşı karşıya gelir, lakin bu karşılaşma tipolojik zaman düzleminde eşzamanlı bir bulunuş sayılmaz. Gözlemci, 'ilkel', 'vahşi', 'yarı-vahşi', 'yabani', 'tarihöncesi insan' gibi kategoriler kurmak suretiyle – bu gibi kategoriler romantik halkbiliminde olumlayıcıdır - kendisini kültürel referans noktasına alırken karşısındakini zamansal bir mesafe üzerinden nesneleştirir. *"Tipolojik zaman ne geçen zaman olarak, ne de (doğrusal) bir ölçekteki referans noktalarıyla değil, toplumsal-kültürel açıdan anlamlı olayların terimleriyle, daha kesin konuşmak gerekirse bu tür olaylar arasında geçen sürelerin ölçüldüğü bir zaman kullanımına işaret eder. Yazılı kültüre karşı yazı öncesi kültür, moderne karşı geleneksel, sanayileşmişe karşı köylü ve feodale karşı kabile, kente karşı kırsal türünden ikilikler içeren çok sayıda permütasyonun altında işte bu Tipolojik Zaman yatar."*[175] Sahaya çıktığında tipolojik zamanda geçmişe doğru seyahat eden Batılı antropoloğun nazarında yaban topluluklar Avrupa uygarlığına giden yolun erken bir aşaması, insanlığın tarihöncesi dönemlerinin mümessili sayılır.

Pozitivist etnoloji toplumların gelişimini basitten karmaşığa doğru seyreden ardışık bir evrimsel hatta yerleştirir. Masalın estetik nitelikleri bu evrim hattı üzerinde de ayırıcı bir nitelik olarak düşünülür, ancak bu nitelik yaratılışın özünden gelen şiirsel ruhaniyetle değil, bilakis kutsalın dışında oluşu üzerinden tanımlanan bir yan-işlevlilik, hatta bir işlevsizlikle açıklanır. Romantizmin estetik yargılarından görece

---

[173] Alfred David, Mary Elizabeth David, "A Literary Approach to the Brothers Grimm", *Journal of the Folklore Institute*, Vol.1, No.3, (Dec. 1964), s.181-190.
[174] Johannes Fabian, *Zaman ve Başka* (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s.56.
[175] Fabian, *Zaman ve Başka…,* s.45.

daha bağımsız ve daha nesnelci bir eğilime sahip görünse de, modern etnolojinin ilk büyük adımları da Grimm ve çevresinin yaslandığı platonik eşiği problematize etmez. Parçaların uzak geçmişteki bütün üzerinden tanımlandığı tür dağılımında, her ne kadar mitlerle arasındaki birtakım yapısal farklar açıkça kabul edilmiş olsa dahi, masallar mitosun temsil ettiği 'ilk durum'a göre konumlandırılmış, türsel farklılıklar bir ana özdeşlik ilkesiyle açıklanmıştır. Buna göre masallar kutsallığını yitirmiş mit tortularıdır; mit bakiyesi olan birtakım imajları sanatsal bir formda, 'salt eğlencelik' bir işlevle yansıtmayı sürdüren, bozulmuş (broken-down) mitlerdir. Kronolojik mesafe ilkel-uygar (ve diğer türevleri) gibi tipolojik bir ayrıma el verdiğinde geleneksel türler her halükarda tarihöncesine; kendisini her daim olduğu gibi yeniden üreten bir arketipler dünyasına bırakılmış olur. Masalın ilk türlere dair sınıflandırmalarda belirtilen kurmaca niteliği de nihayetinde mitosun hâkimiyeti altındaki sahte ve yüzergezer bir özerklik olarak kalacaktır.

Grimm Kardeşlerin üç büyük koleksiyonu, üç farklı sözlü nesir anlatı türüne ayrılmıştır; *Alman Mitolojisi* (Deutsche Mythologie) (1835) ve daha önceden zikretmiş olduğumuz *Alman Efsaneleri* ile *Çocuk ve Ev Masalları*. William Bascom 1965 tarihli makalesinde bu üç koleksiyon uyarınca belirlenen türlerin folklorun nesir anlatılarının ana kategorileri olarak kabul edilebileceğini çeşitli saha araştırmaları üzerinde doğrulamaya çalışır. Grimm'lerin sözlü anlatı türleri üzerine yaptığı açık tanımların sonraki yıllarda halkbilimciler tarafından karmaşıklaştırılmasından yakınan Bascom, mit-efsane-masal üçlüsünü mutlak manada evrensel olmamakla birlikte kültürlerarası geçerliliğe sahip analitik kavramlar olarak sunar. Başta Franz Boas'ın Kızılderililer ve Malinowski'nin Trobriand yerlileri üzerine yaptığı araştırmalar ve sonrasında Eskimo, Hawaii, Marshall Adaları yerlileri ve çeşitli Afrika kabileleri üzerine yapılan incelemelerden verdiği örneklerle, her yabanıl toplulukta mit, efsane ve masala karşılık gelen ortak anlatı kategorilerinin bulunduğunu gösterir. İlkellerde mit ve efsanenin bazen bileşik bir kategori meydana getirmekle beraber sıklıkla ayrıldığını söyleyen Bascom, kutsal konumunda olmayıp inanış beklemeyen masalda ise kurmaca niteliğin kesin bir ayırıcı ölçüt teşkil ettiğini vurgular. *"Şurası açık ki,"* der Bascom, *"Avrupa halk bilimi öğrencileri mit, efsane ve masal arasındaki ayrımın öneminin ve bu üçünün… 'anlatı'nın farklı türleri olduğunun çoktan farkına varmışlardır.*

Kullanım farklılık gösteriyor, fakat önemli bir fikir birliği var ki, o da mitlerin tanrısal varlıkların ve yaradılışlarının hikayelerini içerdiği; efsanelerin tarihsel kişilikler olarak kabul edilen insan karakteriyle ilgilendiğidir ve mitler ile efsanelere inanılırken, masalların bunlardan ayrıldığı nokta kurmaca olarak kabul edilmelerindedir."[176] Her ne kadar tam olarak türe karşılık gelmeyen, daha sabit ve kapsayıcı bir gönderimi olan 'form' terimi ile ifade edilmiş olsa da, birbirinden net sınırlarla ayrılan bu analitik kavramlar halkbilimcilerin çoğunluğu tarafından kabul görmüş ve günümüzde de tür konusunda başvurulmakta olan üçlü şemayı meydana getirmiştir.

Bascom'un sözlü nesir anlatıları etnik göreliliğin ötesine taşıyıp kültürlerarası bir alana hitap eden üçlü şemasında açık olan bir husus daha vardır: örnek verilen saha çalışmalarındaki gruplar tarihsel gelişimin yörüngesine ve yazılı kültürün tesir alanına girmediği, tabakalaşmanın belli belirsiz olduğu, işbölümünün rüşeym halinde bulunduğu varsayılan durağan topluluklardır. Burada tipolojik zaman setine derinlemesine yerleştirilmiş bulunan ilkel anlatılar arasındaki farklar yalnızca denge durumunu gözeten pasif toplumsallaşma süreçleriyle kuşatılmıştır. İlkel masal kurmaca kimliğine sahip olsa da, aslında bu kimlik tarih öncesi aşamanın çerçevesi içerisinde diğer nesir tipleriyle eşitlendiği için kurumsal sürekliliği bulunmayan, ödünçleme yoluyla yer değiştirebilen geçici bir alt-kimlik olarak kalır. Arkaik evrede mitle masal arasında ayrım yapmanın oldukça güç olduğu; ilkel anlatıların kutsal ile kurmaca arasındaki statülerinin topluluklar arasında değişiklik gösterebildiği söylenir. Bascom'un ifadesiyle *"yayılma yoluyla bir toplumdan diğerine geçerken bir mit veya efsane inanılmadan kabul edilebilir; bunun sonucu olarak da bu tür anlatıların ait olduğu toplumdan alınırken masala, bir masalın efsane ya da mite dönüşmesi de söz konusudur… aynı anlatı türü bir toplumda masal olarak kabul edilirken, diğer bir toplumda efsane ve başka bir toplumda da mit olarak kabul görebilir."*[177] Öyleyse, masal kategorisine ait görülen kurmaca özelliği anlatının anlık ön kabulü ile ilgili olmaktan öteye geçemez. Dünya öncesi bir zaman ve dünya dışı bir mekandan bahseden mitlerden farklı olarak, soyut, belirsiz zaman/mekan yerleşimi gibi daha

[176] William R. Bascom, "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar", *Milli Folklor*, Yıl.15, Sayı.59, s.93.
[177] Bascom, "Folklorun Biçimleri…", s.82.

farklı bir kronotopa gereksinim duysa da, ilkel kurmaca evvela kutsallık sınırının dışında kalacağı bir ön belirlenim içerisinde sergilenebilir.

Bu üç nesir kategorisinin ilkel anlatılar arasındaki farklılıkların anlaşılması ve birtakım ortak anlatı grupları oluşturulabilmesi açısından pratik bir karşılığı olduğu inkâr edilemez. Dahası Bascom'un özellikle belirttiği üzere bu tasnifte gerçek ile kurmaca arasındaki ayrım gözlemcinin bakış açısından hareketle değil, doğrudan ilkellerin kendi anlatıları için belirlediği kategorik adlandırmalar üzerinden tespit edilmiştir. Yine de buradaki kurmacanın bir çeşit arkaik profanlık (dünyevi, lâdini) anlamına geldiğini, gerçekliğin temsilinin aynı zamanda kutsalın kolektif temsili olduğu bir alanın içerisinde tanımlandığını gözden kaçırmamak gerekir. İnanma-inanmama ikiliğinin türler arasında ayrım yapabilmek için geçerli bir kriter sağlamadığını, gerçeklik deneyiminin her toplumda ve her tarihsel devirde farklı olabildiğini söyleyen Lutz Röhrich, güncel perspektifimizi geçmiş anlatılara empoze etmenin olası absürt sonuçlarından kaçınmak gerektiğini belirtir ve bu bağlamda kabile toplumlarının anlatılarını gerçek ve kurmaca olarak ayırsalar bile bu ayrımın bugün bizim anladığımızdan çok farklı bir bağlamda, mitik gerçekliğin katmanında yapıldığını hatırlatır.[178] Dolayısıyla sınırları nihayetinde mitin temsil ettiği yasalar tarafından önceden belirlenen ilkel kurmaca, katı kurallar karşısında inisiyatif alabilen, kutsalın sınırlarını ihlal edebilen bir karşı söylem değil, sosyal akışla uyum halinde sürüklenen bir kenar fenomen sayılır. İlkel kurmacaya duyulan inançsızlık, inanç yörüngesinin dışında kalan ve dogmaların tartışılabidiği bir alana işaret etmez. Kutsal ile dünyevilik alanlarının sürekli alışveriş halinde olduğu varsayılan 'mitik bilinç'te kurmaca özerk bir bölgeye sahip olamaz. Çünkü,

> *... mitik duygu açısından "kutsal olan"ın gücü ve anlamı, hiçbir özel alana, tek varlık-alanına ve tek değer-sferine ait değildir. Bu noktada söz konusu anlamın biçimlenişi, daha ziyade varoluşun ve olup bitenin doğrudan topyekünlüğü ve somutlaşması; tam yeterli-mevcudiyetidir. Burada keskin sınırlar; adeta dünyanın mekânsal olarak "bu taraf" ve "öbür taraf" şeklinde, "empirik" ve "aşkın"*

[178] Lutz Röhrich, *Folktales and Reality* (Trans. Peter Tokovsky), Indiana University Press, Indianapolis 1991, s.143-147.

> *alanlara ayrıldığı sınırlar yoktur. Kutsal ile ilgili bilinçte gerçekleşen ayrım, saf nitelikseldir. Anlatılan kutsallık niteliği özel mitik-dini bakış açısına yerleşip alışılmış olay ve etki çerçevesinde hapsolmuş halde kalmaz ve mitik "ilgi"yi, herhangi bir yönden etkileyip çok güçlü biçimde harekete geçirince, çok sıradan bütün varoluş-içerikleri de, belirtilen kutsallık niteliğini elde edebilir. "Kutsallığın" ayırıcı özelliği, bundan dolayı, asla en baştan belirli nesneler ve nesne gruplarıyla sınırlanmaz; her "genel-geçerli" içerik, birdenbire bu ayırıcı özellikten pay alabilir.*[179]

Öyleyse, Bascom'un tablosunda mitle ilkel masal arasındaki ilişkiyi kutsal-gerçeklik kriterine göre düzenlenmiş ve mitin üst sınırını çizdiği bir derece farkının yönettiğini söyleyebiliriz. Mitler topluluğun kritik yaşamsal faaliyetlerine teminat sağlayan sundukları ahlaki yasaya mutlak katılım talep eden kutsal bildiriler şeklinde tanımlanırken, ilkel masallar ise mitik huşudan uzak, eğlendirme maksadıyla anlatılmış hayal ürünü kıssalar olarak tanımlanır.[180] Kurmacanın gerçeklikle ilişkisi bakımından bu önem çizelgesinde durduğu yer ilkel masalı mitin dışında bırakacak sahici bir farka müsaade etmez. Bu yüzden Alan Dundes'ın tür konusundaki duyarsızlığına dair haklı eleştirilerine rağmen Levi-Strauss'un mit ile masal arasındaki farkı yalnızca barındırdıkları ikili karşıtlıkların yeğinliği ölçüsünde bir derece farkı olarak görmesi yadırgatıcı sayılmaz.[181] Strauss yapısalcılığında ilkel masal dünyayla

---

[179] Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi II – Mitik Düşünme* (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara 2005, s.122.

[180] Malinowski'nin Trobriand yerlileri üzerine yaptığı çalışmalarda bu üç anlatı türü işlevleri üzerinde birbirinden net bir şekilde ayrılır. Mitlerin yalnızca dünyanın kökenini açıklayan simgesel anlatılar olmadığını, kabile yaşamında çok önemli ve aktif bir işlev gördüğünü vurgulayan Malinowski, bir mitin daima kutsal ayin ve törenlerde yahut ahlaki bir kuralın tahkim edilmesi gerektiğinde devreye girdiğini söyler. Çeşitli biçimleri bulunan efsaneler ise karşı karşıya kalınan olağandışı gerçekliği bir deneyim olarak kaydetmeye yarar ve böylece tarihsel panoramalar meydana getirir. Halk masalları ise mevsimlik, yarı-ciddi anlatılardır ve hoş vakit geçirme aracı olarak hizmet görürler. – Bronislaw Malinowski, *Büyü, Bilim ve Din* (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000, s.97-105.

[181] Alan Dundes, Propp ile Levi-Strauss arasında mit ve masal çözümlemelerindeki metodoloji sorunuyla ilgili tartışmaya kendi deyimiyle bir arabulucu olarak dahil olur. Levi-Strauss'u ikili karşıtlıkların evrenselliğini yalnıza mit üzerinde doğrulamaya çalıştığı, bütün folklor türlerini süperorganik bir konuma yerleştirdiği mitlerle eşitlemesini sert ifadelerle eleştirir. Levi-Strauss Propp'un çözümlemesini vizyoner bir çalışma olarak görmesine rağmen, mitlerin ikili karşıtlıkların gözlemlenebilmesi açısından öncelikli bir kaynak alanı olduğunu söylemiş, Propp'un bir saha etnologu olmaması hasebiyle daha seyreltik karşıtlıkları içeren masal metinlerine yöneldiğini söylemiştir. Yapısalcılık kültürün doğal ve evrensel modellerini ortaya çıkarmaya odaklandığı için, metinleri karşıtlık ilişkilerinin aksine geçirgen sınırlar içerisinde toplayan ve bu minvalde tarihsel dönüşümlerle

kurulan ilişkilerin bilinçdışı ve evrensel yansımaları olan yaşam-ölüm, doğu-batı, ay-güneş, kadın-erkek vb. ikili karşıtlıkların dil dizgesindeki seyreltisinden ibarettir. Fransız düşünür bu nedenle mit ile masal arasında yan yana yaşayan ata ile torun ilişkisine benzer bir özdeşlik olduğunu savunmuştur.[182]

Bilhassa kozmogoni mitlerinde dünyanın oluşumunun gerçekleştiği tarih öncesi bir geçmişle irtibat kuran zaman/mekan gösterimi, ahlaki yaptırımın meşruiyetinin sağlanması için ontolojik kaynağa başvurma ihtiyacına isnat edildiğinde, gayet anlaşılabilir bir gerekçeyle karşılaşırız. İster dünyanın şimdiki halini betimleyen yaradılış anlatıları olarak tanımlansın, isterse Malinowski'nin ısrarla vurguladığı gibi her şartta somut ve pratik bir işlevle ilintili görülsün, mitlerde toplumsal düzenin tazelenmesi için anlık uzamı ideal geçmişle bütünleştiren bir bilincin iş başında olduğu açıkça görülür. Mitte tarih dışı bir geçmişe gönderimle kurulan bağlantı, doğrusal olmayan bir kronoloji inşa ederek döngüsel devinimi tazeler, tarih öncesine ait olay şimdiyi kuşatır ve açıklar.[183] Ne var ki masaldaki belirsiz zaman-mekan kullanımı, gayriciddi, kayıt dışı bir anlatı kipi oluşturmak ve böylelikle kutsal ile dindışı alanları ayırma işleviyle düşünüldüğünde açıklama yetersiz kalacaktır. Mitosun şeyleri kozmik düzene ekleme gücünün zayıflamasına yol açtığı varsayılan aşınma yetkin bir sapmayla ilişkili olmadığı ve masal kümesi mit sferinin içerisindeki yüzergezer bir fark üzerinden tanımlandığı için, 'belirsiz' gösterim kipi bir arayışı değil, yalnızca geçici bir kayıtsızlığı, her an yeniden mitin emir kipine dâhil olabilecek başıboş bir potansiyeli ifade edebilir. Öyleyse burada ilkel kurmacayı ayrı

---

birlikte hareket eden tür nosyonunu dışarıda bırakması anlaşılabilirdir. Nitekim Propp da Levi-Strauss'a verdiği yanıtta onun folklorik anlatıların yapısında tarihsel gelişimin belirleyici etkilerini hesaba katmadığını belirtir. Dundes ise, Levi-Strauss'u halkbilim literatürüne yabancı olmakla suçlarken, bunu disipliner sınırların tutucu önyargılarından muaf gördüğü yapısalcı metodolojiye genişlik kazandırmak adına yapar. – Alan Dundes, "Mitte İkili Karşıtlık: Geçmişe Bakışta Propp/Levi-Strauss Tartışması" (Çev. Selcan Gürçayır), *Milli Folklor*, Y.18, S.69., s.110-117.

[182] Eleazar Meletinksy, "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi", içinde: *Masalın Biçimbilimi*, s.191-192.

[183] Cassirer mitin kutsallık statüsü üzerinden sürekli olarak arke-olaya, kurucu başlangıca göndermede bulunmasını şöyle ifade eder: "*Kutsallık, verili olanın içeriğine değil, doğrudan doğruya onun kaynağına siner; olup bitenin nitelik ve vasfına değil, oluşmuş mevcudiyetine tutunmuş halde kalır. Belirli bir içerik zamansal uzaklığa yerleştirilip, geçmişin derinliklerine kaydırılınca, hem kutsal, mitik ve dini anlamlı bir içerik olur; hem de aynı zamanda mitik ve dini nitelikli olma hakkı kazanır. Zaman bu zihinsel hak talebinin ilk asli-formudur… Doğa tablosunda göze çarpan herhangi bir nitelik, herhangi belirli bir şey niteliği ya da yapı özelliği, geçmişteki bir kerelik olaya bağlanır bağlanmaz ve böylece onun mitik oluşumu gösterilir gösterilmez, "açıklayıcı özellik" olarak kabul edilir."* – Cassirer, *Mitik Düşünme…*, s.163.

bir kategori haline getirebilecek bütün olası gerekçeler eksiktir: gelecekle temas kurabilen yetkin bir sapma, mitosun çözülüşünü anlamlandıran bir kriz ve hepsinden önce bu krizi en başından beri hazırlamakta olan içtepiler ile dış etmenler arasındaki çatışma.

Son tahlilde, masal araştırmaları tarihinin erken dönemi bahsinde anılan üç ekol; Mitoloji Okulu, Hint Okulu, Antropoloji Okulu, köken hipotezlerini farklı savlara bağlamış gibi görünseler de aynı ereksel, belirlenimci tarih algısında birleşirler. Politik saiklerin eşlik ettiği köken ve bütünlük arayışı baktığı her yerde başlangıcın izlerini görmeye güdümlü olduğundan, kültürel değişimler ağırlıklı olarak zorunluluk ilişkisi çerçevesinde düşünülmüştür. Kültürel evrimcilik masalın mitlere kıyasla daha gelişmiş bir uygarlık aşamasına ait olduğu ve yaratıcılık gerektiren yönünden hareketle edebiyat kurumunun başlangıcına karşılık geldiği bir gelişim grafiği sunar. Ancak bu grafikte de insan bilinçaltının başlıca uzanımlarını eski halkların ruhuyla açıklama iddiasındaki 'derinlikler psikolojisi'ne paralel olarak, yaratıcı fanteziyi arkaik bir geçmişe çeken ve ürettiği imgeleri sabit anlam çekirdekleri üzerinden değerlendiren platonik arketip mantığı hakimdir. Bu minvalde akıl yürütmenin ilk çıktıları olan mitlerin proto-bilim, bellek inşasının ilk örnekleri olan efsanelerin proto-tarih olduğu, ilkel masalların ise proto-edebiyata karşılık geldiği söylenmiştir.[184] Mit-efsane-masal üçlüsü bu modern kurumlar ile eşleştirildiğinde – bunları tasvir amaçlı benzetmeler olarak kabul etsek bile - sergilenen anakronizm aynı anda tür tarihinin yerleştirildiği ereksel çizgiyi açıkça gösterir. Bu da aslında klasik dönem antropolojinin tarihöncesi vizyonuyla romantizmdeki platonik ahenk fikrinin aralarındaki ciddi uyuşmazlıklara rağmen temelde uyum halinde olduğunu gösterir.[185] İdealin nüveleri olan mit, efsane ve masal, sanki en başından (ve elbette Batı standartlarına göre) bilim, tarih ve edebiyat olmak üzere zorunlu bir büyümeyi başlatmıştır. Netice itibariyle geleneksel türlerin gelişimini kökensel başlangıçlara oturtan 19. yüzyıl kültürel evrimciliğinde de, türler dengeli bir toplumsallığın omurgasına (mit) ve uzuvlarına (efsane-masal) karşılık gelecek şekilde, organik bir

[184] Bascom, "Folklorun Biçimleri…", s.82.
[185] Freud ve Jung psikanalizindeki arketipsel düşüncenin romantizmle ortak yönleri üzerinde duran bir eleştiri için bkz: Ernst Bloch, *Umut İlkesi* (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.87-90, 106-110.

bütünlük dâhilinde bölümlenmiştir.

Masalın erken tanımlarındaki boşluğu açıklarken, asıl değinilmesi gereken husus klasik antropoloji ve onun epistemolojik mirasını devralan halkbiliminin kurmacaya biçtiği toplumsal organizmanın istikrarına yönelik disiplinci roldür. Nitekim ilkel anlatıları öncelikle ait oldukları toplulukta eşanlı olarak bir görevi yerine getirdiği varsayımıyla anlamlandıran işlevselci teoride de organik bütünlüğün tekil ile tümel arasında etkin olduğunu görürüz. Bir işlev altındaki biyolojik ihtiyacın doğrudan tespit edilemediği 'türemiş' bir zorunluluğu yerine getiriyor olsa dahi prensip itibariyle barınma, beslenme, üreme gibi temel gereksinimlerin karşılanabildiği sosyal optimumu korumaya güdümlüdür.[186] Halkbiliminde benimsenen işlevselcilik de aynı denge aksiyomu doğrultusunda folklorik anlatı tiplerine statükoyu onaylama, davranış örüntülerini sürdürme gibi baskılayıcı görevler yükler.[187] Bascom, folklorun en önemli işlevlerinden biri olarak gördüğü 'eğlendirme' işlevini Freudyen psikanalizi referans alarak toplumsal baskıyı bertaraf eden bir kaçış mekanizması olarak tanımladığında, denge yasasının çiğnendiği istisnai bir durum varmış gibi görünür. Ancak bu durumda fantezi bir kompleksin sosyal kısıtlamalara bağlı olarak arzunun bilinçaltında bastırılması gerekliliği karşısında yalnızca *yansıtıcı* konumunda bulunabildiği bir temsil ile - ki bunların en şöhretlisi Oedipus mitidir – sonuçlanır. Freud'un ilkin kestirilemez doğasıyla keşfettiği libidinal enerji, ödipalleşme teorisiyle birlikte bilincin her daim gerisinde yer alan, üretici ön-bilinçten mahrum, yalnızca kısıtlılıklarını ya da yetersizliklerini rapor edebilen bir bilinçdışına yerleştirilmiştir. Deleuze ve Guattari'nin tabiriyle 'fabrika olarak bilinçdışının yerine antik bir tiyatro geçirilir.'[188] Kurmaca çıkarılmış olduğu bu arkaik temsil sahnesinde, sahnenin dayattığı vekalet ilişkisi nedeniyle yalnızca ikmal edici bir rol oynayabilir. Arzunun sapmayı kültürel yapının yeni bir normu kılamayacağı ve hatta onu bir sapma olarak dahi saklamaya muktedir olmadığı peşinen kabullenildiğinde, fantezi uçucu bir hayalete yahut yatıştırıcı bir hülyaya (phantom-phantasm), bastırılmış arzuların telafisine yönelik simgesel bir arzu-gerçekleştirimine indirgenir. Bu durumda

[186] Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi...*, s.35-38.
[187] William Bascom, "Folklorun Dört İşlevi" (Çev. Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2010, s.71-86.
[188] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1* (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2017, s.44.

kurmaca, ilineğin ait olduğu töze kavuşmak üzere çıktığı varsayılan dönüş yolunda, kendisine verilen refakatçilik vazifesini sarsıcı bir hesaplaşmaya girişmeksizin üstlenmiştir.[189]

Edebi türlerin dünyasına özcü bir tutumla yaklaşan soybilimi masalın kurmaca niteliğini bir tür yasası dahilinde kaydedemez. Son tahlilde bu kararsızlığı belirlenimci tarih algısından ve klasik işlev teorisinden kaynaklı, birbirini tamamlayan iki sebep altında toplayabiliriz. İlki, soybilimin kurmacayı tipolojik zaman eşiğinin iki tarafı arasında paylaştırmaya çalışırken yarattığı anakronizm içinde sıkışmasıdır. Bu sıkışmadan ötürü masalın ilkel örneklerine atfettiği kurmaca kimliğinin kabile mitosu karşısında değil epik türler içerisinde cesamet kazandığını, başta romans olmak üzere diğer türlerle girdiği etkileşimlerle birlikte 'olağanüstü masal' kimliğine kavuştuğu vakit kurumsallaştığını göz ardı eder. Çünkü kayıp köken aranırken *doğuş* noktasına odaklanıldığı için türün kurumsallaştığı *süreç* esas alınmaz ve masal, içinde türsel sınırlarla birlikte estetik boyutların da önemsizleştiği devasa bir motif mezarlığı, egzotik bir kültürel kalıntı yığını haline gelir. İkincisi ve daha önemlisi, yaşamın dengeyle eşitlendiği bir gelenek algısı içerisinde, herhangi bir toplumsal sapmanın

[189] Elliott Orring, Bascom'un 'kültürel sistemin istikrarına katkı' önkoşulu altında tanımladığı işlev gruplarının, birbirinden farklıymış gibi görünse de her çeşit girdiye aynı sonucu veren bir mantıkla düzenlendiği için esasen gereksiz bir tekrarı, bir totolojiyi açığa vurduğunu söyler. Kaçış işlevini yerine getiren eylemlerde de önkoşula bağımlılık değişmez. "Kültürü tahrif eden folklor, kültürel sistemin istikrarına katkıda bulunur, çünkü hayal yoluyla baskıdan kurtulmayı sağlayarak sistemi direkt saldırıdan ve değişimden korur" örneğinde olduğu gibi, olağan kültürel seyrin dışına çıkıldığı durumlarla ilgili muhtemel önermeler de yalnızca sonucu önceden verili bir denklemi doğrular. Orring, bu durumdan hareketle tahrif edilmiş kültür ile yansıtılan kültür arasında gerçekte bir fark bulunmadığını, dolayısıyla Bascom'un işlev sınıflandırmasının dikkate değer bir hipotez taşımadığını belirtir. Elliott Orring, "Folklorun Üç İşlevi Halk Bilimsel Tanım Olarak Geleneksel İşlevselcilik" (Çev. Aslı Büyükokutan), *Milli Folklor*, Yıl.24, Sayı.96, s.272. – Orring'in işlevselcilik konusunda Bascom'a düştüğü şerh, teorinin dayandığı yaşam aksiyomatiğine; kültürel hareketliliği sabit duruma yakınsak hale getiren eşitlik merkezli termodinamik yasasıyla ilgilenmez. Orring bir yorumlama metodu olarak işlevselciliğin folkloru açıklayabilme gücünü sorgular ve bu doğrultuda işlevlerin kültür pratikleriyle aralarındaki özgün farkları açığa çıkarabilecek şekilde ilişkilendirilebildiği 'yanlışlanabilir' bir ampirik gözlem talebini dile getirir. Yine de Bascom'un gruplandırmasının ortaya koyduğu yanlışlanamaz totoloji, bize işlevselciliğin kurmacaya yüklediği kaçış işleviyle toplumsal sapmayı geçici bir anomali durumuna dönüştürmesi bakımından ne denli indirgeyici olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bir sosyal düzen değişime ne kadar dirençli gözükürse gözüksün, işleyişini yalnızca sabit bir denge yasasına yahut örgütsel katılığına değil, aynı anda sürekli dengesizlikler, belirsizlikler yaratabilmesini sağlayan içtepilerine borçludur, *"işlemesi için, bir toplumsal makinenin iyi işlememesi zorunludur."* – Deleuze, Guattari, *Anti-Ödipus,* s.222. Toplumsal işleyişin bu paradoksal doğası ve buna paralel olarak sosyal dengenin ölümcül sonuçlar doğurabilecek bir katılaşma olabileceği göz önüne alındığında, fantezinin tesellinin ötesinde bir yetkinliğinin bulunduğu; doğrudan bir yaşam kabiliyeti, bir yenilenme ve süreklilik iradesi olduğu da anlaşılır.

peşinen dengeyi korumaya, değişimi engellemeye yönelik naif bir sağduyuyla ilişkilendirilmesi, önceden belirlenmiş bir çıkar ilişkisi dâhilinde kabul edilmesidir. Bu da kurmacanın bir ihtiyaçlar iktisadının şartlarına göre pasif bir kaçış olarak algılanması, en etkin halinde dahi bastırma dürtüsünü yedeklemekle yetinmek zorunda bırakıldığı bir dışlamaya maruz kalması demektir. Sonraki bölümde de görüleceği üzere, bu antropolojik dışlama geleneksel ironiyi yalnızca 'çözülmüş kutsal'ın silik bir yankısı haline getirir. Kurmacayı yaşamla çarpışmaya zorlayan, daha iyi, daha farklı bir yaşamı arayabilen *arzu*, önceden verili bir eksiklikle tanımlanarak *ihtiyaca* dönüştürüldüğünde, yaratıcı bilinçdışı tarafından tetiklenen fantezinin sosyal dayanışmayı duygusal boşaltım yoluyla pekiştiren 'salt eğlence' işlevine indirgenmesi ve nihayetinde masalın gelenekle kurduğu ilişkinin ironik, ikircikli boyutunun göz ardı edilmesi kaçınılmaz olur.[190]

[190] Türk Halkbiliminin önde gelen isimlerinden İlhan Başgöz, bir denemesinde geleneksel işlev teorisindeki büyük boşluğu William Bascom'un dört işlevine bir eklemede bulunarak doldurur: Bu beşinci işlev "protesto"dur. Başgöz, Malinowski'ye göndermelerle işlevselcilik çalışmalarının ilkel Afrika toplumlarında yapılmasından ötürü tek yanlı bir işlev kuramının ortaya çıktığını belirterek, sosyal yapının her zaman mutlak bir uyum içinde çalıştığı ön varsayımını reddeder. Sınıfsal, etnik, dini ayrımların baş gösterdiği toplumsal sistemlerde folklorun asi ve yıkıcı bir hareketi destekleyebileceğini söyleyen Başgöz, protest folklora bir sosyal haydut tipi olan Köroğlu anlatılarını, Nasreddin Hoca mizahını, heterodoks kimliğe sahip Pir Sultan Abdal şiirlerini örnek gösterir. – İlhan Başgöz, "Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)", *Umay Günay Armağanı*, Feryal Matbaacılık, Ankara 1996, s.1-4. Kuşkusuz bu örnekler, orta ve yeniçağ folklorunda sınıfsal çelişkilere bağlı olarak ortaya çıkan semptomların yansıtılabileceğini, keza mizahın güçlü folklorik kökenleri olduğunu hatırlatan açık örneklerdir. Lakin Başgöz'ün karşı-işlevi 'protesto' gibi içeriği gayetle modern olan siyasal bir terim ile adlandırmasından ve toplumsal düzenler arasındaki geçişi açıklarken Durkheim'cı 'iş bölümü' ve 'gelir dağılımı' gibi derinleştirilmesi gereken bazı kavramlarla yetinmesinden, yalnızca şerh mahiyetindeki bir deneme ile karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Başgöz sosyal düzenin mutlak uyumla işlemediğini, işlevlerin birbiriyle çelişkili olabileceğini keşfeden ilk araştırmacı değildir kuşkusuz. Ancak bu denemesi bir açıdan değerlidir; Türk halkbiliminde folklorun ağırlıklı olarak değişmeyen kültür mitosuna sadık kalınarak algılandığını, olabildiğince tek renkli, bütüncül bir tabiat imgesi gibi düşünüldüğünü göstermesi ve tarihi-sınıfsal boyutlarının ne denli az problematize edilmiş olduğunu 'protesto' etmesi bakımından trajik bir değere sahiptir.

2.2. Masalın Biçimbilimi

2.2.1. Masalın Poetikası ve Gerçekliğin Gerçekdışı Kökleri

"... bu soyut şema öykünün ya da anlatılan olayın değil, arzuya erişmenin şemasıdır."

Fredric Jameson[191]

"Masal bir dolantıdır çünkü. Sözcüğün özel anlam(lar)ını düşünmeden de bir "dolantı". "Gezinti" gibi ama "dolanmak"tan yola çıkarak. Nereleri? Nerelere?"

Bilge Karasu[192]

"Ama bunlar (baht dönüşleri ve tanımalar), kendilerinden önceki olayların zorunlu ya da olası sonucu olacak şekilde öykünün düzenlenişinin kendisinden doğmalıdır. Ne de olsa bir olayın bir olaydan dolayı *gerçekleşmesiyle* bir olaydan sonra *gerçekleşmesi arasında çok fark vardır."*

Aristoteles[193]

Masalın bir tür olarak bağımsızlığını kazanması için mit artığı tanımından kurtulması, bunun içinse öncelikle tarihsel filolojinin takipte kalmaya çalıştığı köken çizgisinin akamete uğraması gerekecektir. 20. yüzyıl dilbilimini şekillendiren

[191] Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s.66.
[192] Bilge Karasu, *Susanlar*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.175.
[193] Aristoteles, Poetika (Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019, s.27.

Ferdinand de Saussure'ün yapısalcı kuramı, dilin bir sistem olarak tarihsel özelliğinden soyutlanabileceğini kabul ederek, dili sözceden (veya kodu bildiriden) ayırır ve eşsüremli (senkronik) betimlemeyi artsüremliliğe (diyakronik) önceleyen tutumuyla yazın eleştirisine yeni bir boyut katar. Dil üzerinde mütevazi fakat güvenilir bir rasathane inşa etme yolunu açan bu proje sosyal bilimlerin farklı alanlarında önemli gelişmeler sağlar. Yapısalcı dilbilimin özellikle fonetik alanındaki ilerlemelerden sonra nükleer fiziğin fizik bilimlerinde oynadığına benzer yenileyici bir rol üstleneceğine inanılır.[194] Lengüistik model Rus Biçimcileri, Prag Dilbilim Çevresi gibi ekoller tarafından bir edebiyat biliminin inşasında kullanılırken, Claude Levi-Strauss öncülüğünde nakledildiği antropolojinin yeni duyarlılıklara sahip bir usçulukla donanmasını sağlar, Fransız düşünürün kendi deyimiyle eski uygarlıkları anlamaya daha yatkın 'neolitik bir zeka'yı harekete geçirir.[195]

Yapısalcı göstergebilimde anlamın yoruma açık tarihselliği ertelenerek yazınsal işleyişi mümkün kılan metin-içi genel yasaların keşfine çıkılır. Özgül yapıtın etrafını kuşatacak sonsuz sayıda tekil yorumun atlandığı, buna karşın bütün bir yapıtlar ağını mümkün kılan olasılıklar tablosunun hedeflendiği soyutlama girişimleriyle, geçmişi Aristoteles'e kadar uzanan *poetika* geleneğine yeniden hayatiyet kazandırılmış olur.[196] Yalnızca klasik ve modern edebiyat eserleriyle sınırlı kalmayan poetika çalışmaları, temel yapıların yalın gözlemine daha elverişli olması sebebiyle folklorik metinlere ayrı bir öncelik tanımışlardır. Vladimir Propp, Roman Jakobson, Petr Bogatyrev, Mihail Bakhtin, Eleazar Meletinsky gibi isimler, yazınsallığın yasalarını incelemeye sözlü kültürden başlayan önemli göstergebilimciler arasındadır.

Metinlerin eşsüremli betimlemesi ile birlikte masallar tözcü bakışın kronik bozunum ilişkilerinden ayrılmaya, kendine özgü türsel pozisyonunu almaya başlar.

---

[194] Claude Levi-Strauss, *Yapısalcı Antropoloji* (Çev. Adnan Kahiloğulları), İmge Kitabevi, Ankara 2012, s.60.

[195] Claude Levi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 55.

[196] Yapısalcı edebiyat araştırmalarının son önemli temsilcilerinden Tzvetan Todorov, poetika teriminin tarih boyunca uğradığı değişimlere rağmen modern yapısalcı edebiyat araştırmaları için de rahatlıkla kullanılabileceğini belirtir, Aristoteles ve Paul Valery'den verdiği örneklerle poetikanın bütün kullanımlarında edebi söylem tiplerinin özellikleri üzerine geliştirilen teorilere ortak bir gönderim olduğunu söyler. Yapısalcı eleştirinin bir başka önemli ismi Roman Jakobson da poetikayı edebiyat bilimi anlamında kullanmıştır. – Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.37-38.

Masalların ne zaman ve nerede doğduğu soruları fazlasıyla ağır bir yük taşımaktadır; yük hafifletilmeli, adımlar sırasıyla atılmalı, geçmiş diriltilmeden önce eldeki metinlerin iç organlarının nasıl çalıştığı bilgisini veren bir otopsi raporu çıkarılmalıdır. Masal metinlerinin arkasındaki ortak kompozisyon kalıbını açığa çıkaran biçimbilimsel analiz, romantik filolojinin tarihsel sürekliliğine güçlü bir set çekilmesini sağladığında, mit ile masal arasındaki farkın yanı sıra, ilkel masal ile klasik masal, yani *folktale* ile *fairytale-wondertale* terimleri arasındaki ayrım da netlik kazanacaktır.

2.2.1.1. 'Masalın Biçimbilimi': Değişkeler ve Sabitler

Artzamanlılığa olan ilgiyi tepkisel bir fikirle bastırmak ve metni başka disiplinlerin müdahalelerinden yalıtarak kendinde yeterliliği olan meşru bir inceleme nesnesi haline getirmek: Rus biçimciliğinin öncü isimlerinden Vladimir Yakovleviç Propp (1895-1970), yapısalcı göstergebilimin karakteristiği olan bu iki kuramsal hamleyi folklor araştırmalarında uygulamaya geçirir. Halkbilimine uzun süre hakim olmuş tümdengelim mantığına karşı çıkan Propp, güneş kültü, Roma-Germen teorileri gibi folkloru mutlak bir başlangıç noktasına taşıma gayretindeki çalışmaları metodolojik açıdan yanlış bulur: *"peşin hükümlü bir hipotezle hiçbir şey kanıtlamış olmayız, sadece varsayımlara uygun veriler seçebiliriz."*[197] Doğa bilimleri ve dilbilimde olduğu gibi sonuçlara verilerden yola çıkarak ulaşan tümevarımcı bir metodun folklora da harfiyen uygulanması gerektiğini savunan Sovyet halkbilimci, folklorun tarihsel bütünlüğü üzerine doğru çıkarsamalar yapılabilmesi için araştırmaya bileşenlerden başlamak gerektiğini söyler. Bu bileşen ise türden başkası değildir:

> *Tür, incelememizi başlatmamız gereken ilk temel birimdir. Türün temel özelliklerinden biri onun poetikasıdır; her tür kendine ait bir poetik sisteme sahiptir. Bir türün başka özellikleri olsa da en önemlisi budur. Her tür hususi özellikler taşır. Poetik araçlardaki*

[197] Vladimir Propp, "The Nature of Folklore" (Trans. Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin), *Theory and History of Folklore* (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.57.

> *farklılıklar sadece biçimsel bir anlam taşımaz; gerçeklikle kurulan ilişkileri ve ilgili gerçekliğe göre belirlenen temsil biçimlerini de yansıtır.*[198]

Propp, folklor araştırmalarında başlangıç biriminin tür olması gerektiğini ileri sürdüğünde, bir yandan Fin Okulu'nun atomcu bakışını eleştirirken, diğer yandan masal araştırmalarını pozitif bilimlerin doğrulanabilirlik alanına dahil etme niyetini gösterir: *"Masalların incelenmesi, birçok bakımdan, doğadaki organik biçimlerin incelenmesiyle karşılaştırılabilir. Halkbilimci, tıpkı doğabilimci gibi, özü bakımından aynı olan olgu cinsleriyle ve türleriyle ilgilenir."*[199] Masal tahlillerinde izlediği yöntemin yanı sıra çalışma nesnesinin yalnızca masallarla sınırlı olmasını da eleştiren Levi-Strauss'a verdiği yanıtta, eleştirmeninin felsefeci kimliği ile söze başlaması da aslında bilimsel ölçütlere sadakatini ifade etmek içindir. Levi-Strauss'un spekülasyon üreten filozof kimliği karşısında kendisini şaşmaz bir deneyci olarak gören, meslektaşına bilimlerin öncelikli amacının doğadaki gömülü kanunları açığa çıkarmak olduğunu hatırlatan Propp, masal analizinde Goethe'nin botanik ve kemikbilimi üzerine yazdıklarından ilham aldığını söyler ve nesnesine sıkı sıkıya bağlı kaldığını vurgular.[200] Fin Okulu'nun motif merkezli sınıflandırmasının gerçek manada Linneausyen bir kimliğe kavuşturulabilmesi için sınıfların tür merkezli olarak kurulması, masalı bir tür halinde yakalamak içinse motif, tema gibi değişkelerden değil, her şeyden önce örneklerin ekseriyetle uyuştuğu iddia edilebilecek, poetik bir sisteme karşılık gelen bir ortak yapıdan hareket edilmesi gerekmektedir.

Masallar etkileyici bir soyut şablon çıkarmak, çoklu görünümün altındaki birliği elde etmek için adeta biçilmiş kaftandır. Kahramanın eylemlerinin sınırlı bir olasılıklar zinciri içerisindeki sabit kesitlere karşılık geldiği, olay örgüsünün her örnekte aynı sırayla tekrarlanan 'işlev'lerden müteşekkil olduğu ortaya çıkarıldığında, masalların 'bir yanda olağanüstü çeşitliliği, son derece renkli görünümü, öbür yanda, olağanüstü sayılabilecek tek biçimliliği, tekdüzeliği' ile sergilediği çelişik durum,

---

[198] Vladimir Propp, "The Nature of Folklore…", s.49.
[199] Vladimir Propp, "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerin Metinleri* (Der. Tzvetan Todorov) (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.220.
[200] Vladimir Propp, "Structural and Historical Study of the Wondertale" (Trans. Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin), *Theory and History of Folklore* (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.57.

Propp'un kendisini dahi şaşırtan bir tutarlılığa dönüşür.

Sovyet halkbilimci analizine Veselovsky'nin[201] en küçük anlamlı birim olarak gördüğü sentaks yapısını parçalamakla başlar. Dört ayrı unsurdan oluşan 'ejderha kralın kızını kaçırır' tümcesine değişkenlik/değişmezlik ölçütünü uygular ve sabit öğenin 'kaçırma' eylemi olduğunu tespit eder. Bu değişmezlik soyut eylemin kişileri öncelediğini gösterir. Akabinde eylem kesitlerinin diğer öğelerden ayrıştırılmasına dayanan bu işlem ünlü Rus masal derlemecisi Alexander Afanasyev'in koleksiyonunun olağanüstü masal bölümünde yer alan yüz farklı masala uygulanır. Örneklerin kaotik gibi görünen çeşitliliği içerisinden tali unsurlar ayıklandığında metinlerin iskeleti kendiliğinden belirir. İncelenen masal metinleri şu dört savı doğrular: 1- Masalın değişmez öğeleri kişilerin işlevleridir. 2- Olağanüstü masalın içerdiği azami işlev sayısı aynıdır. 3- İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. 4- Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanır.[202] İlk sav, olay örgüsüne bütünlüğünü sağlayan içsel bir amaç tayin eder. İkincisi, biçimci analizlerin ortak postulatı olan çok sayıdaki yüzey görünüşünün altında tek bir esas bileşim olduğu varsayımıdır. Üçüncü sav, işlevlerin dizilişindeki keyfiliği/nedensizliği reddederek bir düzen belitini devreye sokar. Dördüncü sav ise, nihayet, incelemenin sonunda ortaya çıkan 31 adet fonksiyonun, olağanüstü masalın *önbiçimi* olduğunu doğrular: *"Bütünce (corpus) içindeki Rus masalları bir tek masalın değişkeleridir (varyantlarıdır), bu masal da, özleri gereği türe ilişkin işlevlerin dizilişiyle oluşmuş benzersiz bir kendiliktir."*[203]

Propp'un 1928 yılında yayınlanan (İngilizce tercümesi 1958'de yayınlanmıştır), ilkin 'Masalın Kompozisyonu' ismini vermeyi düşündüğü, ancak sonrasında 'kompozisyon' teriminin yeterince açık olmayacağı endişesiyle *Masalın Biçimbilimi* ismini verdiği bu kült çalışması, yapısalcı yaklaşımın son derece pratik ve somut neticeler alabilen bir yöntem sunduğunu kısa sürede kanıtlar ve yazarının iddia

[201] Alexander Veselovsky (1838-1906)Rus edebiyat teorisyeni. Şiirin kökenleri, tarihi gelişimi üzerine geliştirdiği tezler ve özellikle ortaçağ edebiyatı üzerine yapmış olduğu karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla tanınmıştır.

[202] Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s.24-27.

[203] Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3 – Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (Çev. Mehmet Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.72.

ettiği üzere uygulanabilirliğini farklı kültür coğrafyalarında da gösterir.[204] Elbette sözlü nesir anlatıların birtakım yapısal kaidelere son derece sadık olduğunu keşfeden ilk araştırmacı Propp değildir. Lord Raglan'ın başkahramanın serüven boyunca başından geçen olayları maddeler halinde sıralamak suretiyle ortaya çıkardığı geleneksel kahraman biyografisi, Axel Olrik'in halk anlatılarının yerçekimi gibi temel doğa kanunlarına benzeyen epik yasaları, biçimbilimsel analizden önce halkbilimi literatürüne geçmiş çalışmalardır.[205] Propp'un çalışmasını özel kılan ise seleflerinden farklı olarak eylem dizilişlerime yönelen sözdizimsel model ile yalın bir ampirik gözlemi olay örgüsünü kapalı bir soyutlama halinde elde etmek üzere uyumlu bir şekilde işletebilmesi, böylelikle bir kültür nesnesini bilimsel bir nesneye dönüştürmedeki başarısı olmuştur. *Masalın Biçimbilimi* gerçekten de masal tümcesindeki sözdizimi düzenini ayrıntılı bir şekilde gösterir ve bütün muhtemel eşmetinleri içine alabilen güçlü bir sistematik ortaya koyar. Sabit olaylar zinciri ile masalın motiflerden bağımsız bir *kompozisyonu* olduğu adeta matematiksel bir kesinlikle ispatlanmıştır.[206] Olağanüstü masallar benzer şahıs kadrosuyla aynı eylem dizilişini tekrarlar: Kahraman saldırgan tarafından yaratılan bir eksiklik durumuna bağlı olarak evden ayrılır yahut eksiklik durumuna sebebiyet verecek şekilde bir yasağı çiğner. Çeşitli sınamalardan geçtikten, belli görevleri yerine getirdikten sonra bağışçı/yardımcı kahramandan nesneyi tedarik eden kahraman, serüvenin son aşamasında saldırgan yahut sahte kahramanı alt eder. Anlatı, başkahramanın ailesine kavuşması, evlenmesi veya tahta çıkmasıyla sonlanır: *"Bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da bir düğümü çözme olarak*

---

[204] Türk Halkbilimi alanında da Propp metodunun sayısız uygulamasına rastlanır. Bu çalışmalar arasında en hacimli ve detaylı örnek için bkz. Umay Türkeş Günay, *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.

[205] Bu erken çalışmalar hakkında detaylı bilgi için bkz. Çobanoğlu, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.206-214.

[206] Propp bir masal örneğinin özünde aynı konuyu anlatan tek bir tümcenin çeşitlemesi olduğunu açıkça belirtir: *"Bir masalın bütün içeriği şu tür kısa tümcelerle dile getirilebilir; ana baba ormana gider, çocuklarının dışarı çıkmasını yasaklar, ejderha genç kızı kaçırır vb. Bütün* yüklemler *masalın yapısını yansıtır; bütün* özneler, tümleçler *ve söylemin öbür bölümleri (öbür sözcük türleri) de konuyu tanımlar. Başka bir deyişle, aynı oluşum biçimi değişik konuların temelinde yer alabilir. Bir ejderhanın bir prensesi kaçırması ya da bir şeytanın bir köylünün ya da bir papazın kızını kaçırması yapı açısından aynı şeydir…* Konu *kavramını nasıl tanımlarsak tanımlayalım, bir konuyu bir değişkeden ayırmak tamamıyla olanaksızdır. Soruna ancak iki açıdan bakılabilir: Ya her dönüşüm yeni bir* konu *yaratmaktadır, ya da bütün masalların, çeşitli değişkeleri altında tek bir konusu vardır. Gerçekte bu iki yaklaşım da aynı şeyi açıklar: Bütün olağanüstü masalları bir değişkeler zinciri olarak ele almak gerekir."* – Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.117-118.

kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz."[207]

Propp'un kendisinin de belirttiği üzere biçimbilimsel analiz folklor araştırmasının nihai aşaması olmayıp tarihsel yorumla yan yana gitmesi gereken denetleyici bir ön çalışmadır.[208] Masalın mitlerden kesin suretle ayrılmasını sağlayan daha karmaşık bir içyapısı olduğu ortaya konulmuştur. Ne var ki Propp, daha sonra türün tarihi özellikleri üzerinde durduğu metinlerinde *Masalın Biçimbilimi*'ne pek az doğrudan göndermede bulunacaktır. Masalın tarihselliği ile kompozisyon şablonu arasındaki ilişkiye dair görüşleri, analiz yönteminin getirdiği yenilikten son derece uzak kalır. İlk yayın yılı 1946 olan "Olağanüstü Masalın Tarihi Kökleri" başlıklı metninde masalın etnografik yorumuna geçilmiştir. Ancak buradaki yorumlar klasik İngiliz antropolojisi etkisinin fazlasıyla hissedildiği dağınık bir eskiz görüntüsündedir. Altmışlı yıllarda Leningrad Devlet Üniversitesi'nde verdiği derslerin notlarından oluşturulmuş *Rus Masalı* (Russkaia Skazka) kitabında da türün tarihsel özelliklerine dair tespitlerin masalın poetikası üzerinden ilerlediğini söylemek güçtür. Masalın sözdizimi röntgenini çekerken gösterilen ustalık, iş tek başına fazla bir anlam ifade etmeyen olay iskeletini tarih arenasında kanlı canlı bir hale getirmeye geldiğinde klasik antropolojinin çıraklığına dönüşecektir.

2.2.1.2. Hurafeden Gerçekliğe: Anlatının Tarihsel Katmanları

Propp, kendisine yöneltilen eleştirilerin de teşvikiyle masalın tarihsel bir düzlemde algılanması gerektiği üzerinde ısrarla durmuş ve bu düzlemi belli bir paradigmaya bağlı kalarak, kuramsal bir çatı altında tutma konusunda titizlik göstermiştir. Ona göre folklorun evrensel benzerlikleri ile ilgili problemi ne antropoloji okulunun ortaya atmış yayılma teorileri, ne de ilkel bireyin zihninden

[207] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.93.

[208] Todorov, poetika ile yorumlama arasındaki ilişkinin tamamlayıcı bir ilişki olduğunu söylerken, ikisi arasında bir önceliğin olmadığını da ayrıca belirtir. *"Yorumlama poetikayı hem önceler hem de poetikanın ardından gelir: Poetikanın kullandığı kavramlar somut çözümlemenin gereklilikleri uyarınca oluşturulur; somut çözümleme ise ancak doktrin tarafından geliştirilen araçları kullanarak ilerleyebilir. Bu etkinliğin ikisi de birbirine oranla daha öncelikli değildir, aksine, her ikisi de 'ikincil'dir."* - Todorov, *Poetikaya Giriş*, s.38. Propp için yapısal analiz, erken ekollerle girdiği eleştirel ilişkilerden dolayı anlaşılabilir bir şekilde öncelik taşır.

hareket eden görüşler çözebilir; çözüm için folklor türlerinin değişen toplumsal safhalara göre algılandığı bir tarih perspektifinden bakmak gerekmektedir. Propp'un Marksizm'in tarihsel materyalizm tezine göre yeniden yazma gayretinde olduğu folklor tarihinde kesintisiz bir kronoloji hüküm sürmez, türsel farkların ardında tarihsel diyalektiğe bağlı olarak gelişen toplumsal safhalar bulunmaktadır. Folklor türlerinin katmanlı içyapısı Marksist altyapı-üstyapı ilişkileri üzerinde doğrulanır:

> *Katmansal analiz prensibiyle kast ettiğimiz, toplumsal gelişimi maddi, sosyal ve manevi kültürün bir arada olduğu küme içerisinde manevi kültürün keyfiyet kazandığı, yani sosyo-ekonomik taban üzerinde bir üst-yapı haline geldiği kademeler üzerinden incelemektir. Gelişim tarihi zorunluluklara bağlı olarak düzenli bir şekilde gerçekleşir. Bununla birlikte bu toplumsal yasa her toplumda farklı bir şekilde işlediğinden, gelişim her zaman aynı hızda gerçekleşmez. Bu nedenle bu gelişimi kronoloji noktasından değil, toplumsal safhalar açısından içinde bulunulan seviyeye göre, her safhaya özgü olan formlar üzerinden tanımlarız.*[209]

Üstyapı her ne kadar maddi koşullara bağlı olarak gelişen altyapı tarafından öncelense de, onun doğrudan ve senkronik bir yansıması sayılamaz. Bu nedenle bir üstyapı kurumu olarak folklor, farklı toplumsal safhalara ait unsurları bir arada bulunduran çok katmanlı (polystadial) bir içeriği barındıracaktır. Propp'a göre *bylina* (epik halk destanı) türünde olduğu gibi mitten daha sonraki bir evreye ait olan masal türünün içerisinde de, erken toplumsal safhalara ait unsurlar sonrakilerle heterojen bir doku oluşturacak şekilde bir arada bulunur. Nitekim Boris Rybakov'la *blyna*ların ortaya çıkışı üzerine girdiği tartışmada sosyal safhaları sınıfsal çelişkilerle ilişkilendirerek türlerin çok katmanlılığını kararlılıkla savunur. *Blyna*nın Rus feodal devletiyle birlikte doğduğu savını ileri süren Rybakov tarafından tarihsel doğrulardan ayrılmakla suçlandığında, Hegelci tarihin materyalist eleştirisinden hareket eden Propp kabile toplumunun da tarihe ait bir olgu olduğunu söyleyecek ve epik şiirde çok sayıda devlet öncesi temaya rastlanıldığını hatırlatacaktır. Devletin kurulması, kabile

---

[209] Vladimir Propp, *The Russian Folktale* (Trans. Sibelan Forrester), Wayne State University Press, Detroit 2012, s.138.

toplumunun ideolojisiyle çelişen bir ortam hazırlamış ve eski epik şiir yeni devletin çıkarlarını yansıtacak şekilde dönüşüme uğramıştır. Gelgelelim bu dönüşüm, eski yapının mutlak surette ortadan kalktığı anlamına gelmez. *"Tarihsel gerçeklik değiştiğinde epik şiir yeni gerçekliği içine alır. Bu içine alma süreci sonra da devam eder. Epik şiir jeolojik çağların tortularını taşıyan yer tabakalarına benzer."*[210] Bu yüzden gerçek bir tarihsel analiz kesin tarihlendirmeler yapmak yerine türleri eski ile yeni katmanlar arasındaki ilişkiler üzerinden okumakla yükümlüdür.[211]

Propp, masal türünde de epik şiirdekine benzer bir tabakalaşmanın çizgilerini görmeye çalışır. *Rus Masalı'*nda bir çeşit tür arkeolojisiyle karşılaşırız; masallar Aarne-Thompon indeksine göre olağanüstü, gerçekçi/romansı (novellistic), zincirlemeli ve fabl olmak üzere dört ayrı alt grupta incelenirken, her grup avcı-toplayıcı, feodal çağ gibi ait olduğu tarihsel safhalarla ilişkilendirilir. Propp olağanüstü masalın kökenine ayırdığı bölümde, tarihsel okulun olay örgüsünde alt katmanlara sarkmalar olabileceğini hesaba katmadığını ve bu nedenle köken meselesinin karmaşıklaştığını ifade eder. Masallarla mitler arasındaki ortaklıklar bir özdeşlik emaresi olmayıp çok katmanlılığın sonucudur. *"Hikayedeki entrikanın kökleri mitlere uzanabilir, fakat ilkellerin masalları yoktur, onların yalnızca mitleri vardır."*[212] diyen Propp'un nazarında masalı özgün bir tür haline getiren nitelik, diğer folklor türlerinde olduğu gibi içerikten ziyade gerçekliği inşa etme tarzıdır. Levi-Strauss'un mit ve masalın aynı özü paylaştığı ve aralarında bir öncelik-sonralık ilişkisi olmadığı düşüncesini tarihsel bulmayan Sovyet halkbilimci, masalların mitlerden sonra ortaya çıkmış ve bütünüyle farklı bir tür olduğuna emindir. Ona göre masallar sınıf öncesi avcı-toplayıcı toplumun kaybolmaya başladığı, erken tarım toplumunun yeni yeni oluştuğu, yani mitosun kendi antiteziyle karşı karşıya kaldığı dönemde ortaya çıkmıştır.[213] Bu geçiş masalların bozulmuş mitlerden ibaret olduğu anlamına gelmez; söz konusu olan yaşamın yanıt verilmesi gereken yeni talepleri karşısında eski türlerin

---

[210] Vladimir Propp, *Folklor / Teori ve Tarih* (Çev. Necdet Hasgül, Tolga Tanyel), Avesta, İstanbul 1998, s.89.
[211] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.97.
[212] Propp, *The Russian Folktale…*, s.215-216.
[213] Vladimir Propp, "Historical Roots: Wondertale as a Whole" (Trans. Maxine L. Bronstein, Lee Harinng) *Theory and History of Folklore* (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.118-123.

doğal düşüşü ve buna mukabil yeni sanatsal olanakların ortaya çıkmasıdır. Folklordaki temsil araçları insan topluluklarının tarihsel gelişimine paralel diyalektik bir gelişim çizgisine sahiptir.[214]

O halde, masal türünün ortaya çıkmasını sağlayan bu diyalektik sıçrama nasıl gerçekleşir? Propp bu hareketi bir kopuş ve serbest kalma durumu olarak tarif eder. Friedrich Engels'in metinlerine yaptığı referanslar eşliğinde, tarihöncesinde doğanın baskın güçlerince tamamen domine edilen insanın toplumsal ilişkilerindeki olgunlaşmayla birlikle doğayla mücadele edebilecek yeterliliğe eriştiği bir evrim hattı üzerinde durur. İlkellerin dini dünyası bu bakımdan diyalektiktir; dogmatik öğretilerle toplumsal otokontrolü sağlayan edilgin bir yönü olduğu kadar ritüel pratikleriyle doğayı boyun eğmeye zorlayan etkin bir yönü de vardır.[215] Olağanüstü masalda bu dini etkinlik sosyal yaşamın değişen gerekliliklerine göre yeniden tanımlanarak, ritüel düzleminden retorik düzlemine taşınır. Örneğin, dini ritüelde kişinin ölüler ülkesine gidebilmek için hayvan derisine saklanması, masal anlatısı içerisinde kahramanın uzak bir krallığa varmasını sağlayacak şekilde farklı bir işleve aktarılabilir.[216] Buna göre mitosta anlatı ile gerçeklik, ritüelde de söylem ile drama iç içedir; hakikat ile temsili arasında özel bir mimesis düzenini gerektirecek bir boşluk bulunmaz.[217] Büyü ritüelleri yeni sosyal safhaya uyarlanmak üzere serbest kaldığı, kutsal öğeler profanlaşarak yeni bağlamlar içerisinde kullanıma açıldığı zaman – Propp bu zamana kesin başlangıç

---

[214] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih,* s.58. Propp folklorik anlatıların gittikçe güçsüzleşip yok olmaya yüz tutmasını yalnızca mit ile masal arasındaki durumla sınırlı olmayan, folklor tarihinin bütününü kapsayan doğal bir diyalektik süreç olarak görür: *"Anlatı türlerinin düşüşü kendilerine ilişkin özelliklerden ve yaşamın yeni gereksinimleri ile sanat türü arasındaki giderek artan farktan kaynaklanmaktadır. Arkaik düşüncenin son kalıntıları da yok olmaya ve yaşamın taleplerine zıt amaçlar oluşturmaya başlayınca, bu düşünce biçimi ile ilgili sanatsal olanaklar terk edildi. Ortaçağ bile olağanüstü masala yeni konular sağlayamadı ve hikaye anlatıcıları hiciv amacıyla belli gündelik konulara yöneldiler."* s.52.

[215] Vladimir Propp, "Historical Roots of the Wondertale: Premises" (Trans. C. H. Severens), *Theory and History of Folklore* (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.105-108.

[216] Propp, "Historical Roots of the Wondertale…", s.107.

[217] Burada 'mimesis'i Paul Ricoeur'ün kavram üzerinde tanımladığı ilk düzey (Mimesis I) bağlamında, bir ön-varsayımı ifade edecek şekilde kullanıyoruz: *"Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir. Olayörgüleştirme ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde okurunda ortak olarak bulunan bir ön-kavrayış üzerine kuruludur."* – Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.127. Mimesis'in bu yönü hem bir önvarsayımı (burada mitosun yoksun olduğu, masalda profanlaşmanın getirdiği önkavrayış) hem de bir dönüştürümü (olayların birbiri arasında zamansal bir bütünlük meydana getirecek şekilde olayörgüleştirilmesini) ifade eder.

noktası belirlemenin mümkün olmadığını belirtir –temsil dünyası fethedilmiş ve böylece masal türünün serüveni de başlamış olur. Propp, olağanüstü masalın olayörgüsünü bu bağlamda özellikle erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirir; öte dünyaya yolculuk, ölüm, yeniden dirilme, evlilik gibi başlıca geçiş ritüellerinin dramatik yapısı türün eylem dizisindeki mantıksal çekirdeği oluşturmaya devam eder.

Sovyet halkbilimci masalın başlıca özelliklerinden birinin gerçeklik karşısındaki özel tutumu olduğu konusunda Grimm Kardeşler'den bu yana farklı vurgularla sarf edilen görüşlere katılıyor gibi görünür. Bir Rus masal anlatıcısının icrasını sona erdirirken 'hikaye bitti, daha fazla yalan yok' şeklindeki kalıp sözü sarf etmesi, ona göre kutsal olan mitle masalın birbirinden ayrıldığını gösteren başlıca delillerden biridir.[218] Ne var ki Propp'un gerçeklik karşısındaki bu zıtlaşmayı yaratıcı bir arzuyla ilişkilendirdiğini söyleyemeyiz, masalın mizahi yönüne icra ve alımlama ilişkisi çerçevesinden bakılır: *"Halk masalının karakteristik özelliklerinden birisi, geçmişte olmamış ve hiçbir zaman olamayacak olaylar sanki gerçekten olmuşçasına, belli konuşma tonlamaları ve jestlerle anlatılmalarıdır. Bu zıtlık masaldaki* mizahı *belirler… Olağanüstü masallar, fabllar ve diğerleri, olup bitenlerin gerçeklik değil, halk masalı olduğu inancından körüklenen ince ve iyimser bir mizahın eleğinden geçer."*[219] Masallar bir üstyapı fenomeni olarak içinde farklı toplumsal evrelere ait unsurları barındırabilir, gerçekliği estetik bir dolayıma tabi kılabilir ya da mizahi bir 'elekten geçirebilir', lakin bu keyfiyet onun maddi altyapıyla arasındaki yansıtma ilişkisinden kurtulabileceği anlamına gelmez: *"Her sanat gibi folklor gerçeklikten doğar. En düşsel imgeler bile temelini gerçek yaşamdan alır. Materyalist bir araştırma folklorun tarihsel temellerini bulmalıdır."*[220]

Propp, çağdaşı olan Sovyet araştırmacılarla girdiği tartışmalarda folklorun estetik boyutunu hesaba katan bir metodolojinin altını çizer. Tarihsel okulu folklorun doğasındaki estetik temsili göz ardı ederek hatalı tarihlendirmeler yaptığı gerekçesiyle eleştiren araştırmacı, modern sanattakine yaklaşan bir gerçekçiliğin Rus folklorunda

---

[218] Vladimir Propp, "The Structural and Historical Study of the Wondertale" (Trans. Serge Shishkoff), *Theory and History of Folklore* (ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.79-80.
[219] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.35.
[220] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.63.

18. asır gibi geç tarihlerde uç verdiğini, öncesinde mazmunlara dayalı son derece tutucu bir imaj dünyası olduğunu hatırlatırken, masalların da uzlaşıma bağlı ideallerin temsilinden gerçeğebenzer yansıtmalara gittiği aşamalı bir kronoloji içerisinde durduğunu vurgular. Ona göre fıkra, nükteli öykü gibi diğer masal sınıflarına kıyasla kökleri daha eskiye dayanan olağanüstü masallar 'gerçek' yaşama ait öğeler bakımından daha yoksuldur. Öte yanda 'gerçek' yaşamda vuku bulması imkansız olan büyülü olayların yerini abartılı da olsa gerçekleşme ihtimali bulunan tesadüflerin aldığı, gündelik hayatın ve sıradan insanların başından geçenlerin anlatıldığı *novella* benzeri 'gerçekçi' masallar geç feodalizm-erken kapitalizm çağına aittir.

Propp'un klasik antropolojiden mustarip olduğu yer de masalın poetikasını oluşturmaya çalışırken fanteziyi tarihsel bir kategoriye yerleştirebilmek için başvurduğu bu çelişkili 'gerçekçilik' nosyonudur. Folklor ile gerçeklik ilişkisine dair yorumlarında, Auerbach'ın 'sentaktik fetih' anlayışına yakın bir sıçrama jestinin Hegelci tarihin birikimsel yürüyüşüne katıldığı bir kültürel evrim teorisine rastlarız; buna göre gerçeğebenzer temsiller 'hayatın farklı düzlemlerini bir arada tutabilecek sözdizimsel biçimlerin yavaş yavaş biriktirilip kullanılması' ile gelişir.[221] Bu nedenle Propp'ta edebi gerçekçiliğin gizem-bozma, gömülü ideallerin tasfiyesi gibi belirsizlikten güç alan dinamiklerine pek rastlamayız. Bunun yerine burjuva öznelliğinin zorunlu inşa sürecine; öznenin deneyimi ampirik bir boyuta taşıyıp içsel derinlik kazandığı sürece odaklanan bir tarihsellik karşımıza çıkar. Bu bağlamda gerçeklik, metnin dışında aşkın bir konumda yer alan ve metinde kusursuz bir uygunlukla temsil edilmeyi, 'fethedilmeyi' bekleyen verili bir nesnellik potansiyeli gibi koyutlanır. Folklor-gerçeklik ilişkisine dair yorumlar bu eksende klasik antropolojinin ilkel zihin tanımlarına dayanır ve türlerin poetik sistemleri de bilişsel doygunluğa bağlı olarak gittikçe rasyonelleştiği tarih safhalarına göre belirlenir. Olağanüstü masal da bu çerçevede bütün diğer folklorik türler gibi gerçekçiliğin modern biçimi olan romanın öncesinde yer aldığı için gerçeklik öncesi dünyaya ait bir tür sayılır.[222]

---

[221] Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri* (çev. Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.12-13.

[222] 'Gerçekçilik' kavramının 'bilgi veya hakikate ilişkin bir epistemolojik iddianın estetik bir ideal kılığına büründüğü melez bir kavram' olduğunu söyleyen Jameson, roman türünü gerçekçiliğin edebi

Bilindiği üzere Batı düşüncesinde ilkel bilinç 1600'lerin gelenekler biliminden klasik antropolojiye ve oradan da günümüze dek gelen süreç içerisinde birtakım zihinsel yetilerin 'yokluğu' üzerinden tanımlanmıştır. Goody'nin tabiriyle 'yaban aklın evcilleştirilmesi', 'sanki insan aklı yapısal açıdan bir makinenin eski ve yeni değişkeleriymişçesine sınıflandırılabilirmiş gibi' rasyonel yetilerin gelişkinliğini kıstas alan kategorik ayrımlarla gerçekleşmiştir.[223] Döneminin Kartezyen ağırlıklı rasyonalizmine karşıtlığı ile tanınan Giambattista Vico'da (1668-1744) dahi, ilkel insanın kendi üzerine yönelme yeteneğinden tamamen yoksun bir bilinçle tanımlandığını görürüz.[224] Yirminci yüzyıl başı antropolojisinde, ilkellerde olumlu ya da olumsuz her türden deneyiminin ampirik deneyimden farklı olarak doğanın aşkın bütünlüğü içinde bilişsel birikime ket vuracak şekilde eritilmesini, yani aslında deneyime dönüşemeyen bir deneyimi ifade eden 'mistik katılım', zihinsel yetersizliğin iç dinamiklerini açıklayan bir kavram olarak karşımıza çıkar.[225] 'A veya A değil'

---

biçimiyle özdeşleştiren savunmacı kuramlarda söz konusu melezliğin uzlaşmaz boyutlarının bir belirsizlik arz ettiğini belirtir. Roman kuramları şu sorunun yanıtını açıklıkla veremez: Romanın gerçekçiliği toplumun ilerlemiş bir evresinin durumunu kaydetmekle mi yetinir, yoksa bu evrenin sunduğu siyasal imkânların farkına varılmasında bir rol oynar mı? – Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri…*, s.13-15. Bu soru aslında edebiyat tarihini boylu boyunca kat eden, edebiyatın bir temsil-yansıma mı yoksa bir arzu üretiminin kendisi mi olduğu sorusunun uzantısıdır. Jameson'u gerçekçiliği gelişiminin zımnen onun çürüyüşü ve parçalanışı olduğu bir antinomiler (çatışmalar) tarihi içerisinde görmeye, diyalektik fikrini de karşıtların birliğine güdümlü olmayıp paradoks ve açmazların temel alındığı aporetik bir düşünce ile revize etmeye iten de arzu ile temsilin koşulları arasındaki bu imkânsız denkliktir. s.22.

[223] Jack Goody, *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* (Çev. Koray Değirmenci), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2001, 11-12.

[224] Carlo Ginzburg, *Tahta Gözler…*, s.51.

[225] Lucien Levy-Bruhl, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler* (Çev. Oğuz Adanır), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2006. Künyesini verdiğimiz bu kaynakta 'mistik deneyim' olarak geçen bu tamlamanın Levy-Bruhl'deki bir başka türevi Fransızca 'mistik katılım' anlamına gelen 'participation mystique' tamlamasıdır. Mistik katılım Levy-Bruhl'de esasen bir deneyim modeline, nesneyle temas kurmanın özel bir tarzına karşılık gelir. İlkel deneyim heyecanın öğrenmeye mani olduğu istikrarlı bir şok haline benzeyen, duygusal yoğunluğu nedeniyle tecrübeye dönüşemeyen bir deneyimdir. Sonrasında gelen eleştiriler üzerine kavramı geri çektiğini söylese de Levy-Bruhl'ün çalışmasının odağında ilkel deneyimin Batılı bilişsel deneyimden tamamen ayrılan bu mantık-öncesi duygusal karakteri olduğunu söylemek mümkündür. Fransız antropolog bu bağlamda kullandığı 'deneyim' sözcüğünün bir oksimoron oluşturduğunun farkındadır: *"… "deneyim" sözcüğünün kullanımı sanki buraya pek uygun düşmemektedir. Zira (ilkeller) bizim açımızdan gizemli olmayan, denetimi ve sağlaması yapılabilen deneyimin verilerine sahip değiller."* s.18. Modern Batı metafiziğindeki özne anlayışına getirdiği radikal eleştirilerle tanınan Emmanuel Levinas bu 'katılım fikri'nin ilkel öznenin antropolojik tanımları arasında oldukça radikal bir fark taşıdığını düşünür. Fransız filozofa göre, Durkheim'da ilkelin kutsala ilişkin duyguları sosyal gerçekliğin inşasında katalizör görevi görmekle beraber bir öznenin nesne karşısındaki duyguları olarak kalır. Levy-Bruhl'de ise bu terimlerin kendileriyle özdeşliği ortadan kalkar; öznenin varoluşu nesneyle ayrımlaşmamış bütünleşik bir zeminde durmaya devam eder. – Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tanıklık* (Haz. Zeynep Direk), Metis, İstanbul 2010, s.53. Deneyimdeki model farkının önemli olduğunu, 'gizemli' gibi belirsiz bir anlamda

önermesindeki Aristocu mantık yürütmesinin yapılamadığı bir zihin durumunu tarif eden 'mantık-öncesi' (Fr. prélogique) kavramı da yine bir nesne, görüngü ya da varlığın hem kendisi hem de başka bir şey olabileceğini düşünecek denli çelişkiye duyarsız olan ilkel zihniyetin aydınlanmış Batılı zihninden ayrıştırıldığı önemli bir kavramdır.[226] Büyü pratiklerinin arkasındaki mantığın öncü tanımlarını ise James Frazer'ın metinlerinde buluruz. Frazer'da büyü davranışsal temele göre iki türlüdür; etkide bulunmak istenen kişiye ait somut bir parça (elbise, saç, tırnak vb.) üzerinden geliştirilen duygudaş, sempatik büyü ile gerçekleşmesi istenen olayın taklidine dayanan (yağmur yağması için yağmuru anımasatan hareketlerde bulunmak) homeopatik büyü. İlkinde aidiyet, ikincisinde benzerlik üzerinden kurulan bu iki refleks, arzuyu teknik bir boşluğun üzerinden atlatmaya çalışıyor gibi görünür. Ancak animist büyü pratikleri aslında tahayyülü kadirimutlak hale getirirken – Freud'a göre bu dünyaya egemen olunabileceğine ilişkin sarsılmaz bir güvenle hareket eden libidonun haz ilkesine bağımlı olduğu ilkel narsistik evredir - doğa yasalarının eksik kavranışını, azgelişmiş bilincin yanılgılarını ele verir.[227]

Propp, masalın etnografik yorumunda ilkel zihnin yetersizlik ve eksiklikleri üzerinden yapılan tanımlarına, kısaca 'yoksunluk' tezlerine sadık kalır. Ona göre folklorda nesnel gerçeklik doğrusal bir mercekten geçmez, yansımayı bulandıran bilişsel bir yetersizlik filtresine maruz kalır. Hayvan-insan karışımı yaratıklar,

---

kullanılmış olan mistik sıfatının bu farkı yeterince karşılamayacağını düşünerek metnin içinde 'katılım'ı kullanmayı uygun gördük.

[226] 19. yüzyılın son çeyreğinde Afrika'da faaliyetlerde bulunmuş Protestan misyonerlerden Hermann Dieterlen'in, Levy-Bruhl'ün tezleri üzerine söyledikleri klasik antropolojiyi şekillendiren yoksunluk aksiyomunu özetler: *"Biz Avrupalılar, düşünümleme ve akıl insanları, her şeyi anlamak, mantık yürütmek, sisteme indirgemek, kendi fikir ve inançlarımızdan her tür çelişkiyi uzaklaştırmak için dayanılmaz bir ihtiyaç duyuyoruz. Zencilerin – sözde – dini kavramlarını anlama ve açıklama çabasını gösterirken de aynı yöntemleri izliyoruz. Ama başaramıyoruz: Peki, şaşırtıcı olan ne? Zenci yüzeysel fikirlerle yetinerek, bariz çelişkilerinden rahatsızlık duymuyor. Kesinleştirmiyor, akıl yürütmüyor, mantıktan yoksun; yakından bakmaya tenezzül etmiyor… bu Zencilerin teorileri yok. Çelişkileri bile yok, sadece alışkanlık ve geleneklere sahipler."* – Aktaran Fred Poche, "Kültür, iktidar ve başkalık: Bir sömürgecilik-sonrası Emmanuel Levinas okuması" (Çev. Hayri Gökşin Özkoray), *Monokl - Levinas Özel Sayısı*, Sonbahar 2014, Y.4., S.8-9, s.332.

[227] Klasik antropolojideki büyü tanımlarına dair bkz: Jan de Vries, *The Study of Religion* (Trans. Kees W. Boile), Harcourt, Brace & World, U.S.A 1967, s.189-198. Ayrıca bkz. Sigmund Freud, *Totem ve Tabu* (çev. Zehra Aksu Yılmazer), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2021, s.79-104. - Freud toplumların gelişim aşamalarını libidinal gelişimin evreleriyle eşleştirmiştir. *"Bu durumda animist evre hem zamansal sıralama hem de içerik bakımından narsizme, dinsel evre ise, karakteristik özelliği çocuğun ana babasına bağlanması olan nesne seçimi aşamasına tekabül eder; bilimsel evrenin karşılığı da bireyin olgunluk dönemi, yani haz ilkesinden vazgeçerek gerçekliğe uyum sağladığı ve nesnesini dış dünyada aradığı evre olacaktır."* (94-95)

ejderhalar, periler, devler, fizik kurallarının ihlali, zaman ve mekanın temsili, bütün bu göstergeler gerçekliğin ilkel düşüncenin köşeli prizmasında kırılarak ortaya çıkardığı dolayımlı akislerdir:

> *Folklor, özellikle ilk dönemlerinde yaşam biçiminin tasviri değildir. Gerçeklik doğrudan değil, düşünce prizması yoluyla yansıtılır ve bu düşünce bizimkinden öylesine farklıdır ki bir folklor fenomenini herhangi bir şeyle karşılaştırmak zorlaşır. Bu düşünce sisteminde neden sonuç ilişkisi henüz yoktur; başka ilişkiler yürürlüktedir… Genellemeler, soyutlamalar, kavramlar yoktur… Bizim hiçbir zaman gerçek olarak değerlendirmediğimiz şeyler gerçek olarak değerlendirilir ya da bunun tam tersi olur…*[228]

İlkel düşüncedeki bilişsel boşluk, ortaçağ folklorunun skolastik dünyası içerisinde mazmunlaşmış, ideal imgelerle doldurularak küçülür ve temsildeki olumsuz dolayım azalır. Propp'un folkloru iki ayrı tarihi kategoriye ayırmasında söz konusu geçişin ana hatlarını görürüz; kategorilerin ilkinde folklor sınıf öncesi kültürün tamamını kapsar, ikincisinde ise sınıflı toplumlardaki alt tabakaların sanatsal üretimine tekabül eder. Edebiyatın dölyatağı sayılan sınıflı toplum folklorunda ilkel düşünce prizması ortaçağ estetiğinin alegorik temsil sistemine koşutluk gösterecek şekilde törpülenir.[229]

Erginlenme ritüellerine biçtiği rolden de anlaşılacağı üzere, Propp'un masalın poetikasına dair yorumları daha çok sınıf öncesi folklor dinamiklerini esas alır. Öte yandan türün bazı niteliklerini ortaçağ folklorunun genel yapısı içerisinde, epik türlerle paralellikler kurarak değerlendirdiğine şahit oluruz. Masallardan epik türlere, oradan da halk şarkılarına uzanan bir çizgide folklorik türlerin gerçeğebenzerlik değerleri bakımından tedricen donanımlı hale geldiği bir kronolojinin ana hatları verilir.

---

[228] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.21.

[229] Propp folklordaki estetik algıdan bahsederken ortaçağ ikonaları ile folklor arasında doğrudan bir analoji kurmaktan çekinmez: *"İkona ressamı eserinde olayları temsil etmez ve insan portresi çizmez. Kendine özgü tarzıyla insanları yüceltir ve dönüştürür: Aziz imajları yaratır… Sözlü sanatlarda da durum temelde aynıdır. Bir ikonada insanoğlu azizlere dönüştürülür, epik şiirde de sıradan insanlar kahramanlara – onlardan başkasının gösteremeyeceği büyük kahramanlıklar göstermiş olan büyük kahramanlara – dönüştürülürler. Dolayısıyla bu yiğitlikler öyle harfi harfine anlatmaya gelmez, ancak onlar hakkında şarkılar, şiirler, destanlar yazılabilir."* – Propp, *Folklor / Teori ve Tarih*, s.92.

‘Gerçekçileşme’yle birlikte uzlaşım temelli ideallerin hakim olduğu kolektif üretimden iç gözlemin baskın olduğu bireysel üretime, yani naif bir nesnelciliği koruyan epik türlerden anlatıcının öznel bir otoriteye dönüştüğü lirik türlere geçilir. Masal familyası içerisindeki değişimler de toplumsal safhaların ardışık basamaklarını tırmanarak gerçekçi temsile doğru giden bu kültürel evrim sürecinin yasalarına göre gerçekleşir: *“Gerçeklik ile masal arasında bazı geçiş noktaları vardır: Gerçeklik masallara dolaylı olarak yansır. Bu geçiş noktalarından biri kültür evriminin belli bir düzeyinde gelişmiş inançlarla oluşmuştur; bir yandan eski kültür biçimleri ile din arasında, öte yandan din ile masallar arasında kurallarla düzenlenmiş bir bağın bulunması son derece olanaklıdır.”*[230]

Propp anlatmaya dayalı folklor türlerinin genelinde geçerli olmakla birlikte masallarda daha güçlü bir şekilde hissedilen aksiyon merkezli yapıyı olağanüstü masalın başlıca poetik özelliği sayar. Aksiyon merkezlilik anlatının içerisinde yer alacak unsurların ana olaya katkısına göre seçilmesini sağlayan ve seçilen unsurları metnin içinde olabildiğince basitleştirip mazmunlara dönüştüren bir eğilimdir. Masallar bu minvalde tasvir sanatına tümden yabancıdır. Kahramanlar bireysellikten uzak, psikolojik derinliği bulunmayan tipler olup, tüccar, balıkçı gibi meslek adlarıyla yahut İvan gibi genel tipleri karşılayacak özel isimlerle anılırlar. Mekan ve zaman dışsal bir kavranışa ve ölçüme tabi değildir; mekan birden fazla eylemin eş zamanlı olarak farklı yerlerde vuku bulmasına izin vermeyen soyut birlik içerisindeki bir mekan, zaman ise kişinin eylemleri ile ölçülen, ay, yıl gibi tarihi birimlere ayrılamayan muhayyel bir zamandır.[231]

Olağanüstü masalda göze çarpan en önemli husus ise gerekçelendirme eksikliğidir. Olay akışı herhangi bir neden sonuç ilişkisi sezdirmez, mevcudiyetini izahtan muaf tutan ve sadece gerçekleşmekle yükümlü bir yazgıya benzer. Başkahraman istikametini bilmeden yola düşer, yardımcı kahraman beklenmedik bir

---

[230] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.111.

[231] Propp folklorda zaman mefhumunun mekana kıyasen daha eksik bir algılanışı olduğuna ayrı bir parantez açar: *“Doğa ile savaşımda tarihöncesi insan ilkel bir avcı, balıkçı ve daha sonraları çiftçi yaşamını sürdürebilmek için göç etmek zorundadır. Dolayısıyla mekan idrak ediliyor ve ampirik olarak ihtiyaçlara uygun hale getiriliyorken, zamandan bihaber olmak belli bir eksikliğin sonucudur. Her türlü amaç için, zamanın ölçülmesi ancak tarımın büyük oranda gelişmesiyle kültürde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Folklor zaman mefhumu açısından tarım öncesi dönemi yansıtır, dolayısıyla zamanı tayin edişi hep hayali olmuştur.”* - Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.43.

şekilde karşısına çıkar. Kralın durduk yere oğullarına zorlu görevler vermesinin ardındaki sebep hikâye sona erdiğinde de meçhul kalır. Karşılaşmalar herhangi bir dışsal mantığa tabi değilmiş gibi görünür; olay örgüsü önceden belirlenmiş olan sonuca keyfiyetle bağlanırken, rastlantılar, mucizeler ve büyülü öğeler salt bağıntı araçları olarak kendiliğinden devreye girer. Gelgelelim Propp olay örgüsündeki bu gerekçesizliğin özgür fantezi gücünden kaynaklanmadığını, bilakis kompozisyon şablonunda tarihsel zorunluluklarla ilgili bir kurallılığın sonucu olduğunu ifade eder. Ona göre ilkel dinlere ait unsurlar masallarda inanç zeminini yitirmiş ve varlığını eylem şeması içinde sürdüren mesnetsiz imgelere dönüşmüştür. Olayların rastlantısallığı özgür bir fanteziden kaynaklanmayıp folklor poetikasının evrimsel gelişiminin doğal sonucudur. Kahramanın yolculuğunu başlatan esasında önceden verili olan saf mecburiyettir (ejderhayı öldürmek, prensle evlenmek vd.), masal bu mecburiyeti gövdede birtakım görev zincirleri kurarak (sihirli kılıcı edinmek, perinin yardımını sağlamak vd.) gidermekle yetinir. Folklorik anlatılarda dilsel olarak açıklanmış gerekçelendirmeler halk şarkısı gibi psikolojik derinliğin işlenmeye başlandığı geç türlerle birlikte yer almaya başlayacaktır.[232] Olağanüstü masal ise dini unsurları kompozisyon haznesi üzerinde bir sonraki toplumsal safhaya taşımakla yetinir ve sınıflı toplum folkloru içinde artık inanılmayan anlatılar olarak yarı ciddi-yarı komik bir kimliğe bürünür.

Propp'un klasik antropoloji ile Marksizmi uzlaştırma çabasının eleştirel bir boyutu olduğu, masalın kökenlerine dair tezleri sıkı bir denetimden geçirdiği yadsınamaz. Fransız antropolog Paul Saintyves'in erginlenme ritüelleriyle ilgili saptamalarını doğru bulsa da Kırmızı Başlıklı Kız'ı Mayıs Kraliçesi kültüyle bağdaştırmasını materyalist bir zeminde doğrulanamayacağı için reddeder. Levy-Bruhl'ün psikolojik açıklamalarını toplum yerine bireyi merkeze aldığı için ilkesel açıdan yanlış bulur. Uygarlık tarihi çizgisini büyüden dine ve oradan bilime doğru çeken Frazer'ı ise üstyapıyı esas aldığı için idealizmle suçlar.[233] Gelgelelim bütün bu itirazlarına rağmen Sovyet halkbilimcinin masalın imaj dünyasını birtakım tarihsel kopuş ve dönüşüm hareketleriyle betimleme gayreti klasik antropolojinin epistemik

[232] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.38-46.
[233] Propp, *The Russian Folktale…*, s.129-135.

kabulleri içerisinde kalmaya devam eder. Biçimbilimsel yorum ile antropolojik yorum arasındaki gedikler tarihsel materyalizmin ara buluculuğuna rağmen doldurulamaz. Katmansal analizde olağanüstü ögelerin kalıntı fikrinin ötesine geçebilen bir tarihsel ilişkiyle açıklandığını söyleyemeyiz.[234] Folklorun sınıfsal çıkarları yansıtabildiği ideolojik yetkinliği, masal türünde arkaik unsurlarla tenakuz halindedir. İlkel düşüncenin prizmasının gerçekliğe kattığı dolayımlar, temsil alanını toplumsal çelişkileri görünmez hale getirecek denli bulandırır. Propp sınıfsal mücadelelerin ilk biçimlerinin görece olarak tarihsel gerçekliği kaydetmeye başlayan baladlar (halk şarkıları) içerisinde, o da ozanların niyetlerinden ve estetik kaygılarından bağımsız olarak epik şiire *sızmasıyla* birlikte görüldüğünü söyler. Buna göre baladlarda sınıfsal söylem ozanların soylu toprak sahiplerinin kötü muameleleri üzerindeki birebir tanıklıklarını yergilere dönüştürdükçe yer bulmaya başlamıştır.[235] 'Batık kültür' kuramcılarının aksine kültürel yaratımın her daim aşağıdan yukarıya, yani alt tabakalardan yüksek sınıflara doğru hareket ettiğimi düşünen Propp, masalların da dikey bir kültürel geçiş yaşamış olduğunu, halkın ana rahminden doğmuş olmasına rağmen feodalitenin yükselişiyle birlikte hakim sınıf tarafından kahramanlık destanlarına dönüştürülerek aristokratik bir çehreye büründüğü görüşünü savunur. Bu nedenle masalın sınıfsal boyutu ancak köylü ya da şehirli alt tabakaların yaşamından kesitler barındıran, realist *novella*ya benzeyen ve nispeten yakın tarihli alt-türlerinde gözlenebilir.[236]

Kendisini şaşmaz bir deneyci, bir emprisist sayan Propp, masalların türsel bağımsızlığına bir burjuva metodu saydığı soybilimci-tarihsel okuldan kuşkusuz daha duyarlıdır, öte yandan bu duyarlığı bir diyalektik kaziyesi etrafında sistematize etmeye çalışırken tarih yasası fantezinin yaratıcı güçlerine baskın çıkar. Folklorik metinleri tarihsel materyalizmin varsaydığı toplumsal gelişim şemasını doğrulayan veriler olarak yeniden yorumlaması, geleneksel türleri artık ayakları üzerinde duran Hegelci

---

[234] Paul Ricoeur de yapısalcı analizin Saussure'cü dilbilimle uyum içinde kalarak masalın tarihini eşsüremli betimlemeye tabi kıldığını belirtir ve Propp'un masal kompozisyonunu artık sönme yolunda, ölü bir biçim sayan ifadelerine göndermede bulunarak kalıntı fikrine olan yakınlığına yönelik bir soru sorar: *"eğer durum böyleyse, yapısal çözümleme için elverişli olan an, belli bir yaratma sürecinin tükenme aşamasına gelmiş olduğu an değil midir?"* - Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3*…, s.79.

[235] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.49-50, 56-57. İtalik bize ait.

[236] Propp, "Historical Roots: Wondertale as a Whole"…, s.123.

tarihin nesneleri olarak düzenleme çabası barizdir. Sabit biçimleri açığa çıkaran yapısalcı ampirizm tarihin diyalektik yasasına tabi oluğunda, masalın soyutlayıcı-ironik üslubu eski inanışları birtakım senkretizmlerle sürdürmekten öteye geçemediği bir tekrar mekanizmasına bağlanır: *"Eskinin yeniyle yeniden işlenmesi süreci bugüne kadar folklorda gözlenebilen en temel yaratıcı süreçtir. Bunu söylerken elbette folklorun yaratıcılığını küçümsemiyoruz… Folklor doğası gereği yaratıcıdır ve yaratma süreci keyfi bir süreç değil, araştırma tarafından açıklanması gereken yasalar ile yönlendirilen bir süreçtir."*[237] Arketiplerin sıkı gözetiminde gerçekleşen bu üretim tarzında masallar tarihin hayli gerisinde kalmaktan, insanlığın en eski hatıralarını taşımakla yükümlü kültür fosillerine dönüşmekten sakınamaz. Olağanüstü ögeler bedeninden yoksun boş inanç hayaletleri olarak devlet öncesi ilkel-komünal dünya ile ortaçağ dünyası arasında başıboş gezinir haldedir: *"Bir kültür, bir din yok olup gider, içerikleriyse masala dönüşür."*[238]

Propp'un olağanüstü masalın olayörgüsünü erginlenme ritüellerinin izdüşümü sayması, motiflerini ise etkisini yitirmiş arkaik inançlarla ilişkilendirmesi, ampirik evrenselciliğinin kalıntı düşüncesiyle çakıştığı yerleri gösterir. Türün kompozisyon şablonuyla eşitlenmesi için folklorun organik bütünlüğüne, şifahi kültürün dış etkilere kapalı kalarak sağlayabildiği sürekliliğe ağırlık verilmesi gerekmiştir. Bu genel durağan kültür iklimi, masalın kutsal bağlamından koparak kazandığı gayriciddi, ironik mizacı ve aksiyon merkezli soyut anlatımı ile toplum sahnesinde aktif bir rol almasına müsaade etmez. Masalın ironik söyleminin arkasında eleştirel bir duyarlılık bulunmaz, aksine, bu ironi 'olağanüstü' hale kavuşabilmek için bir inanç aşınmasını, kutsal mitin hamiliğinden ayrılıp boşa çıkmayı beklemek zorundadır. Tarihin içsel zorunluluğu yalnızca bir yansımadan ibaret olan üstyapının önüne geçtiğinde, etkin güçler ile dural yasanın birlikteliği kurmacayı çelişkinin ortasında bırakır. Tarihi gerçekliği askıya almakta özgür, onu bilinçli bir şekilde tahrif edebilen *fictio*, tarihin karşı konulmaz diyalektik akışına kapılmış ve rasyonel gerçekliğin menziline varabilmesi için hayli mesafe kat etmesi gereken *mythos* ile karşı karşıyadır.

Fantezi ile gelenek terazisindeki denge, folkorik yaratımın özü sayılan 'eskinin

[237] Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.25.
[238] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.110.

yeniyle yeniden işlenmesi' ilkesine bağlı olarak arketiplerin ağırlıklarıyla kurulur.[239] Propp'un masal ile dini motifler arasındaki çakışmaları irdelediği "Olağanüstü Masalın Dönüşümleri" başlıklı metninde arketip mantığının etkisi bir kez daha açıkça görülür. Dönüşümlerin belli başlı güzergahlarını saptamaktaki amaç, genelgeçer, evrensel bir üst-küme oluşturmak olmasa da, eski dinsel imgelerden gelen temel biçimlerle sonradan onların yerine geçen türemiş biçimleri birbirinden ayırmak, böylelikle bir masal metninde farklı tarihsel katmanlara ait unsurları seçerek sınırların daha net, içeriğin daha rafine olduğu bir tür kümesine ulaşabilmektir. Olağanüstü masalların eski dinlerden geldiğini ama çağdaş dinin masallardan gelmediğini söyleyen Propp, bu ara-süreci kompozisyon iskeletini masala sonradan karışan 'realist' öğelerin ayrıştırılabilmesini sağlayacak bir süzgeç gibi kullanır. Ancak masalın yapısal arkeolojisi parçalara doğru indikçe adeta dilsizleşir. Sabit eylemleri bir sıradüzeni içerisinde başarıyla soyutlayabilen yöntem motiflere uygulandığında beklenen sonucu vermez; değişkelerde gözlenen hareketler tarihin zorunlu gelişim yasasını destekleyecek herhangi bir kurallılıktan uzaktır. Dönüşüm tiplerini indirgeme, genişletme, biçimbozma (deformasyon), tersine çevirme, yoğunlaştırma ve hafifletme vd. gibi toplamda yirmi başlık altında tanımladığında ortaya karmaşık, düzensiz bir tipoloji çıkar. Dahası, bu tipoloji olağanüstü masalın türsel kimliğine dair bir

[239] Gerçekten de fantezi ile arketipsel yoğunlaşma arasındaki gerilimde hakim taraf, masalın özgürlüğü ve sınıfsal muhalefetine dair söylenen onca şeye rağmen çoğu zaman ikincisi olmuştur. Dinler tarihçisi Mircea Eliade da Propp'un yaptığı gibi masal ile erginlenme ritüeli arasındaki ilişkiye bir ayrılma durumu üzerinden yaklaşır. Eliade, Propp'un masalda totemik evreye ait erginlenme ritüellerinin anısını görmesini gayet tabii bulur, ona göre masallardaki bu yapı açıktır. Belirsizliğe neden olan masalda kültürün geçmişteki belli bir evreyi yansıtıp yansıtamayacağını anlamanın zorluğudur. Sorun masalın somut tarihi-kültürel bir bağlama mı oturduğu, yoksa 'psike'nin tarihdışı ve arketipsel bir davranışını mı dile getirdiğini belirlemektir. Eliade'a göre doğru yanıt ikinci şıktır; Propp'un gösterdiği üzere kadınlara kapalı olan ritüeller masala dönüştüğünde yaşlı bir cadı olan Baba Yaga tipi bir sabit figür olarak ortaya çıkar. Bu geçiş masalların tek bir kültürel evreye ait olmadığını gösterir. İç içe geçip karışan tarihsel çevrimler örnek davranışı sürdürür. Davranışsal arketip tarihi evrelerde farklı görünümler altında tekrar tekrar karşımıza çıkar. - Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri* (Çev. Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul 2001, s.239. Öte yandan Eliade Hollandalı filolog Jan de Vries'in mit, destan ve masal arasındaki türsel farklara dair açıklamalarına değinirken masalın sınıfsal konumu üzerine şu ifadelerini aktarır: *"Masal da aristokratça bir varoluşun anlatımıdır ve bu bakımdan sagalara yaklaşır. Ancak doğrultuları birbirinden farklıdır: Masal mitsel ve tanrısal evrenden uzaklaşır ve aristokrasinin, varoluşu sorun ve trajedi olarak görmeye başladığı anda halkın içine "düşer"*. s.242. Buna rağmen Eliade'a göre masal hala ebedi dönüş mitosunun dairesel çevrimi içindedir, mitik nitelikli dinsel deneyimi tanrıların tam manasıyla ortadan kalkmayıp yalnızca başka biçimler altında kamufle edildiği bir evrede devam ettirir. Geleneksel anlatılar – ve hatta en modernleri bile - arketipleri yinelemekten kaçınamaz, (Eliade bir başka çalışmasında Marksizm'in bir bengidönüş miti olarak altın çağ arketipini canlandırdığını söyleyecektir) masal da 'inisiyasyon'u yeniden ele alır ve imgesel düzlemde sürdürür.' s.246.

pekiştirmede bulunmayıp, onun yerine tematik dokusunun son derece gevşek olduğunu göstermekle kalır. En ilginci, yazılı türlerle münasebeti bahsinde masalın 'bütün biçimleri içinde eritmeden parçalayan' bir direnci olduğunu, 'bilhassa halk destanı ve efsaneleri kendi içine alıp özümlediğini' söyleyen Sovyet halkbilimcinin, türün vakanüvis akrabalarını soymakla nam salmış bu motif hırsızlığını türe has bir ironi tarzının işareti gibi görmeyip, yalnızca 'yazınsal değiştirim' başlığı altındaki bir dönüşüm çeşidi olarak ele almasıdır.[240] Masalın direnci, çalıntı motiflere kendi türsel alanı içerisinde farklı bir kullanım değeri verdiğini açıkça sezdirse de, Propp'un dönüşümler tipolojisinde bu sapmalar kompozisyon iskeletinin dışında kaldığı için tür kimliğine dahil edilmemiş, yalnızca yüzeysel bozulmalar olarak kayda geçebilmiştir.

Görüldüğü üzere, olağanüstü masallar Propp'un materyalist kültür tarihçiliğinde de genel itibariyle arkaik inanç sistemlerinin bakiyesi olarak yorumlanmıştır. Eşsüremli betimlemenin semantikle ilgili anlaşılabilir isteksizliğinin de etkisiyle, sözlü türlerin gelişimi folklorun hantal fakat dayanıklı bir kültür hamalı olarak anlaşıldığı klasik çizginin dışına çıkmaz. Türlerin birbirinden ayrılmak üzere yatırıldığı dilbilimsel zemin eylemlerin diziliş şeması üzerinde somut bulgulara imkan tanırken, diğer yanda anlatının kültürel kavranışına dair büyük boşluklar bırakır. Yapısal analizin önceliği, geleneksel türlerin çok katmanlı içeriği, tür sınıflandırmasının doğa bilimlerine uygun bir temele oturtulması gibi eleştirel niyetle atılmış adımlar, masalın gelenekle arasındaki ironi payını ilhak eden yansıtma ilişkileri tarafından durdurulur. Kültürel tortular 'bütün entrikaların entrikası'nı kendinde toplayan diyalektik tarih yasası gereğince kurmacanın çoğulluk ve belirsizliklerden beslenen arzusunu bastırır.[241] Buna rağmen Propp'un tür monografisinde masalın üzerindeki ağır çökeltiden olağanüstü masal kimliğiyle kısmen de olsa bağımsızlığını kazanarak çıktığı söylenebilir. Platon'un uydurma olduğu gerekçesiyle dışladığı *mythos*'un devasa gölgesinden pek uzaklaşmış sayılmaz belki, zira ironik yalancılığı bozulmuş kutsal ile çelişkili bir gerçekçilik nosyonu arasında kaybolur, ancak dolantılı bir gövde anlatısı olduğunu aşikâr kılan ve çeşitlemelere açık kompozisyonu sayesinde

[240] Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi…*, s.161-174.
[241] Olivier Abel, Jerome Poree, *Ricoeur Sözlüğü* (Çev. Atakan Altınörs), Say Yayınları, İstanbul 2011, s.19-20.

sınıflı toplumun çatışmalarla dolu topraklarına ulaşmayı başarır.

2.2.1.3. Gövde ve Sınama: Fantezinin Serbest Sadakati

Propp'un masalın poetikası üzerinden elde ettiği bulgular daha sonra türün işaret ettiği toplumsal ilişkiler noktasında önemli keşifler olarak yeniden değerlendirilmiştir. Kompozisyonun tek başına pek bir şey ifade etmeyen bütünlüğünü aşarak 'gövde'deki eklemli dizilişe, şahıs kadrosu ve neden-sonuç ilişkilerindeki mantıksal düzeneğin sosyal anlamına odaklanan bu yorumlar, dikkatimizi türün kuralcılığından kural çiğneyici yönüne çeker. Masalın özgün kompozisyonundaki istisnai yapı özelliklerini toplumsal örgütlenmedeki temel bölünmelerin karşılığı olarak ele alan ve fantezinin yaratıcı yönünün sözlü formüller içerisinde nasıl işlediğini gösteren bu yorumlar arasından birkaçını, yapısalcı-biçimci ekolün masal araştırmalarına sağladığı önemli katkıları somutlaştıracak şekilde irdelemek istiyoruz.

Takipçilerinin Propp'un şablonu üzerinde sonradan yapmış oldukları birtakım geliştirmelerin sonuçlarından hareket eden Eleazar Meletinsky, masalın sözdizimini antropolojik bir zeminde yeniden tartışır. Propp'un en önemli keşfi olarak masalın kompozisyon şablonu içerisinde mitlerde bulunmayan özel bir yapının altını çizer. İki türün mantıksal kuruluşlarına bakıldığında, mitlerde dışsal bir yenilenmenin, halihazırda mevcut olan bir bağdaşımın tazelenmesi görülür. Öte dünyadan gelen değerli kaynaklara ulaşmak ve ruhların koruyuculuğunu kazanmak nihai hedef olduğu için eylemlerle sonuçlar arasında herhangi bir dolayım bulunmaz. Klasik masallarda ise doğaüstü güç araçsallaşır; kahramanın büyülü güçlere başka bir kazanım için sahip olması gerekir, bunun içinse bir ön imtihana tabi tutulması zorunludur. Meletinsky'e göre bu yapı özelliği aynı zamanda mitlere yakınlık gösteren *ilkel masal* ile *klasik masal/peri masalı'*nın birbirinden ayrıldığı noktayı açıkça gösterir: *"Klasik tipteki masalın başlangıç sınaması ile temel sınaması arasındaki ikili karşıtlık özgül niteliktedir… arkaik nitelikli bağdaştırmacı folklorda bu karşıtlık ya yoktur ya da belirgin değildir; oysa klasik olağanüstü masalda anlamsal yapının içine katılmıştır*

ve ondan ayrılamaz."[242] Propp olağanüstü masalın olay örgüsünün zirve noktasına kahramanın saldırganla çatıştığı sahnede değil fakat sınamayı başarıyla geçtiği sahnede erdiğini ve entrikadaki bu istisnai merkez ile birlikte şahıs kadrosunda bağışçı (donör) tipinin öne çıktığını söylediğinde, türün özgünlüğünü yapısal boyutu üzerinden keşfetmiştir.[243] Klasik-olağanüstü masal, başlangıç ve sonuç arasında eşitleyici bileşkeler yaratan ilkel masalın aksine sınama bölümleriyle hacim kazanan bir anlatıdır. Yan görevler tek bir ana çatışma çerçevesinde kalmak kaydıyla serbestçe çeşitlenebilir, bu görevler sayıca birden fazla olur ve aralarındaki nedensel bağlarla zincirlemeli bir dizilim meydana getirirler. Sözgelimi hasta babanın iyileşmesi için gerekli olan ilaç uyuyan bir ejderhanın başının altındadır, ejderhayı uyandırmak için sihirli flütün çalınması gerekir, sihirli flüt bir cadının kilitli sandığında olduğundan anahtarı almak için kılık değiştirmek gerekir vs. Kompozisyona yan görevlerin ana görevin neredeyse önüne geçtiği bu eklemeli yapı üzerinden bakıldığında masalın bir 'gövde' anlatısı olduğu görülür.[244]

---

[242] Eleazar Meletinksy, "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi", İçinde: *Masalın Biçimbilimi*, s.213-214.

[243] Meletinsky, "Problem of the Historical…", s.57-58.

[244] Masallarda gövdenin ön planda oluşunun en açık göstergelerinden biri, olayın başlangıcı ile sonu arasındaki nedensel ilişkiyi tamamen ikinci plana atarak salt gövde üzerine çeşitlemelere odaklanan ve bu eğilimiyle tekerlemelere oldukça yakın olduğu söylenebilecek bir alt-türünün bulunmasıdır. Bu alt-tür, Aarne-Thompson Type-Index'te belirlenmiş dört ana masal sınıfından sonuncusu olan, yineleme ve yanıltmaya dayalı söz oyunlarından müteşekkil 'zincirlemeli masal' (formula tales) tipidir. - Anti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale – A Classification and Bibliography* (Trans. and Enlarged by Stith Thompson), Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961, s.522-538. Masalların gövde merkezli bir tür olduğunun diğer bir önemli göstergesi aynı tip masalın eşmetinleri arasındaki farklılıkların gövdedeki eklemli yapının hacmi ve kesitlerin birbirine bağlanma tarzlarında açığa çıkmasıdır. Warren S. Walker, Aarne-Thompson Index'inde yer alan 300, 301 ve 938 no.lu masal tiplerinin farklı kültürlere ait metinlerinin karşılaştırması üzerinden Türk masallarının diğer kültürlere ait masallara kıyasla daha kompleks bir yapı arz ettiği sonucuna varmıştır. Söz konusu girift yapı birbirine eklenen görev sayılarının fazlalığı ve bunun sonucunda anlatım süresinin uzunluğunda saptanmıştır. Karşılaştırmalar arasında sonuncu sırada yer alan masal *Hatem Tey* adıyla bilinen, kökleri Yemen coğrafyasına uzanan bir masaldır. Masalın Fars kaynaklarına ait metinleri ile Anadolu'da usta anlatıcılardan sözlü olarak derlenmiş kayıtlarına bakıldığında, Fars metinlerde başkahraman Hatem'in Hüsn Banu adlı prensesle evlenebilmek için yedi farklı göreve çıktığı görülürken, Türkçe metinlerde görevlerin altı tane olduğu görülür. Gelgelelim Türkçe versiyonlar görevlerdeki nicel eksikliğe rağmen daha karmaşık bir örgüye sahiptir, çünkü Farsça eşmetinlerde görevler tek bir kişi tarafından verilen ve birbiriyle ilgisiz görevler olmasına karşın, Türkçe eşmetinlerde her biri olay örgüsünde dönüş kesitleri yaratacak şekilde bir önceki görev sebebiyle ortaya çıkar, başkahramana cömertlik ve diğerkamlığı öğreten zorluk derecelerini yansıtır. – Warren S. Walker, "Structural Complexity of the Turkish Folktale", III. Milletlerarası Türk Folklor Kongersi Bildirileri, II. Cilt (Halk Edebiyatı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, 403-414.

Meletinsky'nin Propp şemasında altını çizdiği bir diğer husus, sınama ile temel çatışma arasındaki karşıtlıkla birlikte kahramana kısmi bir yetki bahşedilmesi ve böylelikle toplumsal çelişkilere çözüm arandığı bir muhtariyet alanı açılmasıdır. Mitlerde olay akışını başlatan eksiklik topluluğu dışından bütünüyle kapsar ve yarı-tanrıların kozmogonik eylemleri ile giderilirken, masaldaki eksiklik ise bir iç çatışmadan kaynaklanır ve topluluğun içinden seçilen kahramanlar tarafından giderilir. Meletinsky bu yapısal farkın bilhassa evlilik temasında belirginleştiğini söyler; mitlerde evlilik Levi-Strauss'un gösterdiği gibi yatay bir mübadele işlemiyken, klasik masallarda ise sınamaların başarısına bağlı olarak kahramanın sınıf atlamasını sağlayan dikey bir geçiş statüsündedir.[245] Nihai hedefin ön koşula bağlandığı bu eklemli gövde topluluk içindeki bir sapmaya işaret eder. İlahi gücün araçsallaştırılması ile kahramanın etkenliğinin denetimi bu sapmanın giderilmesi için aynı anda belirir: *"Bağışçı kahramanın davranışının doğruluğunu (iyiliğini, tedbirliliğini, kibarlığını, çoğu kez de yalnızca oyunun kurallarını bilip bilmediğini) denetler, ona temel sınamanın başarıya ulaşması için gereken büyülü nesneyi sağlar. Büyülü güçler başarının gerçekleşmesine etkin biçimde katkıda bulunur, hatta bazen kahramanın yerine hareket eder, ama doğru davranışta her zaman kahramanın iyi niyeti ortaya çıkar."*[246] Bağışçının yanı sıra zaman zaman sahte/düzmece kahraman figürünün kadroya katılması da kahramanın etkinliğin doğru bir amaç üzerinde temsil edilebilmesini sağlar. Bazen kahramanın kardeşi bazen de onunla aynı topluluğa ait başka bir birey olarak karşımıza çıkan sahte kahraman kozmik bir kötülüğün temsilcisi veya daemonik bir tip sayılmaz. Kahraman gerçekte edilginliği (saflığı, sadakati, bilgisizliği) sayesinde imtihanı geçerken, sahte kahraman etkinliği (kurnazlığı, kibri,

---

[245] Eleazar Meletinsky, "Problem of the Historical Morphology of the Folktale", *Soviet Structural Folkloristics Vol.1* (ed. P. Maranda), De Gruyter, Paris 1974, s.55-56. - Meletinsky masallarda evliliğin işlevine odaklandığı metninde, mitlerde evlilikle sağlanan geçiş hareketinin mantık itibariyle Levi-Strauss'un ileri sürdüğü gibi insan ile insan-dışı, yani kültür ile doğa arasındaki bir bağlılaşımı tazelemeye yönelik olduğunu söyler. Dolayısıyla dışevlilikler (exogamy) yatay bir mübadele olarak kabileler arası konsolidasyonu sağlayan içevlilik (endogamy) normuyla eşitlenir. Masallarda ise evlilik doksan derece dönerek dikey bir yön kazanır; kahramanın sosyal ve ailevi çekişmelerden kurtulmasını sağlayacak şekilde bir üst-evlilik (hypergamy) olarak gerçekleşir. Her ikisinde de evlilik mucizevi, aşkınsal bir geçiştir, ancak ilkinde grup içinde vuku bulan bir değiş tokuş hareketiyken, ikincisinde alt ve üst gruplar (köylü ve kral) arasındaki hiyerarşiyi kesintiye uğratan bir ihlal hareketidir. – Eleazar Meletinsky, "Marriage: Its Function and Position in Folktales", *Soviet Structural Folkloristics Vol.1* (ed. P. Maranda), De Gruyter, Paris 1974, s.61-72

[246] Meletinsky, "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi"…, s.215.

tecrübesi) yüzünden başarısızlığa uğrar. Sınama bir tersyüz edişle dahili elemeyi gerçekleştirdiğinde, toplumsal alanda beliren aykırılık sahte kahraman üzerinde bir yabancılaşma olarak ele geçirilmiş ve asıl kahramanın galip konuma getirilmesiyle giderilmiş olur. Gövdenin anlatının ağırlık merkezini ele geçirecek şekilde genleşmesi, tümeller (kurum, toplum, tarih) ile tikeller (eylem, birey, şimdi) arasında ortaya çıkan sorunların etkenlik-edilgenlik yahut faillik-aracılık ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi suretiyle çözümüne yöneliktir:

> *Sınama bir olumlu bir de olumsuz içeren karmaşık anlamlı yapının dinamik ve insanbiçimci işlevsel anlatımı olarak ortaya çıkar… Kahraman, sınamaların gerçekleşmesi sırasındaki eylemlerinde özgürdür; eylemler seçime bağlı ve geri döndürülemez niteliktedir – bunlar da insanın tarihsel etkinliğinin belirleyici özellikleridir… Böylece bir bütün olarak masalın aracılık rolü kendini belli eder. Bu rol yapılar ile olaylar, süreklilik ile tarih, toplum ile birey arasındaki çelişkileri çözer.*[247]

Fredric Jameson, Rus biçimciliğinin tarihini eleştirel bir bakış açısından kaleme aldığı çalışmasında Propp'un masal şablonunu bir olay anlatımının ötesinde arzu gerçekleştiriminin kapalı ve tekbiçime indirgenmiş bir soyutlaması olarak tanımlar. Bu soyutlamayı Meletinsky'nin yaptığına benzer şekilde tarihi-sınıfsal bir düzlem üzerine yerleştiren Jameson, Propp'un gövde anatomisini ben-öteki ilişkilerinde ortaya çıkan bir kriz bağlamında değerlendirir. Tarihi anlatıda ağırlık noktası iki durum arasındaki değişimin açıklanmasıyken, soyut masal şemasında nedensel açıklamanın noksanlığı göze çarpmaktadır. Bu noksanlık bağışçı (verici) figürünün sahip olduğu öncelikli rolde telafi edilir. Bağışçı, kahramanın safdilliği, güçsüzlüğü yahut bilgisizliğinde vücut bulan temel ontolojik eksikliğin tamamlayıcısı olduğundan, *"öyküde tanımlanan değişimi açıklayan, onun anlatılmasını ilginç kılacak yeterince bakışımsız bir güç sağlayan, bu yüzden de öykünün "öykülüğünden" sorumlu olan öğedir."*[248] Öykünün tatmin edici bütünlüğü prensesin kurtarılması gibi

---

[247] Meletinsky, "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi"…, s.198.
[248] Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s.67.

anlatımı sonlandıran bir ele geçirme eylemiyle sağlanmaz, bunu sağlayan kahramanın asıl edinimi için kendisine öncesinde bir araç bahşedilmesidir. (Büyücüye söylenmesi gereken doğru sözün bir kuş tarafından kendisine fısıldanması, kuleye tırmanmasını sağlayacak sihirli giysiyi elde etmesi vd.) Sihir-güç nesnesine erişimle birlikte masalın geri kalan bölümü kahramanın eve dönerken saldırgan tarafından takip edilmesi, düzmece kahramanın maskesinin indirilmesi gibi bir dizi geciktirici oyundan ibaret hale gelir. Bu kompozisyon şeması başarıya götüren araçların arkasında bir kişiliğin, her Nasıl'ın arkasında bir Kim'in bulunduğuna işaret eder. Kahramanın gördüğü ontolojik destek masalın dramatik merkezinde bulunan durumun 'öteki' ile çatışma olmadığını, asıl entrikanın kahramanın 'vericinin dış-merkezli figürü ile kurduğu yanal ilişki'de yattığını gösterir. Destek ile çatışmanın çözümü arasındaki geciktirici oyunlar, masalın serbest çeşitlemelerini gerçekleştirdiği bir gövde meydana getirir.

Jameson, Propp'un saptadığı iki dizge arasındaki karşılıklı dışlayıcılığın, yani düşmanın ekarte edilmesi ile destekleyici yanal ilişki arasındaki mütekabiliyetin toplumsal bir kriz durumunun iki farklı yüzü olduğunu belirtir. Hayati gereksinimlerin karşılanmasında bir güçlüğün hâsıl olması ile birlikte kişilerin birbirleri için tehdit oluşturmaya başlaması, bir kıtlık dünyasında bulunulduğunu gösterir. Bağışçının yardımcı ve Öteki'nin düşman olarak belirmesi, kişinin zorlu şartlarda çalışmadan yaşamını idame ettiremeyeceğini ve bunu yaparken ölümcül bir rekabete girmesi gerektiğini haber verir: *"Yıpratıcı çalışmanın ve yabancıya ya da genel olarak Ötekine duyulan nefretin ve düşmanlığın karşılıklılığı ve aslında eşitliği, masalların anlatı dizilişinin yansıttığı şeydir."*[249] Masallarda dış destek alanı ile iç tehdit alanının aynı anda beliren varlığı toplumsal gruplar arasındaki yarılmanın göstergesidir. Jameson, bu bağlamda Alman düşünür Ernst Bloch'a atıfta bulunarak mitlerin savaşçıları ve rahipliği yansıttığını, buna karşılık masalların yoksul sınıfların anlatıları olduğunu hatırlatır.

Masalın poetikası üzerinde duran bir diğer araştırmacı, ilgili makalesine atmış olduğu "Masalın Meta-Tarihsel Kökenleri Üzerine" başlığıyla Propp'un doğuş

[249] Jameson, *Dil Hapishanesi…*, s.68.

teorisine doğrudan göndermede bulunan Victoria Somoff'tur.[250] Somoff'un odaklandığı husus Meletinsky'den farklı olarak yapısalcıların gerçekte bir türlü açıklayamadığını söylediği masalın 'olağanüstü'lüğüdür. Ona göre masaldaki fanteziyi çağdaş bilimsel standartlarla karşıtlık içinde tanımlayan çalışmalar da, mitlerin inanılan, masalların ise inanılmayan anlatılar olduğunu ileri süren 'inanmama varsayımı' da metinlerin içsel mantığını göz ardı eder. Somoff, Propp ve Meletinsky'nin tespitlerinden hareketle, olağanüstülüğü metnin yapısını içeriden şekillendiren *apriori* bir eğilim olarak, masalın olayörgüsünde 'mucize'nin işleviyle belirdiğini göstermeye çalışır. Bağışçının üstlendiği kritik rol, başkahramanın edilginliği, sahte kahramanın etkinliği ve yan görevlerin yarattığı eklemli yapı; Somoff'a göre bunların hepsi masala özgü 'mucize'ye mantıksal bir zemin hazırlar. Mucize, kişinin kendi neden-sonuç anlayışına göre önceden belirleyemediği, olayörgüsünde kahramanın anlamsız sadakatiyle, ısrarcı edilginliğiyle eyleme dökülen bir 'gerekçesiz kavrayış'tır. Örneğin, kahraman karşısına çıkan kartalın kendisini üç sene boyunca beslemesi isteğini, sonradan kartalın karşılaması gittikçe güçleşen açgözlü taleplerine rağmen yerine getirir. İyi niyeti suiistimal ettiği düşünülen kartal, masalın sonuna gelindiğinde kahramanın eskisinden çok daha zengin olmasını sağlar. Propp'a göre kartal besleme motifi arkaik bir totem inanışından gelmektedir ve kahramanın kartalı müşkül durumlara düşene dek beslemesinin yol açtığı absürt durumlar da bu inanç bağının çözülmesinin neticesidir. Nitekim kahramanın zengin olacağına dair hiçbir öngörüsü yoktur, eylemi herhangi bir gerekçeden, motivasyondan yoksundur. Somoff masaldaki bu gerekçe eksikliğini kutsal bağlamın yitimine bağlayan Propp'un aksine fantezinin ironik bir hamlesi olarak yorumlar. Mucizevi olay kahramana biçilen role istinaden ayrıksı bir hükmü yerine getirmektedir. Kahramanın gelişigüzel ve irrasyonel eylemlerinin ödüllendirilmesi, buna karşılık sahte kahramanın ince planlarının ve gayetle akılcı olan eylemlerinin cezalandırılması stratejik bir söylemdir. Kahramanın mevcut fayda mantığını kırarak uzandığı zafer, masal türüne özgü olan ironik sapmayı gösterir. Arkasında motivasyon bulunmayan eylemler sonuca ulaştığında kültürel kodlar yerinden edilmiş olur; mucizenin işlevi

[250] Victoria Somoff, "On the Metahistorical Roots of the Fairytale", *Western Folklore*, Vol.61, No. ¾, pp.277-293.

tabu yıkıcılığı mutlu sonla uzlaştırmaktır.[251]

Bu üç eleştiri bize poetikayı tarih nehrinin akışına emanet etmeden önce fantezi ve arzunun kestirilemez doğasının hesaba katılması gerektiğini göstermektedir. Hayal kurabilmek gerçeklik dediğimiz sözleşmeye itaatsizlikle mümkündür, itaatsizliği öğreten bu sözleşmenin ta kendisi olsa da. Fantezi elbette saf bir boşluktan doğmaz, kendisini verili bir dünyanın içinde bulur ve yenileyici, dönüştürücü aygıtlarını faaliyete geçirmek için geleneğin normlarıyla temas kurar. Ancak bu girişim, mutlak tekerrürler evreninin buyruğu doğrultusunda, her seferinde arketiplerin lehine sonuçlanmakla yazgılı olamaz. Halihazırda erişilmiş olanın ötesine geçen tinsel fazlalığın, gelecekteki henüz-bilincine-varılmamış olana yönelik bir 'ütopik işlev'le izah edebileceğini savunan Ernst Bloch, arketiplerin arkaik tecrübelerin imgesel yoğunlaşmalarından ibaret olmadığını ve her daim kendi içeriğini çoğaltacak filizler verdiğini ifade eder. Fantezinin ütopik işlevi kültürel fazlalıkla karşılaştığında, arketiplerin arkaik derinliklerine ileriye dönük bir bilinç ile dalar ve orada Henüz Başarılmamış'ın kadim olandaki öngörücü tasavvurunu bulur.[252] Bu anlamda

---

[251] Victoria Somoff, "On the Metahistorical Roots…", s.277-293.

[252] Ernst Bloch, *Umut İlkesi* (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.206-207. – Bloch, eserin arketipler ile ütopya arasındaki ilişkiye ayırdığı bölümünde, arketiplerin idealizmin penceresinden keşfedildiğini kabul eder: *"Masal konularındaki, çatışma tiplerindeki, kurtuluş tiplerindeki, hep yeniden dönüp gelen "motiflerdeki" benzerliklere dikkat etmeye başlanmasının, arketiplere atıfta bulunulmasına çok katkısı oldu; mukayeseli edebiyat tarihi bir dolu böyle unsuru açığa çıkardı."* s.202. Gelgelelim, keşfedilen bu ilksel kategoriler, başlangıçta Platonik bir tarzda *anamnesis* olarak, yani 'ruhun kadim gökyüzünde bulunan dünya öncesi halinin yeniden hatırlanması'yla bağlantılıyken, romantizmde yeniden hatırlama tarih içi bir hareket içerisinde arkaik gerilemeye dönüştürülmüş, arketipler de özneyi kendi itici gücünün idrakinden, ütopik işlevi de geleceğe açıklıktan alıkoyan salt geriye bastırma unsurları olarak yanlış anlaşılmıştır. Bloch, arketiplerin ütopik işlevle irtibatının yanlış anlaşılabilir oluşunun yanı sıra her arketipin ütopik müdahaleye yetenekli olmadığını da kabul eder, fakat ütopik işlevin iyiye dair umudu ele geçirmesi için, mitik çağdan fantezi kategorileri olarak devreden arketipler tarafından korunaklı bir kapsül içine alınması gerektiğini belirtir. Kısacası arketipler içinde kadim maziyi barındırdığı müddette geleceği de saklar. *"... arketipik olan tümüyle geriye bastırıcı olsaydı, o zaman bizzat ütopyaya el atan, ütopyanın da kendilerine el attığı arketipler de olmazdı; o zaman eski simgelere müracaat ederek ileri yürüyen, kendini ışıkla yükümlenmiş hisseden şiir olmazdı; fantezi münhasıran geriye bastırmadan ibaret olurdu. O zaman ilerici fantezinin, kendini eski mitik fantezi temeline dayanan bütün imgelerden, alegorilerden, sembollerden de sakınması ve ortaokul zekasıyla yetinmesi gerekirdi, düşsüz bir zeka olduğu için o."* s. 207. Propp'un poetikası, motif merkezli atomistik anlayıştan ayrılan, türlere dramatik hareketlerin temsil edildiği bir sözcelem haznesi gibi yaklaşan yönüyle, arketiplerin yenileyici potansiyeline ancak dolaylı ve kısmi bir şekilde temas eder. Olağanüstü masalın gövdesinde araç-amaç ilişkilerini zincirlemeli görevlerle düzenleyen eklemli yapı, Bloch'un ütopik işlev adı verdiği ileriye dönük, oyun kurucu bir arzu tarafından yaratılan yapısal bir genişleme gibi görünür iken, nihayetinde yeniden tarihin içsel zorunluluğu altında, kökensel bir entrika olan erginlenme ritüeline mal edilir. Propp'un yasalarının keşfedilmesini öngördüğü 'eskinin yeniyle yeniden işlenmesi' sürecinde gerçek aktör, yeninin getirdiği

olağanüstü masalın kompozisyonunda baht dönüşünün bağışçı figürü vasıtasıyla sağlanması, bizim için evrimsel bir kırılmayla mitten koparak ortaya çıkan yeni bir entrika modelinden ziyade, Paul Ricoeur'ün 'kurallı bozulma' olarak adlandırdığı *sapma* tarzını göstermesi bakımından önem taşır. 'Kurallı bozulma' alanı, geleneksel modele sıkıca bağlı bir uygulama ile hesaplı bir sapma arasındaki çok geniş bir yelpazedir. Anlatı inşasının şemalaştırıcı özelliği bu yelpazede hareket ederken, aynı anda hem geleneksel çökeltinin kurallılık üzerinden gösterdiği direnç, hem de özgür hayal gücünün nefes alacağı bir yenilenme güdüsü devrededir.[253] Bilge Karasu 'dolantı' şeklinde adlandırdığı masalın eski çağlarda gövdenin hakkının verildiği tek tür olduğunu söylerken, türe özgü yaratıcılığın kurallı bozulma spektrumunda nasıl çalıştığını şu ifadelerle açıklar: *"Masallar bir bakıma, gövdenin simgesel dönüşümleri üzerine alıştırmalardı. Kaba ya da ince davranmanın önem taşımaması da simgesel katmerleşmede her katı ayrı, birbirine benzemez öğelerle kurmak özgürlüğünü kazandırıyordu."*[254] Bu açıdan baktığımızda, olağanüstü masalın poetikası bize her ne kadar sadakat eğiliminin baskın olduğunu söylese de, anlatı kurallarının kesin süreklilikler dayatan sınırlardan ibaret olmadığına işaret eder. Diğer yandan aykırı damarın kırdığı zincirleri başka kurallar oluşturmak için peşi sıra sürükleyebildiğini, yani yaratıcı bilincin ironik bir sapma içerisinde hem mirasyedi hem de vasi olabildiğini gösterir.

Masalda fantezinin serbestliği, arkaik motiflerin gelişigüzel dizildiği bir 'başına buyruk'luktan ziyade, 'serbest' sözcüğünün etimolojisinin söylediği üzere 'başı bağlı' bir 'gövde'nin serbestliğidir.[255] Bununla birlikte kural ile özgür yaratım arasına yayılan derece düzleminin üst ya da alt limite sahip olduğunu iddia edemeyiz;

---

belirsizliklere rağmen, değişimi önceleyerek düzene tabi kılan ve yasayla özdeş kalmayı sürdüren 'eski'dir.

[253] Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.135-156.

[254] Karasu, *Susanlar*, s.177.

[255] Günümüz Türkçesinde özgür, başıboş, bağımsız anlamında kullanılan 'serbest' sözcüğü Farsça kökeni itibariyle 'baş' anlamındaki 'ser' ve 'bağlamak' fiilini ifade eden 'besten' sözcüklerinden türemiş, 'baş bağı' anlamına gelen bileşik bir sözcüktür. Aslı 'onaylı, konfirme' anlamındaki bir hukuk terimi iken Osmanlı ıstılahında 'bağışık, muaf' anlamı kazanan bu sözcüğün etimolojisi geçmiş ile günümüzde kullanılan anlamlarının neredeyse birbiriyle tezat oluşturacak denli farklı olduğunu söylemektedir. https://www.nisanyansozluk.com/?k=serbest (01.12.2021) 'Serbest'in bildirdiği özgürlük bu anlamda günümüzde baskın olan keyfiyetçi ve egosantrik bağlamdan farklı olarak, zenginliğini bağlılık ile sınırlanmasına, dışsal bir merkezle ilişki halinde olmasına borçlu bir 'öz'ün 'gürlüğü'nü karşılar.

kuralların varlığı ne kadar somut olursa olsun nihai yetki mercii olarak geleneğin her türlü oylamada son sözü söylediği, üretimin sansürler ile himaye edildiği ya da arketiplerin tekrarına dayanan bir sistemi ifade etmez. Ancak bilhassa sözlü gelenekler, Amerikalı folklorist Benjamin A. Botkin'in ünlü 'folklor yeni şişelerdeki eski şarapsa, aynı zamanda eski şişelerdeki yeni şaraptır'[256] ifadesindeki gibi, 'aynı'nın her halükarda galip geldiği bir tekrar imgesi etrafında, romantik bir 'episteme' içerisinde düşünülmüştür. Oysa tekrar dediğimiz tam da temsile muhtaç olduğu noktada farkı açığa çıkarmak, onun gerçekleşmesine imkan sağlamakla mükelleftir, dolayısıyla ihlalden bağımsız düşünülemez. Bu nedenle sözlü edebiyatın durağan ve formülistik yapısına yaratıcılığın doğaçlama payına sıkıştırılamayacağı bir soyutlama tarzı olarak bakılmalıdır. İster durağan bir bulunuşu, ister süratli bir akışı yansıtıyor olsun, kültürel yaratım özünde her daim canlı kalan bir uyumsuzluğun, karmaşanın, taşkınlığın, fazlalığın yahut artı-değerin sevk ve idaresiyle meşguldür. Kültür büyük sorunlarla baş edebildiği takdirde yaşayabiliyor, kendini yenileyemediği vakit ölmesi kaçınılmaz hale geliyor ise, kurallar ortadan kaldırılmaları pahasına risk ve yeniliğin hizmetine de koşulabilecektir.

Propp'un masal incelemesi modern anlatıbilim ve göstergebilim alanlarında bugün de hala değerini koruyan milat niteliğindeki bir çalışmadır. Türk halkbilimi alanında çoğu zaman metinlerdeki eylem dizilişinin doğrulanması adına değerlendirilen bir şablon olarak karşımıza çıksa da, bu çalışmayı folklorik metinlerin tekdüzeliğini gösteren güvenilir bir büyüteç olarak sınırlamak, onun değerini azımsamak manasına gelecektir. Propp, olay örgüsünün ereksel düzenini ve kişilerin bu düzen içerisindeki yerleşimlerini gösterirken bir nevi masal anayasası ortaya koymakla kalmamış, gerek bu yasanın sezdirdiği soyut imgelem yapıları, gerekse işlev ve şahıslar için belirlediği başlıklar ve adlarla, geliştirilmeye, çoğaltılmaya, farklı kuramsal eğilimler tarafından değerlendirilmeye müsait bir masal terminolojisi yaratmıştır. Masalın poetikası bu yönüyle sayısız araştırmacıya, çeşitli eleştiri ekollerine kullanışlı bir referans seti sunmuştur. Bütün bunların ötesinde *Masalın Biçimbilimi*'nden alınacak en önemli ders ise (her ne kadar bu dersi vermeye pek

[256] Benjamin A. Botkin, ed. *A Treasury of American Folklore: Stories, Ballads and Traditions of the People*, Crown Publishers, New York 1944, s. xxii.

istekli gibi görünmese de), kurmacanın katı kurallara sahip şifahi bir gelenek içerisinde dahi belirlenimlerin ötesine geçebildiği ve bir anlatıyı biçimlendiren karşıt eğilimlerin; sadakat ve yaratma esaslarının birbirine her daim borçlu kaldığıdır. Nitekim bize arzuya erişmenin bir şemasını sunan 'kompozisyon'da, çatışma ve sınama işlevlerinin birbirini dışlayan fakat aynı zamanda birbirinin gerekçesi olan bir ikili dizge halinde yer alması, araç ile amaç, edilgenlik ile etkenlik arasındaki önceliklerin kaygan zeminini gösterir. Bu oynaklık arzu gerçekleştiriminin aktarılan bir iletiye dönüşürken genelleştirilmeye direnen özelliğini açıkça gözler önüne serer. Bunun anlamı şudur: tarihin neresinde olursak olalım bir kurmaca anlatıda karşımıza çıkan, güvencelerin rehaveti içerisinde hazırlanmış dört başı mamur bir kültür planından önce, kaygı ve umut arasında sürdürülen sonu gelmez bir arayışın solgun izleridir.

2.2.2. Masalın 'Basit Form'u: İronik Adalet ve Doğal Mucizeler

"... adalet Unutulan'ın geleneğidir."

Giorgio Agamben[257]

"Adalet imkânsızın deneyimidir."

Jacques Derrida[258]

"İroni, sırrı elekten geçirmek için bir şaka perdesine başvuran mahcubiyettir."

Vladimir Jankélévitch[259]

"Onlar, üç tel saçın birbirine sürtülmesinden karşılarına çıkacak bir devin her muratlarını yerine getireceğini söylemişlerse, bunda romantik ironi ile birlikte, inkar edilemez bir aktif-sosyal gerçeği de kast etmişlerdir. Biz, bunun artık farkına varmak zorundayız. Masallar, sergileyici bir soy gerçekçiliği değil, belki sembolizmde ve gerçeküstücülükte olduğu gibi, düşündürücü, ama o ölçüde aşamalardan geçmiş olmayı şart koşan ideal gerçekçiliği dile getirirler."

Behçet Necatigil[260]

---

[257] Giorgio Agamben, *Nesir Fikri* (Çev. Fırat Genç), Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.77

[258] Jacques Derrida, "Yasanın Gücü – Otoritenin Mistik Temeli", içinde: *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (Haz. Aykut Çelebi), Metis, İstanbul 2014, s.62.

[259] Vladimir Jankélévitch, *İroni* (Çev. Yunus Çetin), Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.169.

[260] "Necatigil'in Şiirlerinde Masal Temleri ve Motifleri", *Yeni Dergi / Sanatın Kaynakları Açısından Masal ve Edebiyat Özel Sayısı*, yıl 2, S.23, Ağustos 1966, s.106-107.

Geleneksel sözlü nesir türleri üzerine yapılmış en önemli çalışmalardan biri, klasik arkeoloji ve filoloji alanlarında da uzmanlığı bulunan Hollanda asıllı Alman sanat tarihçisi Johannes Andreas Jolles'in (1874-1946) ilk olarak 1929 yılında, *Masalın Biçimbilimi*'nden bir yıl sonra yayınlanmış olan *Basit Formlar* (Einfache Formen) adlı eseridir.[261] Yazarın Leipzig Üniversitesi'nde verdiği derslerin notlarından oluşturulmuş *Basit Formlar*, modern anlatıbilim ve yapısalcı edebiyat teorilerinin öncüsü konumunda, fakat bu akımların tarihi gelişiminin içinde doğrudan yer almayan müstesna bir erken çalışma sayılır. Jolles'in 1933'te Nazi partisine katılması ve Leipzig Üniversitesi kadrosunun yeniden yapılandırılmasında aktif görevde bulunması, modern tür teorisinin bu klasik çalışmasına uzun süre gölge düşürmüş, İngilizceye tercümesini 2017 yılına kadar geciktirmiştir. Öte yandan, Jolles isminin akademik çevrelerce mesafeli karşılanmış olabileceği düşünülebilse de, *Basit Formlar*'ın halkbilimciler tarafından sansüre uğradığını yahut dışlayıcı bir sessizliğe maruz kaldığını söyleyemeyiz. Çağdaş halkbilimin önde gelen isimleri tür teorisi ve özellikle masal türü bahsinde bu esere çokça atıfta bulunmuş, edebi türlere felsefi ve sistemik yaklaşımıyla birlikte kazanmış olduğu klasik vasfını doğrulamıştır. Başta Kurt Ranke olmak üzere, Max Lüthi, Rudolph Schenda gibi alanın önde gelen isimlerinin *Basit Formlar*'ın attığı temeller üzerinde ilerlemiş olduğu göz önüne alınırsa, Jolles'in gerek geleneksel türler teorisinin gerekse masal araştırmalarının köşe taşlarından biri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Basit formlar sisteminde masal türü ütopik bir olay anlatısı hüviyetiyle karşımıza çıkar. Mucizevi olayların sıradanlaştığı, olağanüstü unsurların şaşırtma etkisi yaratmadığı kurmaca düzlemi ise özne öncesi, primitif bir ahlaki yargı gücünün çıktısı olarak yorumlanmıştır. Jolles'in masal türü üzerine söylediklerinin asıl değeri, 'saf ahlak' adı verdiği ilksel etik fikri üzerinden türün kendine has ironi tarzını yakalayabileceğimiz ve bu bağlamda fantezinin gelenekle ilişkisini eksiklik öncülüne bağlı kalmadan düşünebileceğimiz bir tartışma zemini sunmasıdır. Bu bölümde öncelikle olay örgüsündeki neden sonuç ilişkilerine bakışları üzerinden Jolles'in 'basit form'u ile Propp'un 'kompozisyon'ununu kıyaslayacağız. Bu kıyastan yola çıkarak türün olağanüstünü doğallaştıran kurmaca kipinde ironinin rolüyle birlikte masalların

[261] Andre Jolles, *Simple Forms* (Trans. Peter J. Schwartz), Verso, New York 2014.

ahlak dersi veren kıssalar olduğuna dair harcıalem kanaati adalet olgusunun işlenişi üzerinden tartışacağız.

Jolles'in idealizmi altında massedilen türe has ironi tarzının mizahla arasındaki girift ilişkiyi homojen bir geçiş kategorisine dönüştürmemek için türler arası dinamizmi olabildiğince diri tutmak gerekir. Bu anlamda Mihail Bahtin'in 'karnaval' tezi ve 'yarı ciddi-yarı komik' şeklinde adlandırdığı geçiş kategorisine dair analizleri yine oldukça verimli ve pratik bir tartışma için uygun bir zemin sunmaktadır. Bu zemin üzerinde yakın dönem ironi kuramcılarının tasnif ve kavramlarına başvurarak masalsı ironinin eğilimlerini çeşitli ironi modelleriyle ilişkilendirerek netleştirme gayretinde olacağız. Masalı epik türlerden ayıran farkı biçimsel özellikleri üzerinden doğrulamaya çalışırken, Georg Lukacs'ın küçük epik biçimler üzerine yorumlarından yararlanacak, ancak Lukacs'ta ironiyi düşey bir tarihsel çözülmenin etkisine şartlandıran idealist yabancılaşma fikrine mesafe koyarak söz konusu farkı 'yanal' bir fark halinde göstermeye çalışacağız. Son olarak, fantezinin mantıkdışı unsurları el çabukluğuyla iç tutarlılığa kavuşturarak yarattığı hız ekonomisini ve öyküsel uzam içerisinde bu ekonomiyi tamamlayan zaman-mekan işaretleri ve büyü-hile unsurlarının işlevlerini açıklayacağız.

2.2.2.1. Saf Ahlak, Nedenselliğin İhlali, Adalet 'Olay'ı

Basit Formlar, kuramsal içeriğinin fazlasıyla soyut ve ideal bileşenlerden oluşması ve eklektik metodolojisi nedeniyle eleştirilmiştir. Öte yandan Jolles'in Alman idealizmi ile güçlü bağlara sahip olduğu, Grimm'lerin romantik folklor anlayışından pek de uzak durmadığı eser boyunca verdiği referanslardan açıkça anlaşılır. Giriş bölümünde sırasıyla Aydınlanma estetikçilerinin, romantik hermenötiğin ve tarihselci ekollerin artı ve eksilerini tespit ettikten sonra tıpkı *Masalın Biçimbilimi*'nde olduğu gibi Goethe'nin organik biçimler projesinin takipçisi olduğunu ilan eder. Gelgelelim Jolles'in metin metodolojisi Propp'un yapısalcı öncüllerine taban tabana zıt sayılabilecek eğilimleri olan klasik Alman filoloji geleneğine yaslanır. Yapısalcılığın eşsüremli betimlemenin zeminini teşkil eden dil-sözce ayrımına karşılık Jolles'in esas aldığı ayrım Humboldt'çu dilbilimin yapıt ile

etkinlik (ergon ile energeia) arasında, etkinliğe öncelik veren ayrımıdır ve bu ayrımda dilin otonom ve canlı bir güç olarak kavranışı söz konusudur. Biçimciliğin tümevarımsal yapı anlayışı ile Jolles'in dirimselci *Gestalt* anlayışı bu bakımdan tamamen farklıdır. *Gestalt,* parçaların toplamından fazlasına karşılık gelen bölünmez bir birlik olarak her koşulda formların kaynak noktasında bulunmayı sürdürür, bu nedenle Jolles metinsel formu yarı katı-yarı akışkan bir dışavurum olarak, türlerin organik bütünlüğünü de tinsel-içsel bir düzlemde ele almıştır.[262]

'Basit form'lar, insan-varlık ilişkisinin muhtelif güzergahlarının açığa çıktığı, anlamın birtakım gösterge öbekleri dahilinde somutlaşıp görünür hale gelmesini sağlayan başat düşünce organizasyonlarıdır. Zaman içerisinde köreldikten sonra tekrar canlılık kazanabilirler, bu bağlamda yeniden yapılandırılabilen, daraltılabilen veya genişletilebilen açık olasılıklara işaret ederler. Jolles'e göre toplumlar geliştikçe ihtiyaç duyulan yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesi ve bu doğrultuda yeni türlerin inşası için basit formların yeniden harekete geçirilmesi gerekmiştir. Bu yüzden basit form-edebi form ilişkisi evrimsel bir gelişim hattını değil, farklı biçimler altında tekrar tekrar cisimleşen ideallerin döngüsünü yansıtır. Gelişmiş edebi türlerin derin yapısındaki temel algı kategorilerini teşkil eden basit formlar, sosyal şartlar ve kültürel kodlara göre özgün bileşimler kazanabilen ve böylelikle edebiyatın tarihi devirler içerisinde değişen ve aynı kalan yönlerinin gözlenebileceği bir sahayı tanımlar.

Propp'un poetikasına bir tür arkeolojisi eşlik ediyordu, Jolles'in çalışması ise filolojinin sıçrama tahtası gibi kullanıldığı felsefi bir antropoloji görüntüsü çizer. Diğer bir yönüyle, *"bilincin genel olarak ya içerideki ya da dışarıdaki bir nesnenin bilgisi olması anlamında, bilincin bilimi"*[263] anlamında doğrudan fenomenolojik bir boyutu olduğu söylenebilir. Zira Jolles, her basit formun arkasında bir 'tinsel yönelim' (Alm. Geistesbeschäftigung) bulunduğunu ileri sürer. Tinsel yönelimlerle kastedilen insanın dünyayla kurduğu ilişkinin belli başlı tarzları, yaratıcı bilinçdışı ile verili dünya arasındaki karşılıklı belirlenimin kipleridir. Bu bağlamda basit formların her biri ayrı bir ruhsal yönelimin dil üzerinde belirişine karşılık gelir. Jolles bu belirme olayını

[262] Wilhelm Von Humboldt'ta dil, form, söylem vd. gibi temel nosyonların epistemik kuruluşuna dair bkz: James W. Underhill, *Humboldt, Worldview and Language*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s.58.-80.
[263] Jean-François Lyotard, *Fenomenoloji* (Çev. İsmet Birkan), Dost Yayınları, Ankara 2007, s.50.

'sözel jest' (Alm. Sprachegebärde) olarak kavramsallaştırmıştır.[264] Gerek biçim ve gerekse anlam, ruhsal yönelim ile sözel jest arasındaki alışverişte üretilir. Daha geniş bir ifadeyle, sözel jestler insanın varlıkla kurduğu ilişki tarzlarının dil üzerinde koordine edildiği retorik edimleridir. Bu bakımndan sözel jestler için varoluş hallerinin dile düşen yansımaları dersek, basit formların da bu yansımaların siluet çizgileri olduğunu söyleyebiliriz. Son tahlilde Jolles'in kuramsal projesini şu şekilde tanımlamak mümkündür: Filoloji, folklor, edebiyat ve estetik alanlarının, tinsel yönelim-sözel jest-basit form şeklindeki kavram üçlüsü etrafında bir anlatı türleri sistematiği oluşturmak üzere bir araya getirildiği idealist bir biçimcilik.

Propp'un tür tasnifinde bileşenlerden soyut şablona uzanan bir tümevarım metodunun uygulandığını görmüştük. Yüzey yapıları derin yapılar etrafında arketipsel kümeler olarak toplayan Jolles ise, platonik dil coğrafyasının en alt katmanında dokuz farklı indirgenemez form belirlemiştir: varoluşun bilgisine erişmek adına kozmolojik soruşturmaların yapıldığı *mit*, erdemlerin ideal temsilcilerinin kılavuzluğuna duyulan ihtiyacın karşılandığı *efsane*, aile, akrabalık ve miras meselelerindeki problemlerin çözüldüğü *destan*, toplumsal entegrasyonun sağlanması adına bir imtihan vasıtasıyla özel bilgilerin paylaşıldığı *bilmece*, toplumsal tecrübenin nesilden nesle aktarıldığı *atasözü*, eylemlerin ahlaki normlar ve değerlerle ilişkilendirildiği *vekayiname*, somut, yaşanmış gerçekliklerin kaydedilmesiyle toplumsal belleğin inşa edildiği *muhtıra,* liyakatsiz ve uygunsuz davranışların tasfiyesinin sağlandığı *fıkra* (şaka, letaif) *ve* yozlaşmış bir dünyanın karşısına ütopik bir dünya tasavvurunun çıkarıldığı *masal*.

Bu basit form isimleri etnografi ve halkbilim dünyasının kuvvetle aşina olduğu tür isimlerdir. Jolles'in kataloğunda klasik tür şemasından ayrılan sıra dışı bir tasnif görmeyiz. Onun tür sistemini önemli kılan, geleneksel türleri felsefi bir derinlikle evrensel bir kuvvetler alanı içerisindeki ilişki tarzları olarak tasvir etmesidir. Kurt Ranke'nin ifadesiyle *"tasnif girişimleri açısından bir ilk olmasa da, halk anlatılarının*

[264] 'Sprachegebärde' İngilizceye 'verbal gesture' olarak çevrilmiştir. Jameson, eser için kaleme aldığı önsözde bu isimlendirmedeki 'gesture' (jest, hareket) unsuruna karşılık gelen 'gebärde' sözcüğünün İngilizcedeki bilindik kullanımından farklı bir anlam taşıdığını belirtir: İngilizce'de 'gesture' basit bir fiziksel hareketi tarif etmek için kullanılırken, Jolles'te durum ile tepkinin bütünlük içerisinde olduğu biricik bir olayı ifade eder. Dolayısıyla burada söz konusu olan hareket tek başına bir failin bağımsız eylemi değil, aynı anda bir konumlanma, bir pozisyon alma olduğu için bir çeşit 'durum-hareket'tir.. – Fredric Jameson, "Introduction", İçinde: *Simple Forms*, s.7-8.

bilişsel süreçler çeşitliliğinde hangi işlevsel pozisyonda olduklarını belirleyen ve oluşumuna katkıda bulunan dönüştürücü ve kalıplaştırıcı güçleri tanımlayan ilk sistematik ve metodik çalışmadır."[265] *Basit Formlar*'da folklorun nesir türleri geleneksel anlatı tipleri olmanın ötesinde, varoluşun insan deneyimine tercüme edildiği öncelikli bilgi olanakları, kültürün üretilebilmesini sağlayan temel bilinç mekanizmaları olarak karşımıza çıkar. Bu minvalde her basit formun arkasındaki ruhsal yönelim ile sözel jest ayrı ayrı isimlendirilmiş, bu tanımlar için önem arz eden birtakım sözcüklerin etimolojik sicilinden faydalanılmıştır. Zihni reflekslerin anlatı formlarına dönüşümü İskandinav mitolojisinden Hristiyan menkıbelerine, eski Latin edebiyatından Hint kanonlarına, *Nibelungen* destanından *Decameron* öykülerine uzanan geniş bir örnek yelpazesinde betimlenmiştir.

Masala özgü ruhsal yönelim ile sözel jestin tanımlarına geçmeden önce, Jolles'in çalışmasında bu türe ayrılan bölümün çalışmanın kuramsal çatısına verdiği destek itibariyle ayrı bir önem arz ettiğini belirtmek gerekir. Jolles peri masalı başlığı altında eserini boylu boyunca kat eden basit form-edebi form ilişkisinin arka planındaki romantik aksiyomlara özel bir parantez açar. Achim von Arnim ile Jacob Grimm'in 1811-1812 yılları arasındaki mektuplaşmalarında, *Naturpoesie-Kunstpoesie* (doğal şiir – yapay şiir) ayrımı üzerinden yürüyen tartışma, Jolles'a basit form ile edebi form ilişkisine paralellik kurabileceği bir zemin sunmuştur. Jacob Grimm, dilin tekilleştirilemeyen tinsel bir güç olduğunu düşünür; bu yüzden dilin insan icadı olmayıp özünde verili olduğu, bir bakıma vahiy gibi kutsal bir kaynaktan geldiği, kolektif ruha sahip olan antik edebiyatın da bu kutsallığın sadık temsilcisi olduğu fikrinde ısrarcıdır. Modern bireyin ne kadar çabalarsa çabalasın bu arı lisanı yeniden üretemeyeceğini düşünen Alman filolog, çağdaşı olan Clemens Brentano'nun uyarlama masallarının da yabancı unsurlar barındıran katışık örnekler olduğunu kararlılıkla vurgular. Eski edebiyatın yeniliklere ilham verebildiği ölçüde değerli olduğunu savunan Achim von Arnim ise, *Naturpoesie* ile *Kunstpoesie* arasında bir karşıtlık görmez, masalın yazınsal alanda yeniden üretilmeyip geçmişe ait bir metin olarak dondurulduğu takdirde neslinin tükeneceği kanaatindedir. Arnim, Grimm'lerin orijinaline sadık kalma şiarıyla meydana getirdiği masal antolojisini Brentano'nun

[265] Kurt Ranke, "Einfache Formen", *Journal of the Folklore Institute*, Jun., 1967, Vol. 4, No. 1, s.19.

çalışmasından daha çok beğenmiş olsa da, yakın dostu Jacob'u modern şiiri yeterince anlamadığı için eleştirmekten geri durmaz ve Brentano masallarının otantik olmamasının sanatsal değerden büsbütün yoksun olduğu anlamına gelmeyeceğini söyler. Bu tartışmada Jolles için önemli olan masal metinlerinde sözlü orijinlere sadık kalınıp kalınmaması veya katışık masalların sanatsal değeri olup olmadığı meselesi değildir. *Naturpoesie-Kunstpoesie* arasındaki değer farkından çok yapısal bağla ilgilenen araştırmacı, iki romantik arasındaki münakaşada özellikle Grimm'in katışık (concoction) sözcüğünün sunduğu anlam penceresinden ihlali esnasında belirginleşen tür yasasını, değişen biçimler altındaki tinsel özü görür. Masalların nesilden nesle sözlü kültür yoluyla aktarılması sürecinde ortaya çıkan sayısız çeşitlemelere rağmen ortak bir ruhu koruyabilmiş olmasını merkezcil çekim gücüne sahip soyut bir 'kendilik'le açıklayan Jacob Grimm, ona göre aynı zamanda basit formun erken tanısını koymuştur.[266]

Jolles masalın geçmişini mitosun baskın olduğu ilkel evrelere kadar götürmemiştir. Mit ve masal birbiriyle farklı ruhsal yönelimlerden kaynaklandıkları için doğal olarak apayrı iki basit formdur. Dahası, türün oluşumunu kültürel evrimin sözlü kültürden yazılı kültüre ilerleyen alışılagelmiş gelişim çizgisinden farklı olarak doğrudan yazın tarihinden yola çıkarak değerlendirir: *"Diğer basit formların somut tarihi üzerine konuşabilmek pek mümkün değilken, peri masalı tarihinin önemli bir kısmı hakkında elimizde yeterince veri bulunmaktadır"* der Jolles, "*Bu tarihin derin kökleri basit form ile edebi formun kesiştiği noktada açığa çıkar."*[267] Bu minvalde masal türü Avrupa'da 14 ila 18. yüzyıllar arasındaki novella koleksiyonlarının tarihi seyri içerisinde, halk kültürüne has bazı niteliklerin tedricen artan etkisiyle birlikte tezahür etmiş özel bir anlatı kipi olarak saptanır.

Avrupa'da on dördüncü yüzyılda döneminin yüksek dili olan Latinceyle yazılmış birkaç istisnai örneğin haricinde daima yerel lehçelerin kullanıldığı bir kısa anlatı formu boy göstermiştir. Menşeinden ötürü Toskana novellası olarak anılan bu anlatılar, bölgelere göre birtakım üslup farklılıkları gösterse de genel yapısı itibariyle birbirine yakın örneklerle Avrupa coğrafyasının neredeyse tamamında görülür.

[266] Jolles, *Simple Forms*, s.171-174.
[267] Jolles, *Simple Forms*, s.176.

Münferit öykülerin belli bir ana öykü içerisinde bir araya getirilmesini sağlayan çerçeve hikaye tekniğinin kullanıldığı (Jolles kökleri Doğu'ya dayanan bu tekniğin tarihinin çok daha eskilere gittiğini atlamaz) bu türün en meşhur örneği Boccaccio'nun yazımına 1348'de başlayıp 1351'de bitirdiği *Decameron* adlı eseridir. On altıncı yüzyılın ortalarına gelindiğinde çerçeve hikâye modeline sadık, ancak novella öykülerinin haricinde sözlü anlatılardan esinlenerek yazılmış sekiz masalın bulunduğu özel bir öykü koleksiyonu ile karşılaşırız. Giovanni Francesco Straparola'nın kaleme almış olduğu ve 1550 yılında yayınlanan *Piacevolli Notti* (Eğlenceli Geceler) isimli bu eser, içeriğindeki *Çizmeli Kedi*, *Minnettar Hayvanlar*, *Usta Hırsız* gibi daha sonra Grimm'lerin antolojisinde yer bulacak meşhur Batı masalları ile yeni bir anlatı tarzının habercisi niteliğindedir. Bu tarzın esas temsilcisi ise on yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkar. Giambattista Basile'nin Napoliten lehçesiyle yazmış olduğu *Cunto de li Cunti* (Öykülerin Öyküsü), çerçeve hikayenin yaşlı kocakarıların anlatılarıyla oluşturulduğu, yoğun folklorik atmosferiyle *Decameron*'un parodik bir versiyonunu andıran, Barok üslubuyla kaleme alınmış satirik bir eserdir. *Sindirella*, *Rapunzel* gibi ünlü masalların yer aldığı bu eser aynı zamanda çeşitli araştırmacılar tarafından ilk masal derlemesi olarak gösterilmiştir.

On yedinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Fransa'da Grimm'lerin 'gerçek masal koleksiyonları' şeklinde nitelendirdiği eserlerin yayınlanmasıyla birlikte masal türü kurumsal hüviyetini iyiden iyiye pekiştirir. Bu dönemin büyük eserleri La Fontaine ve özellikle Charles Perrault'nun masal koleksiyonlarıdır. Perrault'nun 1697 yılında yayınlanan *Histoires ou Contes du temps passe avec des Moralites* (Kıssadan Hisselerle – Geçmiş Zamanın Mesel ve Masalları) isimli kitabında *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Uyuyan Güzel* gibi Grimm masallarının en sevilen örneklerine rastlanılır. Ayrıca bu kitapta tipik olmayan bir çerçeve hikaye görürüz; sözlü icra doğrudan dramatize edilmiş, birleştirici konsept ihtiyar bir kadının çocuklara masal anlatması şeklinde belirlenmiştir. Perrault koleksiyonunun yayınlanmasından sonra benzer tipte öyküler Fransa'da kısa sürede popüler olur ve akabinde Avrupa'nın her yerinde etkisini gösterir. Jolles masalın yükselişini şöyle anlatır: *"Bu türün on sekizinci asrın başlarında edebiyatı domine ettiği rahatlıkla söylenebilir; bir yandan on yedinci yüzyıl romanına ait uzun anlatı formunu değiştirmiş, diğer yanda ise Toskana novellasının*

yerine geçmiştir. Bu türden hikayelerin sayısı tespit edilemeyecek kadar çoktur. Galland'ın 1704-1708 tarihleri arasında Binbir Gece Masalları tercümesini yayınlamasıyla birlikte bu karışıma Doğu motifleri de eklenir ve on sekizinci asır edebiyatı bu tip hikâyelerle dolup taşar."[268]

Masalın kurumsallaşması yalnızca yüksek kültür ile halk kültürünün buluşması değil, aynı zamanda insan doğasına ait iki zıt eğilimin de bir araya gelmesidir. Jolles bu sentezi açıklarken Alman Aydınlanmacıları arasından önde gelen bir ismin; *Oberon* adlı masalsı-epik eseriyle tanınan Cristoph Martin Wieland'ın görüşlerine başvurur. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında masalın nasıl anlaşıldığına dair açık bir tablo ortaya koyan Wieland'a göre *"... peri masalı insan doğasına ait iki zıt güdüyü birleştirir ve tatmin eder: olağanüstüne eğilim ile hakikat ve doğallığa eğilim. Olağanüstüne düşkünlüğün ve hakikat sevgisinin insanlığın başlangıcından beri mevcut olduğu düşünülürse, peri masallarının her yerde ve çok eski zamanlardan beri var olduğu söylenebilir. Ancak edebi masalda her şey bu iki temayülün uyumla bir araya getirilmesine bağlıdır; bu olmazsa peri masalı cazibesini ve değerini kaybeder."*[269] Jolles, masalın karakteristiğinde yatan olağanüstüne düşkünlük ile hakikat istenci arasındaki ironik zıtlığı bir tinsel yönelim üzerinde birleştirmeden önce, novella formunda yarattığı kritik bir sapmayı teşhis eder. Masal, novellanın biçimini taklit ederek işe başlamıştır, ancak başından beri farklı bir yönelime sahiptir. Novella türünde anlatılan olaylar çeşitlilik bakımından çok zengin olmakla birlikte hepsine şekil veren asgari bir gerçeklik zeminine yerleşir. Masalda ise farklı bir durum söz konusudur; masal bileşenlerini kendi spesifik temsil moduna öylesine mal eder ki, onu artık dışsal bir gerçeklik zeminine geri döndürebilmek mümkün olmaktan çıkar. Novella kendine özgü kuralları bulunan kapalı bir mantık oluşturmaktansa, mevcut dünyayı temsil eden bir köprü kurmayı tercih eder. Masalın dünyası ise yalnızca masala özgüdür, masal dünyayı kendi ütopik atmosferi içinde olabildiğince başkalaştırır, gerçek uzam ile öyküsel uzam arasına geçirgen olmayan bir sınır çizerek bir başka-yer anlatısı ortaya koyar. Jolles basit formun tam bu noktada devreye girdiğini, Jacob Grimm'in iddia ettiği gibi kendiliğinden, spontane bir şekilde açığa

[268] Jolles, *Simple Forms*, s.177-178.
[269] Jolles, *Simple Forms*, s.178.

çıktığını belirtir. Edebi form bir 'yazarın sözü'dür, basit form ise 'formun kendi sözüdür'. Bu nedenle bir edebi form her zaman değişmez, tikel ve eşsiz bir biçime sahip iken, basit form ise devingen, tümel ve çoğuldur. Masal ile novella ilişkisinde söz konusu olan bir basit formun enerjisini açığa çıkarması, mevcut novella formunun içine sızarak ve onu dönüştürerek baskın hale gelmesidir.[270] Ayrıca otantik masalın edebi forma bürünmesi her örnekte farklı bir uygulamadır ve Jolles'a göre bu dönüşümlerin tek tek incelenmesi akademik açıdan son derece önemli olmakla beraber ayrı bir çalışmanın konusudur.[271]

Başta da belirtildiği gibi, Jolles masalın tinsel yönelimini ahlaki boyutu üzerinden tanımlar. Bu ahlaki güdü, sınırlarını modern felsefenin öncü isimlerinden Immanuel Kant'ın belirlediği, merkezinde kurucu özne bulunan ödev ahlakının karşısına koyularak açıklanır. Perrault'nun her masalın sonuna bir 'kıssadan hisse' ekleyerek didaktik bir söylemle ön plana çıkardığı kişiye has erdemlilik, masalın novella karşısında ayırıcı niteliklerden biri olduğu düşünülmüştür. Jolles masallardaki ahlaki mesajın bu şekilde anlaşılmasını yanlış bulur. Masallar her şeyden önce uçarı, tuhaf anlatılardır, doğrudan toplumun mevcut düzenine hizmet ettiklerine inanmak güçtür ve üstelik kahramanlar hiç de sanıldığı gibi erdemli değildir. *Çizmeli Kedi* masalında, değirmencinin oğlunun alçakgönüllü, sabırlı, sağduyulu yahut çalışkan olduğuna dair net bir imaj çizilmez. Öte yanda onun zengin olmasını sağlayacak olan kedi ise tam bir hilebazdır; karşısına çıkan herkesi yalan ve tehditlerle kandırır, masalın sonunda kendisine gerçekte pek de zarar vermemiş olan büyücüyü bir çırpıda parçalayıp yutar. Jolles, ne Pamuk Prenses'in, ne uyuyan kızları öpen prenslerin, ne de Kırmızı Başlıklı Kız'ın erdem timsali olduğu kanaatindedir. Buna mukabil bütün bu

[270] *Basit Formlar*'da önem arz eden bir diğer önemli husus, masal türünün sözlü kültürün safkan bir ferdinden ibaret görülmeyip yazınsal türlerle etkileşim içerisinde ele alınmasıdır. Jolles'in romantizmi novella ile masal ilişkisi üzerinde antropolojinin alışkanlıkları bakımından istisnai bir kronoloji belirler. Alman sanat tarihçisi türün folklorik köklerini bir kenara atmaz, ancak novellanın formu içerisinde gösterdiği kısa tarihçe çapraşık bir görüntü arz eder. Basit forma izafe edilen 'devingen, çoğul ve tümel' biçimsellik sözlü kültür dinamiklerine has bir üretim modeline işaret eder. Ancak sözlülük/şifahilik anlatının üretim sürecine onu çevreleyen tarihsel bir koşul gibi değil, sadece olağan bir ortam olarak katılır. Masalın çeşitlenmelere rağmen masal olarak kalmasını sağlayan aktarım tekniğine bağlı bir kısıtlılık değil, lisani formun arkasındaki tinsel yönelimdir. Tinsel yönelimin dildeki üretimini ifade eden sözel jest kavramı, söz ve yazı arasındaki tarihsel öncelik-sonralık durumuna bağlı kalmaz. Basit form ile edebi form arasındaki geçişler ardışık ve evrimsel geçişler olarak anlaşılmamıştır. Dolayısıyla masalın sözlülüğü ile türselliği arasında koşul ilişkisine bağlı bir kapanımdan hareket edilmez.

[271] Jolles, *Simple Forms*, s.179-180.

masal kahramanlarının gayriahlaki bir tutum sergilediği de söylenemez. Öyleyse masalın ahlaki yönü kahramanların davranışsal yetilerinde değil, eyleyenlerin tasarrufunu aşan otonom bir alanda aranmalıdır. Masalların başkahramanları kendi niyet yahut imkânları dâhilinde olmayan verili bir eşitsizlikten mustaripken, olay örgüsünde gerçekleşen ise gayriahlaki bir dünyanın ahlaki dengeye kavuşmasıdır. Adalet kahramanların yapıp etmeleriyle değil, haddizatında adil olan bir evrenin sadece kendini beklendiği gibi gerçekleştirmesiyle tesis edilir:

> *'Masal' formunun oluşumunda belirleyici olan dünyanın nasıl olması gerektiğine dair bu beklenti gibi görünüyor: İşte bu, masalın tinsel yöneliminin ta kendisidir. Perrault ve diğerleri masalın ahlaki boyutunu görmüştür, evet, ancak bu felsefi terimin sahip olduğu anlamda bir ahlak değildir. Eğer Kant'a iştirak ederek ahlakın 'ne yapmalıyım?' sorusuna yanıt verdiğini, ahlaki yargının insan davranışı üzerine bir değer biçme olduğunu düşünürsek, o halde masalların ahlak dairesine girmediğini söylememiz gerek. Fakat bu mezkur anlayışın ötesinde 'dünyada işler nasıl olmalıdır?' sorusuna yanıt veren bir ahlak anlayışı ve eylemlerle değil fakat olaylarla meşgul olan bir ahlaki yargı vardır dersek, o halde bu yargı gücünün dil üzerinde masal formuyla mazbut olduğunu görürüz.*[272]

Jolles, ödev ahlakının karşısına koyduğu bu ahlak algısını *saf ahlak* (Alm. naiven Moral) olarak adlandırır. Ona göre saf ahlak şahsi faziletleri temsil etmez, doğanın veya kozmosun buyruğunda içkin olan kökensel bir ahlakı canlandırır. Masallar bu yüzden özneye ilişkin kategorilerden hareket eden Kantçı yargının diliyle konuşmadığı gibi, faydacı yahut hedonist bir söylemde de bulunmaz. Ayrıca dogmatik bir disiplini dayanak almaması onun dini bir atmosferden de uzak olduğu anlamına gelir. Öyleyse, bu bir yönüyle paganist diğer yönüyle stoacı çağrışımları bulunan saf ahlakı nasıl tanırız? Jolles masaldaki tinsel yönelimin iki yönerge doğrultusunda çalıştığını söyler, *"bir taraftan, olaylar etiğine uymayan bir gerçeklik olarak dünyayı olumsuz bir şekilde kavrar, diğer taraftan, saf ahlakın tüm taleplerinin yerine*

[272] Jolles, *Simple Forms*, s.185.

getirildiği başka bir dünyayı olumlu bir şekilde kavrar."[273] Gayriahlaki dünya trajik bir çehreyle karşımıza çıkar, ancak Jolles masal trajedisinin toplumsal değerlerin olumlandığı bir kötü son olmayıp, saf ahlakın yarattığı çatışma uyarınca imkânsızın gerekliliği olarak zuhur eden bir hazırlık durumu olduğunun altını çizer. Tinsel yönelim gerçekliği adil olmayan bir dünya olarak tanımladığında olaylar gerçeklik sınırları içinde kalamaz. Masal formuna ait esprinin merkezi de buradadır; bu formda olağanüstü ile olağan arasında bir gerilim yoktur, mucizevi olaylar dalgalanmalara, kırılmalara neden olmaz, tam aksine kolayca, işten değilmişçesine gerçekleşir. Deyim yerindeyse kerametin müspet manada kendinden menkul oluşu söz konusudur.[274] Jolles bu temel özelliğinin daha iyi anlaşılması için masal ile menkıbe arasında mucizenin olay örgüsüne etkisi bakımından bir kıyasta bulunur. Menkıbelerde mucizevi olay bir faziletin etkin hale getirilmesinin, fazilet sahibinin üstün şahsiyetinin bir rol model olarak örnek gösterilebilmesinin teminatıdır. Masalda ise mutlu sonun mucizelere bağlı olması aslında masal dünyasının olağan seyridir: *"Pejmürde Sindirella'nın en güzel elbiseleri giymesi ya da küçük kızın kurdun karnından çıkarılması mucize sayılmaz, bu tam da bizim masal formundan beklediğimiz şeydir. Şayet tam tersi olsaydı, masalın dünyası mağlup olsaydı, işte o vakit bu mucize olurdu."*[275]

Masalın dünyasına girildiğinde gerçeklik ahlak dışı bir tecrübe olarak yeniden tanımlandığından artık bu gerçekliğe ait mantık kuralları kolaylıkla terk edilebilir. Mucizeler normalleşirken, anlatıda yer alan kişi, nesne vd. bütün unsurlar saf ahlakın talebi doğrultusunda trajik dünyaya ait tarihi niteliklerinden yalıtılır. Jolles bu yalıtımın masalın türsel değerleri açısından son derece önemli olduğunu özellikle vurgular. Şayet prens tarihi bir kişiliğe bürünmüşse, orada olaylar etiğinden eylemler etiğine geçilmiş, olayın kendisinin fail olduğu 'prense ne oldu' sorusu, 'prensin neler

---

[273] Jolles, *Simple Forms*, s.185.

[274] Kaynak metinde mucizeyi niteleyen 'self-evident' sözcüğünün aşikar, apaçık, belirgin gibi diğer karşılıklarına kıyasla daha uygun gördüğümüz bu deyimi tercih ettik. Sözcük olumlu bir niteliğe işaret ettiği için deyimi de olumlu manada kullandığımızı ayrıca belirtmemiz gerekti. Tahir Alangu da saf ahlakın mucizeyi doğallaştırmak üzere trajediyi bir zemin haline getirmek suretiyle inşa ettiği totolojiyi anlatırken benzer ifadelere başvurur: *"Masalda trajik şey onu ila etmek için kullanılır. Kötü işler, günah, cürüm, masala ancak onu yer yer kaldırmak ve naiv morale mevzu hazırlamak için girerler. Bu masaldaki harikuladenin manasıdır. Harikulade burada harikulade değildir, bilakis tabiidir."* - Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.151.

[275] Jolles, *Simple Forms*, s.187.

yaptığı'nı soran biyografik bir soru haline gelmiş demektir. Oysa masalda olaylar etiği başkahraman dahil olmak üzere şahıs kadrosundaki karakterlerin hiçbirine tercih hakkı tanımaz; canavarlar, ucubeler, yamyamlar, cadılar vd. trajik yönergenin güçlerini temsil ederken, yardımcı periler, hayvanlar vd. ise saf ahlakın neferleridir. Bütün bu şahıslar doğaüstü figürlerdir, ancak nihayetinde yalnızca olaylar etiğinin hükümlerini uygular.[276]

Masalın sözel jesti nedir? Jolles son olarak bu sorunun yanıtını verirken, bir yandan dönemin masal çalışmalarına hâkim olan motif merkezli yöntemleri eleştirir. Ona göre masal araştırmacılarının motifin değişmez birim olduğu varsayımından hareketle ortaya koyduğu çalışmalar hatalı tasniflerin yanı sıra masal metinlerinin motif mozaiklerine indirgenmesine neden olmuştur. 'Masal motifi'nin özerk bir yapı birimi olamayacağını belirten Jolles*, "Masal saf ahlak algısıyla biçimlenmiş bir olaydır"* der, *"trajik bir başlangıçtan adalete doğru ilerleyen, trajik engeller karşısına ahlaki çözümlerle çıkan olayı göz ardı edersek, geriye kalan, bize hiçbir manevi doyum sağlayamayacak anlamsız bir taslak, en iyi ihtimalle formun yeniden inşasına yarayabilecek bir bellek iskelesi olur."*[277] Masalın sözel jesti *olay*dır; onu diğer türlerden ayıran hususiyeti, tarih ve coğrafya kabuğundan arınmış, köhnemiş bir gerçekliği adalet ile yenileyen arı olayın temsiline soyunmasıdır.

Olay örgüsünü masalın kimliği olarak tescil etmek üzere yekpare bir 'olay' halinde soyutlamaları Jolles ile Propp'u ortak bir noktada buluşturuyor gibi görünür. Ancak bölümün başında belirtildiği gibi, bu soyutlamalar kuramcıların yapı olgusuna yaklaşımları bakımından birbirinden tamamen farklıdır. Propp'ta yeterli nesne olan metin, gövdedeki çeşitlemelerin sabit bir diziliş halinde çerçevelenmesini ve böylelikle türün mit kümesinden ayrılabilmesini sağlamak adına soyutlanmıştı. Jolles'in metinden soyutladığı olay ise tinsel yönelim tarafından güdülenen bir sözel jesttir ve öncelikle arkasındaki kuvvet tarzına göndermede bulunur. Öğrencisi Ranke'nin söylediği gibi, Jolles'in sisteminde *"anlatı türlerinin gerçek gizi formlarında yatmaz, modeller ve biçimler ancak ikincildir. Burada birincil faktör insana içkin olan ve onu harekete geçirip yönlendiren yaratıcı güçlerdir,*

[276] Jolles, *Simple Forms*, s.188.
[277] Jolles, *Simple Forms*, s.188.

*'*energeia*'dır.*[278] Dolayısıyla masalın 'olay'ı iktisadi alt-yapının içinde bulunduğu tarihi safhanın bir yansıması değil, öncelikle hakikat ve adaleti saflık ontolojisi içerisinde birleştiren bir istencin çıktısıdır. Propp'un biçimbiliminde tarihin diyalektik entrikası iş başındayken, Jolles'in basit formların altında gördüğü kaçınılmaz 'kendiliğindenlik', en geniş anlamıyla çevresel etkenler ile insani hasletler arasındaki mütekabiliyetten kaynaklanır. *"Basit form gücünü her zaman bir nesneye aktarabilir, nesneyi formun gücüyle doldurabilir."*[279] Batı edebiyatında novellaya uyguladığı güçle arz-ı endam eden masal, muhtevasındaki olağanüstü ögelerle arkaik kutsal kalıntılarından müteşekkil bir imaj dünyasını değil, formun anlam üretici düzeneğini dışarıdan belireyen bir 'energeia'nın etkisini gösterir.

Sözlü nesir türlerinin evrensel niteliklerini bir psiko-güç olarak yakalamaya çalışan Jolles, masalın kurmaca özelliğini de bu bağlamda kökensel bir adalet algısı ile ilişkilendirmiştir. *Masalın Biçimbilimi*'nde türe özgü sabit kompozisyon kişiler ile eylem dizileri arasındaki dahili bağlantılarla kuruluyordu; kahraman ile saldırgan arasındaki esas çatışma, sınama görev(ler)iyle peşinen çözümleniyor, olay 'nasıl'ı ile 'kim' arasında tamamlayıcı bir ilişkiyi vurguluyordu. Basit formda ise olayın 'nasıl'ını açıklayan 'kim' değil, gidişatı başından sonuna kadar yönlendiren gizli bir el, dışsal bir 'neden'dir. Saf ahlakın 'hakikat istenci', 'dünyada işler nasıl olmalıdır?' sorusunu sorarken, olay örgüsünü dışarıdan bütünüyle kuşatan, alışılmış neden-sonuç ilişkilerini radikal bir rastlantısallıkla hükümsüz kılan bir ilk nedeni, adaletin başlangıç anını devreye sokar.

Masaldaki determinist bağıntıların saf ahlak varsayımı doğrultusunda bir kök nedene isnat edilmesinin sonuçlarını Todorov'un konuyla ilgili bazı kavram ve tasniflerinden yararlanarak daha açık bir şekilde gösterebiliriz. Tzvetan Todorov *Fantastik* adlı yapıtında, peri masallarını 'saf olağanüstü' sınıfında değerlendirirken, doğaüstü unsurların varlığını da 'pandeterminizm' kavramıyla açıklar. 'Saf olağanüstü', doğaüstü unsurların anlatı kişilerinde ve okur/dinleyicide özel bir tepki uyandırmadığı, inanmak ya da inanmamak tercihleri arasındaki imkânsız birlikteliği

[278] Kurt Ranke, "Einfache Formen", s.25.
[279] Jolles, *Simple Forms*, s.200.

'inanmadan inanmayı sağlayarak' gerçekleştiren bir söylem tarzını yansıtır.[280] Olağanüstü varlıklar bu söylem içerisinde yoksunluğu hissedilen bir nedenselliğin yerini doldurur:

> *Gündelik yaşamda bir yanda bildiğimiz nedenlerle açıklanan olaylar vardır, bir yanda da bize rastlantı gibi gelenler. Rastlantı durumunda aslında nedensellik yok değildir, belli sınırları olan bir nedensellik vardır ve bu yaşamımızı yöneten başka nedensel* olaylarla *doğrudan bağlantılı değildir. Öte yandan, eğer rastlantıyı kabul etmiyorsak genelleşmiş bir nedenselliği, olayların kendi aralarında bir zorunluluk ilişkisini varsayıyoruz demektir, o zaman (şimdiye kadar bilmediğimiz) doğaüstü güç ya da varlıkların müdahalesini kabul etmek zorunda kalırız. Bir kişinin yazgısını mutlu kılan peri, "talih", "rastlantı" diye adlandırdığımız* düşsel bir nedensellik*'in temsilinden başka bir şey değildir… Burada genelleşmiş, her şeyi içine alan bir determinizmden, "pandeterminizm"den söz edebiliriz: Her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, doğaüstü olsa bile.*[281]

Todorov'un gerçeküstüyle gerçek arasındaki gerilimin çözümlenişine göre bir dizi alttüre ayırdığı fantastik çatısı altında, masallar saf alegori ile olağanüstü/fantastik kategorileri arasında durur. Düz anlamı yan anlam altında tamamen silmeye eğilim gösteren fabllar saf alegoriye en yakın türdür. Masallar ise içerdiği doğaüstü sembollerle alegoriye yakınsar. Todorov, masal-alegori yakınlığına örnek olarak Perrault masallarını gösterir; masalda esas olanın dinleyiciye verilen ders olduğunu düşünen Perrault, anlatıların sonuna onların birer alegori olarak kavranmaları gerektiğini sezdiren eklemelerde bulunmuştur.[282]

Jolles'in Perrault'nun masaldaki ahlak anlayışına yönelik itirazı tam da bu eklemelerin 'basit form'a ait olmayışından kaynaklanır. Ona göre geleneğin masalları erdemli olmayı salık veren, ahlak dersleri içeren kıssalar değildir; bu özellik efsane ve menkıbelere aittir. Masalın kişiyi örnek davranışlara sevk ettiği kabul edilirse, aptallık,

---

[280] Tzvetan Todorov, *Fantastik – Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (Çev. Nedret Öztokat), Metis, İstanbul 2012, s.85-86.
[281] Todorov, *Fantastik,* s.110-11.
[282] Todorov, *Fantastik,* s.68-69.

tembellik, kurnazlık, çıkarcılık, gaddarlık ve amaca giden her yolu meşru sayan Makyavelist tutumların da erdemler arasında sayılması gerekir.[283] Hâlbuki masalın gösterdiği eylemler etiği değil, failleri vasıtaya indirgeyen bir 'olay' etiğidir. Bu yüzden pandeterminizm tam manasıyla emsal olayı erdemin modeline ulaştıran alegorik bir köprü sayılmaz. Adil olmayanı olumsuz bir gerçeklikle eşitleyen saf ahlak, eşitsizliği gidermek üzere neden-sonuç ilişkilerini kökensel nedenin keyfiyetine tabi kıldığında eyleyenler artık sahnenin dışındaki bir el tarafından oynatılan kuklalara dönüşür. Öyleyse masalda adalet özgür seçimlerin sonuçlarıyla ilgili değildir, bilakis kahramanların saf ahlakın buyruğuna tabi olması şartıyla hakim kılınabilir. Dolayısıyla burada bir davranış modelinin alttan alta örneklenmesi değil, adaletin bütün erdemlerin imkânı olarak faillerden eylem payını alması söz konusudur. Özünde bir tercihe bağlı olmayan, deyimin yerinde ifade ettiği üzere 'adaletin yerini bulması'yla varılan mutlu son, kökleri mutlak başlangıçta yatan gücün tetiklediği bir olayın tabii sonucudur. Adalet burada meşruiyetini kendinden başka bir temele borçlu olmayan, özünde adil olan bir gizilgücün tecellisidir; kendi doğruluğunu (just) bizatihi varlığıyla inşa etmiş bulunan bir yasanın hükmüdür (justice).

Masalın irrasyonel düzenini toplumsal normların tersyüz edildiği bir ahlak algısına isnat eden, böylelikle örneklerin değişkenlerini oldukça ikna edici bir formülle tek yasa altında toplayan Jolles, diğer yandan idealist bir yaklaşımın zaaflarını da gözler önüne serer. Öncelikle, masalın 'Grimm türü' olarak son derece dar ve 'taraflı' bir örneklem üzerinden tanımlandığını görürüz. Daha mühimi, sınırlarını 'saf ahlak'ın çizdiği bu basit formun masal ailesinin çeşitlilik arz eden örnekleri içerisinde birleştirici bir kıstas olduğunu teyit etmenin zorluğudur. Farklı kültür ailelerine ait birçok masalda olduğu gibi Grimm masallarında da köylü, değirmenci gibi alt tabakaya ait tiplerin dışında şahıs kadrosunu yönetici sınıfın oluşturduğu çok sayıda masal bulunmaktadır. Masallar bir asilzadenin sınıfsal konumunu kaybedişi ve sonrasına geri alışını konu edinebildiği gibi, bir terzinin sınıf atlayarak kraliyet ailesine

[283] Robert Darnton masalların ahlaksızlığı savunmadığını kabul etmekle birlikte, Alman dindarlığının yerini kurnazlığın aldığı Fransız masallarında, bir kaçış fantezisinden çok hayatta kalma stratejilerine bağlı bir kuşkuculuğun sonucu olduğunu söylediği hilekarlık temalarının, 'erdemin ödüllendirileceği ya da yaşamın temel güvensizlik dışında herhangi bir ilkeye yönlendirilebileceği mefhumunun altını oyduklarını' ileri sürer. Robert Darnton, *Büyük Kedi Katliamı* (Çev. Mustafa Yılmazer), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s.66-67.

dâhil oluşunu veya yoksul bir ailenin zengin olup refaha kavuşmasını da hikâye edebilir. O halde şu paralel soruları sormak gerekir, masallar köylü ya da alt sınıf fantezileri midir, yoksa ortaçağ saray edebiyatına ait yazılı kanonlarının uyarlamaları mıdır? Halk mizahının bir temsilcisi midir, yoksa merkezden çevreye kurucu değerlerin aşılanmasını sağlayan minyatür aile romansları mıdır? Bir başkaldırıyı mı dile getirir, yoksa aşkın bir iktidar adına mı konuşur? Saf ahlak, tür değerlerinin anlaşılması için izah bekleyen bu ikilemler karşısında kayıtsız olduğu gibi, sözel jest de olay temsilindeki yalın üslubun tasarrufunu açıklamaz. Jolles'in basit formu adaletin adresini uzam ötesi bir olayla belirlerken türsel koordinatlardan ister istemez uzaklaşır.

Kuşkusuz bir anlatı derlemine tür kimliği verilirken sınıf fantezisi olma şartı aranmaz. Ancak 'ne yapmalıyım?' sorusunu öncelediği düşünülse bile, 'dünyada işler nasıl olmalıdır?' sorusu, 'dünyada işler nasıldır?' sorusuna temas etmeden sorulabilir mi? Tarihle bir biçimde ünsiyet kurmak durumundaki 'nasıl' sorusu sosyal gruplar arasındaki çatışmada doğrudan bir taraf olmak zorunda değildir; halk anlatılarında düzen karşıtı söylemleri yalnızca Hobsbawm'un 'sosyal haydut' dediği tiplere – Robin Hood, Köroğlu, Atçalı Mehmet Efe vd. indirgeyemeyiz. Ancak ortada bir soru var ise, bu soru halihazırda elde tutulan bir içkinlik alanını tanımlamak için sorulsa dahi bir perspektife muhtaçtır ve bu anlatının şimdisiyle çakışan tekil bir konumu ele vermesi gerekir. Masalda uzamın eylemler ahlakının ölçülebilir uzamından yalıtılmış olması ve motiflerin olay akışında eritilmesi bu gerekliliği ortadan kaldırmaz. Masalın şaşırtmayan mucizesini gömülü gerçekliğin ayrımına varmayı hedefleyen yadırgatma tekniğinin erken bir biçimi saysak bile, bu teknik dışarıda hazır olduğu varsayılan kusursuz bir özdeşliğe güvenilerek uygulanmaz. Mutlu sonla birlikte trajik dünya yerini ebediyen ütopik dünyaya bırakmaz, adalet geleceğin belirsizliğine sarkık ve geçici olmak durumundadır. Masal iyimserliğini bu kaygı üzerine serer, sonunda denklem yeni bir eşitliğe kavuşmuş olsa da, gövdede giderilen eksiklik yankılanmaya devam eder; *"evlilik masalın amacı değil, sadece bitiş noktasıdır."*[284] Mutlu son vuku bulduğu anda gaye olmaktan çıkıp arkasında bıraktığı olay örgüsüne işaret etmeye

[284] Max Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature* (Trans. John D. Niles), Indiana University Press, Bloomington 1986, s.56.

başlar.[285]

Öyleyse, masalın temsil kipi tam da zorunluluk ile rastlantı arasındaki bu bitimsiz tepkimede; zorunluluğun şiddetinden mucizelerle kaçarken madunun sesini de bir çağrıya dönüştürecek şekilde yanında götürmesinde değil midir? Kaçışın anlamı gerçekliğin inkar edildiği avutucu bir hezeyan olmanın ötesinde, adaletin unutulmuşluktan kaçırıldığı bu daimi temyizde değil midir? Adaleti 'unutulanın geleneği' olarak tanımlayan Agamben, bu geleneğin kusursuz bir tarih mahkemesi olarak tasavvur edilemeyeceğini, nisyanın bıraktığı yığın içerisinden yalnızca bir parçanın çekilip alınabildiği bir hatırlama hareketi olduğu için, umutsuzluğu umuda dönüştüren *haber verici* bir sesle süregeldiğini söyler: *"Unutulan'ın işaretlerin dilinden ve hafızadan çekilmesi esnasında, adalet aslında insan için ve sadece insan için doğar. Sessizliğe devredilecek ya da dört bir yana yayılacak bir söylem olarak değil, bir ses olarak doğar; kişinin elindeki yeni bir vasiyet olarak değil, haber verici bir hareket ya da bir çağrı gibi doğar."* [286] Oysa Jolles'in yorumunda adaletin şiddet kullanımını meşrulaştırdığı gerekçelere, sözel jestin içinde hareket ettiği toplumsal mekanizmanın işleyiş biçimine, bu işleyişte unutulmuş olanın sesine dair herhangi bir işarete rastlamayız. Madunun çağrısını taşıyan olumsuz sürekliliğe dair gerçek bir tanı eksiktir burada, 'olay' kendi sonucuna çakılı kalmış, trajik başlangıç ile mutlu son arasından sızan ironi kaybolmuştur. Saf ahlak, basit formun bir birim olarak indirgenmezliğine uygun bir şekilde, mümkün olan en afaki ve en kararlı haliyle, adaletin yalnızca kendi kökensel doğruluğunu (just-justice) onaylamakla mesul olduğu bir ütopya olarak tezahür eder.[287]

---

[285] Türk masallarında sık rastlanılan bitiş formelleri bu işaretlemeyi açıkça vurgular. Tahsin Yücel, 'onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine', 'şimdi öyle yaşayıp durur, dün buradan geçti, herkese selam etti', 'onlar yediler, içtiler, o yana gittiler, biz yedik, içtik, bu yana geldik', 'gökten üç elma düştü, biri bana, biri masalı anlatana, biri de dinleyenlere' gibi geleneksel kalıpların bir *bağlayım* işlevi gördüğünü belirtir. Anlatıcı masalın sonunda bu kalıp sözleri kullanarak anlatı olaylarını içeren *öykü* düzeyi ile masalı herhangi bir belirleme ya da değerlendirmeye tabi tutmayıp yalnızca 'taşıyan' *öyküleme* düzeyini birleştirir. Başlangıçta kurmaca evreniyle anlatıcı-dinleyici evreni arasında alabildiğine açılmış olan sınırlar öykünün sonunda tekrar alabildiğine indirgenir, 'böylece masal yalnızca kendi kendisi üzerine değil, dinleyicilerin de üzerine kapanmış' olur. Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s.76.

[286] Agamben, *Nesir Fikri*…, 77-78.

[287] Jacques Derrida, Walter Benjamin'in 'Şiddetin Eleştirisi' başlıklı metni üzerinden adalet-hukuk-şiddet arasındaki ilişkiyi yorumlarken, *just* ve *justice* sözcükleri arasındaki etimolojik yakınlığa sürekli vurgu yapar ve şiddetin kurucu ve koruyucu tarzlarının birbiriyle bütünleşmeksizin yan yana durduğu sınırı bu iki sözcük arasındaki kritik fark üzerinde gösterir. Söylenen ile olan arasındaki uygunluk

Jack Zipes halk masallarını feodal çağın sınıfsal ilişkileri üzerinden okurken, anlatıda moral değerlerin fizik kurallarıyla birlikte ortadan kalkmasını köylü sınıfın aristokrasi karşısında ürettiği bir sosyal argümana bağlamıştır; ona göre masalların ana teması 'güçlü olan haklıdır' (might makes right) mottosunda birleşir.[288] Adaletin 'gücünü kendiliğinden alan bir doğruluk' olarak kavranışı ile 'güçlü olan haklıdır' düsturu arasındaki çakışma aslında bize türün ahlaki söyleminin ve buna bağlı olarak düzenlenmiş yapısal özelliklerinin şifresini vermektedir. Zipes masalların ortak söylemini sosyal akışkanlığın kısıtlılıklarıyla karşı karşıya kalmış bir sınıf bilincine isnat ettiğinde masala gerçekte olup olmadığı tartışılabilecek tarihsel bir rol yüklemiş, köylü kültürünü fazlasıyla proleterleştirmiş gibi görünür. Lakin diğer yandan tarihin galiplerce yazıldığını telkin eden 'güçlü olan haklıdır' düsturunun tamamen yadsınmadığını, ironik bir dolambaçla 'zayıf olmaya hak taşıyan yalnızca güçlülerdir' anlamına gelecek şekilde tiranlığın hicvine ya da sorumluluklarını unutan bir iktidarın

anlamındaki doğruluğun (juste, justesse) hukukun performatif yönüyle, yasanın öngörüsünün gerçekleştirildiği bir güç kullanımıyla ilgili olduğunu belirten Derrida, buna karşın adaletin (justice) her ne kadar bir güce gereksinim duysa da, gerçekte herhangi bir kuralın hiçbir vakit mutlak güvence altına alamadığı anların deneyimi olduğunu söyler. Hukukun hesaplayıcı normlarını ve kuramsal aklın taleplerini aşan bir alana göndermede bulunan adalet kavramı, hukuksal ve siyasal anlamıyla sınırlanamaz. Adalet asla 'burada ve şimdi' olamamasına karşın bekletilemez de; adalet istemi aciliyetle muhkemdir ve bu aceleci yapısı onun kendisini daima 'gelecek bir şimdi' olarak kuran, şimdinin bir modifikasyonu biçiminde ortaya çıkan 'müstakbel' boyutunu gösterir. Kısacası talep edilen aciliyet aynı zamanda sürekli bir ertelenişe zorlar. İşte bu yüzden hâlihazırda öncel uzlaşılara dayanan hukuki kararlar *"...doğruluk (justesse) anlamında doğru (juste) olabilir; oysa hiçbir zaman adalet (justice) anlamında doğru olamaz."* Jacques Derrida, "Yasanın Gücü…", s.76. Derrida aynı metninde Almanca *Gewalt* sözcüğünün yaygın tercümelerinin sözcüğün şiddetin yanı sıra sahip olduğu meşru ve haklılaştırılmış otorite anlamını dışarıda bıraktığına dikkat çekmiştir. *Gewalt*'ın şiddetle haklılığı kaynaştıran gönderimi Alman idealizmiyle son derece güçlü bağları olan Jolles'in şiddeti özneden bağımsız nesnel bir 'olay' formu altında irrasyonalist bir jestle haklılaştırdığı ve böylelikle adalet ile doğruluğu eşitlediği 'saf ahlak'ın özcülüğüyle örtüşür. Adalet, imkanını şiddeti sürekli olarak özdeşliğinden alıkoyarak üretmesine ve saflığını da farkı koruyan bu 'müstakbel' konumuna borcu olmasına karşın, Jolles onu bir başlangıç anına, saf bir 'şimdi'ye indirger ve sürekliliği edimsel bir özdeşlik halinde, arı bir 'adalet olayı' olarak sunar. Buna göre saf ahlakın ideal-doğal enerjisi, adil olan ile olmayan arasındaki farkı bir karşıtlık düzeni içerisinde bütünleyen hakim bir üst-dil rolü oynamaktadır. (Derrida bu yüzden güç kavramıyla kast ettiği şeyin her zaman 'diferansiyel karakterde bir güç', 'güç farkı olarak fark' olduğunu Benjamin'in ilgili metninin yorumuna geçmeden önce belirtme ihtiyacı hissetmiştir. (49-50.)) İroninin çift-katmanlılığını masseden de öteleyici farkın eşitlik önvarsayımıyla – bu varsayım masalın 'mutlu son'udur – silindiği bu üst-dildir. Jolles'in ileri sürdüğü şey esasında bir 'basit form' olarak masalın yasa öncesi bir hukukun dilini konuşabildiğidir ki, türün sözel jesti olan 'olay'ın Kant'ın 'ne yapmalıyım?' sorusunda temellenen ödev ahlakına bir olumsuzlama üzerinden izafe edilmesi de bunu gösterir. Adil eylemin failden, olayın tekilliğinden ayrıştırıldığı bu nokta, aynı zamanda şiddetin kendi kendini haklılaştırdığı noktadır.

[288] Jack Zipes, "Breaking the Magic Spell: Politics and Fariy Tale", *New German Critique*, No. 6 (Autumn, 1975), pp.125.

özeleştirisine dönüştürüldüğünü de gösterir.[289] Doğa durumunu (Zipes buna 'ham kuvvet' der) lehine çalışacak bir kader halinde ilhak eden kötünün hegemonyasına kendi silahıyla mukabele edildiğinde, adaletin içinde sıkıştığı efendi-köle diyalektiği kesintiye uğramış olur. Gerek saf ahlak gerekse gücün haklılığında, kurmacanın gerçeklik yasalarını ihlal edişi özel bir retoriğe işaret eder, her ikisinde de olağanüstü unsurları normalleştiren (ve böylelikle normalleşmiş olanı denatüralize eden) bir karşı-şiddet, istencin gösterge düzeyinde yeni bir doğallaştırma işleminden geçirilmesi söz konusudur. Ancak Jolles'in tinsel yönelimi şiddete önceliğini iade eden, ilk nedenin nasılı ele geçirdiği bir varış noktasına yaslanır; mutlu son nihai gaye olduğu için trajik başlangıcı kendi mazereti haline getirir ve iletim yükünü tamamen üzerine alır. Zipes ise masalların köylülerin özlemlerine hitap ettiğini, onlardan birinin parlak zırhlı bir şövalye ya da bir prenses olabileceğine inanmalarına izin verdiğini ve böylelikle gündelik yaşamın şiddet ve vahşiliğini saklamaya ihtiyaç duymaksızın toplumsal oyunun zorlu *başlangıç koşullarını* sunduğunu söyler. *"Masalların sonunda ne olursa olsun – ki çoğu kez mutlu sona kavuşulur ve bu sonlar, demokratikleştirici unsurlara sahip daha adil bir feodal düzeni olumlayarak "örnek sunma" niteliği taşır – sihir kullanma dürtüsü ve eleştirel yaklaşım, baskının üstesinden gelmeye ve toplumu değiştirmeye yönelik, tarihsel açıdan açıklanabilecek bir arzudan doğmuştur."*[290] Zipes'ın tarihsel arzusu doğal durumunun suiistimalini karşısına alır; masalların estetik yapısı alt sınıfların gücü ele geçirme arzusunun metaforik ifadeleridir ki, bunlar da toplumsal açmazların çözüm olasılıklarına istinaden gerekli değişimleri hissedilir kılacak şekilde düzenlenmiştir.

Mucizeyi doğallaştırmanın masal türüne özgü bir ironi tarzı olduğu söylenebilir, ancak bununla birlikte bu naif ironiyi peşin, tanımlanmış bir eksikliğin

---

[289] Jankélévitch 'zayıf olmaya hak taşıyan yalnızca güçlülerdir' ifadesini, ironinin bir yargı üzerine getirilen yargı olması hasebiyle, hayal gücünün geliştirmek durumunda olduğu dolaylı söylemi tarif ederken kullanır: *"Zayıf olmaya hak taşıyan yalnızca güçlülerdir: Yapmacıklığın benzetmelerinde olduğu gibi hayal gücü de bayağı olanı yüceyle karşılaştırmak yerine yüceden bayağıya doğru iner. İnkarın geri çekilen çekingenliği ve olumsuzlamanın tüm o resmi hüsnütabirleri buna dayanır: Bir yargı üzerine getirilen yargı olan, bundan ötürü de olumlamanın dolambaçlı ifadesi veya dolaylaması sayılan olumsuzlama, dolaylı ve tali değil midir? Olumsuzlama, olumlamanın çekingenliğidir, bizdeki doğal dogmatizmi ileri atılmaya, koşulsuz ve mutlak hale gelmeye her daim hazır kılan epokhe'dir (hüküm vermenin askıya alınması)."* - Jankélévitch, *İroni…*, s.91.

[290] Jack Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı* (Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, 38.

temsiline indirgememek, masalın bastırılmış arzuların dışavurumu yahut ortaçağ feodalizminin sınıf merkezli yergisi olduğu gibi genellemelere ihtiyatlı yaklaşmak gerekir. Cristina Bacchilega 'melez' ve 'geçişken' bir tür olarak nitelediği masalı diğer edebi türlerden ayrıştıran özelliğinin "*büyüyü her şeyi apaçık ve sorguya kapalı hale getirmek üzere işletmesi, hilesini doğallaştırarak 'yaptığı işi' sistematik olarak perdeleme çabası"* olduğunu belirtir.[291] Hilenin perdelenmesi masallarda fail üzerinde merkezcil nitelik kazanmasa dahi bir ahlaki özerklik payı bulunduğunu, zira fantezinin bir olay retoriği içerisinde tutarlılık kazanmaya çalıştığına işaret eder. Mucizeyi gerçekleştiren ses ne kadar gizlenirse gizlensin adaleti temsile dönüştürdüğü anda kendisini tekil bir arzu olarak ele verir. Adalet terazisine dokunan el tabiri caizse her zaman bir parmak izi bırakır ki, bunun için Perrault'nun yaptığı gibi her masalın sonuna kıssadan hisse ilave edilerek alegoriye dönüştürülmesi şart değildir. Diğer yandan bu ironi, Zipes'in savunduğu gibi hayatın başlangıç koşullarında görünür hale gelen toplumsal handikaplara itiraz getiriyor olsa da kurumsal bir değişimi ima etmez. Masalın gerek egemen sınıf kaygılarını, gerekse alt sınıfların hoşnutsuzluklarını temsil edebilen bir anlatı kipi olabilmesinin, zaman zaman bu ikisini aynı potada eritiyormuş gibi görünmesinin altındaki neden, ileride detaylarıyla değineceğimiz üzere bir yandan sorgulayıcı, belirsizliklerle iş gören ironi sanatının beri yanda belli bir yorum topluluğu inşa etmek adına soyut ve aşkın ilkelere ihtiyaç duymasıdır.

Propp'un şemasında gördüğümüz üzere masalda öteki ile *çatışma* her zaman bağışçının yardımını almasını sağlayacak bir dizi *göreve* bağlı olarak çözümlenir. Bu nedensel dizilimde toplumu kapalı gruplar veya kastlar halinde bölen sınırlar her yönden ihlal edilebilir fakat kurumsal anlamda ortadan kaldırılmaz. Kötülük-eksiklik dünyanın aşkın kuvvetlerine mal edilerek, çevrimsel bir düzen dahilinde tanımlandığı için onun ortadan kaldırılması-giderilmesi de yine aynı kuvvetlere bağlıdır. Bu nedenle adalet yerini bulurken pastoral iktidarın 'hakikat rejimi' lağvedilmez, ancak hükümleri ile dayanakları arasındaki uyuşmazlık noktaları işaretlenir. Nitekim masalın bir ayağı her daim epik dairesine basar, çünkü kahraman hangi zümreden olursa olsun eylemleri toplumun kolektif yazgısıyla çakışan eylemlerdir. Lukacs bu minvalde masallarda

[291] Cristina Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales – Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, s.8.

"aşkınlığın yakalanması, içkinleştirilmesi ve nesne-yaratıcı, aşkın biçimin içinde özümlenmesi gerçekleşmez" demiştir, *"bunun yerine, katışıksız bir aşkınlık öylece varlığını korur; aşkınlığın gölgesi dekoratif olarak dünyevi hayatın çatlaklarını doldurur."*[292] Ne var ki aşkınlığın yenilenişindeki kolaylık, onun 'varlığını öylece koruması' hilenin, yani ironik sapmanın saklandığı yerdir; masalın hafifseyici, uçarı imgelemi, çocuksu abartılara başvurması ve mucizeleri naif bir tutumla basitleştirmesinde – çocuk edebiyatı kategorisi içerisinde silikleşen - sığınmacı, apolojik bir taraf vardır. Masalın masal olduğunu itiraf edişini ve bu minvalde kendine ait ayrı bir kurmaca bölgesi oluşturmasını kutsalın çözünümüne indirgeyemeyeceğimiz gibi, anlamın hayata içkinliğindeki kısmi bir tahribatla da açıklayamayız.[293] Buradaki kısmilik fantezinin bir strateji doğrultusunda iddia makamından çekilmesidir; gücün suiistimaline simgesel bir kısasla karşılık verilirken, kader kisvesiyle örtülmüş olan çelişkiler sosyal normlara karşı alınan ironik ikilemde ifşa edilir. Masalın adaletle kurduğu bağ her şeyin yerli yerinde oluşunun verdiği duygusal tatminle ilgili olduğu kadar, yerli yerindeymiş gibi görünenin ardını göstermeye dönük bir istenci de barındırır. Bu istenç türün diğer ayağını epik dünyanın dışına sarkıtır.

Masal kahramanı bilinir dünyadan büyülü güçlerle dolu bir başkalık alanına yolculuk eder. Serüven boyunca yenilmez devlerle, sayısız kurbanı tuzağına düşürmeyi başarmış cadılarla karşılaşırken, aslında özü itibariyle kanıksanmış mantıkdışından başka bir şey olmayan, mitik bir hegemonya halini almış mantığın tortul katılığıyla yüzleşir. Masal gözü pek kahramanlarıyla aşılması güç engellere ve çetin düşmanlara çalım atarken zaman ve mekanı ölçülebilir niteliğinden soyutlama ihtiyacı duyar, doğa ve kültür arasındaki uyuşmazlıkları umutlu bir birciliğe, bir monizme yaslanarak teftiş eder. Mucizeyi doğallaştırmanın maksadı mantık

---

[292] Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s.106.

[293] Lukacs, Paul de Man'ın romantik ve idealist bir düşünce mirasının parçası olarak gördüğü bu erken çalışmasında epikten romana geçiş sürecini içsel zorunluluklara bağlı Hegelci bir teleoloji düzleminde ele alır. Epiğin ortadan kalkışını enikonu romantik bir felaket modeli olan 'anlamın hayata içkinliğinin' kaybolduğu bir kopuş, insan bilincindeki radikal bir yabancılaşma ve parçalanma süreci etrafında değerlendirir. Bkz. Paul De Man, *Körlük ve İçgüdü* (Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.80-87. Bu bağlamda türlerin tarihsel seyrini 'üsluplaşma ilkesi'ndeki dönüşümler olarak yorumlayan Lukacs, türler arasındaki ilkesel farklılıkları da Jolles'inkinden pek de farklı olmayan bir mantıkla özne-nesne ilişkilerindeki değişimlerin biçimsel yansımaları üzerinden açıklar.

hücresinden kurtulmanın hücreyi fark etmekle mümkün olabileceğini, kilit ile anahtarın aynı elden çıktığını göstermektir. İroninin 'zayıf olmaya hak taşıyan yalnızca güçlülerdir' düsturuyla giriştiği tersinme denetleyici bir hamledir. Masalları insanlığın ilk hocası sayan Walter Benjamin, türün mitosun bağlayıcılığı karşısındaki bu içkinleştirici hamlelerini çeşitli kahraman tipleri üzerinden açıklar. Ona göre masallar bize *"... korkunun ne olduğunu öğrenmek için yola koyulan adamın şahsında, bizi korkutan şeylerin gerçek yüzünü kavrayabileceğimizi; bilgenin şahsında mitosun ortaya koyduğu soruların Sfenks paradoksunda olduğu gibi aslında çok basit olduğunu"* anlatır.[294] Masala gerçekten katılabilmek için onun inceliğini maddi bir incelikle ikiye katlamak gerektiğini öne süren Gaston Bachelard ise, *"masal bizi, karşılaştığımız zorluklar arasından "kaymaya" çağırır"* der.[295] Bachelard'ın vurguladığı kayma çağrısı da yine ironist aklın arzuya ihtiyaç karşısındaki önceliğini iade etmesi, gerçeklik denilen şeyin her kadar alışkanlığın cephesinde üstün bir konumda bulunsa da nihayetinde muhayyileye bağımlı olduğunu hatırlatmasıdır.[296] İroninin açmazı ise bu hatırlamanın enikonu bir unutmayı gereksinmesinden, muhayyilenin de gerçekliğe bağımlı olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla fantezi dile adım attığı anda unutmanın da bir mesuliyet olduğunu açığa vurur; gerçeği bertaraf edebilmek için yalan söylemek, büyü yapabilmek için başka bir büyüyü bozmak gerekir. Masalcı ikiyüzlülüğünü peşinen itiraf etmeye mecbur olduğu kadar sonunda bu itirafı gizlemek zorundadır, fanteziyi özgürleştirici olduğu kadar kararlı ve tutarlı

---

[294] Walter Benjamin, "Hikaye Anlatıcısı" (Çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy), *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.94.

[295] Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.203.

[296] Amerikalı yönetmen Jim Jarmusch'un 2009 yılının şubat ayında gösterime giren *Kontrol Limitleri* (The Limits of Control) adlı filmi, hayal gücü ile imkansızlık arasındaki masalsı ilişkiyi örnekleyen bir yapıttır. Film, sembolik dili ve öyküleme yapısıyla masalları andırır; açıklayıcı ve tanıtıcı bir üslup kullanılmaz, olaylar, kişiler ve nesneler olabildiğince yalın bir gösterimle yer alırlar, diyaloglar son derece kısa ve nettir, başkahraman neredeyse hiç konuşmaz. Film bir yolculuk alegorisidir, ilk sahnede başkahraman Yalnız Adam (The Lone Man) uzun serüvenine başlamadan önce havalimanında bir şahısla (The Frenchman) buluşur. Tercüman aracılığıyla girdikleri diyalogda başkahraman kendisini hedefe ulaştıracak ilkeyi öğrenir: "evrenin ne merkezi vardır ne de kenarı, gerçeklik keyfidir… yeteneklerini ve hayal gücünü kullan." Kahraman serüven boyunca çeşitli sınamalardan geçer, karşısına çıkan yardımcı figürlerden kendisini bir sonraki aşamaya taşıyacak değiş tokuşlarda bulunur ve bu geçişler masallardaki yinelemelere benzeyen mizansenlerle gerçekleşir. Yolculuğun son aşamasında Yalnız Adam'ın güvenlik güçlerince son derece iyi korunduğu için içine sızılması imkansız bir karargahı dışarıdan gözlediğini, sonraki sekansta ise karargahın içine girmiş, yetkili kişinin odasında otururken görürüz; içeri nasıl sızdığı gösterilmez. Karargahın başındaki Amerikalı (The American) odasında Yalnız Adam'ı görünce korkuyla içeri nasıl girdiğini sorar. Yalnız Adam düşmanını eski bir gitar teliyle boğmadan önce şu yanıtı verir: "hayal gücümü kullandım." – *The Limits of Control*, Jim Jarmusch, 2009.

kılmakla da mükelleftir. Hilesini gizleyecek olan da arzuyu kaderin buyruğuymuş gibi sunan retorik el çabukluğudur:

> *Masal, akıl yürüten bir hayaldir. Olağanüstü hayalleri, birbirleriyle tutarlı hayallermiş gibi bir araya getirme eğilimindedir. Dolayısıyla masal, ilk hayale dair bir inanışın tüm üretilmiş hayallere yayılmasını sağlar. Arada kurulan bağ o kadar kolay, akıl yürütme o kadar akıcıdır ki, kısa süre sonra masalın tohumunun nerede olduğunu bilemez oluruz.*[297]

Saf ahlak önermesinde ise adaletin mutlu son üzerinden bir açıklık-doğrulukla (just) eşitlendiğini görürüz. Bu yüzden ilk hayale dair inanışın – bu inanış gerçekten de adaletin tüketilemez imkânından türeyen bir beklentidir, hayali 'gerçekleştiren' bir son hüküm değil - anlatının gövdesine yayılmasını sağlayıp yarattığı insicamın arkasına gizlenen eli görmez ve kendi ironisine karşı körleşir. Bu yüzden Jolles mutlu sonla bitmeyip trajedinin galebe çaldığı anlatıları olay anlatımına dayanan diğer edebi formlar içerisinde isimden mahrum bir şekilde sürdürmüş 'anti-masal'lar olarak ayrı bir sınıfta toplamak zorunda kalmıştır.[298]

Jolles'in idealizmini devrinin siyasal atmosferi içerisinde doğrulamak son derece kolaydır. Jameson'un nasyonal sosyalizmin yükselişi ile masalın yozlaşmış bir dünyayı ütopyacı bir ıslahla kurtuluşa götürmesi arasında koşutluk görmesi geçmişe yönelik bir kehanet gibi görünebilir. Ancak Jolles'in - Nazi partisine iştirakiyle neticelenmesi pek de sürpriz olmayan - anti-modernist ideolojisinin masal bahsinde sinir uçlarını ele verdiğini söylerken haksız sayılmaz.[299] Sanatı açıklamakla yetinmeyip ona yön vermeyi vazife addeden Aydınlanma estetikçilerinin faydacı tutumundan dem vuran Jolles, bilhassa masal bahsinde anti-liberal eğilimleri olan irrasyonalist bir faydacılıktan sakınma gereği duymamıştır. Geleneksel anlatılardaki irrasyonelliği estetik açıdan ele alırken - romantik selefleri gibi açıktan açığa olmasa da - rasyonel aklın modern toplumlarda açtığı yaraların tedavisi adına bir halk dehası ve bu dehadan yararlanan bir sanat-şiir öznesi varsayımıyla hareket ettiği görülür. Bunun da ötesinde,

---

[297] Bachelard, *Mekanın Poetikası…,* s.201.
[298] Jolles, *Simple Forms*, s.186.
[299] Jameson, "Introduction", İçinde: *Simple Forms*, s.12-13.

eylemin meşruiyetini bireyler-gruplar arasındaki rasyonel ilgiden aldığı Kantçı ödev ahlakını, meşruiyetin doğrudan ödevin varlığına raptedildiği 'saf ahlak' adlı totolojiyle ikmal edişinde, iradenin tekilliğini tümüyle soğuran totaliter bir otonominin yankıları işitilir.[300] Keza masalın fantezisi ile gerçeklik arasındaki farkın ironik dolayımdan soyutlanıp radikal bir karşıtlığa doğru itilmesi, erken romantiklerdeki çoğulcu halk anlayışının yerini demokrasiyi tümden tasfiye edecek köktenci bir sahicilik idealine, despotik bir doğalcılığa bıraktığına dalalet eder. Alman idealizminin gecikmiş modernliği telafi etme çabası içerisinde, 'özü itibariyle semantik ikircime ve niteliklerin eksik ve aşırı belirlenimlerine karşı bir savaş' olan şiddetli bir asimilasyon projesini hayata geçirmek üzere olduğunu haber verir.[301] Peri masallarının gerek Weimar gerekse Nazi dönemlerinde toplumsallaşma süreçleri için bir istikrar faktörü olarak kullanıldığını söyleyen Jack Zipes, bu tip uyarlamaları Ernst Bloch'un *senkronsuzluk* (Alm. ungleichzeitkeit) ve *yuva* (Alm. heimat) kavramlarıyla ilişkilendirmiştir. Bu dönemde toplumun büyük hız kazanan teknolojik ve sosyoekonomik değişimlere ayak uyduramamasının bir telafisi olarak, peri masallarının geçmişe ait iyi ve güzel günleri hatırlatacak, insanların pastoral bir ahenge duydukları özleme hitap edebilecek yönleri öne çıkartılmıştır.[302] Dünyada işlerin nasıl olması gerektiğini soran saf ahlakın trajik dünyayı olumsuzlayan ve ütopik dünyayı olumlayan çifte yönergesine bu nazarla baktığımızda, Bloch'un kavramlarıyla neredeyse bire bir örtüştüğünü görmek şaşırtıcı sayılmaz. Adaletsizliğin hâkim olduğu trajik dünyanın senkronsuzluğa karşılık geldiği, irrasyonel bir geçişle sağlanan mutlu sonun ise her şeyin yerli yerinde olduğu varsayılan bir yuva idealine yaslandığı aşikârdır. Saf ahlakın nezdinde adalet gücün meşruiyetini sorguya kapatan bir sahicilik iken, trajik dünya ise insanın bayağılıkla malul olduğu, yine bir başka Nazizm

[300] Derrida, her zaman biricik bir durumda, bir tekillikle ilgilenmek durumunda olan adalet edimi ile zorunlu olarak genel bir biçim arz eden adalet kuralının nasıl uzlaştırılabileceğini sorduktan sonra, adalet ediminin kurala uygunluğunun bu uzlaşı için kafi gelmeyeceğini, her seferinde kuralın da yeniden üretilmesi gerekliliğine dikkat çeker. Bu bağlamda Kant'ın ödev ahlakında, bir davranışın ahlaki uygunluğunun normun (yasanın, kuralın) mevcudiyetinde temellenmediğini hatırlatır: *"Adalet ruhu olmaksızın ve bir şekilde her defasında kuralı ve örneği icat etmeden adil bir kuralı uyguluyor olmak bana yeterli geliyorsa, nesnel yasaya uygun hareket ettiğim için eleştiriden azade olacağımdır belki ama adil olmayacağımdır. Ödeve* uygun olarak *hareket edeceğimdir, ama* ödev dolayısıyla *veya yasaya duyduğum* saygı dolayısıyla *değil – diyecektir Kant."*- Derrida, "Yasanın Gücü…", s.62-63.

[301] Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.152.

[302] Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı…*, s.323-324.

sabıkalısı olan düşünür Heidegger'in tabiriyle varoluşun 'hergünkülüğü' (Alm. Alltäglichkeit) içerisinde sahiciliğin kaybolduğu bir yurtsuzluk halidir.[303]

Masalın ahlaki boyutu ile Nazizm arasındaki tehlikeli yakınlığa değinen bir diğer isim, masallarda kolektif bilinçdışının izlerini süren ünlü psikanalist Carl Gustav Jung'tur. Jung'un Nazizm'e göndermede bulunmasının sebebi, masaldaki ahlaki içeriğin özerkliğine ve bu özerkliğin çapraşık bir mütekabiliyetle sağlanmasına vurgu yapmaktır. Jung'a göre insanın kişilik bütünlüğüne ulaşabilmesinin vazgeçilmez koşulu, ruhun karanlık yanlarıyla işbirliği yapması ve böylece onun esasında kendi gölgesinden başkaca bir şey olmadığını keşfetmesidir. Alman psikanalist, Grimm koleksiyonuna ait 'Ağacın Üzerindeki Prenses' başlıklı masalın tahlilinde, olay örgüsünün gelişim safhalarını bu çatışmalı işbirliği bağlamında insanın dengeli bir bilinç durumuna varmasını sağlayan süreçlerin simgesel bir ifadesi olarak yorumlar. Söz konusu Grimm masalı da mutlu sona giden yolun karşıt güçlerin birbiriyle olumsal bir temas kurmasından geçtiğini, kişiliğin ancak bu zaruri dolayımla olgunlaşabileceğini gösterir. Kahramanın bir şatoda mahpus halde bulduğu prensesi kurtarmak için önce karga kılığına girmiş kötü büyücüyü serbest bırakması gerekir. Serbest kalan büyücü prensesi kaçırıp bir avcı kulübesine hapsedecektir. Kahraman prensesi yeniden bulsa da, büyücü kaçmalarına izin vermez ve üç ayaklı atıyla onlara kolayca yetişip prensesi gerisingeri kulübesine götürür. Kahramanın büyücünün sihirli

---

[303] Alman ideolojisinde sahicilik jargonunun yayılışını faşizmin yükseliş süreciyle paralel olarak değerlendiren Adorno, kültür endüstrisini doğuran liberalizmin doğal bir devamı saydığı bu süreçte, modernliğin hoşnutsuzluklarına seslenen bir adalet söyleminin katılaştırılmış bir köken anlayışı dâhilinde ahlaki bir hükme dönüşmesini şöyle tarif eder: *"... tamamıyla rasyonelleşmiş burjuva toplumunda, kişi ve tinin hareketliliği sanayileşmiş toplumlarda zaten kökü kazınmış olan eski yerleşik grupları tehdit etmekten çok, liberalizmde benimsenmiş davranış tarzlarında fasılalı olarak yeşermeye devam eden şeyi kesip atmak isteyen sistemin bütününe hakim olmayı sürdüren irrasyonaliteye meydan okumaktadır. İşte bu nedenledir ki jargon geçmişte kalmış ve üretim güçlerinin mevcut durumuyla uzlaşmayan geçici toplumsal biçimleri, vazgeçilemez olduklarını öne sürerek savunmak zorundadır... Rasyonalitenin burjuva biçimi, kendini olduğu gibi idame ettirebilmek, adaletsizliği adalete başvurarak devam ettirmek için her zaman irrasyonel eklentilere ihtiyaç duymuştur. Rasyonelin orta yerinde böyle bir irrasyonelliktir sahiciliğin çalışma atmosferi. Sahicilik, burjuva eşitliğinin esas unsurlarından biri olan hareketliliğin, geçmişte kendisine tam olarak ayak uyduramayanlar için hep adaletsizliğe dönüşmüş olmasına sırtını dayar. Bu insanlar, toplumun ilerlemesini bir hüküm gibi deneyimlemişlerdir: onların ıstırabına dair anıların insanlara boca edilmesi sahiciliği jargonuyla birlikte iyice kıvama getirir... Jargonun, yerleşiklerin, dilsizlerin hoşnutsuzluğunu, konuşma izni olanın imhasına yol veren metafizik-ahlaki bir hükme dönüştürme çabasında bu kadar başarılı olmasının tek nedeni, bu hükmün ilkece çoktan ifade edilmiş, Almanya'da sayısız insana uygulanmış olmasıdır; kökeni sahih olanların jestleri tarihin muzafferlerinin jestleriyle aynıdır."* – Theodor W. Adorno, *Sahicilik Jargonu* (Çev. Şeyda Öztürk), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.41.

atından daha üstün bir bineğe sahip olabilmek için bir başka kötü karakter olan cadıyı bulması ve onun verdiği zorlu görevleri yerine getirmesi gerekir. Hikâyenin en başında desteğini kazandığı hayvanlar sayesinde bu görevleri başarıyla tamamlayan kahraman prensesle evlenirken, iki sihirli atın da aslında büyülenerek ata dönüştürülmüş bir prens ve prenses çifti olduğu anlaşılır.

Jung, kahraman ile prensesin temsil ettiği soylu çift imgesinde kilisenin gelin ve damat tasavvurunu, büyücü ile cadı imgesinde ise Hristiyan düşüncesinin bilinçdışında bastırdığı Germen paganizminin yansımasını görür. Masalın simyası dünyaüstü anima ile kötülük ilkesini insanların dünyasında ulaşılabilir hale getirir ve bilinçdışı ile süperego arasında yeni bir mutabakat sağlar. Bu noktada masalın bir Alman masalı olmasının durumu daha da ilginç kıldığını, zira Germen paganizminin (Wotanizm) nasyonal sosyalizmin psikolojik vaftiz babası olduğunu söyleyen Jung, Nazizmde pagan ruhunun totaliter bir rejimin inşası adına çarpıtıldığını ifade eder: *"Doğa tarafından hedeflenmekle kalmayıp Hristiyan doktrini tarafından da öngörülen bu ruhsal gelişim nasyonal sosyalizm tarafından tamamen saptırılarak insanın ahlaki özerkliği yok edilmiş ve anlamsız bir totaliter devlete dönüşmüştür. Oysa masal, karanlık ruhun gücünün alt edilmesi için ne yapılması gerektiğini gösterir: onun yöntemlerini ona karşı kullanmak gerekir; fakat kötü avcının sihirli yeraltı dünyası bilinçdışı kaldığı ve ülkenin en parlak zihinleri insan ruhunu ciddiye almak yerine dogma ve inanç vaaz etmeyi tercih ettiği sürece bu olanaksızdır."*[304]

Jung'un platoncu fenomenolojisinde fantezi yüzünü geleceğe çevirmiş itici bir güçten çok arketipsel ideallerin sürekliliği içerisinde düşünülmüş olsa da, karşıtların çatışma ile görev biçimleri altında birbirini tamamladığı türe has 'dolantılı' yapıya dokunan bir yorumla karşılaşırız. Burada da bastırılmış, unutulmaya mahkûm edilmiş

---

[304] Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.118. Jack Zipes da Weimar ve Nazi dönemi Almanya'sında özellikle İskandinav kültür mirasının parçası kabul edilen masalların Grimm masallarını geride bırakarak daha büyük önem kazandığını ve feodal dünya resmindeki aile yapısının Nazi ideolojisini desteklemek adına çarpıtılarak farklı bir bağlamda siyasallaştırıldığını belirtir: *"... (masalın) ailenin toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynaması beklenmiyor, fakat öncelikli olarak, üretim ve üreme için ekonomik ve biyolojik anlamlarda işlevsel olduğunu düşünülüyordu; bununla birlikte, Nazi yorumlamaları, politikalarına uygun ögeleri – toplum ve ırkın aileye üstünlüğünü, kralın ve krallığın her şeye üstünlüğünü – destekliyordu. Tüm kahramanca nitelikler ve eylemler dünyayı saflaştırma ve yeni bir imparatorluk kurma gerekliliğiyle ilişkilendiriliyordu ki bu bağlamda liderlik ve yetke kavramları da* Führer *ile ilişkilendirilmekteydi."* – Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı…,* s.321-322.

bir kurucu katman yeniden yüzeye çıkar; ancak bu refleks saf ahlakta olduğu gibi bir sıla hasretinin hükmüne girmez, denge durumu kendilik ipoteği altına alınmaz. İyi ve kötü kahramanların temsil ettiği ben-bilinçdışı, persona-gölge, anima-animus, eril-dişil arasındaki karşıtlık dizgelerinin altında, birinin diğerine önceliğini iptal eden, iç zorunluluklarının çözümünü dışsal etkileşimlere bağlayan, mükemmeli eksiklikle koşullayan bir dolayım mantığı yatmaktadır. Masalların insan ruhunun çarpıtılmamış, spontane dışavurumları olarak gören Jung, olay kesitlerini çocuksu bir basitlikle birbirine zincirleyen hilelerin karşıtların karmaşık ve şaşırtıcı etkileşimlerini ima ettiğini söyler. Ünlü psikanaliste göre masalın anlatı düzeninde bilincin daha yüksek bir bilince ulaşma adına psişik koşullarla giriştiği dürüst mücadele sergilenir.[305] Jolles'in basit formundaysa bu girift etkileşimlerin düzenlendiği karşılıklı koşullanma bir tinsel yönelim çatısı altında toplanmış, karşıt güçlerin süreğen çatışması kusursuz bir denge ve mutlak istikrar hedefine doğru yönlendirilmiş, unutulanın mağduriyetine çağıran daimi temyiz nihai hükmün sultası altına alınmıştır.

Basit formlar sistemi içerisinde masal türüne nasıl bir profil çizilmiş olduğunu Propp biçimciliği ile karşı karşıya getirerek göstermeye çalıştık. Propp'ta metinsel bütünce içerisinden soyutlanmış bir sözdizimi kombinasyonuyla eşleştirilen tür sınırları, Jolles'in idealist biçimciliğinde formu dışarıdan bir enerji tarzıyla çizilmiştir. Olayı motiflerden soyutlama işlemi Propp'ta üst-biçime ulaşmak adına yapılırken, Jolles'te türe özgü kökensel adalet retoriğinin tinsel yönelim tarafından nasıl planlandığını gösterir. İki kuramcı arasında bizi ilgilendiren en önemli fark ise fanteziyi ironik sapmadan yalıtmalarında tebarüz eder. Propp fantastik unsurları arkaik bir bilincin çarpıtmaları olarak görür ve onları toplumun tarihi safhalarının gelişimine göre kararlılık kazandıkları sabit biçimlere yerleştirir, ironi bu zeminde kutsalın yitiminden fazlasını ifade etmez. Jolles irrasyonelliği aklın hatası olarak tanımlayan pozitivist önyargıyı paylaşmaz, onun adaletin öyküsel bir temsili adına çalıştığını söyler. Propp'un mitin kutsallığını yitirişi ile bağdaştırdığı mantıksal boşluklar tarihi katmanlar arasında oluşmuş çökeltilerdir, Jolles'te ise trajik gerçekliğin ahlaki yargı gücü tarafından ütopyacı bir istençle saf dışı bırakmasının sonuçlarıdır.

Jolles, masalın kendine has bir gerçeklik bölgesi kurarak novelladan ayrıldığını

[305] Jung, *Dört Arketip…*, s.106-107.

söylerken, aslında dolaylı olarak bir ironi etkisine işaret eder. Gelgelelim ironinin söylenen ile kast edilen arasındaki mesafenin idaresine dayanan söz ekonomisi adaletin ideal durumuyla koşullanmıştır. Şeyleri verili, saf durumları içinde, Novalis'in tabiriyle 'dünya ve devlet öncesi tabiat hali'yle algılama refleksi gösteren saf ahlak, ideale mahkum olduğu için masalda kanıksanmış bir adaletsizlik olarak tasvir edilen ontolojik uçurumun üzerinden sıçramak zorunda kalır. Tabiatın tabiat hali dile gelmek için kültüre muhtaçtır, bu yüzden vahşi dünyaya dönmenin aynı zamanda 'genel anarşi durumunun kanunsuzluğu'na geri dönmek anlamına geldiği romantik açmaz karşısında, saf ahlak ancak kendi felaketini getiren trajik bir zafer kazanabilir.[306] 'İnanmadan inanmayı sağlamak' işte bu sebepten alışkanlık kırmaya yönelik bir hamle olduğu müddetçe dünyanın enikonu alışkanlıklardan ibaret olduğunun ferasetli bir itirafını da yanında taşımak zorundadır. *"Dünya, onun düzeltilemezliğini anladığın noktada aşkındır."*[307] Mutlu son bu bakımdan aslında 'dünyada işler nasıl olmalıdır?'

---

[306] Romantikliğin çelişkili görünümlerinden dolayı tanımlanmasındaki güçlüklere işaret eden Isaiah Berlin, bir yanda soylu vahşiler ve ilkelciliği diğer yanda marjinal bireyciliği savunabilen romantik hareketlerde müşterek olanın, modernizmin müphemlik alerjisine karşı 'verili olan doğayı kırma' refleksi olduğunu söyler. Ancak bu özgürlükçü yönelim kökenci-nostaljik kanat altında imkansız bir kurtuluş açmazının üzerine oturur ve gücünü doğrudan ulaşılmazlığından alır: *"Elbette, çok ilkel bir yaşam sürerek gerçekten bir soylu vahşi olabileceğinize inanırsanız, gerçekten kendinizi gelişmemiş bir ülkenin basit bir yerlisine dönüştürebileceğinize inanırsanız, büyü kaybolur. Ama onlardan hiçbiri bunu yapmamıştır. Soylu vahşi hakkındaki romantik görünün esası, onun erişilmez olmasıydı. Erişilebilseydi yararsız olurdu; çünkü o zaman o da ürkütücü, korkunç bir yaşam kuralı, yerini aldığı kadar sınırlayıcı, o kadar disipline edici, o kadar nefret edilesi olurdu. Bu yüzdendir ki, sorunun özü, bulunamaz, erişilemez, sınırsız olandır."* – Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 160-161. - Hermann Hesse 'Doktor Knölge'nin Sonu' adlı kısa öyküsünde, romantizmin doğaya dönüş hayallerinin çelişkisini emekli bir öğretmenin hayatının son yıllarında başına gelen trajik bir olay üzerinden anlatır. Erken yaşta emekli olan Doktor Knölge, kendini vermiş olduğu filoloji çalışmalarını sekteye uğratan sağlık sorunlarını aşabilmek için vejetaryen perhizler uygular. Perhizlerden aldığı olumlu sonuçların etkisiyle, doğal yaşam tutkunu olan vejetaryen cemiyetlerle samimiyetini ilerletir, sonunda onlarla birlikte cennetvari bir komün kurma projesine katılır. Doktor, Anadolu'nun ücra bir köşesinde kurulmuş olan komünde, medeni davranışların neredeyse tamamını terk edip goril-insan arası bir varlığa dönüşmüş, fanatik komün üyelerinin doğanın kusursuzluğuna çok yakın olduğunu düşündükleri için ilahi bir varlıkmışçasına hayranlık beslediği kusursuz Jonas'la karşılaşır. Knölge, insanlığını unutmuş bu tuhaf varlığın vahşi, hayasız davranışları karşısında irkilir ve içinde istemsizce insan olmanın gururu kabarmaya başlar. Jonas da çok geçmeden hayvani bir içgüdüyle Knölge'nin kendisine karşı hissettiği nefreti algılar ve bu nefrete karşı hayvansı bir öfke duymaya başlar. Bir ay sonra, Knölge komünden ayrılıp eve dönmeye karar verdiği sıralarda, bir gece ormanda yürürken dalgınlıkla vahşi orman adamının kulübesine yaklaşır. Pek yakında medeni insanlar arasındaki eski günlerine dönecek olmanın verdiği neşeyle gençlik yıllarında öğrenmiş olduğu bir şarkıyı ıslıkla çalmaya başlar. Sese çok sinirlenen orman adamı Jonas, kendisiyle medeni bir münakaşaya girmeye çalışan Knölge'yi tek kelime etmeden boğarak öldürür. – Hermann Hesse, *Masallar* (Çev. İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul 2017, s.47-54.

[307] Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık* (Çev. Betül Parlak), Monokl Yayınları, İstanbul 2012, s.137.

sorusuna verilecek kesin yanıtların geçersizliğine, nafileden sızan imkâna sığınır. Masalın mahkemesi adaletin tabii güvencesizliği ile aciliyet talebi arasındaki çelişki üzerine kurulur; şayet yanıt verdiği bir soru varsa, bunun hiçbir yanıt tarafından tüketilemeyen bir sınama sorusu olması gerekir. Marie-Louise Teneze türün temel kriterini 'soru' ile 'yanıt', olanaklar ile araçlar arasındaki çekişmenin oluşturduğunu söylerken, sınamanın yalnızca bir giderme yahut sağaltım anlamına gelmediğini, aynı zamanda bir kontrol, muayene niteliği taşıdığını da ifade eder.[308] Öyleyse masalda bir ütopya 'inşa' edilmediğini söylemek gerekir; 'bir varmış bir yokmuş' formelinin de gösterdiği gibi, masal ironiye başvurarak bir 'yoklama'da bulunur.

2.2.2.2. Epik ile Komik Arasında: Masalın Saflık İronisi

Masalda hangi olanak ve araçlar, hangi maksatlar doğrultusunda yoklanır? Aslında 'masal nedir?' ile eşdeğer olan bu soru bizi belli bir ironi kipini tanımlamaya yöneltmektedir. Bu ironi kipini doğrudan münferit bir kategori haline getirmeksizin türler arası bir düzlemde görebilmek içinse olağanüstü masalın epik türler arasındaki ayrıksı konumuyla masal familyasının komik türlere olan yakınlığını ilişkilendirmek gerekir.

Komik türlerin mutlak ve ardışık sıçramalara bağlı olmayan çokdüzenli bir tarih anlayışı içerisinde düşünülmesi, masaldaki epik yapıların kalıntı ya da salt biçimsel disiplininin ötesinde açıklanabilmesi için elzemdir. 'Sanat şen midir?' sorusuna yanıt aradığı makalesinde böylesi münavebeli bir tarihten bahseden Theodor Adorno, sanatta ciddi ve neşeli yanların tarihsel bir dinamiğe bağlı olduğunu, bunun ise erken burjuva toplumunun öncesine, arkaik olandan farklılaşan bir ögenin oluştuğu döneme dek uzandığını kabul eder. Fakat burada önemli olan husus komedinin tek istikametli, gerekirci bir tarih düzenine tabi olmamasıdır. *"Sanatın kendini mitten, karanlık ve çıkışsız olandan kurtarmasını sağlayan esas olarak bir* süreç*tir, ciddi ile şen olan arasında yapılmış değişmez, temel bir seçim değil"* diyen Adorno, sanatı sanat yapan şeyin, onun gerçeklikten kaçıp sıyrılmasını mümkün kıldığı gibi gerçeğe

[308] Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı…,* s.31.

nüfuz etmesini de sağlayan 'ciddiyetle şenlik arasındaki titreşim' olduğunu belirtir.[309] Bu açıklıktan yola çıktığımızda, ironinin dogmatik tözü daha yüksek bir birlik adına olumsuzlayan ve böylelikle etiği bilinçli tercihin konusu haline getiren Sokratik bir karşıtlık öğretisinden ibaret olmadığını göz önünde bulundurmak gerekecektir. Daha da önemlisi, bu titreşim alanında komedi artık Hegelci teleolojide olduğu gibi tarihte ilkin trajedi olarak tezahür eden formların nihai noktası olarak düşünülemeyecektir.

Nortrhop Frye'ın modern edebiyat eleştirisinin klasiklerinden biri sayılan çalışmasında mit ile ironi (ve komedi) arasındaki kesişmenin yalnızca bir çözülmeyi ifade etmediğini görürüz. *"İroni altmimetiğin mirasıdır: realizmde ve hissiz gözlemde başlar. Ama bunu yaparken, durmadan mite doğru hareket eder, kurban etme törenlerini donuklaştırır ve ölen tanrılar onda yeniden belirir."* [310] Türlerin üst limiti olan mit ile alt limiti olan ironi arasında her daim gücül kalan ve edebiyat tarihinin kutsal-gerçekdışından profan-gerçekliğe yönelmiş 'iniş' paradigmasını boşa çıkaran çembersel bir bağ bulunur.[311] Edebi türler arasında ironinin şu ya da bu şekilde mitosa yönelmiş karmaşık biçimlerine rastlanması da aslında onun türler tarihini nihayetinde zorunlu olarak romana çıkaran homojen bir yapı kategorisi gibi görülemeyeceğinin kanıtıdır. (Bu bağlamda epiği Antik Yunan' özgü bir erken 'sivil' tür sayan Frye'ın Doğu edebiyatlarının mitik ve romantik formüllerden öteye geçemediği savı ile Lukacs'ın romanı 'tanrısız bir dünyanın epiği' olarak tarif etmesi arasında açık bir koşutluk söz konusudur.) Öte yandan tarihin doğrusal ilerleyişini ihlal eden bu karışımlar masaldaki mitolojik unsurların kalıntı niteliğinde olmayıp farklı bir bağlamda yeni gösterge değerleri ile yer aldığını da doğrular. Öyleyse Jolles'in sıralamasında masalın hemen akabinde yer alan son basit formun komik türlerin basit formu olan *fıkra* (Alm. Witz) olması, komedinin ön türlerle arasına çizdiği tarihsel eşiği göstermez; masal ve fıkra komşuluğunun işaret ettiği yer diyalektik harmoninin hakim olmadığı, parçalı ve çokdüzenli tür spektrumunda epik, ironi ve mizah

[309] Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları* (Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.154.
[310] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s.70.
[311] Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3 – Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (Çev. Mehmet Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.72.

arasındaki kesişim bölgesidir.[312] Bu ortaklığın masal türü özelinde aşağı yukarı nerede başlayıp bittiğini görmek için, öncelikle Mihail Bahtin'in çeşit proto-tür olarak tanımladığı 'karnaval' nosyonundan ve epik türlerden romana uzanan türler tarihi tezinden yararlanacağız. Zira ortaçağ yüksek kültürü ile halk kültürü arasındaki kaynaşmayı ifade eden karnaval ikliminde, olağanüstü masalın almaşık bir karşıtlığa dayanan, yani 'yaratılmış her şeyin pozitifliğini ve kusurluluğunu aynı anda ileri sürme imtiyazına sahip'[313] ironisi ile yıkıcı bir sinizmle iş gören mizahi akrabaları arasındaki ortaklık ve ayrışmaların gözleneceği bir aralık elde edebiliriz.

Kuşbakışı manzaradan ironi ve mizah arasındaki fark eleştirel şiddetin düzeyleri ile ilgili tali bir fark gibi görünür. Oysa tekillik ve genelliklerin idaresi, ortaklık ve çatışmaların dökümü üzerinden bakıldığında, bu farkın sertlik veya saldırganlık seviyesiyle açıklanamayacak, hedef ve etkilerle alakalı bir kip farkı olduğu anlaşılmaktadır. Güncel çalışmalara baktığımızda ironi, komedi, mizah, satir, parodi vb. kavramların, uyumsuzluk ve belirsizlikten beslenen çok yönlü bir edime göndermede bulunmaları itibariyle iç içe geçtiklerini ve bu nedenle kolay tanımlanamadıklarını görürüz. Özellikle edebiyat alanında tarihi dönemler ve kültürel sınıflara göre oluşturdukları farklı bileşkeler bir tipoloji çeşitliliğini de beraberinde getirir. Bu çeşitlilikten ironi de payını alır; kararlı, spesifik, gözlenebilir, enstrümantal, sokratik, romantik vd. gibi her biri olguyu farklı yönlerden kavrayan çok sayıda

---

[312] Jameson'un Jolles'in tür sistematiği için çizdiği Greimas'çı göstergebilimsel dörtgende, masal ile komedi toplumsalla girdikleri önvarsayım ilişkisi bakımından 'soruşturma-kuşku-otorite' köşesinde kesişir. Üst başlığı 'çözünüm' olan komedinin diğer köşesi, karşıtlık ilişkisinde bulunduğu kutsalın inşasını ifade eden, efsane türüne özgü *imitatio*'dur (taklit). Üst başlığı 'hüküm, yargı' (judgement) olan masalın diğer köşesi ise 'bütünlük-klan'dır. Masalın ait olduğu bu köşe 'soruşturma-kuşku-otorite' kutbunu komediden farklı olarak aşkın bir kutsala değil, bir içkinlik düzlemine götürür. - Jameson, "Introduction", *Simple Forms,* s. 12-13. Komedide soruşturma kutsal kişilerin otoritesi karşısında yıkıcı bir çözünüme neden olurken, (Jameson bu minvalde Jolles'in komedi türlerine yaklaşımının Hegel'ci çizgide bulunduğunu belirtir), masalda toplumsal bir alanı denetlemeye dönük gibi görünür. Ne var ki ilişkilendirildiği 'hüküm' kutbu onu gerisingeri kutsal bütünlüğe iade eder, ancak komedideki gibi alaşağı etmek üzere değil, tam tersine onun buyruğunu yerine getirmek için. Hüküm ile klanın 'bütünlüğü'nün kesişmesinde romantizmin dünyevi cennet idealini, otantik toplum özleminin yankısını buluruz. 'Saf ahlak' mutlu sonu ironik etkiden yalıttığında aslında arzuyu yeniden hayaletsi, avutucu, nesnesi önceden belirlenmiş pasif konumuna geri döndürür. Ne kadar ilksel ve kuşatıcı bir noktada bulunsa da fantezi yine bir eksikliğin temsiline indirgenir, basit formun ideal biçimi olarak tanımlanan mutlu son adaletin son-suzluğunu ele geçirmiş gibidir. Dolayısıyla masalın 'otorite' ile kurduğu temas gerçekte bir 'soruşturma-kuşku' ilgisi olamayacak denli önceden belirlenmiştir.

[313] Jankélévitch, *İroni…*, s.163.

altküme ile karşımıza çıkar.[314] İleride masal türüne has ironinin hangi retorik araçlarıyla işlediğini gösterebilmek adına birtakım önadlara atıfta bulunacağız, fakat burada literatürü kapsayan bir ortalama üzerinden yeni bir tasnife gitmeyi amaçlamadığımız gibi, tek bir tipolojiye sadakat göstermeyi de gerekli görmüyoruz. Zira Batı literatüründe ironiyi mizahtan ayıran tanılar halihazırda belli bir çizgide mutabakat arz eder, o da ironinin ciddiyetsizlikten ciddiyete, ayrıntıdan bütüne yönelen genelleyici ve uzlaştırıcı bir tutumu olduğu, buna karşın mizahın tümelin geçerliliğini iptal eden, uzlaşıya yanaşmayan, saldırgan ve umarsız bir eleştirmen olduğudur.

Batılı diskurların ironinin niyet ve etkilerine göre bölündüğünü belirten Linda Hutcheon, birbirinden kapsayıcılık ile münhasırlık, tahrik ve saldırganlık modellerine göre uç veya karşıt noktalara gidecek denli ayrılabilen tüm formülasyonlarda ironinin 'aksiyolojik', değer biçici (evaluative) olarak kaldığını ifade eder.[315] İroninin değerlere ilişkin yargısı konsensüslere bağımlı olduğu için mecburiyetle olumsaldır, dolayısıyla söylenen ile söylenmeyen arasında ürettiği çift anlamlılığı arayışta olduğu farazi bütünlüğe borçludur. Mizah ve hicivde sıkça kullanılsa da yalnızca onlara has bir enstrüman sayılamaz, zira güldürücü olmadığı halde anlamın altını oyabilen farklı söz teknikleriyle antik trajediler, ortaçağ şövalye romansları gibi komedi sınıfına girmeyen türler içerisinde de boy gösterir. İronistlerin tarih boyunca seçkinci, dışlayıcı, anti-sosyal tavra sahip olmalarından ötürü suçlanmaları da yine ironinin muhalif görünüm altında hususi bir yorum topluluğu, alternatif bir görüş birliği yaratmasıyla alakalıdır. İroninin yergilerde dahi müspet ve doğrulayıcı meselelere yöneldiğine dikkat çeken Booth şöyle der: "*İroni gibi güçlü ve potansiyel olarak aldatıcı bir aracın ahlakçılar tarafından kınanmış olması pek de şaşırtıcı değildir. Ancak bunu yalnızca ebedi bir inkâr ruhunun hizmetinde görmek ciddi bir hata olur. Şeytan büyük bir ironist olabilir, ancak Tanrı da öyledir; büyük peygamberler de ironiyi büyük günahkarlar kadar özgürce kullanmışlardır."*[316] Bu bağlamda ironi ve mizahı yasayla girdiği ilişki tarzlarına göre birbirinden ayıran Deleuze, ironide yasanın düzenine ikincil, türemiş,

[314] İroni ve komedi biçimlerine dair çeşitli yaklaşımların yalın bir özeti için bkz. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler - Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul 2016.
[315] Linda Hutcheon, *Irony's Edge – The Theory and Politics of Irony*, Routledge, New York 2005, s. 37.
[316] Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago 1975, s.30.

aktarılmış veya ‘genel’ olduğu gerekçesiyle karşı çıkıldığını, yasaya kökensel bir kuvveti saptıran veya gasp eden sahte bir ilke karıştığının iddia edildiğini belirtmiştir. Mizahta ise aksi yönde bir hareket vardır; yasanın yasakladığı zevklerin tadılabilmesi nihayetinde saçmalığa indirgenmiş olacağı radikal bir düşürmeyle, genelliğin son raddesine vardırılmasıyla mümkündür. Bu nedenle sahte bir tavırla yasaya en ince ayrıntısına dek teslim olunur ve onun sonuçlarına doğru inilir. Mizah yasayı genelleyici kolundan tutarak had safhasına ulaştıran bir abartıdır; sonuçların, iniş, askıya alış ve düşüşlerin sanatıdır. İroni ise ilkeler sanatıdır; tekil olanaklara bir ideal varsayımı uyarınca yönelir, bunu yaparken geniş bir perspektif elde etmek ve böylece daha sahici ve yüksek bir ilkeye ulaşmak niyetindedir. Ancak tam da bu sebepten ötürü ilkeleri sarsmak, silkelemek, tersyüz etmek zorundadır. Bu nedenle ironi çift yönlü bir jestte bulunur: *“ironi hem sorgulayıcı hem de seçkincidir, hem normları bozar hem de daha yüksek ideallerin inşasına katılır. Bir yandan, herhangi mevcut konsensüse veya topluluğa meydan okuyarak toplumsal bütünün ve gündelik dilin sorgulanmasına izin verir. Öte yandan, bu sorgulayıcı ve ironik bakış açısının konumu, toplumsal bütünün ötesinde ve olağan konuşma ve varsayımların üzerinde bir bakış açısı talep ettiğinden zorunlu olarak hiyerarşiktir.”*[317]

Bahtin’in epiğin tekdilliliğinden (monoglossia) romanın çokdilliliğine (polyglossia) açılan edebiyat tarihine baktığımızda ise, mizahla birlikte etkinliğini farklı bir boyuta taşıyan ‘diyalojizm’in bu tarihin lokomotifi olduğunu görürüz. Diyalojizm, sözcüğün yalnızca verili bir gösterilenin yansıması olmakla kalmayıp aynı zamanda bir hitabet kipliğinde bulunduğu, yani ‘söz’den evvel bir ‘söyleme’ edimi olduğu için, sözce içerisinde her zaman yeni ve yinelenemez bir değerle devinmesini ifade eder. Ancak Bahtin, diyalojikleşmenin dile içkin olduğunu belirtmekle birlikte, sanatsal düzyazı ve özellikle romanda, ‘dışarısında başka hiçbir şeye ihtiyaç duyulmayan üniter ve tekil bir Batlamyus dünyasına ait’ şiirsel türlerden farklı olarak, söylemin anlam sistemine içeriden etki edecek şekilde kullandığını ileri sürer. Roman türünün ortaya çıkışını bu bağlamda ampirik bir otoriteye dönüşen kurucu özne modelinden ziyade bir Kopernik modeliyle; söylemin bir diyalog etrafında karşılıklı

[317] Claire Colbrook, *Irony*, Routledge, New York 2005, s.150.

konumlanmış özneler tarafından canlandırıldığı çoğulcu bir birliktelikle açıklar.[318] Bahtin, Batılı edebiyat teorileri içerisinde Hegelci tarih sistematiğini revize etmesi bakımından görece ayrıksı bir konumu bulunan bu türler tarihi tezini, Ortaçağ Avrupa'sına ait iki farklı hayat tarzının bir araya geldiği karnaval olgusu üzerinde temellendirir. Karnaval, son derece ciddi, ketum, kasvetli, dini hayata saygılı, hiyerarşik mesafeye sadık resmi hayatın askıya alındığı, gülünçleştirmenin, alçaltma ve aşağılamaların, adab-ı muaşereti hükümsüz kılan samimi temasların alanı olan popüler hayatla iç içe geçtiği, coğrafya ve zamandan bağımsız bir meta-ritüel gibi tanımlanır. Buna göre karnavalın diyaloğunda dini dogmatizmin alaşağı edildiği, ağırbaşlı ruhban çileciliğinin komik bir skandala dönüştüğü bir dünyevileşme ve özgürleşme akımı mecra bulur. Ruhun gerisingeri doğanın bereketli ana rahmine indirilip bedensel niteliğinin tazelendiği düşey bir çözünme gerçekleşir. Kökleri folklora isnat edilen popüler gülme toplumsal katılığı yumuşatmakla kalmaz, dile ve dünyaya dair yeni bir anlayışın yolunu açar.

Bahtin karnaval ruhunun salt yadsımadan ibaret olmadığını, kutsalı abartıya başvurarak küçük düşürmesinin, dogmatik değerleri küstah bir gramer kullanarak itibarsızlaştırmasının ardında yenileyici ve yapıcı bir arzunun bulunduğunu özellikle vurgular. Karnavalda yıkıcı güçler hayatın evrensel diyalektiğine, ölme-dirilme döngüsüne bağlanır, *"parodi biçimleri hayatın hiyerarşik kabuğunu kırarlar ve bir nesnenin yeniden yenilenmiş ve yaratıcı bir biçimde tekrar doğmasını sağlarlar."*[319] Burada yüksek bir birlik adına kendisini durmaksızın aşan soyut 'tin'in yerini popüler kültürün zaman ve coğrafyadan bağımsız, ölümsüz pagan bedeni almış gibidir. Epik ile roman arasındaki geçişi 'yarı ciddi-yarı komik' heterojen türlerin göründüğü uzun bir ara dönem üzerine yerleştiren Bahtin, böylelikle karşıtların birbirini 'içererek aştığı' ve 'yürürlükten kaldırdığı' (Alm. Aufhebung) Hegel'ci diyalektiğin sentez anını da kesintiye uğratmış gibi görünür. Ne var ki yaşamı tazeleyen yaratıcı kuvvet ve eleştirel özbilincin gelişmesindeki aslan payı nihayetinde yine mizaha aittir. Romantiklerin doğadaki ilahi ahengin bir unsuru halinde idealize ettiği naif halkına

[318] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana* (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.51-61.
[319] Craig Brandist, *Bahtin ve Çevresi – Felsefe, Kültür ve Politika* (Çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s.209.

karşılık, Bahtin'in tasavvurunda halk, aristokrasinin enine boyuna formalize edilmiş, taşlaşmış evren formasyonu karşısında yaşamın devingen yönünü temsil eden, otoritenin hiçbir türlüsüyle başı hoş olmayan, heretik, çeşitleyen, belirsizleştiren yıkıcı bir güç olarak idealize edilir. Çokdilli ve çoksöylemli edebi biçimlerin yolunu açan dönüştürücü kuvvet, epiğin kapalı ve tamamlanmış kutsal zamanına ait erişilmez mesafeyi ortadan kaldıran, zamandaş gerçekliğe kapı aralayıp ozanın içinde bulunduğu günü temsil etmesine imkan tanıyan popüler 'gülme'dir: *"gülme, bir nesneyi kendisine çekip bildik, samimi kılarken bu nesneyi – hem bilimsel hem sanatsal olan – araştırmacı deneyin korkusuz ellerine ve deneysel fanteziye teslim eder."*[320] Nihayetinde karnaval, resmi kültür ile popüler kültür, resmi dil ile gayri resmî dil arasındaki diyalektik bir senteze göndermede bulunur; gülme ilkesi seçkinci-ötedünyacı mantalitenin antitezi gibi düşünülmüş, geleneksel grotesk öncelikle ve ağırlıklı olarak alt kültürlere özgü bir enerji gibi anlaşılmıştır. Dolayısıyla kırsal şiirler ve fabllardan Sokratik diyaloglara ve oradan Bahtin'in son derece önemli bir geçiş eseri olarak gördüğü Menippos yergisine uzanan 'yarı ciddi-yarı komik' türlerin 'yarı ciddi'liği, epik dünyadan kopuş sürecinin başlangıç aşamasındaki pasif bir direnci ifade edebilir. Buna karşın 'yarı komik' taraf, diyalojizmin söyleme olan içsel etkisinin daha da güçleneceğinin emarelerini taşıyan bir nevi haberci kategoriye tekabül eder.[321]

Masal anlatıcılığı denince akla ilk gelen bir kaba güldürü yahut fars çeşidi

---

[320] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s.188-189.

[321] Aron Gurevich ortaçağ groteskini konu edinen çalışmasında Bahtin'in 'gülme'nin başrolde olduğu diyalektik çoğulculuğuna itiraz eder. Ona göre grotesk bütünüyle alt-kültüre ait artistik bir enstrüman olmayıp ortaçağ insanının dünya görüşüne ait genel, çağcıl bir normdur. Kutsal karşısında yalnızca bir muhalefeti ya da geri çekilmeyi temsil etmez, kutsalı profanlaştırırken onu eşanlı olarak onaylayan bir pozisyondadır. Gurevich kültürel düzeyleri yekvücut halinde birleştirme niyetinde olmadığını belirtmekle birlikte gülmenin saray kültüründe de fonksiyonel olduğunu hatırlatır, groteskin ciddiyet ile laubalilik, yüce ile bayağı arasında yarattığı müphemliğin folklorik kültürden resmi kilise kültürüne dek ortaçağ sınıflarının tamamında şu ya da bu şekilde etkin olduğunu çeşitli edebi metin ve referanslar üzerinde örnekler. Ortaçağ kültürünü iki kutuplu bir imge halinde şematize eden Bahtin'in tezi karnaval ve kaba komedide groteskin yadsınamaz bir etkisi olduğuna işaret etmekte haklıdır. Ancak groteski klerikal kültür ile keskin bir kontrast dahilinde gülme ilkesiyle özdeşleştirip 'komik grotesk'e dönüştürür. Oysa *"karnaval, ciddi kültürü kendi içinde ayırt eden bağdaşık bir ilinti kurar: onun özüne nüfuz eder ve onu aşağı çeker, fakat bu temelli bir değişime yol açmaz. Bu 'düşüş' ne yadsıma ne de bir lakaydidir, fakat kapsayıcı bir tersinme yoluyla geçici bir aşmayı sağlar. Karnavalın anlam dünyası resmi kültür için dışsal ve yabancı bir konumda durmaz, aksine unsurlarını büyük ölçüde ondan temin eder…"* – Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, (Trans. Janos M. Bak, Paul A. Hollingsworth), Cambridge University Press, Cambridge 1988, p.180. Ortaçağın resmi ve gayriresmi kültür kampları arasında bir diyalog düşünülecekse bu metafiziksel açıdan karşıt olan iki ayrı entite arasındaki bir karşılaşma, yani tek yönlü bir 'sağırların muhabbeti' olarak değil, fakat karşılıklı bir iç içe geçme durumu gibi düşünülmesi gerekir.

değildir kuşkusuz, bununla birlikte büyük masal ailesinde şenlik iklimini hissettiren, müstehcen, grotesk unsurların yoğun olduğu, dini otoritenin alay konusu haline getirildiği örneklerin ayrı bir alt-sınıf teşkil edecek denli fazla olduğunu belirtmek gerekir.[322] Ancak şurası açıktır ki, folklorik mizahla göbek bağı olan yalnızca şaka-nükte masalları, fıkralar yahut satir-hiciv özellikleri gösteren edebi masallar değildir. Masal türü belki tüm alt sınıflarıyla birlikte kutsalın alaşağı edilmesine, ahlak yasasının ilgasına ortaklık etmez, fakat gerçeklik karşısındaki ironik tavrı açısından halk mizahıyla hatırı sayılır genişlikte bir kesişim kümesi meydana getirir. Bahtin'in 'yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farkı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek', 'dünyaya ait hakim bakış açısının konvansiyonlarından ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini sağlamak' şeklinde ifade ettiği etkiler göz önünde alındığında, masalda folklorun karnavalesk ruhundan azımsanamayacak bir pay bulunduğu söylenebilir.[323] Masal kurmacasında da 'popüler gülme'de olduğu gibi kişiye *'var olan şeyin göreceli doğasını fark etme'* imkanı sağlanır.'[324] Diğer taraftan, 'asıl masallar'ı bütünüyle ortaçağ halk kültürüne atfedilen özgürleştirici ve zapt edilemez 'karnaval ruhu'nun bir ürünü gibi görmek, keza başkalaşım ya da kılık değiştirme motiflerinde sıklıkla görülen çirkinlik temalarını grotesk gerçekçilik çerçevesine almak fazlasıyla katı bir kümeleme olacaktır.[325] Olağanüstü masalların ortaklığı daha genel bir söylem kipiyle

---

[322] Aarne-Thompson Type-Index'inde 'Şakalar ve Nükteler' başlığında 800 tip tespit edilmiştir. Bu başlık altında yer alan 'Papazlar ve Dini Emirlerle İlgili Şakalar' alt başlığında ise 125 farklı tip bulunmaktadır. - Anti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale – A Classification and Bibliography* (Trans. and Enlarged by Stith Thompson), Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961, s.486-507.

[323] Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Çiçek Öztek), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s.37, 62, 48.

[324] Bahtin, *Rabelais ve Dünyası…*, s.49

[325] Masal ailesinin mit ile mizah arasındaki ironi yelpazesinde nasıl çeşitlendiğini gösteren en iyi örnek Türk masallarında da önemli bir yeri olan Keloğlan masallarıdır. Keloğlan masalları, isminden de anlaşılacağı üzere kahraman tipi merkezinde kurulmuş bir kümedir. Konu üzerine öncü çalışmalardan birine imza atmış olan Tahir Alangu, Keloğlan masallarını sınıfsal bir taşlama olarak görmüş, 'mitos-epos'tan koparak gerçeğe yönelen bir edebi söylem içerisinde tanımlamış ve Keloğlan tipinin kaba, acımasız, zaman zaman müstehcenliğe varabilen kendine has 'zalim neşesi'ni grotesk gerçekçilik ile ilişkilendirmiştir. Ne var ki Alangu bu tip masalların sonunda Keloğlan'ın başlangıçtaki grotesk kimliğinden uzaklaşarak tipik bir masal kahramanı gibi sevimlileştiğini göz ardı etmez ve bu durumun masalın epikle olan iltisakını koruduğunun delili sayar: *"Keloğlan'ın zekası, mahareti, başarıları, aşağı bir toplum katından gelişini, çirkinliğini hatta kelliğini bile unutturur. Masalları dinleyenlere sevimli ve cana yakın göründüğü kadar, padişahın kızına bile, sonunda kendini sevdirecektir. Kendisini üstünlükleri ve başarıları yüzünden sevme fedakarlığını gösterecek kız sayesinde başına sırma saçlar gelecek, bir anlamda yücelecektir. Ancak burada, msalın sonunda, Keloğlan masallarındaki gerçekçi*

açıklanmalıdır, o da eksik bir gerçeklik veya yarım ağızlı bir mizah değil, yasa ve hiyerarşiler üzerinde adaletin yüksek birliğine yönlendirilmiş bir müzakere, yani reaksiyoner bir tavır içerisinde mevcut normlara saldırırken diğer yandan mite yakınsayabilen bir ironi tarzıdır.

'Gülme' nasıl halk kültürüne özgü sayılamaz ise, ciddiyet de resmi-yüksek kültürün tekelinde bulunmaz. Olağanüstü masallara bu pencereden baktığımızda fantezinin ivmesini yalnızca gülmeye borçlu olmadığını, ironinin hafif bir tebessümle iktifa ettiğini görebiliriz. Masalın arzusu, 'şeylerin göreceli doğasını' keşfeden neşeyi bir tamlık düsturu ile harmanlar, tazeleyici iksirini belirsizlik ile bütünlüğün uzlaştırıldığı özel bir tarifle üretir. Komedide yüce yasayı aşağı çeken düşey harekete karşılık, masal epik dünyanın sınırlarını içine doğru esneterek daraltır ve yatay bir fark üzerinde hareket eder. Otoritenin aşkın-kutsal kökenlere dayanan meşruiyetini kolektifin sıhhati adına kontrolden geçiren ve bu doğrultuda yasayı talihle karşı karşıya getiren bir iç denetim tüzüğü yürürlüktedir. Hileler ve büyük tesadüfler sosyal handikapları öne çıkarsa da doğrudan otoritenin merkezine yöneldiği durumlar nadirdir. Keza bağışçı figürünün yardımları da düzeni ortadan kaldırmaya yönelik sabotajlar olmayıp, onun yozlaştırıcı sapmalardan arınmasını sağlayan dokunuşlardır. Düzene karşı çıkılmasının gerekçesi, yasanın genelliğinden, bu genelliğin yarattığı boşluklardan istifade ederek onun içine karışmış olan sahte unsurları ayıklamaktır. Bu minvalde çözünüm olayı vezirler, yerel yöneticiler, ebeveynler gibi çeşitli grup ve seviyelerdeki erk sahiplerinin konumlarını suiistimal ederek kurduğu entrikaların boşa çıkarılması ya da mesuliyetlerin ihmali sonucu oluşan aksaklıkların giderilmesidir, aile bazında 'öz' ile 'üvey', topluluk bazında 'asıl' ile 'düzmece' ayrımına yönelik hassasiyetin temeli de burada yatar. Hükümdarlar bazen doğrudan cezalandırılabilse de genellikle hakem konumunda kalır; taht, sahibinin değiştiği durumlarda da nihai

---

havadan biraz ayrılıp, masala özgü kalıplaşmış biçimlere, halk masallarının düş ve ülkü dünyasına yeniden dönüyoruz. Böylece Keloğlan masalları, bütünü ile değil de, ancak yer yer, masal yapısına bağlı işaretleri sürdürüyor." - Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.637-638. Daha sonrasında, Keloğlan masallarının *Asıl Keloğlan* ve *Düzmece Keloğlan* olmak üzere iki sınıfa ayrılmasında da ironi-mizah arasındaki düzensiz kesişim bölgesininin etkisini görürüz. Keloğlan'ın doğuştan kel olduğu Asıl Keloğlan masallarında komik-grotesk unsurlar ağırlıkta iken, kahramanın çeşitli nedenlerle yurdunu terk etmek zorunda kaldığı ve hedefine ulaşmak için Keloğlan kılığına büründüğü Düzmece Keloğlan masalları ise gurbet ve özlem motiflerinin yoğunlukta olduğu romansvari masallardır. (640-641.)

[325] Thompson, *The Folktale*, s.380-381.

adalet mercii olmayı sürdürür. *"Kendilerine meydan okunan tiranlar ve ebeveynler yenilgiyi kabullenir veya yer değiştirirler; fakat mülkiyet ilişkileri ve ataerkil düzen dönüşmez."*[326] Kahramanlar şahsi bir sorunu çözmek üzere çıktıkları serüvende giderilmesi mecburi bir vazife halini alacak başka eksikliklerle karşılaşır, ancak bir ihtilale kalkışmadıkları kesindir; çatışma ile yardımlaşma arasındaki almaşıklık kurumsal yapıyı hedef almaz. Olay örgüsü Propp'un 'güdülenme' ya da 'yasağın çiğnenmesi' olarak adlandırdığı kırılmalarla gelişim faslına geçerken, kurbağaların prenslere, geyiklerin dervişlere, güvercinlerin prenseslere dönüştüğü, en basit gündelik eşyaların bile büyülü güçler kazanabildiği fantastik bir dünyanın kapıları aralanır. Mağdur ve masum kahramanlar bilvesile yazgı zincirine dolandıklarında, masalın uzamı sosyal yapıdaki çelişkilere uzanarak güç ilişkilerinin sorgulanabileceği, en genel anlamıyla merkez ile çevre arasındaki mesafenin yoklanabileceği bir esneme yaratır.[327]

Masalda epik türlere özgü anıtsal bir zamana, ulusal bir kahramanlık tarihine veya kurucu babaların dönemine bağlanma durumu gözlenmez. Ancak doğanın güçlerini kendi tarafına çekerken diğer yandan gücün doğasını erişilmez kılan pandeterminizm, daha iyi bir dünyayı aramak için yola çıkmış olan arzunun ütopik işlevini tarihsiz bir yazgının gözetimine tabi kılar. Büyülü güçler kahramanlarca tasarruf altına alınamaz (almaya çalışanlar genellikle sahte veya kötü kahramanlardır

[326] Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı…*, s.165. Zipes bilhassa geleneksel halk masallarının sonunda kahramanın hükümdar olmasını adaletin son durağı sayılan keyfi otoriteye meyledilmesi olarak tanımlar ve bunun feodal ve burjuva toplumlarının ataerkil kodlarını destekleyen gerici bir eğilim olduğu görüşündedir. s.368.

[327] Darnton, masallara 18.yy.'da Fransız köylü zihniyetinin bir yansıması olarak bakarken, masallardaki eleştirinin sınırlı tarzını gösteren iki tez sunar: Masallar köylülere dünya düzenini anlatır ve onlara bu dünyayla baş edebilme stratejileri sağlar. Darnton'un tahlilleri işlevselciliğe yaslandığı için metinlere getirdiği yorumlar da fazlasıyla yansıtmacı görünür. Özellikle masal dünyasına has tipik doğaüstü varlıkların alegorik temsiller olarak düşünülmesi (örneğin devlerin zengin toprak sahiplerini simgelemesi) ironik mesafeyi kolayca kapatan sansürcü bir bağlam varsayar. Bununla birlikte metinler genel itibariyle tarihsel verileri doğrulayacak ve ulusal-kültürel farkları açığa çıkaracak şekilde çözümlenmştir. (Almanlarda şiddet ve protestan bir dindarlık, Fransızlarda toplumsal hiciv, İtalyanlarda komedi, İngilizlerde güler yüzlü ve evcimen bir atmosfer vardır vs.) Öte yandan otorite karşıtlığının sınırlılığı masalların 'hayatta kalma taktikleri' ürettiği savında da kendisini gösterir. Hilekarlık temalarının 'örtük bir radikallik damarından ziyade, dünyaya uyum sağlamanın bir yolu' olduğu görüşünde olan Fransız tarihçi, masallarda sergilenen isyankar tavrın devrimci formüller üretmediğini ifade eder: *"… masal, ayrıcalıklı kesime ne kadar az saygı gösterirse göstersin, burun sürtmenin ve işleri tersine çevirmenin ötesine geçmez. Kahraman karşı tarafı küçük düşürmekle yetinir, devrim hayali kurmaz. Yerel otoriteleri gülünç duruma düşürdükten sonra yeniden kendi konumlarında bırakır ve her ne kadar mutsuz olsa da, kendi yerine döner. Toplumsal eleştiriye yaklaşan diğer masallarda da isyankarlık kahramanları daha öteye götürmez."* – Darnton, *Büyük Kedi Katliamı*, s. 70-72.

ve bu sebepten cezalandırılırlar), şahsi gayeler doğrultusunda kullanılamaz; sadece önceden belirlenmiş bir kaderi gerçekleştirmek üzere ortaya çıkar ve vazifelerini yerine getirir getirmez sahneyi terk eder. Kötülük, peri kızları, cinler, cadılar vd. gibi insanlığa yabancı bir öte dünyadan da gelebilir, kıskançlık, açgözlülük, acımasızlık gibi doğrudan kişiye ait bir haslet olarak da görünebilir, ancak hukuki normlara göre tanımlanabilen, tekillik arz eden bir suç statüsünde sayılmaz. Masalların mitlere yakınsayan yönü, kötülüğün gerekçesiz gerekliliği karşısında kahramanın cüret yahut safdilliğini yazgının (ya da talihin) güvencesi altına alan bu içkinlik öncülüdür. Yine bu öncül gereğince alaycılık ölçülü kılınır, öte yandan buyurgan, didaktik bir söylemden uzak, gösterişsiz fakat ince bir kinayeye yaklaşılır. Ciddiyet yerini sarkastik kahkahalara bırakmaz, lakin artık sahiciliğini yadsımış olduğu ilkenin konforuna saklanamayacağından ümitvar bir arayışa, teklifsiz bir iyimserliğe dönüşür. Mitik hegemonyanın gizemli gücünden yayılan korku parodiyle öğütülmez, ancak suç ve deliliği tanımayan epik masumiyetin kuşattığı cüretkarlık sayesinde yerini bir nevi aydınlanmaya bırakır.[328]

Masalların 'dolaşık bağlardan kurtulup kendine dönen' bir gelişimi temsil etmesi bakımından Adorno'nun işaret ettiği münavebeli tarihin önemli aktörleri olduğu su götürmez. Doğaüstü varlıklar ve büyülü güçleri efsanelerin aksine gerilim yaratmaksızın devreye soktuğunu, imkansızlık derecesinde zorlu görevler tasarlayıp çözümü de bir o kadar kolaylaştırdığını hatırlayacak olursak, masalları yanlış kaynayan kemiklerin görülmesi için çekilen toplumsal röntgenlere benzetebiliriz. İnsanlar ile cansız nesne ve hayvanlar arasında gerçekleşen ani başkalaşımlar doğa-kültür ikiliğinin negatif fotoğrafları gibidir. Uç noktalardaki abartılı mazmunlar (altın sarısı, kar beyazı, aydan güzel, rüzgardan hızlı, demirden sert vd.) kanıksanmış bir

[328] Asi ve uyanık çocuk bir fasulye sırığıyla cennete tırmanıp meleklerin nasıl altın ürettiğini görebilir, yoksul bir adam çocuğunun vaftiz babası olabileceğini söyleyen tanrıyı zenginlere lütfedip fakirleri aç bıraktığı gerekçesiyle reddeder. Küçük cesur terzi, sırf bir sineği öldürebilmesinden aldığı cesaretle atölyesinden çıkarak dünyaya açılır, karşılaştığı tüm engelleri aşarak krallığın sahibi olur. Korku hissini hiç tatmamış ve onun nasıl bir şey olduğunu öğrenmek için yollara düşen bir başka genç kahraman, kendi budalalığıyla bütün şeytani yaratıkları aptal yerine koyar, cesetlerin üşüdüğünü düşünerek onları ateşe verir, hayaletlerle oyun oynar, ifritlerin başı olan sakallı bir adamı yakalayarak hazineler kazanır. Ernst Bloch'a göre, tarihte Aydınlanma adıyla bilinen dönemden çok daha önce, umut, uyanıklık ve cesaretin olduğu her yerde ortaya çıkmış olan bu temler 'bilmeye cüret etme' anlamında birer aydınlanma nüvesidir. – Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature* (Trans. Jack Zipes, Frank Mecklenburg), MIT Press, Cambridge 1988, s. 169.

hiyerarşiyi toptan feshetmez, ancak gündelik hayatın ana hatlarını şaşkınlık uyandıran bir hafiflikle belirginleştirerek kültürel alışkanlıklarla örtülmüş ön kabullerin daha yoğun bir atmosferde duyumsanmasını sağlar. Budala, tembel gibi anti-sosyal tiplerin aykırılıkları, vasatı yerinden eden zincirleme tepkiler doğurarak toplumsal alanı boylu boyunca kat eden bir çığa dönüşebilir.[329] Bu süslemesiz, düzayak denilebilecek öykülerin arkasında naif fakat ironist bir arzu bulunur. Anlatıyı 'harikulade', yani 'adet bozucu' kılan *"basit ve dolaysız iyi bilinç değil, antiteze varıp dönmeyi kendi kendisine dayatan kıvrımlı ve dolaylı bir iyi bilinç"*tir.[330] Şu halde masalın 'olağanüstü' dünyasını rasyonel yetilerin az gelişmiş olduğu tarihsel bir kategoriye sıkıştırarak statik işlevlerle sınırlamanın, kurulu bir düzeni sürdürmekte direten içgüdüsel eğilimin kültürel çeşitlemelerinden biri gibi düşünmenin yanlışlığı izahtan varestedir.[331] Pandeterminizmin yalnızca nedensel bir boşluğu doldurmakla kalmayıp, fizikselle

[329] Masalda ironi ve mizahın varlığı hususunda farklı bakış açılarına sahip olsalar da araştırmacıların geneli budala tipinin mevcut sosyal normların altını oyan bir anlatı perspektifinin kaçış noktası olduğunda aşağı yukarı hemfikir görünür. Örneğin, mizahı tarih yasasıyla evcilleştiren Propp, olay zincirindeki rastlantısallığının 'özgür bir fantezi ürünü olmadığını' söylemekle birlikte, budala tipin başkahraman olduğu masalların yalnızca kahramanın aptallığını anlatma maksadı taşımadığını, onun aptallığının dinleyicinin yerleşik davranış ve algılama normlarından azade kıldığını belirtir. - Propp, *Folklor / Teori ve Tarih…,* s.45. Mizahı diyalog ve demokrasinin kalbine yerleştiren Bahtin ise, budala figürünün zeka karşısında polemikçi bir işleve sahip olduğunu, kalın kafalılığının (Hacivat karşısındaki Karagöz gibi) muhatabının maskesini düşürdüğünü savunur. Çünkü ona göre budalanın kendisi bir 'maske'dir, her zaman başka bir şeyi kast etmek üzere sahneye çıkar, bu nedenle yaptığı ya da söylediği her şey bir dolayım üzerinden değerlendirilmeli, bir mecaz olarak kavranmalıdır. – Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays,* (trans. Caryl Emerson and Michael Holquist), University of Texas Press, Austin 1981, s.159. Benjamin'e göre masal budalanın şahsında mitosun taleplerine karşı aptalı oynamakta, bilmezden gelmenin özgürleştirici yönlerine dikkat çekmektedir. - Benjamin, *"Hikaye Anlatıcısı"*…, s.94. Budalalardaki marjinalliğin toplumsal zihniyete dair bir temsil olduğunu söyleyen Nancy Canepa ise, aptallığın ikircikli toplumsal konumuna değinirken aslında masalsı ironinin bir ilkeler müzakeresi adına kullandığı anlamsal belirsizliğe işaret eder: *"Budala, etrafını saran dünyayla ilişkisi bakımından her zaman belirsiz bir duruşa sahiptir. Onun içinde midir, yoksa dışında mıdır? Kendisini içinde bulduğu durumların gerçekten farkına varmaz mı, yoksa onları anlamazdan mı gelir? Eylemleri yersiz ve mantıkdışı mıdır, yoksa çoğunluğunkinden farklı olan gizli bir stratejisi mi vardır? Aptallığı sonuç itibariyle onun toplumda 'normal' üyelere kıyasen daha iyi bir işlev görmesini sağlar mı? Kesin olan şu ki, budalalar genellikle aşılmaz kabul edilen sınırları sürekli aşar ve ister bilinçsizce isterse de gayet kurnazca olsun bu ihlalci rolüyle kendisini çoğu kez 'tersyüz edilmiş bir dünya'nın tam ortasında bulur."* - Nancy L. Canepa, *Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s.187-188.

[330] Jankélévitch, *İroni*, 57.

[331] Gerçeklik-temsil ilişkisinin geleneksel toplumlarda keşfedici bir boyutla kurulabildiği yapısalcı-işlevsel antropolojinin kabile yapıları üzerine yaptığı çalışmalarda gözlenmiştir. Nitekim ilkel kabilelerde kültürün 'şaka ilişkileri' ile doldurulan alanlarının bulunduğu, dahası bu gayriciddi diyalogların birey veye gruplar arasındaki sorunların önem ve aciliyetleri açısından bir tür ayıklama işlevi gördüğü bilinmektedir. Bu hususta hem ayırıcı hem bağlayıcı olabilen antagonizmik söylemlerin varlığına, yani dilin ironik kullanımına dair çok sayıda örneğe rastlanmıştır. Bkz. Alfred Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, The Free Press, Aberdeen 1952, s.90-116.

zihinsel, maddeyle ruh, nesne ile sözcük arasındaki sınırları yumuşattığını söyleyen Todorov da, Pierre Mabille'den yaptığı bir alıntıyla, masallarda salt eğlenceyi aşan sanatsal keşif gücüne göndermede bulunur: *"... hoşa giden ya da korkutan duyumsayışlar uyandırmanın ötesinde, olağanüstü yolculuğun gerçek amacı evrensel gerçekliğin daha bütünsel bir biçimde keşfedilmesidir."*[332]

Masalın gerçeklik alerjisini ya da akıldışı olana düşkünlüğünü siyasi angajmanları doğrultusunda ütopyacı bir çizgiye çekmiş olsa da, Jolles'in bilvasıta gösterdiği bir gerçek vardır: geleneksel ve modern kurmaca türleri 'halihazırda olumsuz biçimde muhafaza edilebileni, çelişkili olanı dönüştürerek gerçekleştiren' sanatsal yönü bakımından müşterektir. Aralarındaki sınırlar birikerek artan kümülatif bir nesnelliğin olgunluk seviyelerine göre belirmez, 'ciddiyetle şenlik arasındaki titreşim'lerin yayıldığı dalga boylarının sarkık ve geçişken sınırlarıdır. Masalın genelgeçer bir tanıma direnç göstermesinin esas sebebi, çok sayıda alt-türe sahip olmasından da anlaşıldığı üzere, geniş bir dalga boyu aralığında bulunmasıdır. Türün eklektik - Bacchilega'nın deyimiyle 'sınırda' - bir tür oluşu, epik ile komik skalası üzerinde sayısız kombinasyona imkân veren bu geniş aralığıyla ilgilidir. Bu bağlamda talih ile kader, rastlantı ile zorunluluk, ihlal ile sadakat, keşif ile dönüş, risk ile emniyet, alaycılık ile iyimserlik arasında seyreden masalsı ironi, yapısal bir kategori meydana getiremeyecek denli soyut ve genel bir nitelik arz eder. Dahası, çerçevelemeye çalıştığı şey doğrudan bir ikilem olduğu için güvenilir bir tipoloji kriteri sağlayamaz. Bunlara rağmen, *Aarne-Thompson Tale Type Index*'te ana masal tiplerine ait dörtlü tasnifin (hayvan masalları - asıl masallar - gerçekçi masallar - güldürücü hikaye ve fıkralar) gerçekdışından gerçekliğe giden bir kronolojik doğrudan ziyade, kaba çizgilerle de olsa mit-epik-ironi-mizah arasında süreklilik kazanmış birtakım bileşkelerin sıralanışına paralel olduğunu söylemek mümkündür. Bütünüyle alegorik bir yapı arz eden fabllar da dahil olmak üzere bütün masal tiplerinde gündelik yaşamı başkalaştıran, kültürel normlar üzerinde sapmalar yaratan ironist bir arzu gözlenebilir, tasnifin tam ortasında yer alan 'asıl masallar' da, serüven anlatısı kimliğiyle ironinin türsel değerleri etrafında toplayan merkezi stiline tekabül eder.

Olağanüstü masalda ironinin hangi tarzıyla karşılaşır ve bu tarzı nasıl fark

[332] Todorov, *Fantastik*, s.113, 62.

ederiz? Masal tanımlarında öne çıkan ortak özelliğin anlatılanlara inandırma gayesi güdülmediğinin doğrudan ya da dolaylı olarak beyan edilmesi, ironinin varlığını bildiren çeşitli işaretler verilmesi olduğunu belirtmiştik. Bu anlamda, sıklıkla öykünün başında ve sonunda söylenen kalıp sözler, anlatıcının esprili, abartılı, kendi anlattığına inanmadığını açık eden jest ve tonlamaları Hutcheon'un *meta-ironik işlev* dediği etkide bulunur; bunlar kendi içlerinde ironi oluşturmayan, anlatıdaki potansiyel ironiyi çerçeveleyen ve alıcının olasılıklara açık olmasını salık veren 'tetikleyici' sinyallerdir. Ancak ironik söylem elbette bu garantör işaretlerden ibaret değildir, Hutcheon ironinin gövdesini teşkil eden 'yapılandırıcı' işlevdeki birçok farklı söylemsel unsurun varlığına dikkat çeker.[333] Bu bağlamda yukarıdaki soruya yanıt verilebilmesi, ironinin 'asıl masallar'da meta-ironik işaretlerin haricinde izlediği dolayımların, epiğin bütünleyici doğası üzerinde uyguladığı dönüşümlerin teşhisi için, belli başlı ironi modelleri ve birtakım mevcut tanım ve kavramlarla birlikte hareket etmek gerekiyor.

Günümüzün önde gelen ironi kuramcılarından Douglas Colin Muecke, ironiyi 'Kapalı İroni' ve 'Açık İroni' olmak üzere iki ana kategoride değerlendirir. Kapalı İroni 'spesifik' ve 'enstrümantal'dir; kişinin katı standartlara sahip bir topluluk karşısında aksaklıkları açığa çıkarma ve giderme niyetiyle hareket ettiği, göreceliliği muhatabının perspektifini genişletmek için kullandığı bir retorik sanatıdır. Açık İroni ise 'genel', 'durumsal' (situational) ve 'paradoksal'dır; ironiyi öznel bir bakış açısıyla doğanın sonsuzluğuna sıkışmış sonlu insanın temel varoluşsal durumu olarak teşhis eder, amaçsızlık ve saçmalığın derinleşmesine izin verip evrensel açmazların tasvirlerine yer açar. Gelgelelim bunu yaparken bir umutsuzluk öğretisi geliştirilmez; bilakis doğanın çelişkilerine aynıyla karşılık vererek, kaosu kısmen evcilleştirerek bir intibak alanı yaratılır ve böylelikle üstesinden gelinmesi mümkün olmayan dünyevi koşullar katlanılabilir hale getirilir. Bu iki ironi konseptinin her zaman kolaylıkla ayrılamayacağını, çeşitli yollarla birbirini beslediğini ve tamamladığını belirten Muecke, Kapalı-Enstrümantal ironinin en bilindik ve yaygın, aynı zamanda – bir Yunan icadı olmamakla birlikte - tarihsel açıdan erken bir ironi konsepti olduğunu gösterir. Açık-Genel İroni ise, Dünyevi İroni (Welt-Ironie), Kozmik İroni gibi modern öncesi yapıtlarda da rastlanan çeşitli biçimlere sahip olmakla birlikte, temelde verili

[333] Linda Hutcheon, *Irony's Edge…,* s. 148.

bir değer yahut anlamdan mahrum olan bireyin giderilemez çelişkiler karşısındaki kriz halinden güç aldığı için esas gelişimini modern toplumlarda göstermiştir. Nitekim rasyonel aklın fethedemediği, kendisini sürekli tazeleyebilen bir anlam kaynağı olarak başta Schlegel olmak üzere Alman romantikleri tarafından sahiplenilecek ve 'Romantik İroni' unvanıyla bir estetik ve düşünce ekolünün düsturu haline gelecektir.[334]

Muecke, Kapalı İroni'nin çeşitlerini üç kritere göre belirlemiştir:

1- *İroninin kurbanına yönelik tutumu*: Kayıtsızlık-mesafelilik ya da sempati-özdeşleşme.

2- *Kurbanın kaderi*: Kahramanın zafer ya da mağlubiyetine hükmedilmesi.

3- *Gerçekliğin kavranışı*: Gerçekliğin ironistin değerlerini yansıtması ya da insani değerlere düşman oluşu.

Bu minvalde Kapalı İroni, öncelikle sonuncu kritere göre iki gruba ayrılır; bunlardan ilkinde gerçeklik zemini ironistin değerlerini temsil eder, diğerinde ise tüm insani değerlerin karşısındadır. İlk grubu *komik ironi* ve *satirik ironi* oluşturur. *Komik ironi*'de komikten kasıt mizahi bir çözülme değil, öykünün beklenmedik bir mutlu sona ulaşmasıdır; öykü sevilen kahramanın imkansız gibi görünen güçlüklerin üstesinden gelerek zafere erişmesiyle sonuçlanır. *Satirik ironi* ise sevimsiz kahramanın cezalandırılmasına yoğunlaşır. Gerçekliğin düşmanca olduğu ikinci grupta ise kaçınılmaz yenilgiyi temsil eden iki tip ironi bulunur; ilki kahramana duyulan sempatinin baskın geldiği *trajik ironi*, ikincisi satirik dışlamanın sempatiyi dengelediği yahut ona baskın geldiği, ancak neticede kurbanın müşkül durumu tasvir edildiğinden özdeşleşmenin belli ölçüde korunmak zorunda olunduğu *nihilist ironi*'dir.[335]

Masala dönersek, ironinin ilkin Kapalı İroni biçimleriyle görünür olduğunu söyleyebiliriz, zira anlatıcı özne belli bir niyete bağlı olarak lafzi anlama aldığı mesafeyle, yani bir çeşit üst-söylem üzerinden iş görür. Anlatılanlar gündeliğin gerçekliğini ortalamadan olabildiğince uzak kalacak şekilde uç durumlar üzerinden yakalar, figürler yarı-sembolik ya da fabllarda olduğu gibi alegoriktir, zira

[334] Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, New York 1986, Methuen, s.14-24.
[335] Muecke, *Irony and the Ironic…,* 50-52.

kahramanların başından geçenler de kimsenin paylaşamayacağı mucizevi deneyimlerdir. Modern öncesi hikaye anlatıcılığında gündelik yaşam bir manzara üzerine yerleştirilmez, 'imkansızın dokunuşuyla' kendi dışına çekilerek işaretlenir, 'söylemin olağanüstü tarafından katedilmesiyle' erişilebilir hale gelir.[336] Bu fantastik ve ibretlik olaylar masalda yalnızca hayatın olağan seyrini değil, mevcut toplumsal normların çelişkili yönlerini de rapor eder, Zipes'ın ifadesiyle 'demokratikleştirici unsurlara sahip daha adil bir feodal düzeni' örnekler.[337] Bu minvalde başkahramanla özdeşleşerek onun zaferine odaklanan olağanüstü masallar komik ironi dairesine girecektir. Öte yandan iyilerin ödüllendirilmesiyle kalmayıp kötülerin çarptırıldığı korkunç cezaları da gösterişle anlatan, dahası evlenme yahut zengin olma gibi tipik mutlu sonlarla bitmeyen hatırı sayılır miktarda masal örneği de vardır ki, bunların da doğrudan ya da dolaylı olarak satirik ironi sınıfına girdiği söylenebilir.[338]

Bu noktada mutlu sonların Muecke'nin ironi çeşitleri açısından masal türünü tanımlayan bir ölçüt olup olmadığına dair bir parantez açmak gerekir. Aarne-Thompson kataloğunda mutlu sonlar 'asıl masallar'ın tanımlayıcı özelliği olarak sunulmuştur; çocuk edebiyatı çalışmaları ve halkbilimi alanyazının yanı sıra psikanalitik eleştiride de bu kriterin doğrulandığını görürüz.[339] Ancak Lutz Röhrich, olağanüstü masallardaki iyimserliğin türün karakteristik naifliğinin bir parçası olduğunu kabul etmekle birlikte, masal familyasının geneline bakıldığında mutlu sonların tarihsel açıdan göreceli olduğunu, anlatıların 'gerçek hayata' yakınlaştıkça iyimserliğini kaybettiğini belirtir. Henüz mit ve efsanelerin karamsar, korkulu atmosferinden tamamen ayrılmamış, kabile toplumlarına ait erken örneklerin yanı sıra özellikle Fransız masallarında dinleyicinin 'gerçekçi' beklentilerine göre şekillenen geç örnekleri teşhis eden Röhrich, tipik masal stilinden ayrılan bu istisnai alt-gruplar

---

[336] Michel Foucault, *Rezil İnsanların Yaşamı* (Çev. Emre Koyuncu), Norgunk, İstanbul 2021, s.36-37.
[337] Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı…*, s.38.
[338] Tahir Alangu Türk masallarında trajik sonun mutlu sonlara nazaran önemsiz bir sayıda oluğunu ve masaldan ziyade halk hikayelerine uygun olduğunu belirtir. Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.256.
[339] Psikanalist Bruno Bettelheim *Masalların Büyüsü* başlıklı kült çalışmasında masalları bastırılmış bilinçaltı dürtüleri (id) ile benlik (ego) arasındaki çatışmanın sembolik ifadeleri olarak ele alır ve türün kahramanı her daim mutlu sona ulaştıran iyimserliğini çocuklara hayatın güçlükleri karşısında özgüven aşılayan karakteristik bir özellik sayar. – Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, Vintage Books, New York 2010.

üzerinden ‘asıl masallar’ kategorisinin revize edilmesi gerektiği sonucuna varır.[340] Röhrich’in görüşleri epik ile komik arasındaki ironi modellerinin çeşitliliğini gözetmesi açısından önemlidir, ancak edebi gerçekliğin tarihsel bir göreliliğe bağlı olarak değişen tabiatını vurgularken, ‘gerçekçiliği’ trajik bir kimlikte gördüğünü de açık eder. Oysa iyimserliği hayalperestlikle itham etmek kadar trajedi ruhunu gerçekçi bir sağduyuyla eşitlemek de fanteziyi şu ya da bu şekilde bir kaçış tasarısı saymak ve yine bir eksikliğin temsiline indirgemek olacaktır.

‘Asıl masallar’ın evrensel çelişkileri çocuksu bir tutumla karşıladığı ve ağırlıklı olarak mutlu çözümler eşliğinde sunduğu, bunun ise türsel bir kimlik meydana getirdiği açıktır. Gelgelelim istisnai örneklerde mizahi-satirik bir hava öne çıksa da evrensel-sabit değerler trajik ironinin aksine ironistin tarafında kalmayı sürdürür, öykü dairesel bir bütünlükle tamamlanır. Çağdaş çocuk edebiyatı ile sözlü masal geleneğini kıyaslayan Maria Nikolajeva, her ikisinde de karakteristik bir nitelik sayılan mutlu sonları ‘kapalılık’ ve ‘ucu açıklık’ kavramlarıyla değerlendirirken masalın bu dairesel kapalılığına değinmiştir. Çocuk edebiyatında anlatının sonundaki eve dönüş ve yeniden bir araya gelme durumlarının, sözlü masalların ‘ebedi mutlulukları’ndan farklı olarak yeni serüvenlere açık olunduğuna dair başlangıç işaretleri barındırdığına sıkça rastlanır.[341] Masalın ucu açıklığı ise kahramanların başka bir serüvende yeniden bir araya geleceğine dair bir işaretlemeyle sağlanmaz, ileride detaylıca görüleceği üzere ‘ebedi mutluluklar’ adaletin bitimsiz çağrısına göre belirlenmiş bir zamansallıkla, başlangıç ve sonların askıya alındığı idealleştirilmiş bir dilek kipiyle ilgilidir. Öyleyse, Muecke’nin Kapalı İroni sınıfları içerisinde değerlendirildiğinde, anlatıcı değerlerinin lehine olduğu için masaldaki kötü sonların da aslında birer mutlu sona karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Meta-ironik başlangıç formelleri bir ucu, ebedi mutluluklar diğer ucu tutsa da, geleneksel öykücülüğün genel karakteri sayılabilecek olan Kapalı İroni sınıflarıyla

---

[340] Lutz Röhrich, *Folktales and Reality* (Trans. Peter Tokovsky), Indiana University Press, Indianapolis 1991, s.43-56. Masalları köylülere yaşamın zorlukları karşısında donanım kazandıran işlevi üzerinden ele alan Darnton da Fransız halk masallarında mutlu sonlardan ziyade felaketlerin öne çıktığını, mutlu sonların anlatılara 18. yüzyıldan sonra eklendiğini ileri sürmüştür. - Darnton, *Büyük Kedi Katliamı…*, s. 67.

[341] Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children’s Literature*, The Scarecrow Press, Maryland 2003, s. 166-171.

yetindiğimizde masalın türsel değerlerinin en önemlilerini dışarıda bırakmış oluruz. Oysa çatışmaların yazgı ve şans faktörleri üzerinde şekillenmesi, zaman ve mekânın genel ve belirsiz bir kipte temsil edilmesi, masalın evrensel işleyişle meşgul olduğunu gösteren Açık İroni özellikleridir. Masalda Açık İroni, Lukacs'ın epiğin normatif-edilgin öznesi ile romanın içsel öznesi arasına koyduğu ironist özneninkiyle kısmen örtüşen epik bir bütünlükle tezahür eder: 'Dünyanın kısıtlılıklarını varoluşlarının zorunlu koşulları olarak görüp kavrayan ve onları böyle görmekle de dünyanın ikiliğinin sürüp girmesine izin veren bir öznellik.'[342] Bu yarı-özne iç ve dış dünyalar arasındaki çatışmayı zorunlu kabul ederken, kendi konumunu da hikâyedeki karakterler gibi nesnel ve kapalı tutar. Dolayısıyla mizahi bir yergiden farklı olarak nesnel biçimi tamamen öznel bir biçime dönüştürme, bütünselliği kendi perspektif noktasından kurma ve böylece ona soyut ve mesafeli bir üstünlük sağlama zaruretinden muaftır. Masalcının mucizelerle birlikte çelişkileri de doğallaştıran, yani alternatif bir sistem önermeyip arızaları göstermekle yetinen ironisinin aynı naiflikte olduğu söylenebilir. Lakin buradaki nesnelliği arzunun dünyanın kısıtlılıklarını görünür kılmak adına çalışan bir yalınlaştırma gibi düşünmek gerekir. Frye da ahlak dersi vermeyen ve öznesinden başka nesnesi olmayan ironik masalları, bir kurmaca kipi olarak 'hayatı nasıl anlıyorsa öyle ele alan' ironiden farklı bir yerde durduğunu belirtmiştir.[343] Bu fark, kabaca insanı olduğundan daha küçük gösterme tekniği sayılan ironinin dünyayı kuşatan bir epik nesnellik alanını doldurması ile ilgilidir. Nitekim Açık İroni masalın icrasında bir saflık ve sürat ekonomisiyle tezahür eder. Bu anlamda epiğin kapalı-kutsal zamanı ve kemikleşmiş gerçekliğinden sıyrılma teşebbüsüne masalcının da iştirak ettiği söylenebilir. Gelgelelim bu sıyrılma dikey bir kopuş, bir karşıtlaşma jesti ile değil, karşıtlıkla paralelliğin bir arada yürütüldüğü bir türev ilişkisi çerçevesinde, epiğin kaderci gramerinin farklı bir sentaksla işlendiği minör bir lehçe ile gerçekleşir. Boratav, bir halk hikâyesinin süslerden ve detaylardan arındırıldığı takdirde bir masal elde edileceğini söylerken iki tür arasında bulunan yüzey yapıdaki yakınlığa dikkat çekmiştir.[344] Ne var ki masalın üslubu icra şartlarına göre iletinin aynı

[342] Lukacs, *Roman Kuramı*…, s.81-82
[343] Frye, *Eleştirinin Anatomisi*…, s.68.
[344] Boratav, halk hikayesi türünü destan ile roman arasında bir geçiş merhalesi olarak değerlendirirken masal ile kıyaslamayı ihmal etmemiş, Otto Spies'ın halk hikayesinin kitaplaşmış biçimleri ile masalı aynı tür saymasını eleştirmiştir. Halk hikayesi ile masalı birbirinden ayıran kriterleri H. A. Fischer ve

kalıp yalnızca biçimin değiştiği bir uyarlamadan, yüzeysel bir sadeleştirme protokolünden ibaret sayılamaz. Olay akışının detaylı betimlemelerden olabildiğince kaçınılarak aktarılmasını hedefleyen yüksek tempo, mit, romans ve epik kiplere ait temsil mekanizmalarını devralmakla kalmayıp, devralınan yapının daraltılmasını ve yoğunlaştırılmasını öngören teknik bir düzene aittir.[345]

Lukacs, *Roman Kuramı*'nda epiğin alt sınıflarına dair geçici bir sistematik kurma niyetinde olmadığını söylemekle birlikte, romanın ortaya çıkış sürecini betimlemek adına epiğin bütünleyici tabiatındaki çeşitli bozulmaları haber veren 'küçük' epik biçimlere ayrı bir parantez açmıştır. Ona göre epiğin kısalışı anlatıcı öznenin nesne karşısında kısmi hâkimiyet geliştirdiği bir temsiliyetin ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Hayatın küçük bir kesitini alıp sonsuzluğun aşkın dünyasına yükselten küçük epik biçimlerde bütünlük lirik öznellik ile sağlanır. Fakat Lukacs bu öznelliğin, anlatıcının kendisini nirengi noktası alarak daldığı bir içselliğe karşılık gelmediğini, diğer yandan büyük epik anlatıdaki gibi nesnenin duyumlara ve ruh hallerine ayrışarak eridiği bir dışsallığa tabi olmadığının altını çizer. Ona göre seçilen kesitin önemi ile varoluşun aşkın bütünlüğü arasındaki denge sağlanırken, anlatıcının

---

Hikmet İlaydın'ın görüşlerine başvurarak göstermeye çalışan Boratav, masalın kurmaca yönünü vurgulamasına rağmen iki tür arasındaki mukayesede 'reel unsurlara karşılık olağanüstü unsurların yoğunluğu', 'platonik aşka karşılık basit ve iptidai aşk' gibi literatürün klişeleri haline gelecek, izah gerektiren karşıtlıklara değinmekle yetinir. Geleneksel türler arasındaki sınırları aşağı yukarı birbirini tekrar eden konularından çok biçimsel niteliklerinin belirlediğini savunan Boratav, masalı halk hikayesinden ayıran özellikleri sayarken öncelikle masalın kısa oluşunu, halk hikayesinde bulunan nazım parçaların ve hikayeyi icra edenin üslup katkılarının masalda bulunmayışını zikreder: *"Halk hikayelerinin inşad edilmediği haliyle metnini, nazım ve nesir karışık şeklini ve masalda rastlamayacağımız vüsatini nazarı itibara almayacak olursak onda masaldan bir ayrılık göremeyiz. Filhakika biz birçok halk hikayelerini nazım parçalarından ve anlatan hikayecinin kendi sanat ananesine uyarak getirdiği unsurlardan tecrit ettiğimiz zaman tamamiyle bir masal elde etmiş oluruz. Hatta fantastik unsurlar itibariyle de birçok halk hikayeleri masal karakterini gösterirler."* –Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2014, s.46-47.

[345] İtalyan masalları üzerine yaptığı çalışmalarda, transkripsiyonunu yaptığı metinlerin kısalığından ayrı bir keyif aldığını söyleyen Italo Calvino, masalın etkisinin hızlılığında yattığını belirtir ve şiirsel bir ima sakladığını düşündüğü bu etkiyi bir pasajla örnekler: Masalda kralın biri hastadır, iyileşmesi için Gulyabani'nin tüylerinden birine ihtiyaç vardır, ancak Gulyabani'nin önüne çıkanı yuttuğu herkesçe bilindiğinden göreve sadık bir hizmetkardan başka kimse talip olmaz. Hizmetkara bir dağın tepesinde yedi çukur olduğu, birinde de Gulyabani'nin yaşadığı söylenir. Calvino, masalda kralın hangi hastalıktan mustarip olduğu, bir Gulyabani'nin nasıl tüylü olabileceği ve çukurun neye benzediği hakkında hiçbir izah bulunmadığına dikkat çeker ve bu anlatı ekonomisini türün temel özelliği sayar: *"... sözü edilen her şeyin olay örgüsünde gerekli bir işlevi vardır; halk masallarının temel özelliği ifadedeki ekonomidir; en olağandışı terslikler yalnızca öykünün özü ile ilgileri göz önünde bulundurularak anlatılır; zamana karşı, bir arzunun gerçekleşmesi veya yitirilmiş bir iyiliğin yeniden ele geçirmesini önleyen ya da geciktiren eylemlere karşı hep bir savaş vardır."* - Italo Calvino, *Amerika Dersleri – Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1994, s.53-54.

sesi olayın ana hatlarına, öykülemenin kısa ve akışkan biçimine gizlenmek zorundadır. Çünkü *"mutluluk ya da yıkıma yol açabilecek ama işleyişi daima nedensiz olan talihin mutlak keyfiliği ancak kesin, yorumlanmamış ve tümüyle nesnel tasvirle dengelenebilir."*[346] Vurucu etkisini olayı dramatik ve kışkırtıcı unsurlardan arındırmasına, eylemi amaçsız bırakarak içinde gömülü olan paradoksu açığa çıkarmasına borçlu olan kısa öykü, bu soyut niteliği sahiplenerek kalıcı bir edebi biçim meydana getirir: *" ...saçmalığı tüm giysilerden arınmış yalın çıplaklığında görür ve bu görüşün arındırıcı gücü, her türlü korku veya umudun ötesinde bir biçim olarak kutsanış bahşeder ona;* anlamsızlık olarak *anlamsızlık biçim haline gelir; biçim tarafından olumlandığı, biçim ona aşkın olduğu ve biçim onu arındırdığı için ebedileşir."*[347] Lukacs, kısa öykünün içerikle biçimi örtüştürerek tüm sanatsal yaratımın nihai anlamını yansıttığı için epik çağın kapanışını haber veren 'son' epik biçim olduğunu belirtir ve onu sanatsal biçimlerin en saf hali sayar.

Olayların olabildiğince yalın ve süratli bir şekilde aktarılması açısından masalın küçük epik biçimler arasında yer aldığı söylenebilir. Ancak kısa öyküyü çağlar arası bir kavşakta ve içsel zorunluluklara tabi gören Lukacs'ın tarih perspektifi bu genellemeye ihtiyatlı yaklaşmayı gerektirmektedir. Buradaki sorun epiğin biçimsel küçülüşünün düşey bir tarihsel çözülmenin etkisine karşı peşin bir olumsuzlama ile şartlandırılmasıdır. Epik dünyadaki anlam kaybının 'bir afetin apansızlığıyla' olmayabileceğini, anlamın 'etkisini zamanla gösteren bir büyüyle evrenden sürgün edilmesi' durumunda içkinlik özleminin canlılığını koruyabileceğini belirten Lukacs, çeşitli ironi tarzları meydana getiren geçiş öznelliklerini de kaosa sırtını dönerek saf özselliğin alanına sığınmaya çalışan geri dönüş refleksleri ile açıklar. Epiğin çözülüşünü saçmalığın yalın tasviriyle dengelemeye çalışan yarı kurucu-yarı aracı özne, mutluluğun tesadüflere bağlı olduğu bir dünyanın trajik akıbetiyle en başından koşullanmış ve kaçınılmaz felaketini kendisine önceden bildiren karamsar ve çileci bir tarih sezgisiyle hareket ediyor gibidir. Oysa masalın saçmalığı salt trajik yönüyle kavradığını söyleyemeyiz; yazgı ile talih arasında gerçekleşen çakışmalar epiğin kayıp bütünlüğüne sığınıyor gibi görünse de, varoluşun özüne ait sayılan bir anlamsızlığı

[346] Lukacs, *Roman Kuramı*, s.59.
[347] Lukacs, *Roman Kuramı*, s.60.

nesnel bir temsille bertaraf edebilmek için fazlasıyla naif ve karikatürize temsillerdir. Dolayısıyla bu noktada gerçekten de bir 'saf'lıktan bahsetmek gerekir, lakin bu saflık Jolles'inki gibi ahlaki bir ilkselliğe göndermede bulunmadığı gibi, edebi biçimlerin epik ile roman arasındaki tarihsel zirvesine de işaret etmeyecektir.

Masalın saflığı ironinin yoklama stratejisiyle ilgilidir. İroninin karşıtlığa dayalı bir sahte görünüş olarak tanımlanmasının yetersiz olduğunu söyleyen Jankélévitch, onun doğal biçiminin *hafifseme* olduğunu belirtmiştir: *"Hafifseme bilincin, kendisinin her bir tezahürüne bütünüyle içkin olma niteliğinden yararlanır. Bilinci, düşüncenin veya dilin laf kalabalığıyla taban tabana zıt bir konuma yerleştirecek bir tür* lex minimi (asgarilik ilkesi) *uygular. İroni açıklamaktan ziyade sezdirmek ister ve harcadığı çabanın büyüklüğüyle ters orantılı olan çelişkili sonuçları, belagatin o tümüyle zihinsel ve niteliksel doğasına alıştırır bizi; kelimelerin gücünde, hazzın ve ıstırabın öngörülemezliğiyle biraz benzerlik taşıyan derinlikli bir hayal vardır."*[348] Masalda betimlemeden ve açıklamadan itinayla kaçınılmasını asgarilik ilkesinin bir uygulaması sayabiliriz. Geleneksel motifler tarihsel ağırlıkları atılmış yüzeysel imgelere dönüştürülür ve herhangi bir geri dönüş yahut ileri sıçramade bulunulmaksızın birbiri ardınca sıralanan olaylar yüksek tempoda aktarılırken, dinleyiciye Grimm Kardeşler'in 'akışkan ve doyurucu' diyerek tarif ettiği, verimliliği basitliğinden gelen bir alımlama ortamı sunulur. Sözgelimi, *Dede Korkut Hikayeleri*'nin yiğit kahramanı Bamsı Beyrek 'Bey Böyrek' ismiyle, Hz.Yusuf 'Hüsnü Yusuf' ismiyle birer masal kahramanı olduklarında, tarihi ve kutsal şahsiyetlerinden soyunup mekanik bir olay akışının içerisindeki metaforik unsurlara dönüşür.[349] Hafifseme karakter profiliyle sınırlı kalmadığı gibi, olay örgüsünün temposu, sahneler arasındaki yalınkat geçişlerle de sınırlı kalmaz; hafiflik masalın gösterge rejiminin, kültürü algılayış ve sunuş biçiminin genel karakteridir, temsil ettiği bütün nesneler, menziline giren unsurların tamamı ondan payını alır.[350]

---

[348] Jankélévitch, *İroni*, 91.

[349] Mehmet Emin Bars, "Epik Anlatıdan Masala Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümüne Bir Örnek: Bey Böyrek", *Turkish Studies*, Volume 9/6, Spring 2014, p. 133-146.

[350] Edebiyatta yerden yükselmeye duyulan arzunun öteden beri süregelmiş bir istek olduğunu söyleyen Calvino, Propp'un 'kahramanın yer değiştirmesi' işlevi için yaptığı tanımda, bir dünyadan diğerine geçişin *uçuşla* gerçekleşmesine dikkat çeker ve işlevin çeşitlemelerinde hafifsemenin masalın fiziki yönelimleriyle ilgili örnekler verir. Masal kahramanının aradığı nesne ya çok uzak bir mesafede, ya çok yüksekte ya da çok derinlerdedir, ona ulaşması için olağanüstü hıza sahip bir ata, uçan bir gemiye, bir

Masalsı ironi hafifseyici tavrıyla epiğin çerçevesinde duran fakat minyatürleştirilmiş bir dünya tablosu çizer. Tabloyu şeffaf ve hafif kılan epik kaderciliğin hızlı ve yoğun anlatı ekonomisi içerisinde kazanmış olduğu mübalağalı tondur. Ne var ki mübalağa sanatı burada bir gösteriş, azamet ya da çeşitlilikle tezahür etmez. Bilakis, azaltma ve küçültme yoluyla varılan bir saflıkta, mucizevi olayların, doğaüstü figürlerim alelade şeylermiş gibi anlatılmasıyla uygulanır. Masal nesrinde Calvino'nun edebiyatın iki kutbundan biri saydığı dilsel eğilimi açıkça görürüz: 'dili bir bulut veya ipince bir toz tabakası, bir manyetik itkiler alanı gibi, nesnelerin üzerinden süzülüp geçen ağırlıksız bir öğe durumuna getirme' stratejisini.[351] Bu bakımdan masal Jolles'in kast ettiği gibi birincil, temel yapı anlamından ziyade izlediği bu nesir stratejisiyle 'basit form'dur: kesinliği basitlikle taklit ederek karikatürleştirir ve öngörülemezliği bu hafif biçim üzerinde yönetir. Ancak burada ironinin ilkelerle olan münasebetini hatırlayacak olursak, hafifsemenin sinizmden bir pay aldığını düşünsek bile – bütünüyle mizahi bir nitelik kazanmış alt türleri dışarıda tutarsak – küçümseyici ve saldırgan bir parodiye elvermediğini, yalnızca negatif ilişkiler kuran pusulasız bir hiciv yaratmadığını yinelemek gerekir. Epiğin güvencesi alaycılığı ölçülü kılarak masalı mizahtan uzaklaştırır ve Açık İroni'nin uçurumlarından düşmesine müsaade etmez. *"Yalın arzuya ve hedefe erişmek için başvurulan araçların masalsı basitliğine dönük sessiz – ve aydınlanmış – bir alay yok değildir, fakat cesaret kırıcı olmaz."*[352] Çünkü masalda fantezi dünyayı sonsuz belirlenimleriyle bir uçtan diğerine kusursuz bir şümulle kuşatmış olan yazgıyı terk etmez, fakat onu sonsuzluğa bağlayan diğer uca, yani rastlantının öngörülemez ve giderilemez müphemliğine yaklaştırır. Bu yüzden olay akışında ihtimal dışı gibi görünen her şey bir çırpıda ve tam zamanında 'oluverir' ki, bu sıradışı denklikler yazgı olmayanın yazgı içine saklandığı yeri ifşa eder. Anlatımın tekerlemelere yaklaşan akışkan ve seyreltik düzeyinde yasanın kapsayıcı dili yürürlükten kalkmaz, adaletin sahtesiyle değiştirilmiş olduğu yapay dengenin bozulacağı, ilkenin doğruluktan sahiciliğe sevk edildiği simetrik bir kopya yaratılır. Diğer bir deyişle, masalsı ironide itiraz kabulleniş kisvesi

devin omuzlarına vd., yani aslında yerçekimi yasalarını ihlal edebileceği bir araca sahip olması gerekir. - Calvino, *Amerika Dersleri…,* s.43.

[351] Calvino, *Amerika Dersleri...*, s.29-30.

[352] Ernst Bloch, *Umut İlkesi*, (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.432.

altında kendi yetersizliğini ele geçirir, köktenci bir iyimserliğe bürünürerek dünyanın düzeltilemezliğini tersyüz eder. Adil olmayan bir güç tiranlığa dönüşecek ve kendi yıkımını hazırlayacaktır, güçsüz bir adalet ise bir tasarı olmakla kalacak, aktüel yahut edimsel hale gelemeyecektir. Bu minvalde masalcı muafiyetini olumlu bir kapanışla tamamlar ve gerçekliği kahramanın zaferi adına kendi safına çekerken, adalet ile güç arasındaki olağan çelişkiyi Bloch'un deyimiyle bir 'umut ilkesi'ne dönüştürür. Menfi zorunluluğu kendi silahıyla vurmak, imkânsız olanı kaçınılmaz kılmak için, epik dünyadan iyi ve kötünün birbirinin tabii koşulu sayıldığı mükemmeliyetçi teodiseyi ödünç alır, ödül ve cezayı toplumsal normlara şerh düşecek şekilde yeniden dağıtır. Mucize ve şans faktörleriyle esnettiği gerçekliği yozlaşmış bir düzen halinde paranteze alırken, yüzünü dünyanın başka türlü bir yer olabileceğine dair olasılıklara çevirmiştir.

Görüldüğü gibi, masalın 'saflığı', ironi stratejisi ile öyküleme tekniği arasındaki korelasyonun neticesidir. Bu özelliği Muecke'nin ironi ile ironide bulunan arasındaki durumlar üzerinden yaptığı bir diğer sınıflandırmaya ait 'kendini azımsama ironisi' (self-disparaging irony) ile 'saflık ironisi' (ingénu irony) kategorileriyle ilişkilendirebiliriz. Muecke kendini azımsama ironisini bir nevi tecahil-ü arif, yani bilmezden gelme sanatı olarak tanımlar; bu sanatın en büyük temsilcileri Sokrates ve *Centerbury Hikâyeleri* ile tanınan İngiliz yazar Chaucer'dir. Azımsama ironisinde kahraman cahil, naif, aşırı şevkli, bilmeye hevesli, budala gibi sahte kişilikler arkasına gizlenir, kasten abartılı ya da eksiltili ifadelerde bulunarak gerçeği kuşatmaya çalışır. Saflık ironisi ise prensip bakımından kendini azımsama ironisine çok yakındır, ancak bu ironinin etkisi esas itibariyle anlamı ekonomik kullanmasından ileri gelir. En tipik örneği Andersen'in dünyaca ünlü *Kral'ın Yeni Elbiseleri* adlı masalı olan bu ironi tarzında budala rolü için fazla efor sarf etmek zorunda kalınmaz, küçük bir sağduyu jesti yahut çocuğun 'kral çıplak!' diye bağırmasında olduğu gibi basit ve masum bir cehalet, riyakarlık ile akılcılığın birbirine dolaştığı karmaşık dokuyu çözebilir ve geleneksel bilgeliği itibarsızlaştırabilir.[353] Bu iki strateji – özellikle saflık ironisi - masallarda gerek budala, kurnaz, cesur, korkak, tembel gibi vasat dışı tipler üzerinden kurulan entrikalarla, gerekse doğrudan anlatıcının üslubundaki yalın kinayelerle uygulanır.

[353] Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Routledge, London 2020, s.87-92.

‘Her zaman daha bilge, zeki, gerçek ya da ahlaki, olası ironilere karşı daha tedbirli’[354] bir üst noktayı hedefleyen ironinin tırmanışını, insanın eylemiyle doğası arasında denklik bulunduğu ‘bütünlüklü bir uygarlığa’ duyulan tarihsel bir özleme mal etmek, gerçekten de romantik düşüncenin bir yankısı sayılmalıdır. Masalda epiğin açıklarını kapatmaya yönelik bir telafi girişiminde bulunulduğu iddiası, ironinin yaslandığı üst-dilin herhangi özgül karakter veya ifadenin üstünde yatan belirsiz ve erişilmez bir konumda olduğunu unutmak, bu afaki idealizme maksadını ve kabiliyetini aşan bir restorasyon görevi biçmek anlamına gelecektir. Masalda bir çifte yönergeden bahis olunacaksa bunun bütünsellik dürtüsüyle mizahi eğilimin birlikteliği olduğu söylenmelidir. Ahlaki bir dil aracılığıyla kendini geri çekip yükseltebildiği nispette, ‘nihayetinde bir arzular ve çıkarlar koleksiyonundan başka bir şey olmayan insanın hayvani yönünden, zamansız bir ruhtan ziyade canlı ve dinamik bir bedenden’ güç almaktan sakınmayan bir yönelimdir bu.[355] İşte bu yüzden absürt masal sahnesine epik bütünlükle işbirliği yapmasını sağlayan bir umut ilkesi eşliğinde çıkar. Anlatıcı absürdün sınırlı hareketinden ‘saflık ironisi’ taktiğini uygulanabilir kılan bir güvence olarak yararlanır, adaletin değişmesi kaçınılmaz tarihsel normlarından ibaret olan ‘hakikatleri’ yoklamak adına istifade eder: *“... sahte hakikatleri taklit eden ironi, onları harekete geçmeye, derinleşmeye, heybelerindekileri dökmeye, ironi olmasa fark edilmeden geçecek kusurları açığa vurmaya zorlar… saçma olana kendi imkansızlığını kanıtlama görevi verir.”*[356] Masallar salt eğlencelik anlatılar değildir elbette, gelgelelim onlarda yitik mazinin tüm kutsiyetiyle geri çağırıldığını yahut ciddiyet ve kararlılıkla yeniden inşa etmeye çalışıldığını da söyleyemeyiz. Masalda tarihin arzuya ket vuran ağır tortuları ironinin arıtıcı, saflaştırıcı etkisiyle derlenip toparlandıktan sonra döngüsel bir ritme, yasanın en sessiz fakat en sahici temsilcisi sayılan doğanın oyunsal ritmine boşaltılır. Dünyada olma deneyimi artzamanlı aralıkları eşzamanlı bir yapı haline getiren tarihin takviminden çıkarılır, süreklilik tarihin şifrelerini gösteren bir oyunun devridaimi halinde temsil edilir. Öyleyse en doğrusu, masalı güleç vakarıyla tarihin kusurlarına ayna tutan bir *oyuncak tarih* gibi

[354] Booth, *A Rhetoric of Irony…,* s.36.
[355] Colebrook, *Irony…*, s. 137.
[356] Jankélévitch, *İroni,* 103.

düşünmektir.[357]

2.2.2.3 Büyübozumun Kehaneti: Tarih, Doğa ve Mucizelerin Dili

Masalda genel anlamıyla 'saflık ironisi'nin baskın olduğunu söylemiştik. Şimdi bu ironinin ana hatlarıyla nasıl bir olay anatomisi meydana getirdiğini, bunu yaparken hangi anlatı araçlarına başvurduğunu açıklamaya çalışalım. Evvelden de değindiğimiz üzere, Jolles'in saf ahlak adı altında idealize ettiği hakikat-adalet istenci kurucu öznede temellenmiş olmasa da tekil bir içleme sahiptir, ironik bir sapmaya başvurması onun özerk bir hüviyet taşıdığını gösterir. Öte yandan bu tekilliğin klasik ve mükemmeliyetçi bir dünya formasyonuna bağlılığı kesinliğin bir mihver gibi korunmasını gerektirdiği için ironiyi epiğin sınırlarına bitişik durduğu bakışımlı bir farka iter. Meletinsky, Jolles'in sınıflandırmasında türlerin karşılık geldiği eylem kiplerini sıralarken, mitin soru kipine, efsanenin emir kipine, masalın ise dilek kipinin ideal düzeyine karşılık geldiğini söylemiştir.[358] Ancak masalda dilek kipinin idealleştirilmesi, aslında olayın hafifseyici bir ironi ile mastar (ing. infinitive: bitimsiz, limitsiz) haline yaklaştırılmasıdır. Yoklamanın (veya sınamanın) geçerliliği için mucizenin doğallaştırılması, hilenin aklanması gerekir, bunun içinse 'hayatın küçük

[357] Agamben insan toplumlarında iki karşıt eğilim olan artsüremlilik ve eşsüremliliğin birbirinden yalıtılması mümkün olmayan tek bir ikili dizge halinde işlediğini söyler. Olayları yapıya dönüştüren, mitik geçmiş ile şimdi arasındaki zaman aralığını geçersiz kılarak bütün olayları eşsüremli yapıya yediren eğilim, durağan - Levi-Strauss'un tabiriyle 'soğuk' - toplumlarda baskın olan 'ritüel'dir. 'Sıcak' toplumlarda baskın eğilim olan 'oyun' ise ritüelin simetrik karşıtını sunar; tüm yapıyı olaylara böler ve geçmiş ile şimdi arasındaki bağı parçalar: *"Ritüel artsüremi eşsüreme dönüştüren bir makineyse, oyun da tam aksine eşsüremi artsüreme dönüştüren bir makinedir."* - Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih* (Çev. Betül Parlak), Kanat Kitap, İstanbul 2010, s.85-86. Bu bağlamda epik türler bir tarihsel inşa aygıtı gibi çalışır, ardışık zamanı yapı halinde dondururken bir hafıza levhasına işler. Masal ise 'oyun'a yakındır; yapıyı olay halinde dondurduğunda, insani zamansallığı tıpkı oyuncağın gerçek nesneyi taklidinde olduğu gibi izdüşümsel bir parallelikle minyatürleştirmiş ve onun simetrik özütünü, şifresini çıkarmış olur. Epik türlerde bütünlük geçmiş zamanı bir ardışık olaylar zinciri halinde kapatır ve tarihi zamanı şimdiyle ilişkilendirerek bir süreklilik halinde tutar. Masalda ise bütünlük kararsızlığa ve rastlantıya içkindir, temsil edilen zaman geçmişle şimdi arasındaki bağı doğrusal zamanın dışına sarkıtarak kesintiye uğratır. Dolayısıyla minyatürleşme masalda düşey bir çözülmeye değil, simetrik bir karşıtlığa tekabül eder. Masalı 'küçük epik biçimler' dairesine ait sayacaksak, bu aidiyet tarihsel bir aşınmaya bağlı olmaksızın fakat söz konusu oyunlaştırma bağlamında; karşıtların eşsüremlilik ile artsüremlilik arasındaki simetrik ilişki gereğince birbirine ironik bir dolayımla bağlı kaldığı dikkate alındığı takdirde isabetli olacaktır.

[358] Eleazar Meletinksy, "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi", İçinde: *Masalın Biçimbilimi*, s.183-184.

bir kesitinin *sonsuzluğun* aşkın dünyasına yükseltilmesi', yani tarihin düzenleyici-sürdürücü nedenselliğinin doğaya atfedilen kurucu-başlatıcı iradeyle çakışması sağlanmalıdır. İşte bu noktada dilek kipi yazgının ikna edici, katışıksız tınısını yayabilmek için fiilin mastar halinin taklidine soyunur, 'ol-sa', 'ol-mak' yerine geçmeye çalışır. Bu imkânsız taklit yine zaman çekimleri ve etken-edilgen fiil çatılarına bağlı bir süre kesiti ile yapılabileceğinden, masal mutlak eşzamanlılığın temsilinin ancak dolayımlı bir öykünme ile mümkün olabileceğini ikrar eder. Dilekler 'oyuncak tarih'in anlatısında, yani yazgının çevrimsel tekrarı içerisinde ancak bir değiş tokuş ile gerçekleştirilebilir:

> *Masal yaratığı, gizli bir dünyaya kabul edilmek için belli sınavlara ve gizemli bir sessizliğe tabi tutulur, ama bu sınavları deneyimlemez, çünkü her şeyi büyü olarak yaşamıştır. Büyülenmedir onu dilsiz bırakan şey, gizli bir bilgiye katılım değil; ama bu bir büyüleme olduğu kadar, gizemin büyübozumuna uğramasıdır ve bu haliyle parçalanması ve aşılması gerekir… Bu nedenle peri masalında büyülenen insan dilsizleşir, büyülenen doğa ise dile gelir. Böylece söz ile sessizliğin, tarih ile doğanın yer değiştirmesiyle masal tarihte kendi büyübozumunun kehanetini ortaya koyar.*[359]

Masallarda tarih ile doğa, söz ile sessizlik arasındaki yer değiştirmenin nasıl tatbik edildiğini tekrar Bahtin'e dönerek, yarı ciddi-yarı komik türler alanının ayırt edici kıstaslarıyla birlikte düşündüğümüzde daha açık hale getirebiliriz. Bahtin yarı ciddi-yarı komik türlerde üç ayırıcı ölçüt sıralamıştır. İlki gerçekliğin kökensel bir geçmişten koparılıp bulunulan anın içinde değerlendirilmesi, temsilin konusunu epik mesafenin giderildiği bir düzlemde biçimlendirmesidir. İkincisi birinci özelliğe bağlı olarak efsaneler gibi kutsanmaması, deneyim bilinci ve özgür yaratıma dayanmasıdır. Üçüncü özellik ise sözcükle kasıtlı olarak yeni bir ilişki kurulması sonucunda çok-biçemli ve hetero-sesli doğaya sahip olmasıdır.[360] Bahtinci türler tarihinde şeylerin birbiriyle türdeş olduğu epik dünyanın çözülmeye yüz tuttuğunu bildiren bütün bu değişim kategorileri, masalda ironinin ilkeler adına çalışmasının sonucu ve yer

[359] Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih* (Çev. Betül Parlak), Kanat Kitap, İstanbul 2010, s.153.
[360] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s.218-219.

değiştirmenin simetrik konumu gereğince döngüsel bir bütünlüğe yönlendirilmiş halde karşımıza çıkar.

Olağanüstü masalın farkı özellikle Bahtin'in değişimin ana arteri olarak sunduğu zamandaşlığın inşasında belirgindir. Propp'un yapısal analizinin de ortaya koyduğu üzere, masallar belirli bir izlekten yoksun denebilecek ölçüde aksiyon merkezlidir. Boratav da vakanın süratle cereyan etmesinin anlatımın tesir vasıtalarından biri olduğunu belirtmiş ve bu doğrultuda masallarda ayrı ayrı temlerden bahsedilemeyeceğini, türe özgü bir genel temin bulunduğunu söylemiştir.[361] Masalcı son derece işlek ve tutumlu bir ekonomi içrerisinde olayların kesintisiz akışına odaklanır. Gerek Jolles'in gerekse Lukacs'ın farklı yollardan işaret ettikleri üzere, nesnellik ile yalınlığın birbirinin koşulu haline geldiği bir ironiyle, 'olay'ı olabildiğince çıplak bir biçimde nesneleştirir. Ne var ki bu yalınlaştırmada nesne karşısında ayrıcalıklı bir konum elde edilmek üzere şimdinin vekâleti üstlenilmediği gibi, Lukacs'ın yarı-öznesinin umutsuzca yeniden inşa etmeye çalıştığı türden tamamlanmış bir zamana da erişilmez. Tekil olay burası ile başka-yer, kesinleme ile yadsıma, kimlik ile bilinmezlik, varlık ile yokluk arasında sürekli geliş-gidiş halinde bulunan tümel bir çemberselliğe verilir.[362] Tarihin çizgisel, dönüşsüz zamanı askıya alınır; olay belirsiz bir mesafeye, bir 'vakti zamana', 'günün birine', şimdiden bağımsız bir yok-geçmişe, yani bir çeşit 'şimdi-olmayan-zaman'a aittir. Ne kadar uzak ve aşkın bir konumla imleniyor olsa dahi temporal kipte bulunan epik mesafe, masalda ampirik gözün şimdiki zamanına tabi olmayıp, atemporal, vakitsiz bir uzaklığa dönüşür.[363]

---

[361] Boratav, masal türünü destan, şövalye romansı ve menkıbe gibi yakın türlerden ayırırken bu özel tematik duruma değinir: *"...* belli bir masalın *konusundan değil, belki genel olarak* masalların *konusundan söz edilebilir: kötülüğü-iyiliği, eğriliği-doğruluğu, azgınlığı-alçakgönüllülüğü... cisimlendirmiş kişilerin savaşları veya başkaca alışverişleri, insanoğlunun, erişilmesi güç amaçlara ulaşma isteğinden doğan düşleri, kendi becerikliliği, yılmazlığıyla ya da olağanüstü güçlerin yardımıyla birbiri ardından, birbirinden çetin engelleri aşma çabaları... Bütün bunlar, tarih ve coğrafya ile çerçevelenmiş insan toplulukları içinde belli bir zamanı ve yeri bulunmayan, belki insanlığın tarihi boyunca, herhangi bir toplumca kolaylıkla benimsenebilen, kalıplaşmış düşünce, duygu ve olaylar, gezgin* théme*'lerdir."* – Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.16.

[362] Yücel, *Yazının Sınırları*, s.74-75.

[363] Türk masallarında fiillerin '-miş' eki kullanılarak duyulan/öğrenilen geçmiş zaman kipinde çekilmesi yaygın bir üslup özelliğidir. Bu zaman kipi masalda bir önermeye şüphe düşürmek için ironik bir kullanıma sahip olan 'söylenti kipi'ne (dubitative) yakınsar ve bu kipin anlatısal formda kullanılışı da *"aktüel olmayanın alanına ait olan ve kişinin her daim hazırlıksız bir bilinç durumuyla yakalandığı çok özel türdeki olaylar için bir anlatı çerçevesi sağlar."* – Ayhan Aksu-Koç, *The Acquisition of Aspect and*

Bu zaman kayması uyarınca şahıs ve nesnelerin tali ögeler haline geldiği çatısız bir fiil çekimi, fiilin mastar haline yaklaşması için 'mantıkdışı' bir anlatımla ortaklaşa çalışır. Mantıkdışılık burada bilimsel standartların gelişigüzel ihlali ya da ipe sapa gelmez martavallardan fazlasını; dilin imkânlarıyla ilgili ironik bir operasyonu ifade eder. Daha geniş bir ifadeyle, mantığın dışının da her zaman mantıksal olanla irtibat halinde bulunduğunu, mantıksal dışlama ile içermenin birbirine bağımlı olduğunu ve eşanlı olarak bir ayırt edilemezlik alanında etkinlik gösterebildiğini bildirir. Bu anlamda kastedilen mantıkdışı anlatımın dilin imkânlarını nasıl idare ettiğini en net şekilde 'olay'ı, yani deneyimi nesneleştirme tarzında görürüz. Michel Foucault dil ve sözce arasındaki koşul ilişkisinin karşılıklı niteliğinden şöyle bahseder: *"gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın dizilimlerinin belirlediği yerdir."*[364] Masalın mantıksızlığında, Foucault'nun bahsettiği 'görülen' ile 'söylenen' arasındaki imkânsız denklikten bir erkinlik olarak yararlanılır, dilin sözceyi yayılımına hizmet edecek şekilde sahiplendiği karşılıklı içerme ilişkisinin tükenmez potansiyeli harekete geçirilir.[365] Mantıksal bir yapıt olayı tahkiye ederken doğrudan içerimler ve sonuçlara

---

Modality – The Case of Past Reference in Turkish, Cambridge University Press, New York 1988, s.24-25. Masal zamansal mesafeyi bir geçmiş zaman olarak tanımlamaktansa, aslında gerçekleşmemiş bir zamana isnat ederek anlatının bütününe kurmaca vurgusunu yayar. Anlatıcı bir yandan kendini geleneğin vekaletini üstlendiği aktarıcı konumuna alır, diğer yandan dinleyiciyi anlattıklarına dair ihtiyatlı olmaya davet ederek konvansiyonel yapıların altını koymak üzere giriştiği yalancı tanıklığına meşru zemin sağlamış olur. Söylenti kipi bu bağlamda masalın beklenti ufkunu inşa ettiği temel araçlardan biridir. – Deniz Zeyrek, "Runs in Folktales and the Dynamics of Turkish Runs: A Case Study", *Asian Folklore Studies*, Vol. 52, No.1 (1993), s.169.

[364] Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 2001, s.36.

[365] Dilin ayırt edici özelliğinin kendisini çiftleme – operasyonlarını kendi üzerine katlama, yaptıklarını yaparken ne yaptığını yorumlama – düşünümsel, refleksif kapasitesi olduğunu söyleyen Brian Massumi, mizahı bu kapasitenin ortaya çıktığı iyi bir örnek olarak gösterir. Bununla birlikte düşünümsel mesafeleniş her tür dilsel edimde bir dereceye kadar mevcuttur; *"... Her beyan, iletişimi kurma ve onu devam ettirme çabası olarak tanımlanan bir dillendirme rolü oynar. Her dilsel edim kendi iletişimsel çağrısına göre performatif olarak meta-jestler yaratır. Dilin düzeyleri arasındaki fark, onların ayırt edilemezlik düzeyleri tarafından çiftlenir. Bu bölge, düzeylerin aynı dilsel edimde karşılıklı içerimidir. İşaretsel ile düşünümsel düzeyler, iletişim ile meta-iletişim, harita ile yeryurt her jestte etkin bir şekilde birlikte içerilirken, aynı jest paradoksal bir şekilde, onları ayıran düzeyleri de kapsar. Düzeyler bir karşılıklı önvarsayma içinde, kendilerini farklı kılan her edimde, farkları boyunca bir tür anlık gidip gelmeyle birlikte bükülür."* – Brian Massumi, *Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri* (Çev. Emre Sümer), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2020, s.45.

dair imlemelerde bulunur ve anlamı bizzat kendisinin inşa ettiği paradoksları eleyerek ortaya çıkarırken, masalsı yapıt anlamla dolaysız olarak temas kurar ve olayın temsiline direkt olarak şimdi ile sonsuz arasındaki paradoksun gücünü aktarır.[366]

Özbilincin öznenin kendi üzerine katlanışı gibi görünen hali, aslında bu paradoksun gücüyle temsilin yönlendirici kabullerinin askıya alınması, olayı ikameci dolayımlar ile bağlayıp sabitleyen imleme düzeyinin yerini olayı benzeşimin kararsızlığında bırakan imgelem düzeyinin almasıdır. Bu bağlamda hedeflenen zamandaş bir anlatı inşa etmek, olaya güncellikle sınırlanmış bir gönderim değeri bahşetmek değildir. Masalın 'şimdi'si, geçmiş ile gelecek arasındaki mesafeyi gideren bir köprü gibi konumlanmaz, olayörgüleştirme (emplotment), olayı tamamlanmış bir kesit olarak değil, fakat uçları kestirilemeyen bir yayılım, bir genellik kipinde sunar.[367] Nitekim 'dileklerin gerçek olduğu zamanlarda', 'develer berber iken', 'masallarda vakit tez geçermiş', 'zaman zamanda iken, kalbur samanda iken' gibi formeller, geçmişi kutsal ve dogmatik bir bütünlüğe yerleştiren tarihsel işaretlemeler değildir. Masalsı ironinin adeta bir simgesi haline gelmiş, anlatılan öykünün bir masal olduğunu en başta bildirdiği için türle özdeşleşmiş olan bu kalıp sözler, konvansiyonel zaman-mekan algısını manipüle ederek dinleyiciye masalın serbest uzamına geçildiğini bildirir.[368] Bu fantastik coğrafyaya geçiş, daha önce de belirttiğimiz gibi epiğin içe

---

[366] Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı* (Çev. Hakan Yücefer), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2015, s.40.

[367] *"Olay iki yönde birden geriler ve ilerler, çifte bir sorunun, "ne olacak?" ve "ne oldu?" sorularının daimi nesnesidir. Saf olayın tedirginlik uyandıran tarafı daima hem olmuş olan, hem olacak olan bir şey olması, asla olmakta olan bir şey olmamasıdır. Bunun* olmuş olduğunu *hissettiğimiz x, 'öykü'nün konusudur;* daima olacak olan *x ise 'masal'ın konusudur."* - Deleuze, *Anlamın Mantığı,* s.82.

[368] Folklorik metinlerdeki formellerle ilgili ilk çalışmalar Albert Lord ve Milman Parry'nin öncüsü olduğu sözlü formül teorilerinin etkisi altında yapılmıştır. Bu çalışmalarda formeller aktarım esaslı bir kültürel mekanik fikrine bağlı olarak gelenek taşıyıcıların kullandığı icra kalıpları olarak düşünülmüş, sözlü icra, hafıza teknikleri ve kompozisyon bütünlüğü bağlamında sözdizimsel bir vezin meselesi olarak değerlendirilmiştir. Deniz Zeyrek, masal formellerini gelenekselin yeniden üretimini sağlayan biçimsel bir işlev ile sınırlandırmayıp, söylemin anlamsal bağlamını organize eden, anlatıcının dinleyiciyi 'bir dizi bilişsel kategori' içine çekmesini sağlayan semantik bir işlev üzerinden değerlendirir: *"...bu yapıların birincil işlevi, dinleyicinin zaman ve mekan kavrayışları gibi alışkanlık ve beklentilerini manipüle etmektir: formeller biçimsel-sözdizimsel bir katmanın ötesinde, daha zengin ve dilötesi (extralinguistic) bir anlam boyutu içerir."* – Zeyrek, "Runs in Folktales…, s.165-166. Zeyrek çeşitli örneklerle formellerin zamanı organize ederken onun doğrusal sürekliliğini tersine çevirdiğini ya da döngüselliğe aldığını gösterir ve bu stratejiyi geri çekilme (regression) olarak adlandırır. Geri çekilmenin zaman manipülasyonu, aynı zamanda olayların cereyan edeceği boyutun gündelik gerçeklik boyutundan tamamen ayırılan, bilinmeyen bir varoluş modu olduğuna işaret eder. *"Anlatıcı doğal zamansal düzeni değiştirmekle, masal evreniyle bizim gerçek dünyamız arasında bir çarpışma yaratır. Böylelikle vermek istediği mesajın zeminini inşa eden bir 'humor' üretmiş olur: birazdan anlatacağı şeyler zamansızdır, geçmişte olmuş olabileceği gibi gelecekte de gerçekleşebilir."* s.170. Formellerdeki 'humor'un gerçekdışı bir uzama işaret etmenin haricinde zaman zaman başka bir işlev gördüğüne de

doğru büzüldüğü, kesafetle birlikte aynı anda muğlaklık kazandığı bir hafifletme, saflaştırma prosedürüdür. Olayı tarihselliğinden soyunduran bir geri çekilme gibi görünür, ancak bu refleks olumsuz farkı doğrusal bir düzlemde tanımlayıp kökene yedirmeye çalışan bir hatırlama girişimi değildir; geçmişi sermayeleştirmez, zamansal mesafeyi erken geçmiş ile gecikmiş şimdi arasındaki bir karşıtlığa dönüştürmez. Yaşamı başlangıca ait bir tamlığa iletiyormuş gibi görünse de aslında organik katılığından alıkoyup mekanik esnekliğine, potansiyel kararsızlığına iade eder, tabiri caizse onu yeniden kendisine gebe bırakan bir döllemede bulunur. Olay, ezeli bir geçmiş halinde ihdas edilmeyip, adaletin bitimsiz bir vaatle eşitlendiği, 'henüz olmamış olan' ile 'daima olacak olan' arasına gerilmiş kehanetvari bir düzende aktarılır. Agamben'in 'büyübozumun kehaneti' şeklindeki veciz ifadesini bu bağlamda ilkeyi teftiş eden ironinin zamansal kipi olarak yorumlayabiliriz. Buna göre başlangıç ve sonlar, anlara karşılık gelen noktaların ardışık düzende bitiştiği lineer zamanı işaretleme görevinden yalnızca öyküsel zamana göndermede bulunmaları için azledilir. Alışılagelmiş nedensellik ilişkileri nasıl yerinden ediliyorsa, geçmiş zamanı örnekleyen olay kesiti de noktasal düzenin ihlal edilmesi suretiyle kronolojik hattın dışına itilir. Olay ile temsili arasındaki uygunluk ilişkisinin yerini bir yoklama jesti aldığında öykü artık 'mesel' değil 'masal'dır.

Masalların yarı ciddi-yarı komik türlerle kesişen bir diğer ve en belirgin özelliği, çalışmamızın önceki bölümlerinde çeşitli vesilelerle değinildiği üzere efsaneler ile olan karşıtlığıdır. Bahtin yarı ciddi-yarı komik türlerin efsanelerle eleştirel bir ilişki kurduğunu, zaman zaman kinik bir ifşayı andırdığını belirterek özgür yaratım yetkisinin altını çizer: *"Burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen kurtulmuş, efsane yerine deneyim ve özgür yaratıma dayanan bir imge boy gösterir. Edebi imgenin tarihinde tam anlamıyla bir devrimdir bu."*[369] Ancak, her ne kadar efsanenin tarihi kutsayan anlatımıyla zıt bir yönelimi olsa da, masaldaki ironik tavrın kinizme varacak ölçüde çokseslilığin yörüngesine tabi olduğunu söylemek zordur. Bacchilega masalın tutuculuk ile yenilikçilik arasında simbiyotik bir ilişki üreten ikircikli durumunu şöyle ifade eder: *"Halk arasında anlatılan büyülü masallar, mucizesini*

şahit olunur, o da anlatıdaki toplumsal hiciv boyutunu bir hüsnütabir dairesine almak ve dinleyiciyi otosansür üzerinde ikna etmektir. s.171.

[369] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s.219.

geleneksel uzlaşının konforundan yararlanan normatif işlevi ile dönüşümün güçlerini göklere çıkaran yıkıcı işlevi arasındaki çatışmayı baştan çıkarıcı bir şekilde gizleyerek imal eder."[370] Buradan da anlaşılacağı üzere masalda folklorun karnavalesk ruhu sınırlayıcı bir ilkenin gözetimindedir, ne var ki bir 'ilkeler sanatı' olan ironiyi 'bir düşüşler sanatı' olan mizahtan ayıran bu gözetim, gücünü zembereği boşanmış epiğin pasif direncinden, bir ölü çökelti ağırlığından almaz. İroninin afaki idealizminden gelen, adaletsizliğe verilen tepkiyi bir kısas niteliğinde bakışımlı kılan bir korumacılıktır bu ve fanteziyi belki Bacchilega'nın dediği gibi gizliden gizliye fakat etkin bir şekilde yönlendirir.

Bahtin'in 'temsil eden sözün beraberinde *temsil edilen* sözün de boy göstermesi' şeklinde tanımladığı üçüncü ve son özellik, sözcük-nesne arasındaki konvansiyonel bağların şeffaflaştıran bir söylem özelliğidir. Bu söylem ikinci özelliğin mantıksal bir sonucu olarak görüldüğünde, masalda hayvanların yahut bitkilerin konuşturulmasının ötesinde, dilin kültürden alınıp doğaya verildiği bir nevi genel *intak*[371] sanatıyla gerçekleştiği söylenebilir. Doğanın varlığı masala 'doğaüstü' bir etkiyle; duru ve ahenkli bir idil havasından ziyade zaman zaman vahşete dönüşebilen fakat her zaman oyunsu kalan gizemli bir pastorallikle girer. Masalcı dünyanın ıslah edilmezliğinde açığa çıkan aşkınsal yazgının cüppesine saklanmış, tabiatın tarafsız kayrası adına konuşan bir vantrilok-yargıca benzer. *"Oyun ve büyüye geçiş serbesttir, arzu emir olur, tatbik etmenin zahmeti ortadan kalkar."*[372] Buna uygun olarak önem hiyerarşisi kuran bir dizilimle ögelerin birbirine bağımlı kılındığı *sentaktik* dilin yerine, ögelerin birbiriyle ilintileri gevşek kalacak şekilde basitçe art arda dizilerek gruplanmasına dayanan *parataktik* dil tercih edilir.[373] Kültürel-tarihsel gerçekliğin

---

[370] Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales,* s.7.

[371] Klasik Türk şiirinde konuşamayan herhangi bir varlığı konuşturma sanatına verilen isim.

[372] Bloch, *Umut İlkesi*, s.433.

[373] Parataxis, Yunanca 'yan' anlamına gelen 'para' ile, düzenleme, ayarlama, ikame etme anlamına gelen 'taxis' sözcüklerinin birleşiminden, 'yan yana sıralanmış, düzenlemiş' anlamına gelecek şekilde türetilmiş bir sözcüktür. Bağlaç dışılığın (asyndeton) eş anlamlısı olarak da kullanılan bu sözcük, dilbilimsel bir terim olduğunda cümleler arası ilişkilerin ardışık dizilim ilişkisinden ibaret olduğu, eklemeye ve tekrara dayalı bir yapıyı ifade eder. Bu anlamda parataxis, ögeleri ast-üst ilişkisi içerisinde birbirine tabi kılarak örgütleyen 'hypotaxis'in karşıtı olarak da anlaşılmıştır. Parataktiksel düzyazıda cümleler gevşekçe bağlanır, ögelerin 'işte bir şey, başka bir şey, başka bir şey' tarzında birbirine sarkık kaldığı (ör. geldim, gördüm, yendim), anlamın belirsizlikte inşa edildiği soyut bir söylem kullanılır. Sıçrama şeklindeki geçişler metni dışarıdan kuşatan bir arka plan bilgisine dayandırılır ve böylelikle hikâyedeki tematik tutarlılığın anlatısal elementlerin sıralı organizasyonundan bağımsız olmasına izin verilir. Bu düzyazı stili halk anlatılarında ve özellikle mitlerde yaygındır. – Jeanne Fahnestock,

sessizleşmesine karşılık, sınırsız güç ve yetki alanına sahip animist bir doğa sihrin ve büyük tesadüflerin boşluklarında dile gelir: *"Klasik peri masalları, mucizeleri harekete geçirebilmek ve ilham verici şaşkınlıklar yaratabilmek için büyünün nedenselliğine yaslanır; büyü gündelik gerçekliğin dokuduğu hayat kumaşının bir parçasıdır, ancak kaprisleriyle kahramanın menzilinin ötesinde kalarak sürekli sürprizlere yol açar, fizik, mantık ve olasılık yasalarıyla çelişen öngörülemez etkilerde bulunur."*[374] Gündeliğin dünyasını istila eden büyülü doğa kültürü tanımazdan gelir; insanın şeylerle kurduğu iyelikleri, insanbiçimci oran duygusunu bozar, yerleşik güç ilişkilerini reddeder, canlı-cansız, organik-inorganik arasındaki ayrımı ortadan kaldırır, tür, cinsiyet, sınıf, soy gibi kıstasları yadsıyarak toplumsal roller içerisindeki her çeşit kökleşmiş ayrıcalığı askıya alır.[375] Basit ev eşyalarından temel üretim araçlarına belirli bir amaca istinaden tasarlanmış olan nesneler asli işlevlerinden alıkonulur ve tılsımlı bir nitelik kazanır (cam ayakkabı, uçan halı, sihirli lamba,

---

Rhetorical Style – The Uses of Language in Persuasion, Oxford University Press, New York 2011, 382-384. Alman düşünür Martin Heidegger, Parmenides'in bir cümlesini yorumlarken parataxis'i, hypotaxis ile arasındaki karşıtlık durumu üzerinden değil, sentaks ile ilişkisi açısından ele alır. Sentaks, en genel anlamda cümle bilgisidir ve bir dilin sözcükleri sentezleme (synthesis - syn-taxis) alışkanlıklarını yansıttığı için sistematik bir olgunluğa karşılık gelir. Bu nedenle parataktikselin eksikliği, sentaktiksel olandan sapma ya da sentaktiksel olana ulaşamamazlık olarak anlaşılmıştır. Heidegger bu bağlamda parataktikselliğin yalnızca ilkel halkların diline özgü olmayıp sentaktik olarak inşa edilmiş dillerde de görüldüğünü hatırlatır; çocukların dili böyledir. (Örneğin bir çocuk yanından atlayıp giden köpeği görünce şöyle der: "Hav hav, kötü, ısırmak.") Fakat Alman filozof ilkel ile çocuk zihni arasında bağdaşım kuran antropolojinin tipolojik zaman inşasına iştirak etmediğini, parataktiksel olanı henüz-sentaktisel-olmayan olarak değerlendirmediğini, ikisi arasında bir öncelik-sonralık durumu olmadığını belirtir: *"Sözün kelime düzenini en geniş anlamıyla parataktiksel olarak işaretliyorsak eğer, bu sadece bir mahcubiyetten dolayı böyle oluyor. Zira söz, sözcüklerin olmadığı yerde, çift noktaların işaretledikleri (Parmenides'in ifadesinde sözcükler arasında yalnız çift noktalar vardır) sözcüklerin aralarındaki alanda* konuşuyor*."* – Martin Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir* (Çev. İlhan Turan), Dergah Yayınları, İstanbul 2019, s.198, 201. Masalın paraktaktiksel dili, öncelik-sonralık ilişkisine tabi olmayan geri çekilme hareketinin niteliğini göstermesi bakımından oldukça açıklayıcıdır. Masal yalnızca bir benzerlik ilgisi bakımından ilkel ve çocuksudur; paraktaktik dil, dilin erken ve yetersiz bir kullanımını ifade etmez. Heidegger'in deyimiyle parataktiksellik 'bir düşünmenin dilidir, bu düşünmenin kendisidir.' s.201.

[374] Marina Warner, *Once Upon a Time – A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, New York 2014, s.33.

[375] Jung, masallardaki küçültme eğiliminin beri yandan aşırı büyütmeyle ilişkili olduğunu söyler ve bu orantısızlıkları bilinçdışının uzam algısındaki belirsizlikle açıklamaya çalışır. İnsanın büyük ve küçükle ilgili rasyonel kavrayışının insanbiçimci olduğunu, oran duygusunun yalnızca fiziksel alemde değil, ortak bilinçdışı alanlarında da geçerliliğini yitirdiğini söyleyen Jung, bu minvalde masallarda en küçük şeylerin en büyük etkilere sahip olabildiğini belirtir. *"Yaşlı bilge arketipi de miniminnacık, neredeyse gözle görülemeyecek kadar küçük olmakla birlikte, konunun özüne inildiğinde görülebileceği gibi, yazgıya yön verecek güçtedir."* Jung, *Dört Arketip*…, s.93. Bu bağlamda masalın fiziki dünya üzerindeki aşırılıkları, hegemonyanın nihayetinde kendisini algılar üzerinde kurduğunu, yozlaşmanın her şeyden önce algının miskinliğinde gerçekleştiğini gösterir ve bu minvalde konvansiyonel algı kalıplarını bozarken, aynı zamanda sosyal kalıpları da sorguya açar.

konuşan çıkrık, içinde dilek cini bulunan kuyu, altın yumurtlayan tavuk). Araç-amaç ilişkileri arasındaki çözülmeler bazen masalın merkezine yerleşecek denli ağırlık kazanır, öyle ki, sihirli bir nesne bütün şahıs kadrosu ve olay akışını etrafında örgütleyerek başrolü devralabilir.

Bu 'doğal' büyü kuşkusuz yalın bir olay örgüsü aracından fazlasıdır; tabiatı kontrol altına almaya çalışan kültürün sınırlayıcı ve biriktirici tekniğinin karşısına bir karşı-teknik oılarak, bollukta hudut tanımayan bir cömertlik ve yardımseverlikle çıkar. Toplumsal statüko tarafından önüne bir set çekilerek bastırılmış, kenara itilmiş ya da unutulmuş olanın, gündeliğin 'doğal akışı' içerisindeki sürüklenişini durdurur. Refah ve zenginliği zahmetsiz kıldığında, özel mülkiyeti ortadan kaldırmasa da paylaşımındaki dengesizlikleri ifşa eden bir eğretileme dizgesi yaratmış olur.[376] Hayvanlar, bitkiler ve hatta inorganik varlıklar aynı büyülü güçlerin etkisiyle alışıldık rollerinin dışına çıkarak kenara itilmiş yazgı adına söz alırlar. İster 'yaşlı bilge adam', ister hayvan, isterse peri kızı görünümünde olsun, bağışçı figürleri gerçekte güç ve adaletin birbirinden uzaklaştığı (ya da tiranlığa dönüşecek şekilde birbirine kenetlendiği) bir yozlaşma ve tıkanıklık durumundan şikâyetçi olan tabiatın casuslarıdır. *"Kısmen doğanın dünyasının ahlaki tarafsızlığını, kısmen de arada beliren ama asla gerçekten görüleyen, yaklaşıldığında kaybolan gizemin dünyasını temsil ederler."*[377] Kahraman ancak onlarla temas kurduğu, onların verdiği görevleri yerine getirip doğanın kültürle hesaplaşmasını sağlayan bir aracı olduğu takdirde hedefine ulaşabilir.

Ağırlıklı olarak şehir hayatını konu edinen gerçekçi-novellistic masallarda

---

[376] Büyünün refahı kolaylaştıran işlevi şatafat ve lüksü onaylamadığı gibi, sosyal eşitsizliğe dair yalınkat bir şikayetname de sayılmaz. Masalda mülkiyet el değiştirdiğinde aslında zenginliğin kendisine değil, sebepsizliğine el koyulmuş olur. Bloch, teknik-büyüsel masallarda mülkiyet ediniminin dolaylı yoldan ve mecburiyet halinde gerçekleştiğini, bir amaç teşkil etmediğini belirtir: *"O (masal) şeyleri, her vakit el alında olacak kullanım mallarına dönüştürür. Her insanın ayağını ona göre uzatacağı kısa yorganın yerine, doğadan bir rahat döşek resmeder. Yönelimi, niyeti, - tüm 'armut piş ağzıma düş'lerin ve sihirli lambaların anayurdunu yine bir masalla adlandıracaksak – bolluk diyarıdır. Oradaki pişmiş armutlar, sanki toplumsal bir masal, bir devlet masalı gibidir; malları basittir, ama bütün ötekilerinden besleyici."* - Bloch, *Umut İlkesi…*, s.434. Masal kahramanları sınıf çıkarlarının temsilcisi olmaktan oldukça uzak olmakla birlikte, pek çoğu kastlar arasında yer değiştiren figürlerdir. Hoşnutsuzluk doğal kaynakların dolaşımının kesintiye uğramasıyla ilgilidir. Büyü ve hilelerin mülkiyete erişimi kolaylaştıran ironisi, Bloch'un vurguladığı üzere bolluğu yeniden 'basitlik' ve 'besleyici'likle gerekçelendirerek israf olmaktan çıkarır, mülkiyeti faydayla ilişkilendirerek sahiplik kipinden alıkoyar, dolaşıma iade eder.

[377] Frye, *Eleştirinin Anatomisi*…, s.231.

büyünün adalet talebini somutlaştırma işini büyük rastlantılar, hilebazlık ve aptallık izlekleri devralır. Bir şekilde gadre uğramış güçsüz kahramanların yardımına yetişen talih kuşu, özellikle çekirdek aile yapısını merkez alan masallarda sıklıkla sabır, fedakarlık, çalışkanlık gibi değerler üzerinden metanet telkin ederken, diğer yandan adaletin şansa kaldığı bir gerçeklikte sosyal yaşamın ezici koşullarına işaret eden boşluklar yaratır. Hile mantığı ise erk sahiplerinin düşmanını küçümsemesine yol açan kibirli dalgınlığından faydalanılmasına, kaba kuvvetin yumuşak karnı üzerinden bertaraf edilmesine dayanır. Kötüler ne denli güçlü olursa olsunlar, tıpkı ismini kudretli Akhilleus'tan alan aşil tendonu gibi, kolayca alt edilebilmelerini sağlayan bir zayıf karna sahiptir.[378] Kurnaz kahramanın hilesi de büyünün bir karşı-teknik olması gibi bir çeşit karşı-hiledir; bir gözdağı veya zorbalığa karşılık verir, kaba kuvvetin hegemonyasını boşa çıkarırken, şeyler ile tezahürleri arasındaki özdeşlikleri iptal eden

[378] Dünyanın çeşitli coğrafyalarından derlenmiş masallarda sıklıkla görülen 'dış ruh' veya 'dış can' teması, özdeşliğin iptaline dayanan, gücün potansiyel zafiyetini ifşa eden bu büyü-hile mantığının başlıca örneklerini teşkil eder. James Frazer ünlü *Altın Dal* eserinde, ilkellerin daha güvenli bir yerde saklamak adına – 'tıpkı paranın bankada muhafaza edilmesi gibi' der Frazer - yaşam güçlerini bedenlerinden soyutlayarak hayvan, bitki ve nesnelere aktarabildiklerine inandığını, masallara yansıyan dış ruh motiflerinin de bu totem inancından geldiğini söyler. Totemcilik, beden ile ruhun fiziki açıdan aynı boyutta olduğu inancına istinaden bölünebilir bir canlılık algısına dayanır. Buna göre her ağacın, taşın veya insan bedenindeki her damarın ayrı bir ruhu vardır ve bunlarla büyü yoluyla etkileşime geçilebilir. Frazer ilkellerin yoğun ve sürekli bir 'büyüyle öldürülme tehlikesi' hissetmelerini ve kendi vücutlarından çıkan tırnak, saç, diş vd. gibi her türlü artığı ortadan kaldırmada büyük özen göstermelerini bu anlayışla açıklar. Yine bu anlayış doğrultusunda yabanıllar kendi inanışlarına dair sırları araştırmacılara açma hususunda son derece kuşkulu, sakıngan davranmışlardır. Frazer masallara gelindiğindeyse, bedeninin dışında bir yere gizlenmiş ruhuna erişilmediği takdirde kendisine fiziki etkide bulunulamayan dev, canavar vd. figürlerin, sırrının zor da olsa ele geçirilebildiğini ve başkahramanının ancak bu şekilde başarıya ulaştığını söyler. - James G. Frazer, *Altın Dal II* (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1992, s.269-325. Burada dikkat edilmesi gereken husus, masalda dış ruhun başkahramanın üstesinden gelmesi gereken bir zorluk, aşılması gereken bir hile olarak yer almasıdır. Dış ruh bazen çok uzak bir ülkede cinler tarafından korunan bir papağandır, bazen giysi, hayvan gibi nesnelerin matruşka bebekleri gibi iç içe geçerek gizlediği bir yumurta, bazen de ocakta yanan bir ateştir. Kahramanın büyülü nesneyi elde etmesiyle ya da gizli bilgiyi öğrenmesiyle sağlanan baht dönüşü, bu tip masallarda dış canı taşıyan totem-nesnenin ne olduğunun ve nerede saklandığının öğrenilmesiyle gerçekleşir. Her halükarda dış ruh, fiziki mevcudiyet ile canlılık arasında özdeşliğin zorunlu olmadığı bir şifreyi temsil eder. Kahraman bu şifreyi öğrenir öğrenmez, canavarın hilesi bir karşı-hileye dönüşür, galibiyet imkânsız görünürken birdenbire kolaylaşır. Frazer, dış ruhu genç bireyin ilkel topluluğun gizli bilgisine katılımı adına gerçekleştirilen ritüellerin kilit unsuru olarak yorumlamıştır; zira yabanıllara göre önlenmesi gereken tehlikeler bireyin doğurgan hale gelişiyle ortaya çıkar. Ancak masallarda güç ile zaafı bir madalyonun iki yüzü olarak yan yana getiren dış ruh her daim kötü kahramana ait bir hiledir ve Frazer'ın da belirttiği gibi bu hile bertaraf edilir. Bu da aslında dış-can motifinin bir inisiyasyon ritüeli kalıntısı olmanın ötesinde, güçlünün zaafını gözlerden kaçırarak katı bir hegemonya kurduğu yerde bir o kadar da kırılgan hale gelişini anlatan ironik bir imge halini aldığını gösterir.

bir akıl yürütme tarzına başvurur.[379] Hilebaz muktedirin maskesini düşürürken budala tipi de zekânın maskesini düşürür, tanımlanmış toplumsal sağduyuyu alt üst eder, çoğunluğun hilafına etik normların tutarlılığını sorgular. Görünüm ve gerçeklik

[379] Martin Heidegger'in bir Grimm masalı üzerinden verdiği örnek hilelerin özdeşlikleri nasıl bozduğunu göstermesi bakımından son derece yalın ve açıklayıcıdır. Heidegger modern insanın düşünceyle ilişkisini değerlendirdiği 'Metafiziğin Varlık-Tanrı-Bilimsel Yapısı' başlıklı makalesinde, metafiziğin varlık ile varolan arasında özdeşlik ve ayrımlar kurmaya dayanan köklü bir alışkanlıkla içe içe geçtiğini dile getirir. Metafiziğin temsile dayalı düşünce alışkanlığı, varlığı bütün varolanların ilk nedeni (causa sui) olarak temellendirir, bu onun varlığı birliğin tümlüğünde genelleyen teolojik yönüdür. Ancak metafiziğin teolojik yönü aynı zamanda varlıkbilimsel/ontolojiktir, zira varlık varolanlara aidiyeti üzerinden temellendirilir: 'varlık daima ve her yerde varolanın varlığı demektir.' Böylelikle şeylere bir 'durur'luk atfedilmiştir; bir şeye 'dır' ilavesi yapıldığında, temsilci düşünce varlık-varolan arasındaki ayrımı peşin bir sabite olarak mevcudiyetin içine koymuştur. Dolayısıyla ayrım 'bu budur ve başka bir şey değildir' dediğinde, "*temsilimizi çoktan varlığa ve varolana bağlanmış bir bağıntı olarak yorumlama yanılgısıyla yüz yüze olduğumuzu görürüz. Ayrım da böylelikle bir ayırt edişe, anlığımızın bir edimine indirgenmiş olur… Temsilci düşünmemiz bir kez öyle bir kurulmuş ve yapılanmıştır ki, adeta kafasının dikine ve bu kafadan çıkmış olarak her yerde varolan ile varlık arasına ayrımı peşinen getirip koyar."* – Martin Heidegger, *Teknik ve Dönüş & Özdeşlik ve Ayrım* (Çev. Necati Açа), Pharmakon Yayınevi, Ankara 2019, s.108-110. Heidegger, varlığın 'dururluk' ile mimlendiği bu düşünce alışkanlığının peşin hükümlülüğü üzerinde dururken Grimm antolojisinde yer alan 'Tavşan ile Kirpi' masalına göndermede bulunur. Masal hızlı bir koşucu olmakla böbürlenen tavşanın kirpiye meydan okumasıyla başlar. Kirpi tavşanla yarışmayı kabul eder, ancak yarıştan önce eve gidip karısına varış noktasının olduğu yere gizlenmesini, tavşan oraya varmak üzereyken ortaya çıkıp 'ben çoktan vardım bile' (Ick bünn all hier!) demesini tembihler. Kirpileri aralarındaki 'farkı fark edemeyecek' kadar özdeşlikleri dahilinde eşitlemiş olan tavşan böylece tuzağa düşer ve kirpinin kendisini geçtiğini zanneder. İlk yarışı kaybettikten sonra mağlubiyeti hazmedemeyip yeniden yarışmak ister, lakin aynı hileye düşmekten kurtulamaz ve birkaç tekrardan sonra yorgunluktan çatlar. Bu masalda varlıkla mevcudiyet ayrımını gittiği yere istemsizce taşıyan tavşandır. Tavşan üstün bir koşucu olmasının verdiği avantajdan faydalanmak istemiştir. Ancak her defasında yeniden bir başlangıç yapıyor gibi görünen tavşan olsa da, yarış tekrarlandığında gerçekten yeni bir başlangıç yapan "*olduğu konumda nasıl duracağını bilen, düşünen ya da varlık ile ilişkisinin* fark*ında olan bir varolan olarak Kirpi'dir. Burada, tam da yer değiştirmeden, başka bir yere gitmeden, varolan olarak kendi konumumuzdan hareketle varlıkla kurulan ilişkiye dikkat edilmelidir.*" - Metin Bal, "Henüz Düşünmeyen Tavşan'dan Yeni Bir Düşünmeye Başlangıç Yapan Kirpi'ye", *DoğuBatı*, Y.18, S.71, Kasım-Aralık-Ocak 2014, s.204. Kirpinin kurnazlığı tavşanın sahip olduğu avantaj karşısında, farkın türdeşliğin kabına sığmayan dağıtıcı tabiatını harekete geçirmesindedir. Şeyler arasında ayrıma gidilebilmesi için kümeler kurmak yeterli olmaz, zira fark her seferinde özdeşlikleri tayin eden anlık edimin ötesine geçer, şeyleri birbirinden farklı kıldığında türdeşliklerinden de alıkoyan, öncelikli ve tayin edici bir konumda kalmayı sürdürür. Masaldaki hilenin akıl yürütmesi, varolanları tümlüğü içerisinde temellendiren 'ilk neden olarak varlık'ın yerine, diferansiyel gücü çıkarmasıdır. Kirpiler her ne kadar tüm üyelerinin birbiriyle aynı olduğu bir küme oluşturuyor gibi görünse de, aslında her kirpi teki bir diğerinden kaçınılmaz surette farklıdır. Türdeşlik ise bu kökensel farkı erteleyen bir özdeşlik varsayımını esas almak zorundadır. Tavşanın yanılgısı tam da burada, basit bir göz yanılgısının ötesinde, farkın yalnızca ertelenebilir olduğunu göz ardı ettiği yerleşik bir düşünme tarzından ileri gelir. Başka bir ifadeyle, tavşanın kendisini yolun sonunda bekleyen kirpinin başka bir kirpi olabileceğini akıl edemeyişindeki kibir ve dalgınlık, kirpileri türdeşliğinde eşitleyen bir önyargının sonucudur. Kirpinin yaptığı hile, varlığı edimsel ilavelerle durduran akıl yürütmeyi tersine çevirmek, tavşanı hızıyla ve kendisini yavaşlığı ile 'özdeşleştiren' düşünce üzerine bir çukur ayna tutmaktan ibarettir. Olduğu yerde duruyor gibi görünen kirpiler olsa da, aslında bütün hızına rağmen durmakta olan tavşandır. Dolayısıyla 'ben çoktan vardım bile' sözü - Heidegger masala bu söz üzerinden göndermede bulunur - aslında tavşanın içselleştirdiği temsilci düşüncenin dile gelişinden başka bir şey değildir. Tavşan 'kirpi-dir' deyişinde yanılırken, kirpi ise özdeşliğin yanıltıcı etkisiyle tavşanın hızını boşa çıkarır.

arasındaki çelişkiler özdeşliğin yaşamı yoksullaştıran yönüne, zekânın genelliğe teslim olduğu yerde körelmeye başladığına dikkat çeker, her özdeşliğin bir ayrımı perçinleyerek 'hayati' bir farkı silinme riskiyle karşı karşıya bıraktığını gösterir.[380]

Masalda aklın hilesini zayıfın insani tarafı olarak gören Ernst Bloch, masal kahramanlarının kalkanlarının cesaret, mızraklarının ise akıl olduğunu söyler; *'zira tek başına cesaret, kalın beyler karşısında zayıfların işine yaramaz, onların kulelerini yıkmaya yetmezdi.'*[381] Gelgelelim, cesaret ve zekâyı kahramanlara özgü vasıflar saysak bile, bunların davranışsal ifadelerinin masal dünyasında hüküm süren mekanik 'olay' yasalarına tabi olduğunu, dolayısıyla olay örgüsünde birer semptom gibi yer aldıklarını unutmamak gerekir. Etki-tepki yasası masalın sözdiziminde son derece açıktır, 'her yeni kötülük ya da zarar, her yeni eksiklik yeni bir olaylar dizisine yol açar.'[382] Diğer yandan kötülüğün gerekçeleri 'işlevlerden ya da bağlantılardan daha az kesin ve belirgindir'; masalın ortasındaki eylemler olay akışının devamıyla gerekçelendirilir, ancak 'ilk ve temel biçimi olan kötülük ya da zarar'ın arkasındaki motivasyon ek bir gerekçe ister.[383] Propp bazı masallarda kahramanın güdülenmesini sağlayan başlangıç eksikliğinin ortaya çıkışının sahnelendiğini, bazılarında ise güdülenme işlevinin çoktan beridir var olan bir eksikliğin 'bilincine varılması' şeklinde anlatıldığını söyler. İkisi arasında gerçekte bir fark yoktur, çünkü masal eksiklik ve zararın arkasındaki

---

[380] Tahsin Yücel Türk masallarından seçtiği örnekler etrafında, kılık değiştirmelerin entrika yapısında merkezi bir yer tuttuğunu, öz ve görünüm arasındaki dönüşümlerin başkahramanın bir yetiştirim süreci olan tinsel yolculuğunda kilit önemde olduğunu ifade etmiştir. Padişahlar ya da şehzadeler serüvenlerine gezgin satıcı ya da derviş kılığında atılırken, doğaüstü varlıklar ise insan dünyasına sıklıkla küçük ve zararsız evcil hayvan kılığında gelirler. Yücel'in bu başlangıç dönüşümlerinin ötesinde dikkat çektiği nokta, olayörgüsündeki kritik kırılmaların birçok masalda kahramanların karşısındakinin özüne ait cesameti ile geçici-yapay görünümü arasındaki ikiliğine son vermeye çalıştığı yerde gerçekleşmesidir: *"... sevgilisi gizini başkalarına açar açmaz, Yeşiltay hiç duralamadan her şeyi bırakıp gider, yeraltı padişahının bir yeryüzü şehzadesi için ülkesini, sarayını, sayılmaz üstünlüklerini bırakmaktan çekinmemiş olan güzel kızı, bu şehzade kimliğini başkalarından gizleyen köpek postunu yakınca, ister istemez yüzüstü bırakır onu. Birincisi bir toz bulutu içerisinde gözden siliniverir, ikincisi mavi bir güvercin olup uçar gider, ama her ikisi de varlığın kendi kendine özdeşliğini yeniden kurmaya yönelen çabaların yıkıcılığını kesinlemek, uzaklığını derinleştirmekten başka hiçbir şeye yaramadığını kanıtlamak isterler sanki."*- Yücel, *Yazının Sınırları*, s.56. - Yücel, ilgili denemesinde varlığın özdeşliğini yerinden eden bu masal mantığını, Jung'un görüşlerine paralel olarak erginlenme sürecindeki başkahramanın kendi benliğini yakalayabilmesi için evvela 'başkası' olması gerekliliği açısından yorumlamıştır. Ancak gerçekleşen dönüşümlerin sadece öznenin tekamülüne odaklı kalmayıp, kır-kent, yerli-yabancı gibi ikiliklerle toplumsal alanları kat edecek şekilde genleştiğini; adaletin yenilenmesi adına paranteze almak ve toplumsal çelişkilere işaret etmek üzere bir doğa-kültür karşılaşması sahnelediğini yinelemek gerekir.

[381] Bloch, *Umut İlkesi*, s.431.

[382] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.111.

[383] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.76.

nedenlere odaklanmaz, önem arz eden kötülerin motivasyonları değil kötülüğün ettirgen oluşu, kaçınılmaz bir tepkime zincirini başlatmasıdır. Öyle ki, kötülük her ne kadar zalimlik, hasislik, kıskançlık, açgözlülük gibi şahsa özgü nitelikler halinde görünse de, arkasında özgün ve tekil nedenler barındırmadığı, bir kötüleşme sürecini taşımadığı için doğal düzenin ihlal edilmesini ifade eden genel bir kötülük temasında birleşir.[384] Serim bölümü beklenmedik bir karşılaşmanın öncesini bildiren, kahramanın deyim yerindeyse hazırlıksızlığını hazırlayan bir iki basit ifadeden ibarettir. Her ne kadar tarihsel kaygılara bağlı olarak şekillenen hayatta kalma taktikleriyle ilişkilendirmiş olsa da, Darnton da masallardaki felaketin akıl erdirilemez, açıklanamaz tabiatına dikkat çekmiştir: "*Felaket kapıları keyfi bir şekilde çalar. Kara ölüm veba gibi, öngörülemez ve açıklanamazdır. Yalnızca katlanmak gerekir."*[385] Kötülük bireysel gerekçelerin ötesinde, dışarıdan gelen amaçsız bir şiddettir; başka bir akışı kesip kendisini öncesizleştirdiği için amaçsızdır ve yarattığı kesintiyle birlikte masalın arayış faslını 'apansız' başlatmış olur. Propp 'yasaklama' ve 'yasağın çiğneme' işlevlerinin birbirilerine denk düşerek *ikili* bir öğe oluşturduklarını söylerken, gerekçesiz kesintinin aynı zamanda zorunlu bir geçiş olduğu paradoksal durumu şu cümlelerle ifade etmiştir: *"Masalın daha sonraki bölümünde (yasağı çiğneme), felaketin apansız gelişi anlatılır. Başlangıç durumunun canlandırdığı görüntünün (kimi zaman son derece belirgin, özel bir mutluluğun görüntüsüdür) ardından da bu felaket gelir... Bu mutluluk, arkadan gelecek mutsuzluğu ortaya çıkarmada karşıt bir temel olarak kullanılmaktadır kuşkusuz; kötülük bulutları görünmeseler bile, daha şimdiden ailenin üstünde dolaşıp durmaktadır."*[386] Kahramanın karşısına çıkan engeller de şiddetin gerekçesini kaybedişine istinaden nicel bir çıplaklıkla, mantıkdışı bir özdeşlikle veya doğrudan kesintinin dış merkezli konumuyla tanımlanır. Temel eksiklik bazen yapılması gereken işin insan ömrünü aşacak denli uzun süre gerektirmesi, bazen kapatılması mümkün olmayan fiziki bir mesafe (bitmeyen yiyeceklerle bir orduyu doyurmak gibi imkansız görevleri de buna

---

[384] Lutz Röhrich, masallarda doğal düzeni yeniden sağlamaya yönelik 'tashih motifleri'nden bahsedilebileceğini, bazen arka planda kalmış gibi görünse de kahramanların derin görevinin gerçek düzeni yeniden tesis etmek olduğunu, bu bağlamda açgözlülük, tembellik, kibir ve gurur gibi temaların hepsinin esasında aynı tematik kategoriye girdiğini belirtir. - Röhrich, *Folktales and Reality*…, s.209.
[385] Darnton, *Büyük Kedi Katliamı…*, s. 67.
[386] Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s.30.

dahil edebiliriz), bazen daha önce kimsenin başa çıkamadığı doğaüstü karanlık bir güç ve en çok da sebebi bilinmeyen bir hastalıktır.

Kahraman gerçekte engelleri ortadan kaldırmış olmaz, çünkü kötülük-mağduriyet ile onu ortaya çıkaran koşullar arasındaki bağı çözümlemez, yaptığı tek şey esasında kendisini stoacı bir tavırla her şeyi yöneten iradenin kollarına bırakmaktır, böylelikle şiddetin denklemin bir tarafında yarattığı imkânsızlığı diğer tarafa geçirir. Büyülü nesneyi edindiğinde gücü kendinde toplamış ya da kontrol altına almış değildir, yalnızca konum değiştirmiş, sıçramış, Bachelard'ın tabiriyle 'kaymış'tır. Saflık ironisi bir misilleme prensibiyle çalışır. Bu anlamda gerek büyüsel yardımlar ve gerekse hileler-budalalıklar akışın kesintiye uğramasıyla birlikte ortaya çıkan geri tepmelerdir, devreye girdiklerinde handikap avantaja çevrilir, böylece en büyük günah olan kibir, yani şiddetin tek başınalığı ele geçirilmiş ve salt niceliğe bir fark üzerinde yeniden değer ve istikamet tayin edilmiş olur.[387] Kahramanın safiyane cesaretinin, masum kurnazlığının (ve kazançlı çıkan budalalığının) anlamı amaçsız şiddete uygulanan bu mutlak kısasatdır; rastlantı-nedensellik ikilisinde olduğu gibi kurnazlık-despotluk ve cesaret-korku çiftleri de bir madalyonun iki yüzüne karşılık gelir. Yozlaşmış gücün, hastalanmış adaletin, gerekçesini yitiren şiddetin doğal sonucu mucizenin 'gerekçesiz kavranışı' olur.

Jolles masalda ahlakın ödev kategorileriyle ilgili olmadığını söylemekte haklıdır; iktidar ya da refah el değiştirdiğinde hak yerini bulmuş olmaz, zira bu değişim büyüye, hileye ya da şansa bağlıdır. Adalet burada hukukun hesaplayıcı normlarının

[387] Masalda araç-amaç ilişkilerinde olduğu gibi nicelik-nitelik ilişkileri de bozunuma uğrar, bu nedenle sayılar çoğu zaman herhangi bir sisteme ait hesaplama birimi olarak yer almaz, yani 'saymaz'. Diğer bir deyişle masal sayıları nicel bir miktarı ifade etmeyen, cebirsel değerinden yalıtılmış formülistik sayılardır: üç tüy, üç gece konuşmama, yedi başlı ejder, kırk gün kırk gece vd. Masallarda sayıların arkasında nedensel bir açıklama bulamayız, anlatıya kahramanların motivasyon kaynakları gibi bilinmez kalan, gerekçesiz değerleriyle katılırlar. Bu gizemli bulunuşlarından ötürü kökenleri Kabala, Sufizm vd. gibi mistik inanç sistemlerine uzanan, özel anlamlara sahip sembolik ögeler gibi düşünülmüştür. Ancak formülistik görünüm her ne kadar metnin dışından gelen gnostik bir anlamla, sayının arketipsel idealleriyle ilişkilendirilebilse de, masalların bir çeşit sayı alegorisi olduğunu söylemek güçtür. Buna karşın karikatürize edilmiş, önemsizleştirilmiş bir nicelik kavrayışından bahsetmek yanlış olmaz. Zira masalda bir sayı azlık ya da fazlalık durumunu karşılarken de iki özdeş unsur arasındaki nicel farkı belirtmez, öncelikle ölçüm ve kıyaslamaya kapalı, tekil farkların ötesindeki tümel ve genel bir farka göndermede bulunur. Nitekim kahramanın görev icabı bir nesneden belli bir miktar edinmesi gerektiğinde, bu ya o miktara tamı tamına denk gelecek hesap dışı bir kazanımla gerçekleşir ya da gereken toplam birim sayısı esas görevin bölündüğü yan görevlerin sayısına karşılık gelecektir.

işlediği alana girmez, zorunluluğun imkansızlığı doğurmasına karşılık, imkansızlığın kendi zorunluluğunu doğurduğu mekanik bir olay hükmündedir. Mekanik bir dünyada acının veya hazzın tutunabileceği bir bellek bulunmaz, deneyim bireyselleşmez, iz bırakmaz, beslemez ya da yıpratmaz, yalnızca tepkimelerden ibaret olan eylemlere yol açar ve kaçınılmaz sonuçlara varır. Dolayısıyla olağanüstü masalda adalet etki-tepki prensibiyle işleyen bir devridaimin yüzeysel, iddiasız bir simülasyonu halinde kalır, ödül ve cezalar kişinin davranışlarına değer biçildiği 'ne yapmalıyım' sorusuna yanıt vermez. Ne var ki, kişilerin tarihsel derinlikten mahrum iki boyutlu figürler olması, onların bir çatışmanın taraflarını teşkil etmesinin önünde bir mani teşkil etmez. Jameson'un belirttiği üzere olağanüstü masallarda olay örgüsünün kilit noktası 'vericinin dış-merkezli figürü ile kurulan yanal ilişki'dedir, çatışma ve mutlu son konumunu Propp'un 'ara işlev' olarak adlandırdığı sınama-yardım işleviyle paylaşır. Anlatının düğüm noktası kahraman ile yardımcı figür veya nesneler arasındaki irtibatın sağlanmasıdır, bunların yokluğunda hile ve şans devreye girer, yani çatışmanın çözümü her zaman bir dış müdaheleyi gerektirir. Bu yapı olay örgüsünün ilksel bir şiddete başvurularak adaletin doğal durumuna döndürüldüğü bir dolaysızlığa değil, üçüncü bir tarafın devreye girerek iki taraf arasındaki ihlale son verdiği bir dolantıya karşılık geldiğini gösterir.

Öyleyse, masalda örtük bir başlangıç ilkesine göre gerçekliği trajik-olumsuz ve ütopik-olumlu olmak üzere birbirinden tamamen yalıtılmış iki kategoriye bölen bir çifte yönergeden bahsedemeyiz. Arzu 'kim'ler arasında, 'nasıl' gerçekleşir? Masalcı bu yoklamayı yaparken, karşısında tarihin yazgıdan, geçmişin gelecekten sakladığı olasılıkları bulur bulmasına, ancak bu kısıtlamalar karşısında olasılıkları herkes için genişleten eşitlikçi bir ütopya tasarlamadığı gibi, devlet öncesi dünyanın pastoral anarşizmine de sıçramaz. İhtimallerin daraldığı yozlaşma alanı keyfiyet ve rastlantının keskinleşmesini öngören bir kısasla yadsındığında, trajik gerçeklik yerini ütopik bir gerçekliğe bırakmış olmaz. 'Olay' ne kadar olağandışı olursa olsun, özünde tek ve aynı olan kuvvetler dünyasının düzeyleri arasındaki kronik bir geçiştir, bu yüzden yarattığı orantısızlıklarla eşitsizliğe yanıt verebilecek katalizörlerin varlığı önem kazanır. Mutlu son aslında nihai bir eşitliğe değil, bir akışın diğer bir akışla kesiştiği geçici bir dengeye karşılık gelir; bağışçının kahramana gerekli nesneyi veya bilgiyi vermesiyle

öykünün bitişi arasındaki olayların 'bir dizi geciktirici oyun', yani bir 'dolantı'dan ibaret olması bu dâhili kesişimi yansıtır. Arzunun kesintiye uğradığı merkezcil uğrakları aşıp, dağıtıcı, akışkan, iletken düzeyine kavuşması, güç ve zaafın, zıtlık ve paralelliğin, çatışma ve yardımın birbirini gerekçelendirdiği basit dönüşüm sahneleriyle temsil edilir. İnsanüstü güçlerin şaşkınlığa ve tehlikeli görevlerin gerilime yol açmaması, adaleti mekanik bir oyuna dönüştüren saflık ironisinin iddiasızlığından ileri gelir. Şayet Novalis'in dediği gibi masalın tarihin dünyasına benzerliği ona tamamen zıt oluşundan ileri geliyorsa, bunun sebebi biri diğerini önceleyen ya da biri diğerinden daha otantik olan iki karşıt dünyanın örtüşmesi değil, adaletin yasakoyucu ve denetleyici yüzlerinin, 'kurucu' ve 'koruyucu' şiddetin hâlihazırda ayrılamaz oluşudur.[388] Masalın 'saflık ironisi'nde eksikliğin giderilişinin, onu açığa çıkarma jestiyle iç içe olması bu ayrılmazlık durumunun neticesidir; geleneğin unutkanlığına saklanan kötülük adeta kendi kendisini mağlup eder, çocuğun 'kral çıplak!' diye bağırdığı, elmas ayakkabının Külkedisi'nin ayağına uyduğu sahneler, iddiasızlığın kendiliğinden iddiaya dönüştüğü anlardır. Kültür bu durumda her ne kadar bir sapma tınısıyla işitilse de, adaletin yinelenebilirlik vaadinin gereği olarak yaşamın asli unsuru olarak kalır, yozlaşma doğanın yolunu kaybettiği Rousseau'cu bir felaket modelini yansıtmaz. Dolayısıyla masalda doğa tarihin yerini alırken onun antitezi yahut başlangıç durumu olarak konumlanmaz. Söz konusu olan doğa kılığına girmiş tarihin ifşa edilmesi, yasanın içine sızmış sahte ilkelerin ayıklanmasıdır. Adalet bu istençle oyunlaştırıldığında, kültür tarihin yalancı tekerrüründen - geçici bir süre - kurtulur.[389]

---

[388] Derrida yasanın koyuluşu ile korunuşu arasında pekin bir karşıtlık olmadığını söyler ve aralarındaki ilişkiyi diferansiyel bir *bulaşma* olarak tanımlar: *"Hukukun kuruluşunun şiddeti, hukukun korunuşunun şiddetini sarmalamalıdır ve onunla bağını koparamaz… Her koyma izin verir ve öne-koyar, koyarak ve vaat ederek koyar. Ve bir vaat gerçekte tutulmamış olsa bile, yinelenebilirlik vaadinin tutulacağı vaadini kuruluşun en zorlayıcı, en sert anına kaydeder. Böylelikle tekrarın imkanını kökensel olanın yüreğine kaydeder… Sonuç olarak, hukukun saf bir kuruluşu veya saf bir koyuluşu, yani kurucu saf şiddet olmadığı gibi, saf bir biçimde koruyucu şiddet de yoktur. Koyma çoktan bir yinelebilirliktir, kendi kendini koruyan tekrara çağrıdır. Korumaya gelince, o da kurduğunu iddia ettiği şeyi koruyabilmek için yeniden kurucu olur."* - Derrida, "Yasanın Gücü…", s.98-99.

[389] Tahsin Yücel, Elbistan'dan derlemiş olduğu bir masal metninde yerli-yabancı, kent-kır, yakın-uzak, içeri-dışarı, yukarı-aşağı gibi ikilikler tespit etmiş ve bunların altında kahramanların belirli yaptırım süreçlerine tabi kılınarak yerleşmiş erkin egemenliği ile çarpışmasını sağlayan tek bir kurucu karşıtlık olduğunu belirtmiştir. Gerçek ile görünüm arasındaki bu temel karşıtlıkta gerçeğin aşamalı olarak görünüşe sağladığı bir üstünlüğe şahit olunur. Yücel, daha yakından bakılacak olursa bu zıtlığın arkasında da en merkezi ve temel çelişki olan doğa-kültür karşıtlığının görülebileceğini söyler. Ezcümle, masalda vurgulanan ana ilke, *'insanın doğayı yoksayarak saltık ekin düzlemine yerleşmesi, yani bir bakıma gökyüzüyle (yukarıyla) kaynaşması değil, suya ve toprağa, yaşamın kaynağı olan*

Adaletin oyunlaştırıldığı bu iddiasızlık, beri yanda mahkemenin kapılarının açık kalması demektir. Masalda mutlu sonun eşitliği kuşatmadığını da vurgulamak gerekir; onlar muradına erse de, zaman zaman içinde, kalbur saman içinde durmaya devam eder. İroni bir olumsuzlama, yani yargı üzerine getirilmiş başka bir yargı olduğu için, masalda her ne kadar ebedi mutluluğa çevrilmiş yüzüyle naif bir ironi olarak karşımıza çıksa da, nihayetinde arafta, yani dünyadadır. Eşitlik yatay bir yer değiştirme, bir öykünme olarak kalır; 'güçlü olan haklıdır' ile 'zayıf olmaya hak taşıyan güçlülerdir' arasındaki paradoks ortadan kaldırılamaz. Zira güç hiçbir zaman tek başına kalamayacak, ona etkinliğini kazandıran yine karşısına çıkan bir direnç olacaktır. 'Öteki', sahneye her zaman bağışçı rolünde çıkmayacak, iki taraf arasındaki mutabakatı bozan bir saldırgan ya da bir provokatör rolüne de bürünebilecektir.[390] Bu bağlamda mutlu sonla işaret edilen dairesel kapanış noktası, az önce de belirttiğimiz gibi, sonsuz bir devridaimin sözdizimsel temsili mecbur kıldığı geometrik bir sınırlamadır. Çevrimsellik masalda otonom ve kökensel bir şiddeti, kendi kendisinin gerekçesi olan bir 'ilk arzu'yu öyküleştirmez, kurucu şiddete dair böylesi bir saflığa öyküsel bir kütle kazandırılması kısmen kozmogoni-yaratılış mitleri için geçerlidir, epik destanlarda ise kurucu şiddetin belli bir klan veya hanedana özgü tarihsel biçimleri görülür. Masalı başlangıç ve sonların önemini yitirdiği bir gövde anlatısı haline getiren, onu ironik bir 'dolantı' kılan, olası bir suiistimal kuşkusuyla kökensel gücün etrafında dolanmasıdır. Modern edebi örneklerde olduğu gibi masal geleneğinde de fantezinin *"kültürün söylenmeyen ve görünmeyenlerinin: susturulan, görünmez kılınan, üstü kapatılan ve 'yok' kılınanların izini süren"* veçhesiyle

doğaya yönelmesi'dir. Ancak bu yöneliş her türlü kültür biçiminin toptan yadsınması gibi anlaşılmamalıdır. Söz konusu olan 'insanın doğayla kaynaşmasını içeren bir ekin biçiminin kesinlenmesidir.' - Yücel, *Yazının Sınırları*, s. 58-68. (Yücel bu değerli metninin sonunda Yunus Emre'nin 'bana rahmet yerden yağar' dizesini alıntılar.) Buradan da anlaşılacağı üzere, masalda doğaya yönelim pastoral bir bütünlüğe geri sıçramayı hedeflemez. Masalın devriye nöbetinde sosyal organizmanın doğal gerekçeleri ile faaliyetinin sonuçları arasındaki uyuşmazlıklar teşhis edilir. Masalın ironisi keskin tezatlar ve ani başkalaşımlara yaslanarak adalet ile güç, doğa ile kültür arasındaki mesafenin belirginleştirdiğinde toplumsal tıkanıklıklara işaret eden bir fantezi retoriği meydana getirir.

[390] İleride görüleceği üzere romansvari (gerçekçi) masallarda canlandırılan yardımcı figürünün geri planda kaldığı, ben-öteki çatışmasının merkezde durduğu çevrimlerdir. Daha kompleks ve detaylı sanat yapıtlarında daha karmaşık olay örgüsü bileşimlerinin görüldüğünü söyleyen Jameson, masalda Yardımcı'nın verdiği görevler ile Öteki'yle savaşımın almaşık dizilişine karşılık, ortaçağ romanslarında bu ikisinin 'yarışma' kurumunda bir araya geldiğini söyler. – Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s.68-69.

karşılaşırız.*"*[391] Bu minvalde epiğin teodisesi masalda sadece 'dünyanın çatlaklarını aşkınlıkla doldurduğu' eşitlik adına çalışmaz, çatlakları ironik bir çerçevede genişletir ve işaretler. Çünkü adalet hiçbir zaman mutlak güvence ve istikrara kavuşamasa da, izini 'unutulanın geleneği'nde korumalı, varlığını müstakbel bir çağrıyla daima sürdürmelidir. Masal da – olanca şeditliği içerisinde - naif ironisini sunar; bir yandan iyimser beklentisini; hep gelecek olarak kalan, her daim 'gelmekte olan' adaletin imkânına el uzatır (yediler içtiler muratlarına geçtiler, sonsuza dek mutlu yaşadılar), diğer yandan öyküsel uzamın gerçek 'öteki'si olan dinleyiciye adaletten payına düşeni alması için bir çağrıda bulunur (gökten üç elma düşmüş, biz çıkalım kerevetine).

Ezcümle, ironinin ardındaki 'oyunbaz iyi bilinç'i yadsıdığı tek anlamlılığa yeniden sevk eden bir ön kabuldür; örtbas edilmiş olanın izinin sürülebilmesi için fantezinin keşif kolları yazgının menzilinde kalmalıdır. İronik sapmanın yazgının rayına yerleştirilmesi, onun dünyayı verili ve mutlak bir mükemmellik olarak gören bakışına iştirak edilmesi demektir. Bu da adalet terazisinin tek bir el tarafından tutulabilmesini, şans ve ihtimaller üzerinde tasarruf hakkı veren bir konumdan hareket edilebilmesini sağlar. Anlatıcı da böylelikle epik türlerde olduğu gibi dilin üniter yapısı içerisinde nesnel bir aktarıcı konumunda kalır; doğa-kültür karşılaşması özneler arası bir polemikte canlandırılmaz, mutlak adaletin ulaşılmazlığından doğan çokseslilik çatışma ve sınama görevlerinin almaşık kapalılığı içerisinde nesnel bir kanaldan geçer. Bu anlamda hala Bahtin'in tasnifine girmesi gerekiyorsa eğer, masalın yarı-komik türlerden çok dilin tekilliğinin belli bir amaç doğrultusunda kullanıldığı, çok anlamlılığın bilinçli bir şekilde dışlandığı 'şiirsel türler' sınıfına daha yakın durduğu söylenebilir: *"Şiirin dünyası, şair bu dünyada ne kadar çok çelişki ve çözümsüz çatışma geliştirirse geliştirsin, tek bir üniter ve karşı çıkılamaz söylem tarafından aydınlatılmaktadır daima… Şiirde, şüphelere ilişkin bir söylem bile, kendisinden şüphe edilemeyen bir söylemin kalıbına dökülmelidir."*[392]

Bir yanda geleneksel motif ve klişelerden oluşan içerik ve kuralla sıkı sıkıya bağlı folklorik yapı, diğer yanda hızlı ve yoğun bir anlatı ekonomisi içinde, göstergelerin tarihi ağırlıklarını boşaltan hafifletici kurmaca dili. Bir yanda nihai

[391] Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London 1981, s. 4.
[392] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s.62-65.

toplumsal normları tahkim eden, mükemmeliyetçi bir teodisenin teminatından yararlanan epik bütünlük ve istikrar, diğer yanda mizahi türlere sarkık duruşu ile fantezinin gerçeklik karşısındaki ironik tavrı. Adaletin sabit çizgilerle resmedilmesi gereken sürekli kaçışı ve ironinin ikamete dönüşmesi gereken duraksatışı, masalı tabii suretle epik ile komik arasındaki sınırı iki taraftan ihlal eden geçişken bir tür kılar. Nitekim türün bu eklektik karakteri tutucu ve devrimci eğilimlerden hangisinin baskın çıktığı, hangi sınıfsal değerlerin temsil edildiği hususunda da çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalara masal-romans münasebeti çerçevesinde türün tarihi arka planını irdelediğimiz bölümde yer vereceğiz. Ancak masalın tarihini sormazdan önce, küçük epik biçimler bahsinde bazı ana hatlarını göstermiş olduğumuz masalsı ironinin epiğin coğrafyası üzerinde kurduğu gösterge rejimine daha yakından bakmamız, hafifsemenin belli başlı kurallarını irdelememiz gerekiyor. 'Olağanüstü'lüğü bir 'olağan'a göre konumlandırdığımızda, aradaki farkın bakışımlı olduğunu belirtmiş olsak dahi fantezinin gerçeklikten kaçıp sıyrılmasını sağlayan dışlayıcı yönü baskın kalır. Böyleyken bütün ironik bileşenler, tarihsel bir çökeltiye düşmese de yahut tinsel arketiplere bağlanmasa da ereksel bir çizgide kısıtlanmış olacaktır. Bu da masalda fantezinin gerçekliğe doğrudan nüfuz edebilen içsel tutarlılığının dışlanması demektir. Oysa masalın neyi yokladığı sorusunun tarihsel bir yanıtı için, bu yoklamayı *nasıl* yaptığını da sormamız gerekir. Arzuyu şartlarıyla, imkânı sınırlarıyla yüzleştiren 'nasıl' sorusunun yanıtı ise öncelikle masalın *üslubunda* aranmalıdır.

2.2.4. Masal Estetiği: Soyut Üslup ve Sembolik Gerçek

"Sanat başından itibaren soyuttu, çünkü diğer türlü asla başlayamazdı."

Andre Leroi-Gourhan[393]

"Masalda bir soyutlama hali var, anlam derinleşiyor. Ama bu soyutlamada büyük gerçekçilik var… Bundan dolayıdır ki, masallardaki yenilik bitmez tükenmez."

Aziz Nesin[394]

"Derin, fakat anlamsız - ve derinleştikçe anlamsızlaşan – şey amacı dibe saplanmaktan ibaret olan tüm bu soruşturma biçimleridir. Yalnızca yüzeyde olanın anlamı olabilir; derin olanın ne anlamı ne de sonucu vardır.

Hayat herhangi bir derinlik gerektirmez. Tam tersine!"

Paul Valery[395]

Üslup en genel anlamıyla belagatin müşahhas yanı gibi düşünülür; dilin potansiyeli içinde sübjektif ve öncelikle biçimsel bir dışavurumu ifade eder. Bir yazarın üslubundan bahsedildiğinde tema, konu vd. gibi içerik kategorilerinden ayrıştığı varsayılan bir 'biçem'e göndermede bulunuruz. Diğer yandan bu biçemle kurduğumuz ilgi her zaman ekleme, çeşitleme veya süslemelerden fazlasıdır;

[393] Andre Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech* (Trans. Anna Bostock Berger), The MIT Press, Massachusets 1993, s.373.
[394] "Aziz Nesin ve Halk Masalları", *Yeni Dergi*, yıl 2, S.23, Ağustos 1966, s.128.
[395] Paul Valery, *Analects* (Trans. Stuart Gilbert), Princeton University Press, U.S.A 1970, s.308.

fazlalığın kendi içinde taşıdığı değerle, dili esneterek yarattığı özel bir farkla ilgileniriz. *"Üslup dilde, arasından bir şeyin geçebileceği, arasında bir şeyin olup bitebileceği, bizzat dilden çıkacak bir kıvılcımın belirip sözcüklerin etrafında gölgede kalan şeyi, varlığından ancak şüphe edilen bu kendilikleri görmemizi ve düşünmemizi sağlayacağı potansiyel farkları yaratır."*[396] Üslubun ürettiği dilsel farkın bir gruba aidiyetten kaynaklanmadığı, bir ekol veya akıma bağlılığı ifade etmediği açıktır. Ne var ki üslup hiçbir zaman benliğin temsili anlamında da şahsi olamaz, çünkü dilin genleşme potansiyelini dile bağlı kalarak, esneme payını münferit bir merkeze bağlamaksızın, bir özdeşlik haline getirmeksizin kullanabilir. Edebi üslubun dili başkalaştırması, tam da bu bağlılığın tekil mizacı sebebiyledir ki, onu iki içerik arasındaki farka indirgemeksizin bir biriciklik alanı olarak deneyimlememizi sağlar. Bu yüzden üslup *"... genelde «onların hiç bir üslubu yoktur» denildiği özelliktir. Bu ne imleyen bir yapıdır, ne düşünülmüş bir örgenlenme, ne kendi kendine oluşan bir esinlenme, ne konuyu zenginleştirme, ne de küçük bir müziktir."*[397]

Üslup ile üslup-olmayan arasındaki fark, metni önceleyen biçim-içerik ayrımından ayrılmakla birlikte, yapıt ile tür(ler) arasındaki aidiyet ilişkisinden de ayrı bir düzlemdedir. Üslup, müşahhas olmamasına karşın kurumsal da değildir, yani türlerin inşa ettiği beklenti ufkuyla ilgili bir eşleşmeyi ya da katılım payını yansıtmaz, dilin hâlihazırda vermiş olduğu bir çoğaltım izninin, sapma (deviation) ve öne çıkarma (foregrounding) potansiyelinin harekete geçirilmesidir. Öte yandan bu sapmalar biçimsizleştirme veya biçimbozma (amorphism) gibi salt olumsuzlayıcı işlemler olarak anlaşılmamalıdır, zira bir farka üslup diyebilmemiz onun özgün tertipler icat edebilmesine bağlıdır.[398] Öyleyse üslubu düzenli bir fark olarak bir türe, bilhassa kökleri sözlü gelenekte yatan bir türe özgü saydığımızda, tekil farklılaşmayı bir yığışıma, bir çağa ya da bir döneme atfetmiş oluruz, bu yüzden artık türleri birbirinden ayıran dış sınırlardan çok, bir türün dilde yarattığı tekillikleri tutarlılıkla bir arada tutan iç ilişkiler önem kazanır. Son tahlilde, tür yasası dilsel farkları yalıtkan kümeler halinde toplamak üzere paylaştıran yasalardır dersek, bir türün üslubunu da yasanın

[396] Gilles Deleuze, *Müzakereler* (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 152.
[397] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diyaloglar* (Çev. Ali Akay), Bağlam Yayınları, Ankara 1990, s.18.
[398] Geoffrey Leech, *Language in Literature – Style and Foregrounding*, Routledge, New York 2013, s.11-35.

uygulanmasını sağlayan kurumun iç yönetmeliği gibi düşünebiliriz.

En önde gelen masal kuramcılarından Max Lüthi'nin imzasını taşıyan *Avrupa Masalı: Form ve Mizaç* başlıklı tür portresi, masalın 'ne'liği ile 'nasıl'lığı arasındaki uzlaşıma odaklanması açısından önemli ve müstesna bir çalışmadır. Türe görsel bir estetik kuramı üzerinden yaklaşan bu stilistik incelemede, fantezi bir soyutlama kabiliyeti olarak içsel önceliklerine göre değerlendirilmiş ve masalın imaj dokusunu belirleyen başlıca modeller beş ayrı ilkede toplanmıştır. Önceki bölümde ironi-adalet ilişkisi üzerinden masalın epik ile komik türler arasındaki yerini belirlemeye çalıştık. Çeşitli ironi tasniflerinden yararlanarak saflık ironisinin çalışma prensiplerini, büyü, şans, hile temalarının anlatısal bütün içerisinde nasıl bir işlevle yer aldığını gösterdik. Genel itibariyle masalı akraba türlerden ayıran özelliklere göre yaptığımız bu ucu açık genellemede üslup özelliklerine 'küçük epik biçimler' bahsinde ana hatlarıyla değinmiş olduk. Lüthi'nin çalışması ise masal metinlerine olay örgüsünü anlamlı bir bütün haline getiren sözdizimi şemasının ötesinde, semantik boyutların biçimsel sürekliliklerle ilişkilendirildiği, olay ve sahnenin birlikte gözlendiği bir perspektiften bakar. Üslubu, etkisinin metnin her noktasında görülebileceği bir metafor mimarisi gibi ele alır ki, aslında bu bakımdan saptadığı ilkeler ironinin anlatımın geneline yayılan yapılandırıcı işaretlerinin ortak niteliklerini karşılar.

Lüthi'nin çalışması da tıpkı Propp'un biçimbilimsel analizinde olduğu gibi, belli anlatı yasaları üzerinden ilerlediği için folklorik metinlerin arketipsel doğasını gösterdiği düşünülmüş, katı bir sistematiğin, kendisini tekrarlayan basit yapıların doğrulanması adına değerlendirilmiştir. Ancak biz Lüthi'de de kuralların pekinliği kadar sapmaların doğasını, yani fantezinin 'serbest sadakati'ni izlemeye çalışacağız. Üstelik, bu sefer doğrudan 'olağanüstü masal'ı konu edinmiş olan biçimbilimsel ve stilistik iki analiz metodunu kıyaslayabilmenin sağladığı imkanlarla birlikte, Lüthi'nin 'küt motif' dediği türe özgü gösterge birimleri üzerinde duracak ve bu bağlamda masalın sembolik dilinin çalışma prensiplerini tartışacağız.

2.2.4.1. Masalın Şiirsel Formu, Soyutlamanın İki Yüzü

Zürih Üniversitesi Avrupa Halk Edebiyatı kürsüsünde uzun yıllar görev yapmış olan Max Lüthi, İngiliz edebiyatı üzerine incelemelerde bulunmuş bir araştırmacı olmakla birlikte, uluslararası şöhretini masal türü üzerine yaptığı çalışmalara borçludur. 1962 tarihli *Bir Varmış Bir Yokmuş: Peri Masalların Doğası Üzerine* (Es war einmal: Vom Wesen des Volksmärchens) ve yine aynı yıl yayınlanmış olan *Masal* (Märchen), 1969 tarihli *Bugün Hala Öyle Yaşıyorlar: Masala Dair Soruşturmalar* (So leben sie noch heute: Betrachtungen zum Volksmärchen) ve 1975 yılında yayınlanan *Bir Sanat Formu Olarak Masal: Estetik ve Antropoloji* (Das Volksmärchen als Dichtung, Ästhetik und Anthropologie) başlıklı eserleriyle alanyazında hususi bir yer edinmiştir. 1973-84 yılları arasında, Kurt Ranke öncülüğünde bir proje haline getirilmiş ve günümüze dek 14 cildi yayınlanmış bulunan uluslararası *Masal Ansiklopedisi*'nin (Enzyklopädie des Märchens) editörlüğünü üstlenmiştir. Ancak bunların öncesinde İsviçreli edebiyat araştırmacısının isminin duyulmasını sağlayan, ilk defa yayınlandığı 1947 yılından kısa bir süre sonra alanın klasiklerinden biri haline gelmiş *Avrupa Masalı: Form ve Mizaç* (Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen) başlıklı çalışmasıdır.[399]

Lüthi'nin *Avrupa Masalı*'nda izlediği yaklaşımın ilk bakışta birden fazla geleneğe bağlanan karmaşık bir görüntü verdiği söylenebilir. Dan Ben-Amos eserin İngilizce tercümesine yazmış olduğu önsözde Lüthi'nin çalışmasını başlangıcı 1890'lara uzanan bir geleneğin devamı olarak görür. Moltke Moe, Walter Anderson ve Axel Olrik'in isimlerinin öne çıktığı bu gelenekte halk anlatılarının değişmez yasaları sürekli yapılar üzerinde saptanmıştır. Ben-Amos'a göre Lüthi'nin çalışması bu bakımdan özellikle Olrik'in 'epik yasalar'ına yakınlık gösterir.[400] Olrik'in tespit ettiği 'açılış ve kapanış', 'yineleme', 'üçleme yasası', 'bir sahnede iki yasası' gibi kurallar, olay örgüsünün belli bir girizgâh usulüyle açılması, entrikanın yinelemelerle kurulup çözülmesi, tasvirlerin şahısların sahnedeki bulunuşları üzerinde sınırlandırılması gibi, esasında sözlü türlerin tamamı için geçerli olan anlatı

[399] Max Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature* (Trans. John D. Niles), Indiana University Press, Bloomington 1986.
[400] Dan Ben-Amos, 'Foreword', İçinde: *The European Folktale: form and nature*, s.x.

tekniklerine karşılık gelir.[401] Ancak *Avrupa Masalı*'nda masalın efsane ile karşılaştırıldığı türsel bir zeminde kalınmış, anlatım teknikleri bir türe has üslubu tarif etmek adına analitik kavramlara dönüştürülmüştür. Lüthi'nin söz konusu erken yapısalcı örneklerden ayrıldığı asıl nokta ise, saptadığı kuralların semantik boyuta sahip olması, bir imaj dünyasının ilkelerini ifade etmesidir. 'Form' sözcüğüyle kast edilen de bu ilkelerin gösterim kipinden başka bir şey değildir: *"Masalın gizli gücü içerdiği motiflerde değil, onları kullanış tarzında, yani formunda yatar."*[402] Lüthi atomistik yaklaşımla arasındaki mesafeyi bu şekilde açıkça beyan etmişse de, metnin metinsel önceliğinin esas alındığı dilbilimsel bir modele başvurmaz. Türü Jolles'in yaptığına benzer şekilde biçimi önceleyen bir güdü ile açıklar. Bu güdünün kuramsal zemini doğrudan estetik kuramcısı Wilhelm Worringer'in en meşhur eseri olan *Soyutlama ve Özdeşleyim'*deki (Alm. Abstraktion und Einfühlung) önermelere dayanır.[403] *Avrupa Masalı'nda* farklı coğrafyalara ait masal metinleri üzerinde gözlemlenebilen ortaklıklar ortaya konulmuştur, ancak bunlar sözlü aktarımın içinde bulunduğu şartlar gereği ortaya çıkan zorunlu bir ezber formülasyonunun değil, yazarın bazen 'şiirsel vizyon' bazen de 'şiirsel dışavurum' olarak adlandırmayı tercih ettiği bir estetik soyutlamanın çıktılarıdır. Lüthi, Propp'un yaptığı gibi belli metinsel yasalar tespit etmiş olsa da, nihai hedefi biçimcilerin yaptığı gibi sabit bir yapı iskeletine, bir önbiçime (yahut proto-masala) varmak değil, 'masalı masal yapan şeyi' bir estetik pratiği çerçevesinde tanımlamaktır.[404]

Giriş kısmında 'form' ile kast edilen metinsel süreklilik, masal teriminin 'olağanüstü masal' anlamı veren kullanımları örnek gösterilerek türle özdeşleştirilir. Form, türe kimliğini kazandırması açısından muhtevayı önceleyen, motiflerin sürekliliğini aşan bir ölçüt sayılır. Buna göre masala türsel kimliğini veren sözlü türlerin hepsinde olağanüstü motifler bulunmasına rağmen yalnızca ona 'olağanüstü' sıfatının yakıştırılmasını sağlayan özgün formudur. Motiflere antropolojik eşikten tek

---

[401] Bkz. Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Milli Folklor Yayınları, Ankara 2009, s.177-189.

[402] Max Lüthi, *The European Folktale…,* s.3. Lüthi, yapısalcı masal araştırmaları ekolüne dair değerlendirmelerde bulunduğu ek kısımda, Propp'un tezlerinin eksik, sorunlu yönlerine rağmen atomistik-motif merkezli yaklaşımı aşması açısından son derece önemli olduğunu ve kendi stilistik analiziyle uyumlu olabileceğini söyler. s.126-133

[403] Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

[404] Lüthi, *The European Folktale*…, s.3.

bir küme dâhilinde bakıldığında masalın sınırlarını ayırt etmek mümkün olmayacaktır. Lüthi, bu nedenle masala özgü formu bir estetik vurgusuyla izah eder:

> *Masalların özündeki karakteri hangi insani ihtiyaçlara karşılık verir? Bu soru masal araştırmaları tarihinde uzunca bir süre şöyle yanıtlandı: "salt eğlence." Bu yanıt aslında doğru bir izlenime, masalın efsanenin aksine saf, amaçsız bir edebi tarz olduğu görüşüne dayanıyordu. Ancak gerçek edebiyat, salt eğlenceden fazlasını hedefler. 'Eğlence' kavramı burada düz anlamıyla düşünülmemeli, birçoklarının yaptığı gibi dar anlamıyla ele alınmamalıdır. Yine de araştırmacılar Benfey'in zamanından bu yana ortaya sürülen bu görüşü, masalın 'eğlenceden başka bir şey olmadığı'nı ısrarla yinelediler. Böyle bir anlayış, masalları 'fantastik, saçma hikayeler' olarak gören ve öncelikli anlamını 'eski insanlığın dünya görüşünü' içeren parçalar taşımasında bulan o bilindik bakışı yansıtır.*[405]

Klasik antropolojinin kalıntı fikri ile kaba işlevciliğinden miras kalan bu 'salt eğlence' etiketi, masalı efsane ile karşı karşıya koyma isabetini göstermiş olsa da türün edebi yönünü açıklama konusunda yetersiz kalmıştır. Masalın 'olağanüstülüğü' ilkel kültürün acemi doğa taklitçiliğinin ötesinde bir estetik soyutlama olayıdır ve bu çerçevede açıklanması gerekir. Jolles'in masalın niteliklerini tespit ederken efsane ve menkıbelerle kıyasa gitmek zorunda kaldığını hatırlatan Lüthi, bu mecburiyeti hem doğru bir yöntem olarak görür, hem masalın görece geç bir tür olduğunun delili sayar. Masallar tarih sahnesine efsanenin[406] karşı-türü olarak çıkmıştır, öyleyse türün formel nitelikleri de efsane-masal karşılaştırması üzerinden teşhis edilmelidir. Böylelikle Grimm'lerin masala atfetmiş olduğu 'şiirsel' sıfatı bir estetik güdüsü olarak efsanenin tarih yapıcı bilinciyle karşı karşıya getirilecek, olay ve nesnelere özel bir biçim veren soyut üslup masal türünün yasalarına karşılık gelecektir.

Üslup özelliklerinin toplandığı başlıkların her birini ayrı ayrı irdelemeden önce, Lüthi'nin şiirsel üsluptan neyi kast ettiği ve masalı bir edebi tür olarak nasıl

---

[405] Lüthi, *The European Folktale*…, s.81-82.
[406] Burada 'efsane', Grimmlerde olduğu gibi 'Sage' teriminin karşılığı olarak, epik türlerin genelini içeren bir kapsamla kullanılır.

konumlandırdığı üzerinde durmak, ayrıca esinlenmiş olduğu Worringer'in estetik kuramına da bir parantez açmak gerekiyor. Zira Lüthi, masalda dünyanın kararsızlıklar ve belirsizliklerle örülü tehditkâr gerçekliğini en yalın haliyle ifşa eden bir estetik içtepinin devrede olduğunu defaten vurgularken, diğer yandan türe isnat edilen sınıfsal, normatif ya da polemikçi kimlikleri reddederek, masal araştırmaları alanyazınına topyekûn eleştirel bir tutumla yaklaşır.

Lüthi, eleştirilerinde Jolles'e özel bir yer ayırmıştır. Jolles'in çalışmasını masalı eğlendirme işlevinin dışında özel bir ruhsal aktiviteyle ilişkilendirmesi ve türü motiflerin mevcudiyetinin ötesinde bir bütün halinde tanımlayan ilk çalışma olması bakımından masal araştırmaları için önemli bir rehber sayar. Ancak selefinin 'saf ahlak' tezine, yani masalın arkasında adalet ve hakikati eşgüdümlü hale getiren bir tinsel yönelim bulunduğu görüşüne karşı çıkar. Ona göre Jolles, masalda şahsa münhasır erdemlerin tartışılmadığını, özneye isnat edilen tekil eylemlerin değil dünyayı bir bütün olarak tasvir eden olaylar etiğinin işler halde olduğunu söylemekte haklıdır. Diğer taraftan masal adalet duygusunun tatmininden çok daha kapsamlı meselelerle ilgilenir; mucizelerin bir kurgusal araç olarak kullanılmasından maksat naif okuru teselli etmek değil, dünyanın daha genel ve sahici bir portesini sunmaktır: *"Jolles masalı gerçekliğin yerini almakla yetinen bir fantezi derekesine düşürür. Oysa masal gerçek dünyaya 'taban tabana zıt' değildir; o dünyanın şeffaflaştırılmış halini görür. Dünyanın gerçek doğasını algılamaya çalışır ve derin bir güven içinde kendi vizyonunu – kendisinin de inandığı vizyonu - paylaşmamıza izin verir. Jolles halk masalının kendi içinde sahip olduğu bu inancı algılayamaz ve böylece halk masalını sadece bir arzu-gerçekleştirimi* (Alm. Wunscherfüllung, İng. wish-fullfillment) *olarak görmekle kalır."*[407]

Efsane dinleyicisini münferit hususlarda bilgilendirmeye ve belli başlı davranışlarını yönlendirmeye çalışırken, masal dünyanın genel bir panoramasını çıkarır ve dinleyicisine dünyanın işleyiş dinamiklerini bütünlük içerisinde kavrayabileceği bir gözlem mevkii sağlar. Lüthi bu açıdan masalın olağanüstülüğünü, içerisinde doğrudan insan-dünya ilişkisini de taşıyan bir estetik algılama biçiminin,

[407] Lüthi, *The European Folktale*…, s.91.

epik nesnelliğin alternatif bir formu olarak tanımlar:

> *Masal epik ışık, epik dinginlikle doludur. Epik hareket ile epik berraklığı, her ikisi de en keskin hale gelecek şekilde kaynaştırır… motiflerini süblimleştirir ve onları içlerini boşaltırken, epik şiirin karakteristiği olan bir nesnellik tesis eder. Ancak epiğin genleşen, hacimli anlatısı karşısında masal – epikte zorunlu olmayan bir hususiyetle – epik özlülüğü tercih eder.*[408]

Lüthi alanyazına getirdiği eleştirilerinde, bazı yazınsal kavramları masalın estetik yönünü vurgulamak amacıyla dışlamış ve görüşlerini birtakım reddiyeler vasıtasıyla beyan etme yoluna gitmiştir. 'Masal büyüden bahsetmez, onu uygular' veya 'bir vizyonu paylaşma' gibi, edebiyatın yalınkat bir temsil veya yansıtma aracı olmayıp doğrudan bir arzulama üretimi olduğuna, yani kurmacanın evreni biçimlendirebilen yönüne işaret eden ifadelerine bakarsak, Lüthi'nin itirazda bulunduğu şey arzunun belirli bir eksikliğin temsiline indirgenmesiymiş gibi görünür. Fantezinin yatıştırıcı pasifliğine karşı çıkan Lüthi, masalda ütopik bir dünya resmine ulaşma hedefi olmadığının altını sık sık çizer. Şiirsel vizyonu, rüyaların bastırılmış arzuların sembolik dışavurumları olarak yorumlandığı Freudyen psikanalizden ayırırken, diğer yandan türün yoksul sınıfların edebiyatı (Alm. Armeleutedichtung) olarak tanımlanmasına da karşı çıkar. Ona göre masallar yoksulların özlemlerini dile getiren sınıf fantezileri olmadığı gibi, dünyanın nasıl olması gerektiğini göstermeye çalışan normatif edebiyat (Alm. Seinsollensdichtung) kategorisine de girmez. Menziline giren her şeyi kendi algılayış tarzı uyarınca hiçbir gerilime maruz kalmaksızın dönüştüren bir tutuma sahip olduğu, içinde bulunduğu dünyayı şikayet etmeksizin temsil ettiği için polemik edebiyatı (Alm. Tendenzdichtung) kategorisinden de ayrılır. Türün doğuşunu dünyayı başkalaştırmaya ve güzelleştirmeye yönelik bir arzuya borçlu olmadığını ileri süren Lüthi, "*dünya masalda kendisi haline gelerek başkalaşır"* der; *"masal dünyayı* gördüğü gibi *resmeder."*[409] Bir arzu gerçekleştiriminden söz edilecekse bunun ancak insanoğlunun dünyanın ebedi bir nizam içerisinde olmasına dair nihai dileğinin gerçekleştirimi gibi

[408] Lüthi, *The European Folktale*…, s.92.
[409] Lüthi, *The European Folktale*…, s.88.

düşünülmesi gerektiğini savunur. Bu doğrultuda türün normatif bir tavrının olmadığını söyledikten sonra, masaldaki mucizevi dönüşümlerin ütopik bir dünyanın gerçek dünyanın yerini alması anlamına gelmediğini ekler. Masalın ahenkli bir kozmos inşa etmesi ona göre varoluşsal bir huzurun teminine yönelik, anti-entropik, kaos karşıtı bir çabadır. Böyle bakıldığında estetiğe dair vurguların adalet, zenginlik, mutluluk vd. gibi görece temalaştırılabilen kaygılar karşısında daha genel ve öncelikli bir ihtiyaç alanına işaret ettiği anlaşılmaktadır. Bu ihtiyaç, insanı dünyanın çok boyutlu oluşun sebebiyet verdiği dağınık ve tesadüfi görünümünden kaçmaya ve yaşamın karmaşasını anlamlı bir bütün haline getirmeye zorlayan varoluşsal bir endişeden kaynaklanır. [410]

Bu ontolojik ihtiyaç noktasında Lüthi'nin masala atfettiği estetik kimliğin Worringer'in 'sanat istemi' kavrayışıyla birebir örtüşecek şekilde tanımlandığını görürüz. Worringer'e göre sanat isteminin altında *tinsel uzay korkusu* adını verdiği, insanın etrafını bütünüyle kuşatan dünyanın değişken, ele geçmez, huzur bozucu görünümlerinden duyduğu korku yatmaktadır. Estetik haz, bu derin kaybolma korkusu karşısında kişinin nesnede kendi varlığından duyduğu hazdır. Sanatsal yaratım bilincin sınırsız düzlemler içerisinde parçalanmasını önlemek maksadıyla bir başka objeyle kurduğu ilişkinin sonucudur. Estetik yaşamın nihai özü, var olanların göreli olduğuna dair içgüdüden feragat edilmesi, yani bir nevi *kendi kendinden vazgeçme ihtiyacı*dır.[411] Worringer bu ihtiyaca binaen gelişen sanatsal yaratım güdüsünü iki kutba ayırmıştır. İlkinde hazzın önündeki engel bireysel varlıktır ve kişi onu bir dış biçime dahil ederek aşar; dünyayı olumlayarak doyumu organik biçimlerin güzelliğinde sağlayan bu güdü *özdeşleyim*dir (empati). İkincisinde ise dünya olumsuzlanır; estetik hazza mani olan canlılığın kendisidir ve kişi bunu ortadan kaldırmak için varlığın kaotik ve tesadüfi görünümlerini doğal bağlamından çekip ayırır. Bu da güzelliği inorganik, kristal şeylerde veya şeylerin belli kanunlara tabi oluşunda bulan *soyutlama* güdüsüdür.[412]

Özdeşleyim ve soyutlama güdülerinin mutlak bir karşıtlık oluşturmayıp sanat isteminin iki farklı derecesi olduğunu vurgulayan Worringer, bu bağlamda sanat tarihinin de esasında bu iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşmasından ibaret

[410] Lüthi, *The European Folktale*…, s.88-89.
[411] Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.31
[412] Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.12-13, 22-25.

olduğunu ifade eder. Özdeşleyim güdüsünün baskın olduğu estetik karakter sanat tarihinde 'natüralizm' adıyla anılmıştır, ancak Worringer bilhassa Antikite ve Rönesans natüralizminin yanlış ve yüzeysel kavrandığını, bu eğilimde zannedildiği gibi objeye sadık tasvirciliğin organik canlının gerçekliğine yaklaşma eğilimi olmadığını savunur. Natüralizmde ruhsal ihtiyacın koşulu obje ile temsili arasındaki uygunluktan duyulan basit bir oyun hazzı olmayıp, canlılığın biçimsel organizasyonda keşfedilmesinden doğan daha derin bir tatmin duygusudur. Worringer bu minvalde estetiğin her daim bir biçim estetiği olduğunu, sanatsal istemin gerçek dışavurumunun ise biçimsel soyutlamalarla gelişen bir 'stil' olduğunu ileri sürer. Natüralizmin karşısına koyduğu stil kavramı bu özel bağlamda doğal örneği kopyalama çabasının değil, yaratıcılığın esas olduğu bir pratiktir; estetik yaratımdaki psişik sürecin dönüştürücü bir etkide bulunduğunu gösterir. Natüralist eğilimde insan ile dış dünya arasında spekülasyona yer tanımayan bir içli dışlı olma hali söz konusudur. Bu nedenle kişi dünyaya içkin biçimlerin keşfiyle yetinir, kendisine akraba olan, bir anlamda kendisini eşleştirip içine katabildiği organik canlılıktan haz alır. Soyutlama eğiliminde ise insanın kendisi hakkında sahip olduğu bilinç baskındır ve uzam ile çatışmalı bir temasta bulunan bu bilinç doğal biçimleri aşkın yasalara yükseltebildiği ölçüde tatmin olur. İşte bu yüzden ilkellerin sanat güdüsünün doğayı taklit etme ile ilgisi yoktur. Sanatın özü 'dünya tablosunun gösterdiği bütün zamansallık ve tesadüfilikten kurtulmanın yetkin ve insan için biricik düşünülebilir ifadesi' olan geometrik soyutlamadır.[413]

---

[413] Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.31. Worringer, soyutlama ile özdeşleyim güdülerini coğrafi bir sınıflandırmaya tabi tutup Doğu ve Grek sanatının estetik tarzları ile eşleştirirken, onları aynı zamanda dünyadaki temel ikamet biçimleri ve buna bağlı olarak gelişen kültürel kişilikler olarak tanımlar: *"Yeti, gelişme, iklim ve öbür elverişli koşulların sonucu olarak, insan ve dış dünya arasında belli bir yakınlık ilgisinin meydana geldiği yerde özdeşleyim gereksinmesinin özgür olabildiği çok açıktır. Böyle bir yetiye sahip olan bir halkta, dış dünya karşısında duyduğu bu duyusal güvenlik… dini bakımdan çocuksu bir insanbiçimci pantezime (tümtanrıcılık) veya politeizme (çoktanrıcılık) götürecektir, sanat bakımından ise, dünyaya inanç duyan mutlu bir natüralizme… Panteizm'de ve natüralizm'de tatmin bulanlar 'bu yanın' insanlarıdır. Ve varlığın gerçekliğine olan inançları ne derece güçlü ise insan aklına da o derece inanacaklardır; bu akıl sayesinde onlar, dünya tablosu içinde dışsal olarak yönlenirler. Böylece, bu sensualizm (duyumculuk) ile bir yandan bir taze rasyonalizm, öte yandan spekülasyon yapmadığı, transcendent'a (aşkınsal) geçmediği sürece, akla olan inanç birleşirler. Dünya tablosu içinde aynı biçimde içtenlikle hareket eden ve tüm 'uzay korkusu'nu engelleyen duyarlık ve zihne sahip 'bu yan' insanları olarak, biz, halis bir Grek'i pekala düşünebiliriz, yani başlangıcında sahip olduğu bütün Doğu elemanlarından sonunda kurtulmuş ve henüz yeni Doğu transcendent eğilimleri ile güçsüz düşmemiş o dar sınır üzerinde düşünülmesi gereken ideal Grek insanını."* s. 51-52. Doğu ile Grek dünyası arasındaki bu karşılaştırmada, akılcılığın özdeşleyimde

Lüthi masalların ortak niteliklerini geometrik soyutlama güdüsüyle açıklar ve Worringer'in teorisini alternatif, yoğunlaştırılmış bir epik anlatı formunun üslup incelemesine dönüştürür. Bu noktada Worringer'in teorisinin tutarsız yönlerinden payını fazlasıyla alacaktır. Öncelikle, görünürde tarih öncesi ve fıtri bir yeti olarak tanımlanan soyutlama güdüsünün tarihsel koşullar içerisinde cesamet kazanabilmesi için kökensel önceliğe sahip bir işlevin dümen suyuna girmesi gerekir. Sanat istemi 'tinsel uzay korkusu'nun hükmü altına alındığında, geometrik soyutlama da pürüzsüz bir boşluk arz eden üç boyutlu uzayın iki boyutluluğa sabitlenmesini, hacim ve uzamsallığın doğrusal yön çizgileriyle yükseklik ve genişlik olarak temsil edilmesini sağlayan indirgeyici bir işleve oturtulur: *"…nesneleri birbiriyle doğrudan doğruya bağlayan ve onlara uzay tablosu içinde görelilik sağlayan uzaydır ve uzay da bireyleştirilemez. O halde bir duyulur obje, henüz uzaya bağlı olduğu sürece, bize kapalı maddi bireyliği içerisinde görünemez. Bütün çaba buna göre, uzaydan kurtulmuş bir biçime yönelmektir."*[414] Sanat istemine tayin edilen bu temel kaygı, beraberinde soyutlama güdüsünün – süreklilik arz eden evrimsel bir modeli yansıtmamakla birlikte - ardışık bir kopuş sürecine yerleştirilmesi gerekliliğini doğurur. Deleuze ve Guattari, Worringer'i sanatın başlangıcını taklitte arayan bütün bir modern estetik literatüründen ayrılarak sanatsal edimin temeline geometrik soyutlamayı yerleştiren kuramcı olması açısından son derece önemli bir isim saymışlardır. Öte yandan doğrusal çizgiyi bir tertip kaygısı ile sınırlandırmasına ve ona Eski Mısır'da bir doğuş noktası yahut bir olgunlaşma eşiği tayin etmesine karşı çıkarlar: *"Soyut çizgi pürüzsüz yüzeylerin etkisidir, doğrusal hatlara sevk eden bir kaygının çıktısı değil. Dahası, sanatın soyut çizgiyle başladığı doğru olsa da, bu başlangıç doğrusal hattın bir 'sanat istemi'nin maiyetinde ilkel, çocuksu veya tarih*

temellendirildiğini, buna karşılık soyutlamanın zihinsel tahakkümü dünyayı peşinen yadsıyarak kurmaya çalışan ve bunu yaparken akıldışı olanı araçsallaştırmaktan çekinmeyen bir güdü olarak tanımlandığını görürüz. Özdeşleyim gerilimsiz, konforlu ve barışçıl bir yaşamın eşlikçisidir; insanın şeyleri dünya içi ilişkileri içerisinde görmesine izin veren, bilginin tümevarımcı ve birbirine eklenerek artabildiği güvenli bir içkinlik alanı sunar. Bu görüntüsüyle felsefe ve bilimin gelişmesi için uygun bir özgürlük iklimine işaret eder. Soyutlama ise daha çok giderilmesi mümkün olmayan varoluşsal bir krizin üstesinden gelmeye, anlamı öte dünyadan yeryüzüne indirmeye ve şeyleri ideal ve mutlak halleriyle görmeye koşullanmış bir kontrol refleksidir. Grek dünyasının mutlu akılcılığı tinsel uzay korkusunu bastırmaya kadirdir, ancak evrenin büyüklüğü karşısında daha kökleşmiş bir kaygıya sahip olan uygar Doğu budunlarında zihnin faaliyeti bu korkuyu aşmaya yeterli olmaz, rasyonel bilgi her daim aşkın yasalarla kuşatılır. s. 24.

[414] Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s. 29.

öncesi dönemin estetik dışı taklitlerinden ayrılması durumuna karşılık gelmez. Aksine, tarih öncesi sanat gerçekten sanatsa, bunun nedeni tam da soyut çizgiyi doğrusal fonksiyonun dışında da kullanabilmesidir."[415] Soyut çizgi Eski Mısır'daki gibi yerleşik bir kültürün, emperyal bir kurumun karakterini aldığında doğrusal, kuşatıcı veya organik bir biçime bürünse dahi mutlak manada kapatılmış düzlemler oluşturamaz; pürüzsüz yüzeyi yeni modellemelere açık ve yeniden limitsiz hale getiren bir kaçış çizgisi olma potansiyelini korur. Dolayısıyla *"başka bir kutbu oluşturabilecek herhangi bir çizgi tarafından her zaman önvarsayılan bir kutup olduğu için, 'başlangıç'ta daha az veya eksik değildir… tarihöncesini tarih haline getirdiği nispette tarihsel olanı soyutlayabilmesi nedeniyle de her daim bir başlangıç niteliğindedir."*[416] Oysa Worringer, tarihöncesi sanatı temelde figüratif olduğu gerekçesiyle estetikten dışlarken, beri yandan mağara resimlerinin bir soyutlama dizisinin sonucu ortaya çıktığı hipotezini ileri sürer ki, aslında bu kararsızlık içten içe Worringer'i soyut kavramını gözden geçirmeye ve onun Eski Mısır geometriciliğiyle özdeşleştirilmesine son vermeye zorlar.[417]

---

[415] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia* (Trans. Brian Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 496-497.

[416] Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus…*, s.497.

[417] Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus…*, s.574. Deleuze ve Guattari, Worringer'in en dikkat çekici satırlarının, organik biçim ile soyut biçimi karşıtlık mantığının dışında, yanal bir ilişki dahilinde mukayese ettiği satırlar olduğunu söyler. Worringer'de organik biçim, temsil edilen bir şeyi değil, temsilin öncesini kapsayan bir süreci ve hatta fail ile temsil nesnesi arasındaki ilişkisel durumu (empati) önceler. Empati bir kopyalama, taklit etme yahut vekalet üstlenme durumunu değil de aslında öznenin nesne karşısında kendisini silmekle meşgul olduğu bir etkileşim tarzını ifade ediyorsa, soyut biçim gerçekten de organik biçimin karşıtı olamaz. Çünkü organik biçimin göndermede bulunduğu sınırlar her ne kadar öncelikle merkezcil bir bedene ait iç sınırlar olsa da bu beden çizgisel uzaydan bağımsız olmayıp her halükarda soyut çizgiler tarafından kat edilir. Kısacası özdeşleyim soyutlamayı bir kısıtlama halinde kullanır, soyutlama ise özdeşleyimin çektiği setleri basamak olarak kullanır. Organik-soyut biçimler ayrımının eninde sonunda kökensel bir eşik varsayımına çarpmasının sebebi estetik dürtüyü zorunluluk alanlarında dinlenmeyi hedefleyen bir psikolojik temele oturtmasıdır: *"sanat yaratması içtepisinin çıkış noktası ve mutlak sanat isteminin içeriği olarak dış dünya görünüşlerinin rahatsız edici, huzur bozucu değişik oyunu karşısında, bize, huzur noktaları ve huzur imkanları sağlayan bir içtepiyi kabul ettik, algıların keyfiliğinden usanmış olan ruhumuzun kendisine bakarken dinlenebildiği zorunluluklar sağlama içtepisini."* Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.41. Deleuze ve Guattari buna karşılık, insanın doğal biçimlerle özdeşleyimler kurabilen yetisinin, soyutlamalara el veren dağıtıcı, düzenleyici çevresel yetiyle daima yan yana iş gördüğünü hatırlatır. *"Organik olan, simetrisi ve iç-dış hatlarıyla hala çizgili bir uzayın doğrusal koordinatlarına atıfta bulunur. Organik beden, onu uzaktaki şeye bağlayan düz çizgilerle iltisaklı durumdadır. İnsanoğlunun veya Yüz'ün önceliği bundandır: Bizler işte bu ifade biçiminin kendisiyiz, eşanlı olarak hem en üstün organizma hem de tüm organizmaların metrik uzayla genel ilişkisiyiz."* 498. İnsanda nesneyi keşfeden içsel yetinin dışadönük, empatik bir açılımla pratiğe dökülebilmesi ve organik birimlerin dış uzayla sürekli alışveriş halinde olması şunu gösterir: Soyut çizgiler organik biçimlerin başlangıç eskizlerine karşılık gelmez; hızın ve belirsizliğin üstesinden gelinip de kaosun düzene kavuşmasından sonra sökülen iskele tahtaları

Lüthi, Worringer'ci bağlamda kalarak soyutlamanın varoluşun kaotik akışından aşkınsal zorunluluk yasaları çıkaran tek yönlü güvenlik işlevini esas alır. Türün tarihsel pozisyonuna dair öne sürülen argümanlar Worringer'in belirsiz konumuna paralel şekilde romantik tınılara sahip bir işlevselcilik ile kültürel evrimcilik arasında gidip gelen afaki bir görüntü çizer ki, sonunda oldukça spekülatif ve zorlama bir doğuş teziyle karşılaşırız. Lüthi, Albert Wesselski'nin masal tarihinde yazılı örneklerin belirleyici etkisine vurgu yapan çalışmalarından destek alarak, soyut üslubun ilkel kültürün naif taklitçiliğinden yahut sözlü icranın teknik gerekliliklerinden kaynaklanmadığının altını çizer ve gayetle yetkin bir estetik yaratım gücünün dışavurumu olduğu üzerinde önemle durur. Masalın dünyaya ait her şeyi ağırlığından, köklerinden ve standart kısıtlamalarından kurtarıp düşünsel bir forma tahvil ettiğini, gerçekliğin zihne ve dile uyguladığı baskıyı ortadan kaldırdığını savunur. Bu etki, masalın geç bir tür olduğunun işareti sayılır. Efsaneler edebiyatın bilimle iç içe olduğu, şiir öncesi (prepoetic) ve bilim öncesi (prescientific) bir yapıdır; tekil deneyimi açıklayıcı bilgiye dönüştürür ve tarihsel bir zaman inşa eder. Masal ise daha gelişkin bir kültürel evreye aittir; gerçekliği bağlamından ayırır, soyutlar, yeniden düzenler ve olabildiğince yalın ve şeffaf bir dünya panoramasına dönüştürür. Bu üslup dış dünya üzerinde kurulan görece zihinsel egemenliğin sonrasında, Worringer'in de ifade ettiği gibi insan varoluşunu anlamlandıracak daha üst ve aşkın kanunlar keşfetmeye yönelen bir güdünün yeniden devreye girmesiyle meydana gelmiştir.[418] Bu

değildir. Ahenk, devridaim içerisindeki bir hareketin kendi başlangıç noktasına olan borcunu ifade etmediği gibi, taşkınlık yahut fazlalık da bu borcun ödeme biçimi değildir. Hız ve yavaşlık aynı dünyaya ait olduklarından, inorganik biçimler de en az organik olanlar kadar ve hatta onlardan daha yoğun bir ölçüde canlılığın emaresidir. *"Her şey canlıysa, bunun nedeni her şeyin organik ve organize olması değil, tam tersine organizmaların yaşama ait ve kendine işaret ederken aslında dışındaki yaşama işaret eden olumlu sapmalar olmasıdır."* 498. Sonuç itibariyle soyut çizgiler uzamın akışkanlığını yavaşlatan setlerden, sabit noktaları birbirine iliştiren doğrusal bağlantı hatlarından ibaret değildir. Çizgi yalnızca noktaların konumlarına sabitlendiği bir doğrusallığı tanımlamaz; kıvrım, eğri ve zikzaklarda olduğu gibi doğrudan akışların kendisiyle de eşleşir. Dolayısıyla soyutlamanın organizmaların içerisinde biriktirdiği ve belli güzergâhlara kanalize edebildiği yaşamsal gücü yeniden dağıtabilen özgürleştirici yönü daima gücül bir teyakkuz halinde kalır.

[418] Lüthi'nin efsane ile masal arasında kurduğu tarihsel geçiş, Worringer'in özdeşleyim ve soyutlama güdülerinin mücadelesi olarak tanımladığı estetik tarihinin dinamiklerine paraleldir. Worringer'de sanat tarihi birçok bakımdan ilerlemeci, pozitivist bir tarih mantığının dışında seyretmekle birlikte, kümülatif bilgiyi estetik alanından tamamen yalıtmaz. Tinsel uzay korkusu hangi güdülenimle giderilmeye çalışılırsa çalışılsın, sonunda diğer güdünün devreye gireceği bir doygunluk sınırına ulaşılır. Soyutlama güdüsü bu yüzden yalnızca ilkellere özgü olmadığı gibi, özdeşleyim de yalnızca rasyonel toplumlarda bulunmaz. İkisi arasındaki geçişler daha çok bir baskınlık kazanma, ağırlık merkezlerinin yer değiştirmesi gibi yorumlanır. Sözgelimi Worringer, gelişkin Doğu toplumlarında var olanların göreli doğasına dair içgüdünün, ilkel toplumlarda olduğu gibi bilmeden *önce* gelmediğini, fakat bilmenin

nedenle masal tarih sahnesine salt eğlence olarak değil, fakat - tıpkı tarihöncesi takliti aşıp estetik düzeye geçen geometrik soyutlamada olduğu gibi - saf edebiyat olarak çıkmıştır. Çalışmasında bir doğuş hipotezi ileri sürme niyeti taşımadığını söylemekle birlikte, köken bahsinde erken dönem tezlerine değindikten ve kesin tarihlendirmeler konusundaki çekimserliğini dile getirdikten sonra, Lüthi'nin ortaya attığı sav şu olur: Masalın doğuşunda iki olasılık söz konusudur; ya halk edebi eserleri kendi ihtiyaçlarına göre sözlü geleneğe uyarlamış ya da bu uyarlama doğrudan münferit sanatçılar tarafından yapılmıştır. Her halükarda masalın ortaya çıkışı sözlü icra teknikleriyle açıklanamayacak estetik bir kaygının çıktısı, dünyayı anlamlandırma gayretiyle uygulanan bir figüratif soyutlama olayıdır: *"Nasıl bir bitkinin formu içsel gelişim kanunlarınca açıklanıyor, yani bulunduğu bölge, iklim ya da toprağın muhtevasından ileri gelmiyorsa, masalın üslubu da sözlü aktarım usulünden çıkarsanamaz."*[419] Dolayısıyla masalın doğuşunda birinci faktör yaratıcı ve dinleyici arasındaki 'içsel ihtiyaç'tır, yaratıcıdan çok taşıyıcı işleve sahip olan sözlü kültürle uyumluluk meselesi ikinci sırada gelir.[420]

Arzunun tek bir öncelikli işleve bağlanmasının, kaosa biçim verilmesini öngören anti-entropik bir koşul etrafında toplanmasının yarattığı problemler tarihselleştirme ve doğuş spekülasyonlarınla sınırlı kalmaz, aynı zamanda türün sosyo-kültürel arka planından da 'soyutlanmasına' sebebiyet verir. Masalın biçimsel pekinliğini Worringer'ci sanat istemi ile ilişkilendirmenin yol açtığı asıl sonuç, soyutlamanın Lüthi'nin dışlamış olduğu normatif, polemikçi ve sınıfsal kategorilerin

---

üstünde bulunduğunu belirtir. Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.24. (İtalikler yazara ait.) Yine, bir başka estetik kuramcısı olan Alois Riegl'in geometrik stilin en keskin şekilde ilkel toplumlarda bulunduğu görüşüne itiraz ederken, Alman düşünür Schopenhauer'a göndermede bulunarak bilme ve kaygı arasındaki çarpışmanın bitimsiz olduğunu vurgular: *"İlkel insan, dış dünya nesneleri arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa, "kendiliğinden şey" içtepisi, en güçlü biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alınyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi ürünü olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı yuvarlanan insan, içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja'nın bir eseri, süreksiz, sanrıya ya da rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem yanlış hem doğru olduğu şeyi tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır."* s.26.

[419] Lüthi, *The European Folktale*., s.100.

[420] Lüthi, *The European Folktale*., s.101.

içinde işleyebileceğinin göz ardı edilmesidir. Masal bir ahlak manzumesi olmasa da toplumsal normları denetleyebilir, doğrudan bir sınıfın menfaatlerini savunmasa da zümreler arasındaki hiyerarşiyi sorunsallaştırabilir ve en önemlisi, soyutlama bir polemik aracı olabilir. Ancak Lüthi'de masalın olağanüstülüğü epik türler dairesi içinde yer alan yoğunlaştırılmış bir nesnellik formunu tanımladığından, soyut üslubun nesnelliğin genelleyici yönünü pekiştiren etkisi, ironinin hafifsetici etkisini kendisine mal eder. Buradaki problem yansıtma modelinin soyutlamaya baskın çıkmasından kaynaklanır. Türün epiğin bütünleyici iklimine dahil görülmesi ve fantezinin ontolojik bir kaygının hükmünde anti-entropik bir işleve tabi kılınmasına istinaden ironik dolayımın yoğunlaştırılmış bir nesnellikten ibaret sayılması bunu açıkça gösterir. Dilek kipi tekil olayın tümel bir çatı altında temsile kavuşması adına arkasına gizlendiği mastar haliyle eşitlenir. İronistin mevcut bir yargı üzerinden hareket eden örtülü arzusu kurucu bir pozisyona geçer. Worringer'in soyut çizgiye biçtiği indirgeyici bağlantı rolüne uygun olarak, masalın keyfiyet ile zorunluluk arasındaki simetriyi ters yüz ederek adalet paradoksuna bulduğu geçici çözümün yerini bütüncül bir yansıtma modeli alır: *"Masal bildiğinden fazlasını söylemez ve yalnızca algıladığını bilir… İnsanoğlunu ve onun içinde bulunduğu dünyayı imajlar yoluyla algıladığından farksız bir şekilde tasvir eder...* dünyanın nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiğini tek seferde ve eşanlı *olarak betimler."*[421]

Masalın gerçeklikle ilgisi böylesi tek yanlı kurucu bir ilişki olarak düşünüldüğünde, metinsel formun toplumsal-tarihsel belirlenimlerle bir çatışma halinde tanımlanmasına da gerek kalmaz. Kurucu özne, fantezinin kurucusu olduğunda kaçınılmaz surette bir kaçış ve telafi öznesine dönüşür. Rosemary Jackson, edebiyatta fanteziyi eksik bir gerçekliğin aşkın bir form içerisinde telafisi olarak kavrayan yerleşik bir kanaat olduğunu belirtmiştir. Fanteziyi daha kusursuz ve bütünleşik bir alternatif gerçeklik inşası olarak gören bu genel görüş, ister kaybedilmiş toplumsal ahlaka yönelik bir nostaljiden, isterse yüzü geleceğe dönük ütopyacı bir istençten geliyor olsun, her halükarda kaçış paradigmasına bağlı bir yanlış anlamadır. Buna karşın *"… her metin gibi, edebi fantezi de kendi toplumsal bağlamınca belirlenir ve onun içerisinde üretilir…",* der Jackson*, "Bu bağlamın sınırlarına karşı mücadele*

[421] Lüthi, *The European Folktale*…, s.93. Vurgular bize ait.

etse de, hatta çoğu zaman doğrudan bu mücadelenin bir ürünü olsa da, ondan yalıtılarak anlaşılamaz."[422] Lüthi, Jolles karşısındaki haklı eleştirilerinde masalın olumsuz gerçekliğin yerine ikame edilen bir telafi anlatısı olmadığını kabul eder, lakin çalışmasını sona erdirirken türe modern dünya içerisinde yeni bir görev biçtiği satırlarda nostalji duygusu ile gelecek vizyonunu bir araya getirmekten kendini alamamış gibidir.[423] Bu kurucu fantezi anlayışında masal sembolizmi bilinçdışında bastırılmış isteklerin sansür süzgecinden geçmiş bir ifadesi sayılmaz. Ne var ki Jung'çu platonizmin yörüngesine girip, kolektif bir bilinçdışı tarafından çözülmeye çalışılan temel psikolojik çatışmaların dramatik dışavurumları olarak tanımlandığında, yine kökensel ve üstün bir gösterenin temsil aracına indirgenecektir.[424] Soyut üslup, ilkelerin tek tek irdelendiği bölümde arzunun üretici güçlerinin hüküm sürdüğü bir alana açıkça işaret ederken, nihai tanımında genelleyici bir kopyalama işlemi gibi düşünülür ve tarihi-sosyal bağlamdan büsbütün yalıtılır. Nancy L. Canepa, Lüthi'nin Propp'a nazaran masalın semantik boyutuyla daha ilgili olmasına rağmen, fantezinin gerçeklikle ilişkisini kültürel bağlamdan bağımsız bir evrenselcilikle düşündüğünü

---

[422] Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London 1981, s. 2-3.

[423] *"Modern çağ muazzam ilerlemeler kaydetti, ancak yalnızca sınırlı alanlarda. Bir bütün olarak henüz kendi üslubunu bulamadı. Teknoloji ve bazı bilimsel disiplinler fazlasıyla ilerledi. Ancak ahlak, uygar davranış ve sanat eşdeğer bir gelişme gösteremedi… Masal çağı geçti; ama efsane gibi halk masalı da daha yüksek bir düzeyde yeni bir varoluşu üstlenmeye çalışır. Tıpkı eski masalın ilkel efsanenin konusunu üst bir katmanda yeniden ele alması gibi, yeni masalın da modern bilimin anlayışlarını özümsemesi gerekecektir."* Lüthi, *The European Folktale*…, s.105-106.

[424] Bilindiği üzere Freud'un yönteminde sansür, akıldışı isteklerin bilinç yüzeyinde görünür hale getirilmesini sağlayan bir tercüme tekniğidir. Jung'çu psikanalizde bilinçdışı salt şehevi-bedensel taleplerin libidinal kaynağı olmaktan çıkar, bilinci gayetle bilgece isteklere yöneltebilen, tarihsel ve kollektif uzantılara sahip bir çeşit derin akıl gibi düşünülür. Rüyalar Freud'da bastırılmış libidinal enerjinin simgesel fışkırmasıdır, sembolik düzenin kurduğu köprü gizli kalmış içgüdüler ile dışsal bir gerçeklik arasındadır. Jung'da ise bilinçdışı tarihi-kollektif köklerinden gelen bir mantık donanımına sahiptir, rüya sembolizmi bu bakımdan ruh ile beden yahut ruhani ile dünyevi (bu karşıtlık çoğu zaman pagan-Hristiyan karşıtlığı şeklinde karşımıza çıkar) eğilimler arasında mutabakata yönelir. Her iki metolodojide müşterek olan ise, göstergelerin yorum nesnesine dönüşürken üstün bir gösterene dayandırılmasıdır. Freud'da üstün gösteren içsel ve olumsuzdur; sosyal bir varlık olan insanın yaşamı libidinal bir ekonomiye bağlıdır, uygarlık arzunun bastırılması temelinde yükselir. Jung'da üstün gösteren ise dışsal ve olumludur; kafesinden çıkmak için fırsat kollayan bir canavardan çok, iç dengeyi sağlamak adına devreye giren metafizik ve evrensel bir ideadır. Her iki durumda da sembol, bilinç topografyası dahilindeki bir iç-dış karşıtlığına tabi olur, arzudan sonra geldiği için şifreli bir dille onu izlemeye mecbur kalan pasif bir elçi pozisyonuna indirgenir. Bu anlamda psikanalizin temsil mantığını en iyi özetleyen metinlerden biri Erich Fromm'un, 'Forgotten Language' (Unutulmuş Dil) başlıklı erken çalışmasıdır. Fromm sembolü tanımlarken yansıtma mantığını şöyle özetler: *"… sembol, benliğimizin dışını yansıtmaktadır. Sembolize ettiği şey ise içimizde saklıdır. Sembol diliyle, içimizdeki duyguları, sanki somut birer algıymış gibi açıklayabilir ve birçok şeyi temsili olarak anlatabilme imkanına kavuşuruz."* – Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitler* (Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten), Say Yayınları, İstanbul 2017, s.28.

söyler: *"Lüthi'ye göre peri masalı gerçeklikle bağlantılıdır, ancak onun atıfta bulunduğu gerçeklik, tarihsel veya kültürel bağları bulunan bir koşullar seti değil, insanın evrensel hasletlerinin toplandığı bir yığışımdır."*[425] Öyleyse, masalın arzusu tekil bir eksiklikten kaçırılırken, çok daha genel ve genel olduğu nispette kapsayıcı bir ihtiyacın hükmüne girmiştir diyebiliriz. Adalet, yoksulluk vd. gibi toplumsal bir zeminde temalaştırılabilen sorunların veya bilinçaltında bastırılmış münferit arzu ve korkuların yerini, dünyanın kaotik görünümleri içerisinde kendisini güvende hissedeceği düzenli yapılara ihtiyaç duyan insanoğlunun evrensel yazgısı alır.

Soyut üslubun bu tek yönlülüğü sembolik dilin kavranışını belirlediğinde, masal olay ve figürlerin arketip statüsü kazandığı sembolik bir evren tablosu halini alır. Lüthi, olay örgüsünü erginlenme ritüelinin mantıksal izdüşümü sayan klasik tezleri devralır ve onları Jung'çu psikanalizin kolektif bilinçaltı modeliyle destekler. Buna göre masallar Freud'un öne sürdüğü gibi sansürcü alegoriler sunmasa da, insan varoluşunun evrensel yönlerini dışavuran sembolik bir lisana sahiptir: *"Eğer bir çoban ve bir prensesten bahsediliyorsa, bunlar yalnızca bir çoban ve prensesi değil, fakat genel itibariyle insanı temsil eder. Hastalık sadece bir hastalık değildir, genel bir zihinsel acıya karşılık gelir... Yıldızlar, taşlar, çiçekler, hayvanlar, yüzükler, eşyalar, sandıklar, yumurtalar, her şey öncelikle kendisini temsil eder fakat bunlar aynı zamanda bilinçdışı iç dünyanın yüzeye çıkışı da olabilir."*[426] *Bir Zamanlar: Masalın Doğası Üzerine* adlı diğer bir çalışmasında da aynı Jung'çu ruh sembolizmini görürüz. Burada da soyut üslubun bilinçaltının rüya diliyle konuştuğunu, fakat bu dilin esasında alışılagelmiş mantıktan çok daha yalın ve gerçekçi olduğunu söyleyen Lüthi, masalda bir hizmetçinin efendisinden, çobanın başpapazdan ya da çömlekçinin vezirden daha zeki olmasının toplumsal tenkit maksadı taşımadığını, daha geniş ve sembolik bir anlamı olduğunu savunmuştur. Minyatür bir evren tablosu ve bu tablonun içinde bir insan tasavvuru ortaya koyan masalda, olay örgüsü de aslında insanın gelişim ve olgunlaşma sürecinin bir soyutlamasıdır. *"Bir hükümdar olmak, kendini tam olarak*

[425] Nancy L. Canepa, *Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s.24. Masalda toplumsal sınırlılıklar açısından fantezi-gerçeklik ilişkisine dair ayrıca bkz. Maria Nikolajeva, *Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern*, Marvels&Tales, Vol.17, No.1, pp.138-156.
[426] Lüthi, *The European Folktale*.., s.94-95.

gerçekleştirmenin imgesidir."[427] Bir hizmetkârın efendi konumuna gelmesi, toplumdan dışlanmış bir çocuğun saygın bir kahraman olmasının işaret ettiği şey, sosyo-ekonomik handikaplar veya birey-toplum ilişkisindeki çelişkiler değil, fakat insanın genel değişim kapasitesine, asılsız bir varoluştan kurtulup sahici bir varoluşa başlamasıdır.

Jolles'te ironi kökensel bir başlangıç anına dayanılarak massedilmişti. Anlaşılacağı üzere Lüthi tam manasıyla böyle bir idealizmi izlemez. Ancak 'serüven anlatısı' olarak tanımladığı olayı bir arketip olay düzeyine getirerek ruhsal tekamül sürecinin alegorisi olarak okur. Böyle olunca, hakikati sahte yalanlarla yoklayan, yasayı içine karışan sahte ilkelerin dökülmesi için sarsan ironik söylem, soyut üslubun kalın, köşeli, yüzeysel imaj çizgileri üreten içsel kararlılığına dahil olur. Bunlara rağmen Lüthi'nin masalın irrasyonele düşkünlüğünü açıklarken ilkelci-anakronik ve ütopyacı söylemleri dışladığı, Jolles'in totaliter romantizmi karşısında daha hümanist ve liberal bir söylemle hareket ettiği ortadadır. Bu yüzdendir ki saf ahlakın yerini geometrik soyutlama gereksinimi aldığında, masal ile mizahi türler arasındaki kesişim dolaylı yoldan da olsa açığa çıkar. *Avrupa Masalı*'nda masal familyasının doğrudan heterojen bir sınır bölgesine yayıldığı söylenemez, ancak ilkelci görüşlerin karşısında türün gelişmiş bir evreye ait olduğunun vurgulanması adına epik türler ile komik türler arasındaki bir geçiş evresinden bahsedilir. Lüthi, temel yapısı gerçek bir halk masalınınki gibi olan birçok sözlü icranın mizahi imalar barındırdığını göz önüne alarak türün doğası itibariyle fıkralara (Alm. Schwank) eğilimli olduğunu kabul eder. Soyut üslup, her ne kadar birtakım katı kurallar manzumesinden ibaretmiş gibi görünse de, bir yanıyla ögelerin serbestçe kullanılabileceği bir hakimiyet alanı açtığı, normların dışına çıkma eğilimi gösterdiği için, masallar da epik ile komik türler arasındaki gelişim çizgisinin önemli bir basamağını teşkil eder. Lüthi'ye göre olağanüstü masal epik dünyanın içerisinden soyut üslubu sayesinde sıyrılmış ve akabinde hiciv özelliği kazanarak burlesk masallara evrilmiştir:

> *Figürlerinin karakteristik hafifliği ve kıvraklığı nedeniyle halk masalı komik öykülere yaklaşır. Masalın öğelerini kullanırken*

[427] Max Lüthi, *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales* (Trans. Lee Chadeayne and Paul Gottwald), Indiana University Press, Bloomington 1976, s.139.

> *gösterdiği içsel özgürlük, onlara daha üst bir perdeden bakılabilmesi için elverişli bir konum sağlar. Derin ciddiyet böylelikle şaka ve alaya dönüşürken, kurucu motifler karşısındaki hakim ve serbest tutum da burlesk nitelikli bir oyuna dönüşür… Mucizelerin yerini aldatma eylemleri alırken, öte dünya varlıklarından gelen hediyelerin yerini de kahramanın dünyevi kurnazlıkları alır. Schwank, kahramanın her şeyi kapsayan ilişki kapasitesini kasıtlı olarak gülünç bir aşırılığa çeker ve böylece masalın derin inancıyla alay eder. Schwank, olağanüstü masalda olduğu gibi şeylerin doğruluğunu değil, fakat şeylerin komikliğini tasvir eder. Çünkü masalın formu o kadar gelişmiştir ki, kendi çizgisinde daha fazla gelişme imkansızdır; açık olan tek yol, burlesk'e sapan yoldur.*[428]

Masalın saf edebiyat kimliğiyle ortaya çıkması gibi - gerek klasik antropolojide gerekse Propp'ta benzerlerini gördüğümüz - evrimsel sıçramalar ve arketipçi sembolizmin etkisi bir tarafa bırakıldığında, Lüthi'nin çalışmasını özgün kılan şeyin vardığı çelişkili sonuçlar değil, kurmacayı yetkin bir yaratıcılıkta gören çıkış noktası olduğu anlaşılmaktadır. Lüthi'nin üslup portresi, kendisini kuşatan bilindik yansıtmacı tezlere, kararsız tanımlara rağmen önem ve geçerliliğini korur. Üstelik bu portrenin genelleyici gücüyle, Propp'un kompozisyonunda olduğu gibi çeşitli kültürlere ait masal metinleri üzerinde doğrulaması yapılabilecek bir şablon sunmasıyla ilgili değildir. Nasıl ki Worringer sanatsal yaratımı psikolojik bir kaygı doğrultusunda peşinen yönlendirmiş olmasına rağmen taklit, kopyalama veya vekâlet jestlerinin hüküm sürdüğü yansıtma modeliyle yetinemiyor, görülen ile söylenen arasındaki ilişkiyi açıklarken bir irade ve tasarım alanına ihtiyaç duyuyorsa, Lüthi de masalın kurmaca dinamiklerini yorumlarken bu alanı terk etmez. Sanatsal edimin özü sayılan soyutlama güdüsü, dili kullanırken gösterilenin üstünlüğüne dayalı yansıtma ilişkisindeki fonksiyonel pasifliğinin ötesinde bir yetkinliğe sahiptir. Fantezi burada nesnesini bir yığışım içinden çıkararak bizzat inşa eden ve çoğaltan bir seçilimde bulunur. Soyutlamanın şeffaflaştırıcı yönünün bir yerde opaklaştırıcı olduğunu, yani seçilimin dönüştürücü bir edim olduğunu hesaba kattığımızda, masalın ironik

[428] Lüthi, *The European Folktale*…, s.96.

dolantısını da elimizde tutmuş oluruz. Böylelikle Lüthi'nin saptadığı ilkelerin fantezi ile tarihi-kültürel belirlenimler arasındaki çekişmenin gerisingeri bir eksikliğin temsiline, bir kaçış parolasına indirgenmeksizin işletilebileceği bir aralıkta kalabiliriz.

Soyutlamayı dönüştürücü ve etkin boyutlarıyla görebilmek için üslup ilkelerinin hangi metinsel süreklilikler üzerinden tespit edildiğine bakmak, bunun için de yeniden Propp'un biçimbilimsel analizine dönmek gerekir. Metne kendinde yeterli bir nesne olarak yaklaşan Propp, olay iskeletini kapalı ve tamamlanmış bir ön-biçim, sabit bir kompozisyon halinde korurken, *eylem*ler arası bağlantıların öncelikli olduğu *sentaktik* bir *organizasyonu* esas kabul eder. Kompozisyon, Lüthi'nin üslup özelliklerinden çok daha kalın çizgilere sahiptir ve bumlar salt toplayıcı-kapatıcı işleve sahip şematik çizgilerdir. Nitekim biçimbilimsel analiz Propp'un kendisinin de doğrudan ifade ettiği üzere doğadaki organik türlere duyarlıdır, doğada olduğu gibi metinlerde de bütünlüğünü kalıcı bir kimlik haline getirmiş organik biçimler bulmaya güdümlüdür.[429] Paul Ricoeur, Propp'un Goethe'den aldığı organik biçimler fikri ile Linneaus'çu sınıflandırmayı aynı söylem içinde var etmeye çalışırken, eylemlerin sıralanışını tanımlayan *ereksel* anlayışla ile eylemlerin bağıntılarını tanımlayan *mekanik* anlayış arasında ortaya çıkan çatışmaya mani olamadığını söyler. Biçimbilimsel analize göre masal hem bir diziliş, hem de bir kesittir. Diziliş, eylemlerin sıralanışında bir nedensizlik yokluğunu en baştan belirleyen bir aksiyomdur, işlevlerin aynı sayıda olmasalar da her zaman aynı sırada yer aldığını bir yapı devamlılığı halinde yakalar. Kesit ise olay örgüsünün bütününü nihai birim olarak kabul eder ve bir eylemi olay örgüsünün başlangıç ve sonuç arasındaki yerine göre (yasağı çiğneme, kötülük, arayış, dönüş vd.) tanımlar. Ancak kesitin bütünselliği, dizilişin mekanik eklemlenmeleri tarafından belirleniyormuş gibi görünse de gerçekte bu ikisi birbirini doğrulamayıp ayrı düzlemlerde kalmaya devam eder. Kısaca ifade etmek gerekirse, masalda olayların sıradüzeni ile bütünlüğü ortak bir nedene bağlanamaz. Nitekim Propp 'otuz bir işlevin tek bir çizgiyi izleyerek dizilmesi'ni

---

[429] *"Masalların incelenmesi, birçok bakımdan, doğadaki organik biçimlerin incelenmesiyle karşılaştırılabilir. Halkbilimci, tıpkı doğabilimci gibi, özü bakımından aynı olan olgu cinsleriyle ve türleriyle ilgilenir."* - Vladimir Propp, "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerin Metinleri* (Der. Tzvetan Todorov) (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.220.

mantıksal ve estetik olmak üzere *ikili* bir zorunlulukla eşleştirmek durumunda kalır.[430]

Propp'un poetikasına ayırdığımız bölümde mantıksal zorunluluğun ölüm-yeniden doğuş ritüellerinin kalıntısıyla ilişkili olduğunu, estetik zorunluluğun ise gerçekliğin dolaylı temsilinden – folklorun köşeli prizmasından - kaynaklandığını görmüştük. Burada kesit ile dizilişin ayrıksı duruşunun bizi ilgilendiren tarafı, eylemlerin *mekanik* niteliğinin olay örgüsünün tamamlanmış yapısına gönderimde bulunan bir öncül doğrultusunda *organik* kılındığını göstermesidir. Soyut üslubun sözdizimi şemasına aktarılmasıyla birlikte, masalın hafifseyici ironisiyle yarattığı süratli ritim ve yoğunluk, yani değiştirici, farklılaştırıcı, dağıtıcı soyutlama, toplayıcı, bütünleyici, kapalı bir soyutlamaya mal edilir. Bu aktarımın arkasında biçimcilerin ortak postulatı, çok sayıdaki görünümün altında yatan temel bileşenlerin sınırlı olduğunu varsayımı bulunur, anlatının dizilişindeki ereksellik bu sınırlama işlemi için çalışır. Buna göre eylemler kişilerden soyutlanır, işlev adı altında temel anlatı birimi olarak merkeze yerleştirilir ve otuz bir parçaya indirgenir. Fakat, 'ejderha kralın kızını kaçırır' cümlesinde bildirimi taşıyan öğe yalnızca 'kaçırma' eylemi midir? Yüklem dışındaki ögelerin birer değişke olup farklı motiflerle ikame edilebilmeleri, olay örgüsünde bağlayıcı yan işlevlerle sınırlı bir katalizör rolünde bulunmaları, onların gösterge değerlerini yalnızca yükleme borçlu oldukları anlamına mı gelir? Oysa olayın mekanik bir saflık halinde nesneleştirilmesinde yüklem harici öğelerin de etkin bir rolü olduğu, yüklemin belli bir yalınlıkla sergilenmesine katkıda bulundukları açıktır. Masalın tasvir sanatına yabancılığı, ironinin hafifseyici tavrının yarattığı bir yabancılaşmadır, yükleme ağırlık veren tümlecin hafifliğidir; nasıl ki sessizlikten oluşan 'es'ler bir bestenin içeriğine dahilse, boşluklar da anlatının olağan

[430] Ricoeur kültür nesnesini bölümlere ayırarak elde edilen kompozisyon şemasının, masalın üretilmesi ve alımlanmasının özünde bulunan anlatısal kavrayış gücünün yerine konulamayacağını söylemiştir. Zira şemayı oluşturan biçimci rasyonalizm gerisingeri bu güce göndermede bulunur, olay örgüsünün sabit bütünlüğüne yeniden bağlanan bu sürekli geri dönüş bir kapalı devre meydana getirir. *"Bölümleme işlemlerinden hiçbiri, işlevleri dizi haline getiren işlemlerden hiçbiri, dinamik bir birim olarak olayörgüsüne ve yapılandırıcı işlem olarak olayörgüleştirmeye gönderme yapmadan gerçekleşemez."* Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3*…, s.78. Ricoeur'ün anlatıbilimsel rasyonalizmin 'epistemolojik kopukluğu' olarak bahsettiği bu kapalı devre durumundan ötürü, Propp olay örgüsünü tarihsel bir soyzincirine eklemlemeye mecbur kalır. Masalın olayörgüsünün erginlenme, yeniden doğma olaylarını dramatize eden kutsal ritüellerin kalıntısı olduğu savı, olayörgüsünün biçimsel bir sabite haline gelişini ve arzuyu arketiplerin imgesel yoğunluğu altında bırakan tarihsel soyzincirini açıkça gösterir. Bu aynı zamanda biçimsel analizin türler arası sınırların dinamik doğasını kaçırdığı noktadır; zira masalın kompozisyonuna uymayan yapılar başka bir türe işaret edemez, yalnızca masal-olmayanı ifade edebilir.

bileşenleridir. Bu bağlamda kompozisyon şeması soyutlamanın etkisini bir yandan doğrularken diğer yandan kurmuş olduğu kapalı devreyle iletken yönünü dışarıda bırakır. Hâlbuki anlatımdaki eylem merkezliliğin diğer yüzü ironiye özgü asgarilik ilkesidir ve bu yapılandırıcı ilke doğrultusunda soyut bir nitelik kazanan yalnızca eylemler değil, öğelerin genelidir.

Lüthi'nin analizi diziliş ve kesite ait hatları esas almaz, öyküsel uzamı biçimlendiren bütün bileşenler, olayların vuku bulduğu bütün bir dünya sahnesi tek bir ilke altında toplanır. Bu ilke zaman ve mekanın, yüzey ve derinlik ilişkisinin, cisimler ve duygulara ait temsillerin olay akışı çevresinde belirli bir stil meydana getirecek şekilde nasıl örgütlendiğini gösterir. Umberto Eco kurmaca anlatıların 'gerçek dünya hakkında bildiklerimizin çoğunu ayraç içine alıp, bizimkine benzeyen ama ontolojik açıdan daha sınırlı, yoksul ve kapalı bir dünya üzerinde yoğunlaşma olanağı' sağladığını söyler. Kurmaca belli zaman, mekan ve şahıslara ait bir olayla gerçek dünyayı sınırlar, ancak tam da bu sınırlamayı inşa eden seçilim üzerinden aynı zamanda onu bir eklemeyle genişletmiş ve çoğaltmış olur. Eco, öyküsel uzamdan gerçek dünyaya uzanan bu alanı kurmacanın 'artalanı' olarak adlandırmıştır.[431] Bu anlamda Lüthi'nin saptadığı üslup ilkeleri masalın artalanıyla kurduğu seçilim ilişkisini önceler, dış dünyanın kurgusal bir evren içerisinde nasıl sınırlanıp biçimlendirildiğine yoğunlaşır. Olay örgüsünün ereksel çizgisi Propp'ta olduğu üzere soyut tekbiçime göndermede bulunmaz, eylemler dizilişten bağımsız olarak bütün diğer göstergeler gibi bizatihi soyut üslubun ifadeleridir, bu nedenle öncelikli olan devrenin kapalı bütünlüğü değil, içinden geçen akımların yönüdür.

Üslup ilkeleri ihlal edildiği takdirde kolayca açığa çıkan belli kuralları ifade eder elbette, ancak bu kurallar çoklu görünümün altındaki bileşenlerin sınırlılığıyla belirlenmez, göstergelerin basitleşerek tümel ve belirsiz bir gösterim değeri kazandığı ironik sapmayla ilgilidir ve bu sapma aslında önceki bölümde değinildiği üzere öncelikle dilin *paraktaktiksel* düzenine aittir. Parataktik sözdizimi dilin sentaktik durumu karşısında başlangıç aşamasına ait bir yetersizliği ya da az gelişmişliğe karşılık gelmez; ikisi arasındaki fark maddenin katı ile sıvı halleri arasındaki frekans

[431] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2015, s.113.

farkı gibi düzeyseldir. Bu bakımdan dilin paraktaktiksel – ya da Deleuze'ün masalsı yapıtlara özgü saydığı mantıkdışı – kullanımı, saflık ironisinin anlatı stratejisi olarak görülmelidir, zira bu söylem tekil öğelerin neden sonuç ilişkileriyle birbirine bağımlı hale getirildiği ve *mekanik* akışların *organize* edildiği sentaktik yapının boşluklarıyla iş görür. Kemikleşmiş bir gerçeği eleştirmek, ilkenin içindeki sahte unsurları birer fazlalık haline getirip silkelemek adına dilin olağan belirsizliğini kullanırken, Propp'un tarihsel çökeltiler olarak gördüğü nedensel boşluklara yerleşir ve onlara hacim kazandırıp düzeyleri karşı karşıya getirir. 'Sözü sözcüklerin olmadığı yerde konuşturmak', mantığın gömülü ön kabullerine – negatif fotoğrafların koyu renkler ve gölgelere yaptığı gibi - vurgu kazandırmaktır. Bu parataktik dilin dünyayı başkalaştırma yöntemidir, ironinin 'hakikatin heybesindekileri boşaltmak' için 'saçma olanı kendi imkânsızlığını kanıtlamaya' zorlayışıdır. Nitekim metnin içi ile dışı arasındaki bu eklektik bağı değişke ve sabitler arasındaki bir ayrıma dayandırmayıp bir soyutlama edimi dahilinde ele alan Lüthi, ileride görüleceği üzere anlatı birimi olarak yapısal bir sabite başvurmayacak, 'küt motif' dediği yüzergezer ve geçirgen bir gösterge tipi tanımlama yoluna gidecektir.

Özetle, Propp'un kompozisyon şeması epik tabanın bütünselliği ile kısıtlanmıştır; olayın ön belirlenimlerine, kesinti ve sıçramalarla sağlanan çevrimsel bütünlüğüne duyarlıdır.[432] Olay akışını uzaklaşma, soruşturma, kötülük, arayış, zafer, dönüş, tanınma vd. gibi bölümlere ayıran ve sonrasında onları tek bir hat üzerinde bağlayan diziliş grafiğinde, kötülüğün gerekçesiz kesintisi ile bağışçı figürünün dış desteğinin almaşık halde bulunduğu sapma yazgının nihai yörüngesi içerisinde anlamlandırılmıştır. Bu nedenle masalın 'dolantı'lı bütünlüğü bütün türlerin atası sayılan mite izafeten belirlenmiş, nedensel boşluklar bu izafet doğrultusunda inanç

[432] Kojin Karatani modern Japon edebiyatının köklerini Batı modernizminin resim sanatında tecessüm eden temel saikleri etrafında analiz ederken, Propp'un biçimbiliminde saptanan yapısal sabitlerin bütünlüklü uygarlıklara ait nizami bir kozmosu yansıtması bakımından romantik 'halk' konseptine uygun olduğunu ifade etmiştir. Modern edebiyatın varlığını 'masal' biçimini 'öteleyen' sürekli bir aşırılık olarak sürdürdüğünü belirten Karatani, modern Japon edebiyatının öncü teorisyenlerinden ve aynı zamanda bir masalcı olan Ango Sakaguçi'nin edebiyatın 'sıla'sı olarak adlandırdığı köken alanının da söz konusu aşırılıktan kaynaklanan kaos tehdidine karşı doğal bir barınak gibi algılandığına değinir. – Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.148-149. Propp'un 'ampirik' analizinin doğrudan romantik halk fikrini teyit etme maksadı taşıdığını söyleyemeyiz elbette, ancak daha önce de değinildiği üzere organik biçimlere duyarlılığı ve klasik antropolojnin epistemik temellerine bağlılığı göz önüne alındığında ortaya koyduğu masal kompozsiyonunun bir epik bütünlük varsayımıyla çakışması şaşırtıcı sayılmaz.

aşınmaları ile açıklanmıştır. Lüthi'nin beş ayrı başlık altında sıralamış olduğu üslup ilkelerinde gördüğümüz ise epiğin bütünleyici çemberi içerisinde ironinin çift yönlü hareketine karşılık gelen enlemsel sapmalardır: *tekboyutluluk* (Eindimensionalität), *yüzeysellik* (Flächenhaftigkeit), *soyut stil* (Abstrakter Stil), *yalıtım ve ara-bağlantılılık* (Isolation und Allverbundenheit), *arıtım ve tüm-kapsamlılık* (Sublimation und Welthaltigkeit). Bu ilkeler ayrı ayrı tanımlanmış olsa da birbirinin mütemmim cüzleri olduğundan sürekli kesişir ve iç içe geçerler.

2.2.4.2. Masalın Akışkan Yüzeyi: Tekboyut, Tezat ve Tekrar

İlk iki ilke sırasıyla *uzam* ve *zaman* yapılandırılmasına odaklanır. Tekboyutluluk, öyküsel uzamın genel formatını belirleyen ilkedir, sıradan ile sıradışı arasındaki tansiyonla birlikte olasılıkların sınırlarını ortadan kaldırır ve adalet olayının içkinlik düzlemine taşınmasına uygun bir zemin oluşturur. Yüzeysellik ise zamanı derinlik boyutundan alıkoyup kişi, nesne ve eylemleri mekanik bir düzeneğe aktarır. Soyut stil başlığı altında görsel nitelikler belirlenmiştir; keskin hat ve renkler, tam kontrast, inorganik sert maddeler, nesnelerin metalik ve mineral terimlerle canlandırılması, bütün bunlar masalın dekoratif tercihlerini gösterir. Yalıtım ve ara-bağlantılılık göstergelerin örtülü bir merkez etrafında yüzergezer bir konumda, yani ironik bir söylem içerisinde bulunmasını sağlayan retorik tekniğini ifade eder, Lüthi figürlerin karşılıklı ilişkileri ve dağılımını idare eden bu kuralın türün temel kanunu sayılabileceğini belirtir. Arıtma ve tüm-kapsamlılık ilkesinde 'form' bir motif süzgeci gibi tanımlanır, masalın formu içerisine dahil ettiği bütün motiflere ironik bir statüye kavuşmaları için uyguladığı arıtma tekniği özetleyici ve kapsayıcı bir betimleme üsulü olarak açıklanır.

Tekboyutluluk, ötedünyaya ait varlıkların öyküsel uzamda bulunuşu bakımından efsane ile masal arasındaki temel farkı gösterir. Efsane ve menkıbelerde, ölüler, orman cinleri, devler vd. gibi ötedünya varlıkları insanların olağan yaşamına tamamen yabancıdır; ötedünya deneyimi korku ve huşu ile gerçekleşen bir tekinsizlik deneyimidir. Masalda da ötedünya yaratığı sayılabilecek çeşitli figürlerle karşılaşılmakla birlikte, bu figürlerin ilkin tamamen gündelik gerçekliğe ait

özellikleriyle göründükten sonra birdenbire konuşmaya ve doğaüstü yeteneklerini sergilemeye başladıkları görülür. Kahramanın hiç tanımadığı bir ihtiyar ansızın ortaya çıkıp ona ihtiyaç duyduğu büyülü nesneyi ve görevini tamamlamasına yardım edebilecek bilgiyi karşılık beklemeksizin verebilir. İster soylu bir kahraman isterse sıradan bir insan olsun, masalın başkişisi bu beklenmedik karşılaşmaları şaşkınlıkla karşılamaz, ötedünyayı yadırgamaz yahut garipsemez, safiyane bir tutumla onu gündelik dünyadan ayıran ontolojik sınıra karşı duyarsızdır. Öyle ki, masallarda kahramanın peri kızlarıyla, büyülü prenseslerle evlenmesi gayet tabiidir ve hatta bazı masallarda ötedünyayla olan mesafeyi evlilik vasıtasıyla gidermek kahramanın ana görevidir. Efsanelerde ise kahramanın cadı veya su perisi gibi yaratıklarla olan evlilik serüveni her zaman tehlike arz eder ve çoğunlukla trajik bir sonla neticelenir. Olağandışı unsurların radikal bir ötekilik alanında kalacak şekilde deneyimlendiği efsaneler karşısında, masal kahramanı onların pratik işlevleriyle, nihai hedefe olan katkılarıyla alakadardır: *"Bir masal kahramanı kristal bir dağa yolculuk yaparsa, bunu muhteşem zirveyi keşfetme arzusundan değil, oradaki bir prensesin kurtarılması gerektiği için yapar. Onu ab-ı hayatın, altın elmaların, büyük ejderhaların bulunduğu diyarlara sürükleyen merak ya da bilgi açlığı değildir. Onu uzak diyarlara yolculuk etmeye motive eden, zalim bir kral tarafından verilen bir görev, hasta babası için şifa aramak ya da bir prensesin kaprisi gibi dış sebeplerdir."*[433] Denebilir ki, efsanelerde ötedünya varlıkları insanlarla fiziki temaslar kurdukça aralarındaki metafizik fark dikey bir mesafede açığa çıkar. Gündeliğin dünyası ile tekinsiz-metafizik alem, ikincisinin her daim artı kutupta olduğu bir gerilim hattı üzerinde etkileşime girer. Masallarda ise tam tersine, ötedünya varlıklarının uzaklığı coğrafi bir uzaklıktan ibarettir, efsanedeki dikey fark masalda yatay bir içkinlik düzlemindedir. Efsane doğaüstü güçleri kutsal figürler üzerinden ayırır, uzaklaştırır, tenzih ederken, masal dünyaları birleştirir, iç içe geçirir, teşbihte bulunur. Lüthi'nin tekboyutluluktan kast ettiği, masalın aşkın ötedünya ile içkin gündelik dünya arasındaki geçişleri normalleştiren, sınırları ortadan kaldıran öyküsel uzamıdır. Bu yekpare, bileşik uzam sayesinde masal alışılagelmiş dünyayı yabancılaştırır ve ona ironik bir mesafeden bakma fırsatı yaratır.

[433] Lüthi, *The European Folktale*…, s.7.

Yüzeysellik, figürleri üç boyutlu uzayın derinliğinden soyutlayarak iki boyutlu, düz, sathi, hacimsiz hale getiren üslup ilkesidir.[434] *"Masal çok boyutlu uzamsal, zamansal, ruhsal ve psikolojik ilişkileri reddeder. Ara katmanlı ve sıralı dikey gerçekliği, yatay biçimde yan yana getirilmiş bir gerçekliğe dönüştürür… Nesne ve fenomenlerden tüm üç boyutluluğu çekip alır ve bize onları parlak bir düzlem üstünde yassı, düz figürler ve resimsel olaylar halinde gösterir."*[435] Efsanelerde şahıs ve nesneler aktüel gerçekliğe ve fiziksel boyutlara sahip, çevresel faktörlerle canlı bir ilişki halinde resmedilir. Nesnelerin gündelik hayatın içerisinde kullanım değerine sahip, değişebilen ve gelişebilen nitelikte olduğu hissedilir. Masallarda karşımıza çıkan yüzük, anahtar, kılıç, hayvan tüyü gibi nesneler ise fiziki derinlikten mahrum, silueti andıran yassı figürlerdir. Uğradıkları değişimler sıçramayla gerçekleşen bir başkalaşım gibi ani ve mekaniktir. Prensle dans etmek için kullanılan elbise ya da ötedünyadan yardımcı bir figürü çağırmak için kullanılan hayvan tüyleri gibi nesneler uzaydan izole edilmiş nesnelerdir, yalnızca serüvenin gerektirdiği özel durumlarda işe yararlar, gündelik fonksiyonlarına dair herhangi bir emareye rastlanmaz.

İnsanlar ve kişileştirilmiş hayvan figürleri de yüzeysellik ilkesine bağlı olarak fiziki ve psikolojik derinlikten yoksundur. Efsanede insan bedeninin yaralanabilir ve ölümlü oluşuna, dolayısıyla hastalık ve acıya dair bir duyarlılık söz konusudur; bedensel arızalar organlara atfedilebilir. Masal dünyasında da hastalanmış kral ya da prensesleri sık sık görürüz, fakat hastalığın cinsine dair hiçbir tanımda bulunulmaz. Bir uzuv kesildiğinde kan aktığını görmediğimiz gibi, eksik bir uzvun işlevsel bir bozulmaya yol açtığını da görmeyiz. *"Masaldaki kişiler, herhangi bir parçasının maddi bir değişikliğe yol açılmaksızın kesilip çıkarılabileceği kağıttan figürlere benzerler."*[436] Bir Litvanya masalı kahramanı olan *Kurbads*, kartal başlı aslan gövdeli bineğini beslemek için kılıcıyla sol baldırından bir parça kestikten sonra herhangi bir güç kaybına uğramadan serüvenini tamamlar. *Yedi Kuzgun* masalında küçük kız kardeş içinde mahpus halde bulunan kardeşlerini kurtarmak üzere kristal dağa vardığında, dağın kilitli kapısını açabilmek için parmağını kesip anahtar gibi kullanır

[434] Yüzeysellik İngilizce tercümesinde 'depthlessness' karşılığıyla geçer ki, birebir çevirisi 'derinliksizlik' şeklinde yapılabilecek olan bu sözcük yüzeyi derinliğin olumsuzu ile karşıladığından soyutlamanın etkisini daha güçlü yansıtır.
[435] Lüthi, *The European Folktale*…, s.21-22.
[436] Lüthi, *The European Folktale*…, s.13.

ve ne bunu yaparken, ne de hikayenin devamında bir ağrı hisseder. Hatta bedensel eksiklikler dört bacaklı atlardan daha hızlı koşabilen üç bacaklı at örneğindeki gibi üstün bir kabiliyet sağlayabilir. Ancak her ne olursa olsun deformasyonlar fiziki ya da psikolojik dışavurumlarla sonuçlanmaz. Gözyaşları duygu durumununun ifadesi yerine geçmez, büyülü güçlerle olay akışına katkıda bulunur; *Sindirella* masalında olduğu gibi sihirli bir ağacı sulamak için akıtılır veya *Gül Güzeli* masalındaki gibi paha biçilmez inci tanelerine dönüşür.[437] Kahramanların vasıfları ve duygusal mizaçları çoğu zaman doğrudan tanımlanmaz, yüce gönüllü, merhametli veya budala oldukları dillendirilmez. Bunun yerine duygular eylemlerde temsil edilir; kahraman kötü muamele gören biri için fidye öder, art niyetli kardeşlerine güvenir, cezalandırmak yerine yardım etmeyi tercih eder. Efsane kahramanı korku ve umut, açgözlülük ve doygunluk gibi duygusal kutupların arasında yüksek tansiyon yaşar, bir yakınını kurtarmaya çalışırken başarısız olabilme ihtimali onu heyecanlandırır. Masal kahramanında ise tereddütten eser yoktur, öykünün devamını şekillendirecek ön durumlar karşısında (yardım isteyen bir ricacı, yaralı bir hayvan, zahmetsiz görünen ama çıkmaz bir yol) sahte kahramanlar ya da ağabeyler her zaman yanlış tercihlerde bulunurken, başkahraman ise yardımsever bir niyet taşımasa dahi muhakkak doğru eylemlerde bulunur. Ancak sonucu ne olursa olsun bunlar mekanik bir tepkimenin sonucu olmaları bakımından aynı türden soğukkanlı eylemlerdir. Masallarda duyguların tanımlarından kaçınılır, kahramanların iç dünyaları eylem düzlemine aktarılır, hisler eylemlere tercüme edilir. Cezalandırmalar bazen son derece ağır ve şiddetli olabilse de psikolojik motivasyonların tamamı dış uyarıcılardan ibaret olduğundan anlatının mekanik, oyunsu havasını bozmaz. Nitekim mağlup kötüleri cezalandıranlar genellikle ötedünya varlıklarıdır.

Yüzeysellik ilkesinin masal kişileri açısından bir diğer sonucu ruhsal derinliğin yanı sıra aidiyet ilişkilerinden de yoksun kılınmalarıdır. Efsane kahramanları, içinde doğup yetişmiş oldukları bir beldenin yerlisidir, coğrafyası ve insanları ile güçlü bağlara sahiptir, bu nedenle yuvasından uzaktayken sıla hasreti çeker. Genellikle evi terk etme sahnesiyle karşımıza çıkan masal kahramanı ise bir beldenin yerlisi

[437] 'Külkedisi' masalı için bkz: Grimm Kardeşler, *Grimm Masalları 1* (Çev. Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.156-170. 'Gülgüzeli' masalı için bkz: Ignacz Kunos, *Osmanlı Dönemi Türk Halk Masalları 1* (Haz. Meral Ozan), Turhan Kitabevi, Ankara 2009, s.342-350.

sayılmaz, efsane kahramanının sahip olduğu türden kurumsal, derin aile bağları yoktur. Anlatının sonunda evine dönüyorsa bu bir özlemin değil, olayörgüsünün başlangıç durumuna dönmesi gereğinin sonucudur. Ebeveynler ve kardeşler masalda ya yardımcı, ya da kurtarıcı rolünde devreye girer ve görevlerini yerlerine getirdikten sonra bir daha kendilerinden bahsedilmez. Kişiler arasındaki bağlar genellikle maddi bir alışverişle, bir hediye formuyla zahiren temsil edilir. Büyülü elbiseler, takılar, anahtarlar, uçan ayakkabı ve halılar, sihirli iksir ve merhemler kahraman için sürekli bir ortam oluşturmaz, kahraman onlarla herhangi bir pratik yapmaz, bir temrinde bulunmaz. Nesneler kendilerine özgü araçsal değerinden soyutlanır, tıpkı kahramanlar gibi onlar da olay örgüsünün mekanik akışına hizmet eder.

Psikolojik ve çevresel derinliğin yanı sıra kaybolan bir diğer derinlik boyutu zamandır. Masalda zamanın sürtünme etkisi ortadan kalkar, insanlar yaşlı ya da genç olarak tavsif edilebilse de, anlatı süresi boyunca kimsenin yaşlandığına dair herhangi bir ibareye rastlanmaz. Kişilerin büyü yoluyla hayvan, bitki yahut cansız nesnelere dönüştürülmesi bir lahzada gerçekleşir, öykünün çözüm bölümünde aradan hiç zaman geçmemiş gibi eski hallerine dönerler. *"Masalların kahramanları sonsuz gençliğe sahiptir. Bu gençliği ne zamanın akışı, ne keder, ne en uzak beldelere yapılan yolculuklar ne de kaderin kuvvetli darbeleri yıkabilir."*[438] Zamansal eksiklik psikolojik boyuttaki yüzeyselliğin tamamlayıcısıdır. Efsanelerde korku, merak, şüphe, tereddüt, şok, halsizlik gibi durumlar zamanın maddi boyutunu inşa etmek adına son derece önemli rol oynar. Kırışmış cilt, beyazlamış saçlar, zamanın organik varlıklar üzerindeki yıpratıcı etkisini gösterir. Masal evrenindeki yaşlılık ise 'okyanus kadar yaşlı', 'taş kadar yaşlı' gibi benzetmelerin gösterdiği üzere sonluluğun tam aksini, cansız, inorganik nesnelerle karşılanan bir eskimezliği ifade eder.[439] Meşhur Yedi Uyurlar örneğinde olduğu gibi uzun uykuya dalma motifi efsanelerde zamanın mekan

[438] Lüthi, *The European Folktale*…, s.20.

[439] Lüthi, masalda zamansal derinliğin yokluğunu örneklerken, *Uyuyan Güzel* masalının Perrault ve Grimm versiyonlarını mukayese eder. Grimm'lerin ilk versiyonu (daha sonrasında detaylı tasvirler eklenmiş başka bir versiyonunu yayınlarlar), Lüthi'ye göre masalın otantik formuna daha yakındır, çünkü zamanın etkileri hiçbir şekilde tasvir edilmez, uyuyan prensesle birlikte etrafındaki herkesin yıllar süren uykusundan uyanışı 've her şey uykusundan uyandı' ibaresiyle anlatılır. Perrault ise, prensesin kıyafetinin eskimiş, modası geçmiş olsa da onun güzelliğinden hiçbir şey eksiltmediğinden, neredeyse bir yüzyıldan fazla bir süre kimse el sürmemiş olmasına rağmen kemanların seslerinin hala çok güzel olduğundan bahseder. Lüthi'ye göre Perrault'nun bu zarif ve cezbedici ilaveleri yüzeysellik ilkesine aykırıdır. s.20.

veya ortam üzerindeki etkisini biriktirerek kıyaslamaya uygun kılan bir ertelemedir, masalda ise olay akışını süratlendiren bir sıçrama. Zamanı bir referans noktası üzerinden ölçülebilir kılan derinlik masalda ortadan kaldırılır, olaylar kronometrik bir değerden yoksundur. Sicilyalı masal anlatıcılarının uzun zaman aralıklarını atlarken söyledikleri gibi, "masal zaman harcamaz."[440]

Soyut Stil, görsel kavramları öne çıkaran ilkedir, bu bölümde geometrik çizginin kesinleyici işlevine dair vurgularla birlikte Worringer'ci estetik anlayışının etkisi gittikçe yoğun bir şekilde hissedilir. Worringer antik sanatın işe üçüncü boyutun, yani derinlik boyutunun tasvirinden kaçınma ile başladığını, onu yükseklik ve genişlik olarak yüzeye yaklaştırdığını öne sürmüştür. Lüthi, soyut stili resim sanatı üzerinden tarif ederken aynı indirgeyici işlevi esas alır. Bir ressam üç boyutluluğu tuval üzerinde canlandırabilir; hatları öznel bir perspektif veren kaçış noktasına bağlayarak, tonlar arasında yumuşak geçişler ve gölgelerle derinlik hissini verebilir. Ancak minyatür sanatında olduğu gibi keskin hatlar ve saf renklerle yüzeyselliğin niteliklerini tahkim etmeyi de tercih edebilir. Lüthi, masalcının ikinci yolu izlediğini söyler; masallar üç boyutluluğu iki boyuta indirgeyen geometrik çizgileriyle doğu minyatürleri ve antik fresklere benzerler.

Soyut stil başlığı altında ilkin dekoratif unsurlara yer verilir. Lüthi masalda keskin konturlar kullanıldığından bahseder; nesnelerin metalik, varlıkların mineral terimlerle resmedilmesi bu keskinliğin altyapısını teşkil eder. Yalnızca binalar, köprüler yahut ayakkabılar değil, ormanlar, atlar, ördekler, kısacası canlılar da som altın veya elmastan olabilir, canlı ile cansız arasındaki sınırlar ihlal edilir, organik varlıklar aniden inorganik varlıklara dönüşebilir. Dekorasyon ile anlatı arasında biçimsel bir ortaklık bulunur: "*Halk masalının metalik veya mineral herhangi bir şeye, genel olarak esnek olmayan malzemelere yönelik bu tercihi, ona sabit bir biçim ve iyi tanımlanmış bir şekil verilmesine büyük katkıda bulunur."*[441] Yüzükler, mücevherler, altın saç ya da tüyler bu bakımdan masalların favori nesneleridir. Renk yelpazesinde de aynı keskinlik söz konusudur, masalda ara renklerin tercih edildiği nadirdir, buna

[440] Italo Calvino, *Amerika Dersleri – Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1994, s.52-53.
[441] Lüthi, *The European Folktale*…, s.31.

karşın ana renkleri kar beyazı, kan kırmızısı, kömür karası gibi saf halleriyle görürüz.[442] Şahıslar da şiddetli kontrasttan payını alır, ya çok güzel ya da çok çirkindir, ya çok iyi ya da çok kötüdür, ya çok çalışkan ya da çok tembeldir, ya şımarık, mağrur bir zengin ya da çaresiz, zavallı bir yoksuldur. Her şeyi uç noktalara taşıyarak normal ile anormali tersyüz eden bu kontrast masalın misilleme dilidir; gerçekliğin uzlaşıya duyduğu ihtiyaç zorlama bir netlikle karşı karşıya getirilir, hiçbir şeyin ortasının bulunmadığı kaba bir dünya kavrayışı vasatla işbirliğine sığınan aklıselimin ironik ikizidir.

Soyut stil etkisini olay kesitleri arasında da hissettirir. Önceki bölümlerde de değindiğimiz üzere, kaderin heyecan uyandırmaktan çok tebessüm ettiren eğreti cilveleri olaylara bir kesafet kazandırır. Lüthi'nin bu bölümdeki en çarpıcı tespitleri zaman zaman meta-ironik vurgularla ifade edilen 'ucu ucuna' ve 'tamı tamına' durumlarıdır. *"Süre limitleri ya tamamen doldurulunca ya dek kullanılır ya da son derece küçük bir farkla aşılır."*[443] Sahte kahraman hayati bir keşif esnasında uykuya dalarken, kahraman ne bir dakika geç, ne bir dakika erken, 'tam zamanında' uyanır. Kahramanın şehrine döndüğü gece tam da sevgilisinin evlendirileceği gecedir, alevler kız kardeşlerinin eteklerini yalamaya başladığı sırada onları kurtarır. Zamanla ilgili olmayan diğer çakışmalarda da ironik bir hava gözlenir. Örneğin, kahramanın giymesi gereken kıyafetler adeta onun için özel olarak imal edilmiş gibidir, pantolon mermerden olsa da giyilirken herhangi bir zorluk çekilmez. Küçük kardeş uzun süren yolculuğu esnasında mola vermek istediğinde durduğu yer tam da yıllar evvel kardeşlerinin durup mola verdiği yerdir. Satın alınması gereken sandık için istenen ücret kuruşu kuruşuna kahramanın biriktirdiği kadardır. Çakışmalar bazen bir silsile halinde gerçekleşebilir: Prenses esir tutulduğu yerden kaçarken 'farkında olmaksızın' kendi ülkesine varır, babası da 'tesadüfen' o gece ölmüştür, kralın maiyeti ne hikmetse fırtınalı havada dışarıdan şehre varan ilk kim olursa onun kral olması gerektiğine karar

[442] Tahir Alangu, Türk masalının iç yapısını incelediği denemesinde, masal renklerini giriş, geçiş, sayı vd. gibi'formel'ler arasında, kalıplaşmış bir unsur olarak değerlendirir. Türk masalında en çok tercih edilen renklerin beyaz, kırmızı, yeşil ve mavi olduğunu dile getiren Alangu, zikredilen renklerin 'formel tabiatı' için şu örnekleri verir: *"Orman yeşil ve karanlıktır, su yeşil ve derindir. Deniz masmavi ve gül kıpkırımızıdır."* - Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.252.
[443] Lüthi, *The European Folktale*…, s.31.

verir ve böylece tahtan çıkan prenses olur.

Soyut stilin bir diğer önemli yönü, ritmik, tekrarlı bir dile müracaat etmesidir. Lüthi bu özelliği modern estetiğin talep ettiği türden bir üslup tutarlılığı sayar, gerekçesi ise formun genel karakterinin etkisini metnin en küçük birimi olan sözcüklerin kullanılışında dahi gösteriyor olmasıdır. Göze çarpan ilk tekrar masalın sayılarıdır; türün birçok örneğinde üç, yedi, kırk gibi formel sayılara rastlanır. Bunlar önceki bölümde kötülüğün gerekçesizliği bahsinde değindiğimiz gibi ironik bir değeri temsil eden, yani 'saymayan' sayılardır; farkı özdeş nesneler arasındaki nicel bir fark gibi konumlandırmaz, aksine ona olay akışının devamlılığı için nitel bir değer tayin eder. Lüthi de masal sayılarını gnostik-gizemci izler taşıyan bir alegori olarak okumamış, bir tekrir sanatının unsurları olarak değerlendirmiş ve çeşitliliğin 'katı ve uçucu' bir kesinliğe dönüştüğü masal formuna katkıda bulunduklarını belirtmiştir: *"Yedi, on iki ve yüz sayıları, çoğulluk ilkesini formül katılığında somutlaştıran stilistik kaidelerden başka bir şey değildir."*[444]

Masalda en baskın sayı bütünlük ve mükemmelliğin, 'kapsayıcı sentezin' evrensel sayısı olan 'üç'tür.[445] Nitekim üç sayısının etkisi şahıs ve eşyalarla sınırlı kalmaz (üç kardeş, üç tüy, üç kuş vs.), olaylar da üç kere tekrarlanır. Arka arkaya üç görev gerçekleştirilir, yardımcı üç kez müdahale eder, bir düşman üç kez belirir; üçüncü seferde tekrarın çevrimi tamamlanır ve akabinde öykü ya sonraki aşamaya geçer ya da sona erer. Üçleme kuralı genellikle olay örgüsündeki kritik geçiş sahnelerinde kullanıldığından heyecan ve gerilimin tırmanmasını sağlayan dramatik işleviyle değerlendirilmiştir.[446] Gelgelelim üç sayısı sadece kapalı bir gruplamada bulunmakla kalmayıp 'çift' uyumunun ötesine geçen muğlak bir 'daha'ya işaret eder. Bir yandan döngünün kapanışını icra ederken diğer yandan yeni bir başlangıca açılması bakımından tamamlanmış-sonlu ile belirsiz-sonsuz arasındaki eşik konumundadır. Bu durumu göz önüne aldığımızda üçlemeyi kompozisyonu mikro

[444] Lüthi, *The European Folktale*…, s.33.
[445] Bkz. Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi* (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s.69-97.
[446] Axel Olrik, her zaman üç sayısına bağlı olduğunu söylediği yineleme kuralının, bazen tasvir eksikliğini kapatan basit bir dolgu görevinde olmakla birlikte, çarpıcı sahnelerde gerilim arttırıcı bir unsur olarak devreye girdiğini belirtir. Bkz. Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Milli Folklor Yayınları, Ankara 2009, s.178.

düzeyde yineleyerek masalın ironik zamansallığını pekiştiren bir içyapı unsuru olarak da düşünebiliriz.[447] Bütün ideal anlatılar gibi masal da dizimsel yapısı itibariyle iki durum arasındaki bir geçiş hareketini betimler, yani bizatihi serim-düğüm-çözüm temelinde şekillenmiş bir üçlemeden ibarettir. Bu nedenle bir anlatıda esas itibariyle iki cins bölüm söz konusudur: denge ve geçiş bölümleri.[448] Zamanın ardışık-doğrusal çizgisini sonsuzun ritmi uyarınca eliptik bir yapıya kapatan üçleme, hikayenin nihai geçiş bölümünü üstlendiği takdirde ilgili olay kesitini ana-üçlemenin içindeki bir alt-üçleme, yani masalın izdüşümüne tekabül eden dahili bir halka durumuna getirir. Bu basit iç disiplinle birlikte eşik pozisyonu vurgulanmış ve üçleme tekniği bitimsiz mastar (infinitive) kipine katılmış olur.

Yinelemeler masalın temel yapı özelliklerinden biridir. Masalcı olası çeşitlemeleri belli bir şema doğrultusunda sınırlandırmak ya da olay örgüsünü toplumsal hiyerarşiye göre bölümlemek için yeknesak diziler yaratır. Anlatıya tekerleme ritmi kazandıran bu eklemli gruplama, olay nakaratları halinde tezahür eder.[449] Bu nakaratlar ironik etkisini en bariz şekilde yine hikâyenin geçiş kısımlarındaki üçlemelerde gösterir. Bir olay üçleme dizisine girdiğinde, tekrarı bir

[447] Üç sayısı tarih boyunca hem bütünlüğün, hem de çoğulluğun sayısı olmuştur; Aristoteles'te 'bütün' teriminin uygulandığı ilk sayı olarak sonluluk ve kümülatifliğe işaret ederken, Eski Mısır'da bölme işaretidir ve kesin saymanın üst sınırı olarak belirsiz bir çokluğu ifade eder. – Schimmel, *Sayıların Gizemi*…, s.80. Jacques Derrida, 'kitap' ve 'yazı' nosyonları üzerine onto-teolojik bir soruşturma sayılabilecek olan 'Elips' başlıklı yazısında, 'üç' sayısının bu eşiksel pozisyonunu irdeler. 'Üç'ün tekrarın ilk ve son rakamı olduğunu belirten Derrida, 'temsilin dipsiz uçurumuna, sonsuza dek, hep onun ritminin hükmettiğini' söyler. Bu aynı zamanda üç'ün iki'liliği (ve onun hep ile hiç, namevcut ile mevcut arasında merkezin sürekli elden kaçmasına yol açan ikircimliliğini) diyalektik sentezde uzlaştırarak yatıştıran bir son terim olmadığı anlamına gelir. Üç, ikinin 'üçüncü'ye doğru kapatıldığı ve aynı anda gerisingeri 'bir'e döndüğü bir eşiktir, bu anlamda eliptik ritmin sayısal karşılığı olması bakımından haddizatında ilkseldir. Bkz. Derrida, *Yazı ve Fark…*, s.390-391.

[448] Bkz. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.87-89.

[449] Türk masalları, saz şairlerinin icra ettiği halk hikayeleri ve doğrudan halk şairlerinin mısralarından kurulmuş tekerlemeler ile iç içe geçmiş birçok örneğe sahiptir ve bu bakımdan genel itibariyle nazma yakın olduğu söylenebilir. Bkz. Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.47-48. Bu yakınlık göz önüne alındığında yinelemeli yapının kahramanların söylediği kafiyeli sözler, manzum parçalar üzerinden kuruluşuna sıkça rastlanması gayet tabiidir. Kahramanlar yolda yürürken ıslık öttürür gibi ya bir kalıp sözü tekrarlar ya da mani okurlar. Bu sözler bazen anlatıma hareket katan süslemelerdir, ancak bazen de anlatının yapısıyla iç içe geçerler; halk hikayelerindeki arasözlerde olduğu gibi hikâyenin o kısmına kadar olan biteni özetleyebilir yahut diğer masal kişileriyle etkileşim kurulmasınnı sağlayarak doğrudan olay akışına etkide bulunabilir. Mani formuna girdiklerinde olayların gelişim aşamasına paralel bir yapı meydana getirecek şekilde her tekrarda son dizelerin değiştiği ve bu şekilde üçleme kuralının uygulandığı görülebilir. Boratav'ın koleksiyonuna ait 'Hiç' ve 'Hüsnü Yusuf Şehzade' başlıklı masallarda yapıyla eşgüdümlü haldeki yinelemelerin tipik örneklerini görebiliriz. s.90-94.

sonraki basamağa taşıyan istisnai sözcük ya da küçük bir söz öbeği haricindeki ifadeler dizinin her kısmında bire bir aynı kalır. Aynı ile ayrı arasındaki sınırın sözcük tekrarlarıyla belirginleştirilmesinde saflık ironisinin jestlerinden biriyle karşılaşırız. İroni burada doğal çeşitliliğin paradoksal döngüsüne öykünen sentetik bir sözdizimi ortaya koyarak, neden sonuç zincirindeki boşluğun yerini işaretler. Gerçek dünyada mutlak denkliğe tekabül eden bir tekrar yoktur, çünkü aynı nehirde iki kez yıkanılamaz, diğer yandan farkın gerçekleştirilmesi ancak ve ancak temsilî tekrarlara bağlıdır. Tekrar, mutlak bir eşitlik tesis edemeyeceği için her zaman hesapta bir açık verecektir. Fark ise, bir tekrar içerisinde olunduğunun anlaşılmasını sağlayan ikinci aşamadan sonra - çekirgenin üçüncü sıçrayışında – nihayet mezkûr açık üzerinden olayı yeni bir dengeye taşıyacak, bir nakarat meydana getirebilecektir. Bu bağlamda efsaneler iki durum arasındaki farkı doğrudan müstesna bir tarih olayı halinde, neden-sonuç ilişkileriyle 'açıklayarak' temsil ettiği, yani tekil bir boşluğu doldurduğu için tekrarlara ihtiyaç duymaz. Buna karşın masal gerçekliği bir dolantıyla yoklamaya çalıştığından değişim silsilesine bir otonomi süsü vermeli, ardışık olayları nedensel bir çıkarıma bağlı kalmaksızın, yazgısal bir buyruğa göre kendiliğinden gerçekleşiyormuş gibi 'göstermeli'dir. Masalcı 'kahraman önceki seferde olduğu gibi yine şunları yapar ve yine şöyle olur' gibi doğrudan anlatıya göndermede bulunan ifadeler kullanarak bir kısaltmaya gidemez. Çünkü hâlihazırda olay ve temsili arasındaki uygunluk sınırsız bir genellik kipinde askıya alınmıştır; herhangi bir 'flashback' katlanma ve pürüze sebep olacağından ironistin kamuflajını bozacaktır. Üslubun saflığı için gösterimin doğrusal akışının bozulmaması, kritik geçişlerin yapmacık bir deneme-yanılma serisiyle bağlanması, sıçramaların nedensel açıkların aşama aşama kapatıldığı zikzaklara dönüştürülmesi gerekir. Böylece değişim tekrar ile fark arasına yerleştirilmiş bir merdiven üzerinden dinleyiciyi de heyecanlandırarak sonuca tırmanmış (climax) olur, birbirine eşit olan bu sahte basamaklar anlatıya sözde bir kendiliğindenlik havası verir, yalanlar zincirleme olduğunda ironik bir üstünlük kazanır.[450]

[450] Lüthi, *Yalıtım ve Evrensel Tüm-Bağlantılılık* ilkesinde tekrarlara yeniden değinir ve onların olaya otonom statü veren işlevini olay kesitlerini birbirinden tek bir merkezde birleştirmek üzere yalıtan bir teknik kapsamında açıklar: *"...Olay kesiti kendisinden önce gelene değil, önceki kesiti de yaratan, kendisi de katı yasalara tabi olan aynı görünmez biçimlendirici dürtüye bağlıdır. Sonraki sahne bir öncekinin kopyası değildir; sadece aynı kaynaktan geldiği için diğerine bu kadar benzer. Birbirleriyle*

Lüthi, laytmotiflere dayalı yapıyı sanatsal, edebi bir yetkinlik çerçevesinde izah ederken ironinin hafifseyici tutumunu – nihayetinde epiğin bütünleyici doğasına atfetmiş olsa da - göz ardı edemez. Masal dilinin akışkanlık ve netliği yanyana tutan bir asamblaj olduğunu ifade ederken, soyut stilin yalnızca katılaştırıcı, sabitleyici olmakla kalmayıp anlatıya canlılık verdiğini de belirtir:

> *Soyut stilizasyon masala bir parlaklık ve kesif bir netlik verir. Böyle bir stilizasyon yetersizlik ya da kabiliyetsizliğin değil, bilakis ileri düzeyde bir biçimlendirme gücünün çıktısıdır. Muhteşem bir tutarlılıkla masalın tüm unsurlarına nüfuz eder, onlara keskin hatlar ve uçucu bir hafiflik kazandırır. Öte yandan masalın esnemez yapısı, olay örgüsünün süratli ve çarpıcı akışının bir gereği olarak, cansız denilebilecek bir katılıktan uzaktır. Kahraman rüzgar hızında gitmesini sağlayan uçan atlar, halılar ya da sihirli ayakkabılar sayesinde çok geniş alanları zahmetsizce kat edebilen bir gezgindir. Gelgelelim ilerleyişi keyfi olmayıp biçimi, yönü ve kanunları kesin suretle belirlenmiştir. Diyagramatik (çizgisel-şematik) stili masala kararlı bir biçim verirken, olay örgüsünün epikvari ilerleyişi de ona çabukluk ve canlılık katar. Katı biçim ile yalın zarafet bir bileşke halini alacak şekilde bir araya gelir. Masalda neşeli ve uçarı bir akışkanlık, kuralların sıkı gözetimi altında berraklık ve netliğe kavuşur.*[451]

Katılık ile uçarılığın - yahut akışkanlık ile berraklığın - sentezi, aslında dolaylı olarak epik özlülüğün arkasındaki ironik sapmayı, yani masalın eklektik tabiatını doğrular. Figür hatlarının abartılı basitliği ve olay zincirinin yeknesak geçişlerle sonuca bağlanması, soyut stilin kurmacanın artalanıyla kurduğu temasta gerçekliğin konvansiyonel sınırlarını esnettiği 'yoklama' refleksidir. Masalın soyut üslubu, derinlikte yuvalanan ayrıntıların yalnızca silüet çizgileri içerisinde varlık gösterebileceği, varlığın yalnızca cismani olduğu, bedenin dış çeperinden ibaret hale

---

ilişkili olarak iki sahne yalıtılır, ancak her ikisi de bütüne eşitleyici bir etkiyle yayılan yaratıcı iradeden kaynaklanır. Birbirleriyle ilgisiz görünmekle birlikte, yine de tek ve aynı merkez tarafından oluşturulur ve sürdürülürler." Lüthi, *The European Folktale*…, s.51.

[451] Lüthi, *The European Folktale*…, s.36.

geldiği akışkan bir yüzey anlatısı ortaya koyar. Eylemler manyetik bir hız kazanırken figürler sadeleşir, göstergelerin kazanmış olduğu bu sentetik yalınlık minimal bir imlemeyle sunulur. Ancak bu imleme fabllarda olduğu gibi yan anlam ile düz anlam arasındaki sınırı alegorik bir ikame ilişkisine taşımak zorunda değildir. Olağanüstü masallar sansürcü olsun ya da olmasın şifrelerinin çözülmesini bekleyen ikameci bir sembolizmi icra etmez. İmajların sembolik görünümü soyutlamanın birleştirme-ayırma veya toplama-dağıtma arasındaki çift yönlü hareketini tek yöne indirgeyen, göstergenin bir klişe veya arketip yoğunluğuyla gösterilenin 'yerini aldığını' varsayan öncülden ileri gelir. Oysa masalda minimallik belirsizliği dışlamaz, aksine, hiçlikten koparak doğrusallık ve ardışıklığa, hesaplamalara, niceliğe yaslanan kesinlik iflas eder; 'az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş, altı ay bir güz gitmiş, bir bakmış ki bir arpa boyu yol gitmiş.' İmajın yoğunluğu bu yüzden aynı zamanda bir seyreltmenin etkisidir; çok anlamlılığın üniter bir yapının hizmetine koşulmasının, dilin parataktik bir düzenle boşlukları üzerinden konuşturulmasının, 'olay'ın mastar haline yaklaşması için mantıkdışı imlemelerle doğrusal zamandan uzaklaştırılmasının sonucudur. Soyut üslup fark ile tekrar, gelişigüzellik ile kuralcılık, akışkanlık ile sabitlik arasında eklektik bileşimler geliştirir ki, ironik tınısı da esasen bu sentetik yapının boşluklarında salınır. Son iki ilkede Lüthi doğrudan masal üslubunun sentetik formunu ve menziline giren motiflerin bu form dâhilinde içi boş ve yüzeysel sembollere dönüşümünü açıklayacaktır.

2.2.4.3. Masal Minimalizmi: Yalıtım, Arıtım ve Küt Motifler

Yalıtım ve Ara-Bağlantılılık, birbirinin zıddı gibi görünen ancak işbirliği halindeki iki ayrı tekniği karşılayan bileşik bir ilkedir ve bu haliyle doğrudan masalın eklektizmine işaret eder. Analizinin en geniş kısmını bu kritik ilkeye ayıran Lüthi, olayın Jolles'in kökensel bir dış iradeye atfettiği ironik yazgısallığını figürlerin birbiriyle olan ilişkileri üzerinden açıklamaya çalışır.

Önceki bölümlerde örneklenen özelliklerin toplamı hâlihazırda genel bir yalıtım işlemine işaret etmektedir. Masalın nadir, kıymetli ve ekstrem şeylere duyduğu ilgi esasında izole figürlere karşı bir düşkünlüktür. Altın ve gümüş, elmas ve inci,

kadife ve ipek, tek çocuk, üç kardeşin en küçüğü, öksüz, kral, yoksul adam, avanak, yaşlı çirkin cadı, güzeller güzeli prenses, bütün 'abartılı' figürler ortalama unsurları dışarıda bırakan bir izolasyonun sonucudur. Olayın tek çizgiye bağlılığı, geri dönüşlere imkân tanımayan temposu, psikolojik derinliğin, nedensel açıklamaların bulunmayışı da yine aynı eğilimin emareleridir. Lüthi en çok kişilerin yalıtılmışlığına dikkat çekmiştir. Masal kişileri muhakeme ve tercihte bulunmaz, başkahraman dahi yapması gerekenleri yardımcılardan öğrenir, bazen de düşmanlarını alt etmek için ihtiyaç duyduğu bilgiyi gizlenerek ya da hileye başvurarak doğrudan onların ağzından alır. Eylem planları önceden belirlenmiştir, kahramanlar başkalarının başına gelenlerden bir ders çıkarmak şöyle dursun, kendi deneyimlerinden dahi yazgının yönünü değiştirebilecek bir bilgi edinmezler. Masalların modern okurun zihnine en ters ve çarpıcı gelen özellik kişilerin davranışlarında ısrarcı bir dalgınlık olarak gözlenebilen bu kapalı algılardır. Örneğin bir İsviçre masalında, üç kardeş sırayla sepetlerini hasta prensesi iyileştirecek elmalarla doldurup yola koyulur. Yolda karşılarına çıkan cüce sepette ne olduğunu sorduğunda büyük kardeş kurbağa bacağı yanıtını verir, saraya vardığında sepeti açar ve ancak o zaman söylediği yalanın gerçekleştiğini, sepetin gerçekten de kurbağa bacağı ile dolu olduğunu görür. Ortanca kardeş, yol boyunca sepete bir kez dahi göz atma gereği duymayan büyük kardeşin fiyaskosundan kendisine bir ders çıkarmaz; yolda karşısına çıkan cüceye o da yalan söyler ve sonunda aynı hüsrana uğrar. Küçük avanak kardeş ise cüceye gerçeği söyler ve prensesi iyileştirir, ancak bu başarısını kurnaz kardeşlerinin başına gelenlerden ibret almasına değil, bilakis toyluğuna borçludur. Kralların, kızlarına talip olan kahramanları başlarından savmak için onlara kazanamayacağı bir dövüşe girmek ya da ulaşamayacağı bir nesneyi elde etmek gibi yerine getirilmesi imkansız görevler vermelerinde de aynı kaidevi dalgınlığı görürüz. Kahramanlar sihirli bir nesne ya da yardımcıları sayesinde görevi yerine getirdiklerinde kral ne hayretlere düşer ne de kahramanın başarısının arkasındaki hileyi sorgular, yalnızca yeni imkânsız görevler vermekle yetinir, ta ki sonunda pes edip kızının evlenmesine razı olana kadar.[452]

Agamben'in dediği gibi masal dünyasında doğa dile gelirken insan dilsizleşir. Masal kişilerinin genel itibariyle geveze olmadıkları söylenebilse de, bu dilsizlik tabiri

[452] Lüthi, *The European Folktale*…, s.39-42.

düz anlamıyla bir suskunluğa karşılık gelmez elbette; şeylerle kurulan temasta akıl yürütmenin aradan çıkması, bilincin sağırlaşmasını ifade eder. Masalda insanın mevcudiyeti antropolojik bir farka yaslanmaz, tıpkı diğer bütün varlıklar gibi fiziki tepkimelerin, ilişkisel durumların toplamından ibarettir. Bu düzen adeta Descartes'çı doğa öğretisinin tam tersini söyler: 'yapıyorsun, öyleyse varsın.'[453] Söz ile eylem, olay ile diyalog arasındaki fark silinir; söz artık bir düşüncenin ifadesi, bir şeyin 'dile gelme'si, bir durumun temsili olmaktan çıkar. Konuşma yetisi zihinler arasında kararın ertelendiği bir müzakere yetisi değil, her şeyden önce geri dönüşsüz sonuçlara yol açan, hayvan ve cansız varlıkların da sahip olduğunu fiziki bir etkileşim yetisidir. Masalda büyüler belirli sözcüklerin yan yana gelmesiyle uygulanır, 'açıl susam açıl', belagat müzikal bir manyetizma, bir simyadır.

İnsanın bilinçten yalıtılılmasına mukabil, onu çevreleyen doğa her şeyi çekip çeviren, her yerde yetkin ama hiçbir yerde doğrudan bir fail olarak görünmeyen bir istençle tecessüm eder. Yalıtım ve onun arka yüzü olan evrensel ara-bağlantılılık işte tam olarak kültür ile doğa arasındaki bu yer değiştirmeyi uygular; figürler kültürel kütlesinden alıkoyulur, büyü ve tesadüfün başrolde olduğu failsiz bir olay akışı etrafında sanal bir iradeye bağlanır. Lüthi'nin bu bileşik ilkeyi türün temel kanunu olarak görmesinin sebebi, aslında tam olarak bütün bir gösterge rejimini belirleyen ironik sapmanın ilkesi olmasıdır: *"Görünmez bir el tarafından yönlendirilen izole karakterler uyumlu bir işbirliği içinde birleştirilir. Bu iki boyut birbiriyle ilintilidir. Yalnızca dışsal ya da içsel bağları bir yere kök salmamış olan şeyler herhangi bir zamanda gelişigüzel ortaklıklar kurabilir ve daha sonra onu tekrar bozabilir. Diğer taraftan, izolasyon anlamını yalnızca bu geniş çaplı ara-bağlantı kapasitesinden alır. Bu kapasite olmadan, dışarıdan izole edilmiş unsurlar destekten yoksun kalacak ve dağılacaktır."*[454] Kişilerin kararlılığının arkasında önyargıları boşa çıkaran şakacı bir

[453] Fabllarıyla meşhur Jean de La Fontaine'nin hayvanların da kendilerine has akıl yürütme tarzlarının bulunduğunu ileri sürerek, Batı'da Kartezyen öğretiye doğrudan saldıran ve insanmerkezli doğa kavrayışından geri dönüşü gerçekleştiren ilk isim olması bu açıdan son derece anlamlıdır. Daha da önemlisi, La Fontaine'in açıklamaya çalıştığı şeyin hayvanların da insanlar gibi bir bilince sahip olması değil, tam tersine, bilincin nihayetinde deneyim ve organizasyona dair bir olgu olmasıdır. Ünlü masalcı kaleme almış olduğu fabllarda özellikle sosyal hayvan topluluklarında kültür adı verilebilecek taraflar bulunabileceğine dikkat çekmiştir. Bkz. Gilbert Simondon, *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* (Çev. Emre Sünter), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2019, s.63-71.

[454] Lüthi, *The European Folktale*…, s.51.

yazgı vardır, bütün dünya tebdil-i kıyafette bulunmuş gibidir, krallar çıplak ve dilenciler kraldır, bir eşkıya çetesi olan 'haramiler' bile bazen iyilerin safında yer alabilir, önemli olan önemsizle takas edilir, şans öyle büyük tesadüflere yol açar ki kaderle arasındaki fark seçilemez olur. Masalda bütün bu olağanüstü sıçramalar göstere göstere ve yalnızca gösterilerek rutinleştirilir, yani herhangi bir metafizik sisteme referansta bulunulmaksızın, tutumlu bir anlatı ekonomisi dahilinde açıklamalardan kaçınılarak, bir ara-bağlantı rejiminde ifade bulur.[455] Pandeterminizm masalda bir retorik tekniğidir, nedensel ilişkiler bir boşluğa işaret eder, lakin efsanelerde olduğu gibi dışsal, aşkın ilişkilerle kuşatılıp izah edilmeyen, masalın dünyasına içkin ve ortaya çıkarılarak giderilen bir boşluktur bu. Bu nedenle başkahraman ile toplumun kollektif yazgısı arasındaki çakışım epiğin normatif dünyasından kısmen ayrılarak ikircikli bir hal alır, örtülü, muğlak bir nedensellik çerçevesinde bir oyuna dönüşür. Gözüpeklik destanlarda olduğu gibi soydan gelen bir erdem değildir artık, adaletin tesisi için masum bir kurnazlığa ya da şanslı bir budalalığa ihtiyaç duyar. Diğer yandan figürlerin ilişkisel bir toplam içerisinde birbirinden yalıtımı sayesinde ilkenin sahiciliğini bozan, düzeni yozlaştıran sahte unsurlar açığa çıkar, deyim yerindeyse şeytana gizlenebileceği bir ayrıntı bırakılmaz.

Lüthi yalıtım ve ara-bağlantı ilkesinin masalda üç temel dışavurumu olduğunu söyler: Hediyeler, mucizeler ve küt motifler. Hediyeler başkahramanı ötedünya ile insan dünyası arasında bir köprü haline getiren önemli motiflerdir. Daha önce de değinildiği üzere, başkahramanın hedefine ulaşabilmesi dışarıdan gelen yardımlara bağlıdır ve bunlar da çoğu zaman kahramana yabancı kişiler tarafından gelişigüzel bir temas sonucunda verilen büyülü yüzük, sopa vd. gibi özel nesnelerle temsil edilir. Doğanın kahramana bağışçılar aracılığıyla sunduğu aracın kendisi bizatihi yalıtılmış bir ara-bağlantı figürüdür, görünümü itibariyle sıradan bir nesnedir fakat sahip olduğu gizli güçler onu eşsiz kılar. Armağanlar üzerinden arzular değiş tokuş edilir, doğa verdiği araç sayesinde kahramanı bizatihi araçsallaştırır, onu dünyevi konumundan yalıtarak kendi iradesinin bir parçası haline getirir ve eksiklikle fazlalığın yer değiştirmesini sağlar. Bu bakımdan efsanelerdeki hediyelerle masalınki birbirinden

[455] Masallarda kahramanların dua ettiklerine, nadiren de olsa dini ritüelleri yerine getirdiklerine rastlanır, ancak bunlar efsane-menkıbelerdeki gibi merkezi bir yer tutmaz, kültürel ortamın icraya etkisiyle ilgili tali durumlardır.

ayrılır. *"Masalın armağanları, efsanelerinkinden farklı olarak önceden kurulmuş ve onaylanmış, bilinçli olarak deneyimlenen bir ilişkiden doğmaz, yöreye aşina olan varlıklarca değil, tamamen yabancılar tarafından bir amaca müteallik olarak sunulurlar. Kahraman onları herhangi bir meziyeti yahut özel bağı sayesinde almaz - kahramanların böyle özel meziyet ya da bağları yoktur - ama her türlü temasa açık olma kapasitesi sayesinde alır. Kendi kendine yeten, müstakil ve izole bir figür olan hediye, bilinmeyen varoluş sahaları ile izole edilmiş kahraman arasındaki gizli bağları temsil eder."*[456] Mucizeler de tıpkı hediyelerde olduğu gibi kahramanın hizmetindeymiş gibi görünen, ancak tam tersine onu kontrol eden bağlaçlardır. Efsanelerde mucizeler son derece tehlikeli ve dikkat edilmesi gereken bir ötedünyanın şaşkınlık uyandıran gizli işaretleridir, profan dünyanın sınırlı gerçekliğine heyecan verici bir etkiyle girer ve daima kutsal bir 'kim'liği ima eder. Keza dini menkıbelerde tabiatüstü vakalar kadir-i mutlak bir Tanrı'nın tecellileri olarak saygı ve huşu içerisinde karşılanır. Masal mucizesi ise ön koşullardan bağımsızdır, kaynağına dair bir ilgi uyandırmaz, olay örgüsünün bir parçasından ibarettir ve yalnızca onun içerisinde bir anlama sahiptir. Sanki alelade bir durummuş gibi herhangi bir gerginlik yahut ajitasyona yol açmaz. Zira *'masal hiçbir şeyi doğrulamaz yahut açıklamaz, sadece ve basitçe gösterir. Karakterler hangi karşılıklı ilişkilerin içerisinde olduklarını bilmezler, yalnızca bu ilişkilerin kendi varlıklarını sürdürmelerine izin verdikleri müddetçe amaçlarına erişebilirler, o kadar."*[457]

'Küt motif' bahsine gelindiğinde, bir anlatı birimi olarak masal motiflerinin soyut üslup içerisinde kazandığı genel kullanım değeri açıklanır. Lüthi'nin masalın 'epik özlülüğü'ne ve varoluşçu-evrensel sembolizminin 'sansürcü olmayışına' dair yaptığı vurguları ikameci veya yansıtmacı sembol mantığından ayıracak şekilde düşünmek gerekliliği de kendisini burada gösterir. Modern halkbiliminde dili yansıtma veya vekalet öncülüyle düşünen, metinleri hiyerarşik önceliğe sahip olan bir 'iç'in 'dış'taki – ya da tam tersi – ikamesi olarak yorumlayan, gizli ve nihai anlamı açığa çıkarma iddiasındaki sembolist yaklaşımlar, folklorik metinleri statik bir yapı olarak kavrayan paradigmayla da uyumlu olarak masal analizlerinde hâkim anlayış olmuştur.

[456] Lüthi, *The European Folktale*…, s.57-58.
[457] Lüthi, *The European Folktale*…, s.59.

Burada sembolist yaklaşımı arkasındaki psikanalitik öncüllerle birlikte etraflıca soruşturan yapısökümcü bir eleştiriyi hedeflemiyoruz. Kuşkusuz bu hususi bir çalışmanın konusu olurdu, yine de 'küt motif'in tanımına gitmezden evvel soyut üslubun söz konusu sembolizm anlayışından ayrıldığı kritik noktayı gösterebilecek yeterlikte bazı yorum yöntemlerini ele almanın gerekli olduğu kanaatindeyiz.[458]

Fantezinin sembollerle ifade bulduğunu ve halkbilimcinin görevinin bu sembolleri deşifre etmek olduğunu söyleyen Alan Dundes, yapısalcılıkla karşılaştırmalı metodu psikanaliz üzerinde kombine etmiş ve sözlü türlerin tamamına uygulanabileceğini iddia ettiği bir yöntem geliştirmiştir. Bu doğrultuda Propp'un fonksiyon birimini motiflerin yerleştiği sabit bir hazne, bir mikro bağlam olarak 'motifeme' terimiyle yeniden tanımlamış ve bu bağlama eşdeğerli bir görevde bulunacak şekilde yerleşen motiflere de eklendiği sözcüğe 'kendi dışındakine yönelmiş' anlamı veren 'allo-' ön ekiyle birlikte 'allomotif' adını vermiştir. Propp'un fonksiyonları bu yeni tanımla beraber motiflerin arkasındaki formülasyonların deşifre edilmesini sağlayacak aracı sistem görevine tayin edilmiş olur. 'Ejderha kralın kızını kaçırır' önermesinde kaçırmak eylemi motifeme iken, ejderha, kral ve kız ise potansiyel allomotiflerdir. Motiflerin eşmetinler arasında gösterdiği değişkenlik, tek bir bağlam içerisinde sembolik eşdeğerlilikte bulunan bir allomotife işaret eder; yapılması gereken bu eşdeğerliğin bilinçaltındaki bastırılmış temsillerinden hangisi ile ilgili olduğunu – bu ilgi her zaman olmayabilir, bazen bir puro sadece bir purodur[459] - bulmaktır. Metodunu *Tavşan Sürüsü* masalının eşmetinlerine uygulayan Dundes, insan başı ile fallusun sembolik eşdeğerde olduğunu tespit eder ve bu minvalde kafa kesme ile hadım etme motiflerinin aynı gönderimde mutabık olduğu sonucuna varır.[460] Danimarkalı halkbilimci Bengt Holbek ise, Dundes'in sembolik eşdeğerlik kuramını daha genelleyici bir yönteme dönüştürmüştür. Bu yöntem genç-yaşlı, erkek-dişi, alçak

[458] Masal araştırmalarındaki metin yorumlama yöntemlerine getirilen yapısökümcü bir eleştiri için bkz. Perry Nodelman, "The Hidden Meaning and the Inner Tale: Deconstruction and the Interpretation of Fairy Tales", *Children's Literature Association Quarterly*, Volume 15, Number 3, Fall 1990, pp.143-148.

[459] Dundes, değişkelerin her zaman metin dışı bir anlama göndermede bulunmayabileceğini belirtirken Freud'un bu ünlü sözüne atıfta bulunur.

[460] Alan Dundes. "The Symbolic Equivalence of Allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570)." Arv: *Scandinavian Yearbook of Folklore*, 36:91–98. Ayrıca bkz. Alan Dundes, "The Symbolic Equivalance of Allomotifs: Towards a Method of Analyzing Folktales", *The Meaning of Folktale – Analytical Essasys of Alan Dundes* (Ed. Simon Bronner), Utah State University Press, Utah 2007, s.317-324.

statü-yüksek statü şeklindeki üç karşıtlık paradigması ve yedi ayrı sentaktik dönüşüm kuralı üzerinde hareket eden bir masal dili varsayımına dayanır. Semboller bu masal dilinde duygusal etkileşimlerin sansür filtresinden geçmiş bir projeksiyonudur. Buna göre kahramanın aşması gereken elmas dağ, okyanus, uçurum vd. prenses ve aşığı arasındaki uzaklığı, prensesi koruyan canavarlar da aslında onun babasını temsil eder vs.[461]

Her iki yöntemde de ortak olan, motiflerin 'sembolik eşdeğerlilik' çerçevesinde metinlerin yapısal sürekliliklerine göre elenerek tekilleştirilmesi, akabinde hâlihazırda 'kendi dışındakine yönelmiş' bulunan bu tekil göstergenin metnin dışında yer alan aşkın bir gösterilenle ilişkilendirilmesidir. Önceden belirlenmiş olanın aktarıldığı yansıtma modeli burada da değişmez. Sembolün hangi anlama karşılık geldiğinin sağlaması, motifin sözdizimine ait sabit yapıların süzgecinden geçirilmiş bir allomotif halini almasıyla birlikte metnin içinde yapılmış gibi görünür, ancak bu işlem motifi gerçekte keyfi bir imtiyazla deşifre edilmeyi bekleyen bir sembole dönüştürmekle kalır. Sembolün göstergesel boşluğu bilinçaltında gizlenmek zorunda kalan arzunun yansıması olduğu varsayımı üzerinden aşkın bir gösterilenle (fallus, özlem, korku vd.) doldurulur, böylelikle içeriğin altındaki tek ve gerçek gizli anlam 'açığa çıkarılmış' olur.

Lüthi'nin masal sembolizmi eşmetinler arasındaki değişkeleri nihai anlamı açığa çıkarmak adına soyutlayan bir eşdeğerlilik ilkesine yaslanmamakla birlikte, Freud'un rüya yorumları için geliştirmiş olduğu genel gramer kurallarını, 'kökensel bastırma'dan türeyen temsil araçları ve çarpıtma-sansür süzgeçlerini (figürasyon, yoğunlaştırma, yer değiştirme-kayma, ikincil işleme) de reddeder.[462] Ona göre masal motifi değerini sistematik bir gösterim ilişkisini reddetmesinden, buna karşın olay akışının otonom karakterine uygun biçimde kesilmiş, budanmış ve kapsüllenmiş bir göstergeye dönüşmesinden, kendi tabiriyle bir 'küt motif' (stumpfes Motiv) olmasından alır. Küt motif 'kendi dışındakine yönelmiş' olan allomotifin aksine yarı-özerk bir kurmaca düzleminin inşası adına metnin sınırları içine kapatılmıştır. Bu

[461] Bengt Holbek, "Interpretation by Allomotifs", *The Psychoanalytic Study of Society, Vol.18: Essasys in Honor of Alan Dundes,* Routledge 1993, s. 235-253. Ayrıca bkz. Francisco Vaz da Silva, "Bengt Holbek and the Study of Meanings in Fairy Tales", *Cultural Analysis,* 2000, 1:3-14.
[462] Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu* (Çev. Dilman Muradoğlu), Say Yayınları, İstanbul 2019.

anlamda masalın bütün motifleri küt motif kategorisine girer. *"Olay örgüsünün tüm unsurları keskin bir şekilde tanımlanmıştır, ancak onlara giden çizgiler görünmez kalır ve bu anlamda tüm masal motiflerinin temelde küt-kesilmiş olduğu söylenebilir."*[463] Masal motifleri ironinin anlamı bölen ve sonra onu yeniden bütünleyen dolayımına tabi olduğundan öncelikle metin içi bir değere sahiptir, manevra kabiliyetini mutlak ile belgisiz gönderimler arasındaki gelgitten devşirdiği bir 'ser-best'likten alır. *"Masal el altından gizlice işleyen düzenli örüntülere işaret edebildiği için boşta salınan serbest motifleri sever."*[464] Yalıtım tekniklerine dair tüm örnekler aynı zamanda küt motif örnekleridir; sihirli dağ ilgili sahneden sonra bir daha anılmaz, kaybedilen uzuvlar sonraki bölümlerde dikkate alınmaz, bağışçı figürlerinin kimliklerine dair hiçbir bilgi verilmez. Melek, şeytan gibi ilahi figürler gerçekte masala ait olmayan, masala özgü ötedünya figürlerinin yerini tutan yapay ikamelerdir ve genellikle mizahi alt-türlerde yer alırlar. Küt motifler ile olay örgüsüne hiçbir katkısı olmayan *kör* motiflerin birbirinden ayrılması gerektiğini söyleyen Lüthi, kör motiflerin sözlü performanstaki hata ve aksaklıklardan kaynaklandığını, küt motiflerin ise üslubun doğal parçası olduğunu belirtir. Lüthi bu önemli farkı bir örnekle somutlaştırmak için Sinderella masalının birkaç eşmetnini kıyaslar; Sinderella'ya gece yarısından önce eve dönmesini salık veren kahraman Perrault versiyonunda peri kızıyken, İrlanda varyantında kedi yavrusudur. Grimm versiyonuna bakıldığında ise Sinderella'ya nasihat veren bir kimseye rastlanmaz, gece yarısından önce eve dönmesi gerektiğini halihazırda biliyordur. Grimm versiyonundaki bu durum kusurlu bir anlatım veya eksik bir derlemenin sonucunda ortaya çıkan bir kayıp değildir. Olayların belli bir çizgi dahilinde seyretmesi yeterli olduğundan kesik pasaj masal üslubunun tabii unsurudur. Burada önemli olan kahramana hizmet etmek üzere maceraya eşlik

---

[463] Lüthi, *The European Folktale*…, s.61. Lüthi, Albert Wesselski'nin motif tipine göre yaptığı tür tanımlarını masalın bütün motiflere uyguladığı özel üslubun kapsayıcılığı üzerinden eleştirir. Wesselski, gerçekçi masallar, efsaneler ve olağanüstü masalları her birine uygun olan motif tipleriyle eşleştirmiştir; buna göre efsanelerin doğaüstü motifleri vardır, gerçekçi hikayelerin gerçekçi motifleri vardır, masalların ise fantastik motifleri vardır. Lüthi, Wesselski'nin masalın ayırt edici özelliğinin hususi bir motif tipi olmadığını görmemekle suçlar, masalı masalı yapan şey öyküyü formülize etme usülüdür ve menziline giren bütün motifleri kendi formuna uyarlar: *"Masallar, motiflerini gerçekçi öykülerden, efsanelerden, mitlerden ve doğrudan gerçek dünyadan alır, fakat hepsini dönüştürmek kaydıyla. Onları bir özden alıkoyar, arıtır ve yalıtır, böylece hepsine masalın karakteristik formunu aşılar. 'Masal motifi' diye bir şey söz konusu değildir, bunun yerine ister gerçekçi ister fantastik olsun, masalın yörüngesine giren her türlü motifin bir masal motifine 'dönüşmesi' söz konusudur."* s.74.

[464] Lüthi, *The European Folktale*…, s.63.

eden ‘doğa çocukları’nın kökenleri gibi[465], Sinderella’nın karşı karşıya olduğu yasağın soruşturmaya kapalı kalmasıdır.[466]

Arıtma ilkesi detaylı betimlemeden kaçınmayı özetleyici ve kapsayıcı bir betimleme olarak açıklayan ilkedir ve motiflerin kütleştirilmesiyle figürlerin içi boşalmış imajlara dönüşümünü ifade eder. Masal kişileri doğrudan birer tip sayılamazlar, çünkü tipiklik gerçeklikle hala dolaysız bir yakınlaşmayı varsayar. Bu yüzden masaldaki değirmenciler, fırıncılar, askerler ya da devlet memurları, nesnelerin büyülü niteliklerle gündelik işlevlerinin dışına çıkmasında olduğu gibi mesleki alanlarını ihlal ederler, keza tembel ya da budala kahramanların meslekler arasında dolaştıkları masallara da sıkça rastlanmaktadır. Masal kişileri gerçek anlamda bir tip olamayacak denli soyut, çok yaşayışlı, amfibik figürlerdir. Nitekim adlandırmaların isimden ziyade geçici bir sıfat niteliğinde olması da bu ironik tipleştirmeyi gösterir. Özel adlar çoğu zaman mevcut olmamakla beraber, kullanıldıklarında birey fakat biricik olmayan kişileri karşılar. Ahmet, Hans, İvan, John vd. gibi ait oldukları kültürün en yaygın adları olan şahıs adları, Yemen, Çin-Maçin, Kaf Dağı gibi görevi dünya üzerindeki gerçek bir alanı işaretlemekten çok uzaklığı ve bilinmezliği karşılamak olan coğrafi adlar, esasında geçici olarak özel isim vazifesi kazanmış cins isimlerdir. Kişilere verilen adlar bu minvalde çoğu zaman bir meslek, mevki yahut etnik kökene göndermede bulunur, bunun yanı sıra mizaç, huy ve bedensel sakatlıkları belirten sıfatlar da sık sık isim yerine geçer.[467] Hükümdar özgün bir kişilik olmaktan çok anonim bir hükümdardır ve bu niteliğiyle iktidarın mevcudiyetini çağa özgü bir genellikte temsil eder. Keza nesneler de salt adlarıyla yahut sıradışı nitelikleriyle anlatıya dahil edilen belirtisiz nesnelerdir, altın bir kılıç, gümüş bir yüzük, şekerden ev, camdan şato, konuşan bir ağaç. Masal arıtılarak hafifleştirilmiş, yassı ve siluetimsi formlar sunar, *“çiftlik hayatı ve saray muaşereti, aşk ve nefret, dünyevi işlerin kargaşası ve esrarengiz deneyimlerin şoku, istencin çabaları, içsel ruh halleri veya*

[465] Frye, *Eleştirinin Anatomisi*…, s.231.
[466] Lüthi, *The European Folktale*…, s.62.
[467] Masal türünde isimsizliğin kati bir şart olduğunu belirten Tahir Alangu, Türk masallarındaki kahraman isimlerini ‘tipik gündelik isimler’, ‘bireysel ve kısmen tarhi alakalara bağlı isimler” ve ‘hadiseler neticesinde ikame edilen isimler’ olmak üzere üç maddede değerlendirmiştir. Her maddede adların belgisiz sıfatlara yakınlığı söz konusudur, özel şahıs adları da bir zümreyi temsil etmeleri bakımından formel değerdedir. - Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s.271-272.

eğlence - tüm bunlar damıtılmış, özdeksiz hale getirilmiş, özlerinden arındırılmıştır." Kurmacanın artalanı olay örgüsünün arıtıcı akışı içerisinde 'göstermelik bir biçimde' sıkıştırılır. (*Märchen* sözcüğünün küçültme ekiyle türetilmiş bir sözcük olması, türün gerçeklik ile temasının bir daraltma kipinde kurulduğunu bildirmesi bakımından anlamlıdır.) Lüthi arı betimlemeyi kesin bir kural sayar, şayet bir masalda olay akışını yavaşlatan, figürlere özgül ağırlık ve derinlik kazandıracak görsel, psikolojik vd. herhangi bir tasvir detayı varsa, orada geleneksel üslubun dışına çıkılmıştır.[468]

Soyut formun arıtıcı atmosferi içerisinde motifin bir dış gösterilene bağlanmak üzere ilgası artık mümkün olamaz. Olay nasıl çatısız ve çekimsiz fiillerle nesneleştirilmiş ise, motifler de bu mastar kipinin atmosferine uyarlanmıştır. Öyleyse kurmaca evreni ile dış dünya arasındaki alışverişin olumlu bir kuşkuya yatırıldığı masal türünde sembolleri 'inanmadan inanmayı sağlayan' doğal bileşenler saymak gerekir. İmlenenin yerine geçmeyen yahut onun üzerinde mutlak hâkimiyet kurmayan küt motif, ironik söylemin içinde kazandığı saydamlıktan ötürü bilinçaltı alegorisine ait bir unsurla yahut arketipsel bir imgeyle eşleşemez. Anlatının yüksek temposu içerisinde - cümle dışında ifade gücünü yitiren edat ve bağlaçlar gibi – özgül ağırlığa sahip olamaz, yüzergezer, göçebe bir bulunuşta kalır. Eşmetinler arasında değişebilir unsur olabilmesinin sebebi yaptakçılığa uyumluluk gösteren bu kolay ikame edilebilir, portatif özelliğidir; temsil ettiği şeyle arasındaki irtibat gevşek ve yüzeyseldir, artalanı sahte bir bastırmayla, gizli ajan filmlerinde okunduktan sonra kendisini imha eden mesajlar gibi kendisini silerek ele geçirir. Motifin görünürdeki keskinliği küt ve kesik bir gösterge olmasından, yani esasında bir yok-sembol hükmünde olmasından kaynaklanır. Eğer masalda sembolik bir dilden söz edilecekse bunun ironik ve dolayısıyla sahte bir sembolizm, deyim yerindeyse 'sembolik bir sembolizm' olduğu

[468] Lüthi üslup ihlallerini daha önce gösterdiğimiz üzere 'yüzeysellik' ilkesinde örneklendirmişti. Bunun haricinde ihlal örneklerine soyut stil başlığı altında ve kuramsal değerlendirmeleri içeren son bölümde de rastlarız. Soyut stil başlığı altında, *Binbir Gece Masalları*'nın yazınsallığa bağlı yapısı itibariyle içerdiği ince tasvirlerle sözlü geleneğin genelleyici, kalın üslubundan ayrıldığı belirtilmiştir. Üsluba en sadık masalcılar olmasına rağmen Grimm'lerin dahi bir metninde cadının kırmızı gözlerinden, sallanan kafasından ve uzun gözlüklü burnundan bahsettiklerinde üslubun dışına çıktıklarına değinilmiştir. s.24-25. 'Masalın Anlamı ve İşlevi' başlıklı bölümdeki ihlal örneklerine baktığımızda bir Litvanya ve bir de Norveç masalındaki psikolojik tasvirleri görürüz. Bunlara ek olarak, bir Sırp masalında mucizevi bir tesadüfün Tanrı'ya göndermelerle açıklanarak yapılan ihlalden ve Grimm'lerin *Rapunzel* masalının saray üslubuyla kaleme alınmış Perrault versiyonuna nazaran geleneksel sözlü üsluba daha yakın olduğundan bahsedilir. s.102-103.

göz ardı edilmemelidir.

Bölümün başında belirtildiği gibi Lüthi masalın antropolojik yorumunda motiflerin soyut niteliğini arketipsel yoğunlukla açıklamıştır; üstelik bu yorumu kendi saptamalarıyla çelişme pahasına, motiflerin öncelikle retorik formu içerisinde bir anlamı olduğunu özellikle belirtmesine rağmen.[469] Arzunun temalaştırılabilir ihtiyaçlardan kaçırılırken en kökensel ihtiyaca götürülmesine koşut olarak, 'epik özlülük' sayılan ironik sapma da Freud'un bireysel 'bastırma'sından uzaklaştırılırken Jung'çu kollektif-arketipsel dışavuruma teslim edilir. Ne var ki, rastlantısal sembol ile evrensel sembol arasındaki bu geçişte, gösteren ile gösterge arasındaki bu değiş tokuş sırasında soyutlamanın kesici-dağıtıcı yönü açığa çıkar.[470] Lüthi masal formunun dünyanın minyatürleştirilmiş bir tablosunu çizmesini sağlayan *tüm-kapsamlılık* ilkesini aşkınsal bir konuma atfederken, onu zorunlu ve 'varoluşsal' bir kutupluluk ile karşı karşıya getirmek durumunda kalır ve dört temel kutuptan bahseder. *"Nihayetinde, masalın varoluşun aşılmaz kutuplarını yekpare bir form içerisinde bütünlediğini görüyoruz: sınırlılık ve genişlik, durgunluk ve hareket, yasa ve özgürlük, birlik ve çokluk."*[471] Formun evrensel bir kapsama sahip olabilmesi bu kutuplulukları aşmasına bağlı ise, bu koşul mutlak ile gelişigüzel arasında salınan küt motifin eşitlikçi takası ihlal ettiği anlamına gelir. Şematik dilin genellemelerle birlikte bir ayrıştırmada bulunduğunu, sıkıştırmanın beri yanda bir çözünmeden güç aldığını gösterir. Berraklık ile akışkanlık, masalın sıkıştırılmış fakat kof imajlardan oluşan sentetik kolajında yan yana durur, otosansür bir ifşa yöntemi halini alır. 'Açıklık' birbirinden uzaklaşan anlam kutuplarını çapraz bir bileşkede sergiler; bir yanda ucu açıklık ve biteviyelik,

---

[469] Lüthi, son ilkeye ayırdığı bölümde şunları söyler: *"Halk masalında eski ayinler, gelenekler ve uygulamalar izlenebilir, ancak bunları yalnızca etnolog tespit edebilir. Sadece etnolog, masal kahramanının rapunzel tipi masallarda hapsedildiği kuleyi ilkel kültürlerin ergenlik kulübesine eşdeğer olarak görecektir… Bir masal kahramanı bir kule, sandık veya sepete kilitlendiğinde, bu eylemin kökeni bir erginlenme törenine uzanabilir. Ancak tüm bunlar masalda doğrudan belirgin değildir. Kuleler, sandıklar, sepetler ve zorlu görevler masalın soyut stilinin öğeleri olarak işlev görür."* - Lüthi, *The European Folktale*…, s.78.

[470] Derrida Freud'un her ne kadar genel kodlar ve kurallar önermekten hiçbir zaman vazgeçmese de, bastırmanın tekilliğiyle, yani her rüyanın kendi gramerini yaratmasıyla karşı karşıya geldiğinde yorumun sınırlılıklarını kabul ettiğini söyler. Bu anlamda gösterenlerin birbirinin yerine geçtiği bir bilinçdışı tercümesi aslında örtük olarak 'metnin ne kökensel ne de değişikliğe uğramış bir mevcudiyet biçiminde düşünülemeyeceği'ni ve 'bilinçdışı metnin halihazırda anlam ile gücün birleştiği saf izler ve farklarla örülmüş' olduğu gerçeğini barındırır. – Jacques Derrida, *Yazı ve Fark* (Çev. P. Burcu Yalım), Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.280-281.

[471] Lüthi, *The European Folktale*…, s.78.

diğer yanda çıplaklık ve sarahat. Öyleyse toplumsal hayatın temel çelişkilerinin hülasa edildiği ‘epikvari’ üst-gerçeklik, aşkın konumunu yalnızca epiğin bütünleyici gramerine değil, çeşitlilik ve çokluğu içini boşaltarak hafifleten, göreliliğin derinliklerini olabildiğince küçük bir söz ekonomisi süzgecinden geçirip evrenseli yüzeye getiren ve böylelikle gerçekliği tartan naif bir ironiye borçludur.

2.2.5. Bir Kronolojiden Fazlası: Masalın Anlattığı Tarih Yahut Tarihin Anlattığı Masal

Masalın tarihi dediğimizde dile getirdiğimiz şey ister istemez bir çeşit oksimorondur. Çünkü, destan ve efsane gibi tarihyazıcı akrabalarından farklı olarak, masalın gündelik yaşamı kendi dışına çekerek yakalamasını sağlayan ‘olağanüstülüğü’ aynı zamanda ironik bir kaçıştır. Bu anlamda şayet soybilim soruşturması ya da tözcü filolojinin menzilinin dışında kalacaksa masalın tarihi ancak ‘tarihten kaçışın tarihi’ anlamında bir varlık gösterebilir. Öte yandan bu kaçışın romantiklerin öngördüğü üzere yozlaşmış tarihi tarihöncesindeki saflığına kavuşturan bir kurtuluş idealiyle motive olduğunu, kısaca masalın tarihten tamamen bağımsız olduğunu söyleyemeyiz. Bir nevi ‘oyuncak tarih’ olan masal, önceki bölümlerde göstermeye çalıştığımız gibi tarihten kaçarken zamanı artsüremliliğin eşsüremlilikte giderildiği bir uzamda oyunlaştırır. Komediden farklı olarak vasatın gülünçlüğünü dışarıda bırakan masalın ‘ibretlik olağanüstü durum’ oyununda, gündelik yaşama hafifseyen, özetleyici bir ironiyle erişilirken, tarih de özel bir dolayımla içerilmiş olur. Masalcılık geleneğinin tarih içerimi istikrarlı lengüsitik yapılar meydana getirmesi ve belli bir kurmaca kipinin kurallarını izlemesi bakımından kurumsal bir boyuta sahiptir ve masalın bir tür olarak tarihe aidiyeti de bu kurumsal yapıda ortaya çıkar.

Bir yazın kurumu olarak masalın tarihsel durumu aynı zamanda edebi masallarda sözlü gelenekten gelen bağlamın hangi yönergeler doğrultusunda, hangi sapmalarla dönüştürüldüğünü gözlemleyebileceğimiz metinlerarası zeminin köşe taşlarını oluşturmaktadır. Burada önümüze gelen soru yeniden yöntembilimsel bir sorudur: Önce yapısal-biçimbilimsel sonra da fenomenolojik-anlambilimsel yöntemleri esas alan çalışmalardan yola çıkarak, epik ile komik türler arasındaki geniş

yelpaze üzerinde yasa ve yönetmeliklerini belirlediğimiz masalı - köken güdümlü jeneolojik bir bakışın dışında, antropolojik eşiğe yaslanmaksızın - tarihe nasıl geri götürebiliriz? Olağanüstü masalı hangi olağan yolları izleyerek tarihsel bir kesit içerisine, bir dönem ya da çağın altındaki toplumsal gerçekliğe yaklaştırabiliriz? Konuyla ilgili pek çok çalışmada rastlanabilecek basma ya da yazılı eserleri masalların kaynağı olarak gösteren bibliyografik tarihler bu konuda bize yardımcı olamaz. Çünkü bu tip kaynak kronolojileri evvela tıpkı soybilimsel tezler gibi yapısal farklara ilgisizdir ve yalnızca ardışık zamansal işaretlemelerin kıstas alındığı son derece uzun erimli süreçler sunar. Bu bibliyografyalara giren sözlü derleme koleksiyonları ise kuşkusuz önemli metinlerdir, ancak bunlar da önümüze masalın tarihinden ziyade 'derleme çalışmalarının tarihi'ni sermekten öteye geçmez. Temelde belirli coğrafyalar arasındaki kültürel geçiş güzergâhlarına dayanan masal bibliyografyalarının somut birer masal tarihi haline gelebilmesi için, katalog ve indeks çalışmalarının ötesinde metinlerin toplumsal gerçeklikle ilişkilendirildiği psikolojik, sosyolojik, iktisadi bağlamların inşa edilmesi, ayrıca bu bağlamların aynı anda bir tür sistematiğiyle de bağlantılı olması gerekir. Böylelikle masalda hangi tarihsel anın geriliminin yer bulduğu, coğrafyaya göre çeşitli tarzlara bürünen motif hırsızı masalın tarihsel dökümü ile bir benzeşiklik ilişkisi dahilinde açıklanabilir.

Bu bölümde ilkin Fredric Jameson'un romans türünün Batı edebiyatındaki serüvenini Frye'ın tarihsel kurmaca kipleri teorisinden hareketle değerlendirdiği "Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans" başlıklı metnini esas alarak, olağanüstü masalı 'minör romans', yani romans kategorisi dahilinde bir yan-kategori halinde yeniden tanımlamaya çalışacağız. Türleri tıpkı diğer toplumsal kurumlar gibi sözsüz mutabakata ya da sözleşmeye dayalı edebi kurumlar olarak ele alan Jameson, çağdaş tür teorisi uygulamalarının iki kutbu olan semantik ve yapısal eğilimler arasındaki bağdaşmazlığı, 'türün doğası adına yeni bir varsayımın' temeli kılarak tarihsel bir yorum aracına dönüştürmeyi hedeflemiştir. Türlerin gelişimine Propp'ta olduğu gibi Marksist tarih perspektifinden bakılır, ancak burada Propp'ta gördüğümüz türden indirgeyici bir nedensellik ilişkisinden farklı olarak, türlerin varlığının toplumsal gelişme anındaki belli bir *deneyim olasılığını* yansıttığı varsayımına dayanan daha dinamik bir tarihselcilikle karşılaşırız. Freudyen ve yapısalcı yorumların desteğine de

başvuran Jameson, türleri başat psikolojik evre ve komplekslere paralellik gösteren tarihsel koşullar karşısındaki simgesel-siyasal yanıtları toplayan metinlerarası düzeneklere dönüştürür. Tekil yapıtın tür sistematiğinin sağladığı metinlerarası ortam vasıtasıyla kendi somut tarihsel durumunu açığa çıkarması bakımından son derece güçlü bir pragmatizme sahip olan bu yeni-tarihselci yorum girişimi, beri tarafta dayandığı Batı merkezli iniş paradigmasının ereksellikle ilgili sorunlarını taşımayı sürdürür. Özellikle romans kipinin temel entrikası olan *iyi-kötü* çatışmasının bir çeşit *Ben-Öteki* retoriğine aktarılmasında bu sorunlarla karşılaşacak ve bizi masalı kipin merkezinden ayırarak 'minör' romans halinde paranteze almaya iten sebepler üstünde duracağız.

Masalın modernleşme sürecinin, 'halk edebiyatı'nın keşfiyle atbaşı giden ve bu keşfin saiklerine paralel bir süreç içerisinde inşa edilen 'çocuk edebiyatı' kategorisinin kuruluş tarihi olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda çocuk edebiyatının ortaya çıkışının masal türü için bir kırılma noktası olduğu söylenebilir; çocuk edebiyatıyla birlikte masallar hem şiddet ve müstehcen unsurlardan arındırılmış, hem de yeni sınıfsal değerlerle donatılmıştır. Masalın velayeti bahsinde değindiğimiz yazılı masal kanonlarına göz ucuyla bakıldığında dahi günümüzün çocuk masallarına göre ne kadar farklı metinler olduğu görülebilir. İkinci başlıkta, edebi masal ile halk masalı arasındaki metinlerarası ilişkinin bir diğer boyutuna, masal-çocuk bağdaşımına, türün modernleşme ve kurumsallaşma süreci dahilinde kısaca değineceğiz.

2.2.5.1 Minör Romans: Kriz ve Yanıt

Masal türünün ironik yanının istikamet ve sınırlılıkları bahsinde, Frye'ın kipler teorisinde ironinin mite yönelen biçimleriyle türler tarihinin tek yönlü iniş çizgisini bozduğuna değinmiştik. Şimdi bu tarihsel kiplerin iniş paradigmasının neye göre belirlendiği üzerinde durarak, masalların romans kipine olan aidiyetini detaylıca irdeleyebiliriz.

Frye, Aristo'nun poetikasından yola çıkarak, tarihsel kipleri kahramanın eylem gücü açısından hiyerarşik seviyesine göre sıralamıştır. Buna göre mit, çevresine göre tür bakımından üstün varlıklara, yani tanrılara dair anlatılar olduğundan edebi

kategoriler içine doğrudan dahil olmayan bir ilk-erken kategoridir. İkinci kip olan romansta, kahraman diğer insanlar ve çevresine kıyasla *derece* bakımından bir fark taşır; eylemleri olağanüstü olmasına karşın insan olarak tanımlanır. Doğa kanunlarının askıya alınıp mucizelerin doğallaştığı bu kipin içerisinde, efsaneler, halk masalları ve edebi akrabaları yer alır. Kahramanın kraliyet ailesine dahil bir lider olduğu kip ise epik ve tragedya kipidir. Onu izleyen gerçekçi kurmaca ve komedya tipinde, kahraman çevresiyle eşit pozisyondadır. Sonunci kip olan ironide, kahraman zeka ve güç bakımından aşağı seviyededir ve esaret, hüsran ve saçmalık sahnelerine tepeden bakılır.[472]

Frye, masalı tamamen romans kipine almış gibi görünse de, ahlak dersi veren ve öznesinden başka nesnesi olmayan ironik masallarda, ironi kipinin genel eğiliminin aksine üstmimetikten, yani kahramanın çevresine göre üstün olduğu bir temsil düzeninde doğabildiğini kabul eder. Nitekim ortaçağ şövalye romanslarında ironik ve gerçekçi enstantanelerin yer aldığını, bazen şövalyelerin masal kahramanı gibi ucu ucuna zafere ulaştığını biliyoruz. Bu istisna ironik-gerçekçi dokunuşların idealist temsile itaat edebildiğini gösterir; ironi idealizme kuşkuyla yaklaşsa da onu güçlendirmeyi bilir. *"Romans şairleri dinleyicisine aşıladığı eleştirel ve rasyonel ruhla türü ironinin erişimine açık kılmıştır."*[473] Masalın nihilizme bulaşmayan ironisi, adaletin temsili adına çalışırken, bunu bir ortaçağ romans dünyası içerisinde gerçekleştirir. Frye, romansın çocuksu kalmaya çalışan idealist dünyasının ironik açığını sınıfsal temsilinden tatmin olmamış bir 'öge' ile ilişkili olarak tanımlar:

> *"Her devirde, egemen toplumsal ya da entelektüel sınıf, ideallerini bir tür romans biçiminde yansıtma eğiliminde olmuştur. İdealleri erdemli erkek ve güzel kadınlar tarafından temsil edilirken, bu sınıfın üstünlüğüne yönelik tehditler de kötü kahramanlar tarafından temsil edilir. Bu eğilim, Ortaçağ romansının, Rönesans*

[472] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s.60.
[473] D. H. Green, *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge University Press, Great Britain 1980, s. 56. Green, romans ironi ilişkisini kabul etmekle birlikte, romanstaki ironik dokunuşla modern ironi arasındaki sınırın altını çizmeyi ihmal etmez: *"Bütün bu durumlarda, ortaçağ ironisi, modern ironinin kabul edilen genellikle nihilist aşındırıcılığının aksine, ideali zayıflatmak yerine güçlendirmede hala olumlu bir işleve sahiptir, tıpkı herhangi bir ironinin, özellikle anlatıcının pahasına kullanılması durumunda bir araç olabileceği gibi. hikayede yaratılan yanılsamayı korumak ve yok etmemek için çalışır."* (393).

döneminin aristokratik romansının, on sekizicinci yüzyıl burjuva romansının ve çağdaş Rusya'daki devrimci romansın genel karakteridir. Oysa romansta gerçek anlamda 'proleter'[474]*, muhtelif ifade edilişlerinden asla tatmin olmamış bir öğe daha vardır ve gerçekte bu ifade biçimlerinin kendileri, toplumda ne denli büyük bir değişim yaşanmış olursa olsun, romansın, her zamankinden daha aç bir şekilde, besleyecek yeni umutlar ve arzular kovalayarak yeniden geri döneceğine işaret ederler.''*[475]

Masalı Otto Spies gibi belki doğrudan evlilikle sonuçlanan kısa bir romans biçimi sayamayız, ancak karakteristik değerleri romans kipinin temel özellikleriyle büyük ölçüde örtüşür; gerçekliği başkalaştırma isteği, başkahramanın düşüşü ve yükselişi, iyi ile kötü arasındaki keskin diyalektik, aynı zamanda hem aşkın hem de doğacıl bir yeryüzü fikrinin döngüsellik algısı. Romans-masal örtüşmesi en çok adalet ve ironi bahsinde değinildiği üzere şahısların olay örgüsü içindeki edilgin pozisyonunda ortaya çıkar. Jameson, Propp'un masal kişileriyle ilgili açıklamalarından yola çıkarak romans kipinde başkahramanın gerçek manada karakter kategorisine giremeyeceğini, çünkü genel tavrının naiflik, deneyimsizlik ve şaşkınlık olduğunu belirtir. Büyülü güçlere, şansa ya da çocuksu bir kurnazlığa gereksinim duymaksızın kendi eylemiyle mücadele veren kahraman ancak dram edebiyatı için geçerli bir kategori olabilir. Romansta ise söz konusu olan 'edimlerden çok varlık hallerine yakın olan, daha doğrusu, insan edim ve eylemlerinin bile görece statik, resimsel, düşünsel biçimde algılandığı – kendi başlarına nedenler olarak değil, daha çok sonuçlar ve özniteliklerin ta kendisi olarak – bir olaylar dizisi'dir.[476]

Masalın, romansın bir alt türü olmasını sağlayan ironik tatminsizliği, onu romansın ait olduğu ortaçağın bir üyesi olmaktan alıkoymaz. Peki, romansı bir tarih kesitinin ötesinde, öncesi ve sonrası ile girdiği ilişkiler bakımından nasıl bir tarihi pozisyona yerleştirebiliriz? Bu doğrudan rakamsal bir tarihlendirme olmayacaktır

---

[474] Frye burada proleter sözcüğünün Latince kökenindeki anlamına göndermede bulunur. Proles, Latincede alt sınıfın yanı sıra doğurganlığı ve çoğalmayı ifade eder.
[475] Frye, *Eleştirinin Anatomisi*…, s.220.
[476] Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi – Edebiyat Yazıları* (Çev. Kemal Atakay, Tuncay Gürkan), Metis Yayınları, İstanbul 2016, s.177.

kuşkusuz, ancak toplumsal gelişimin somut olanakları ve olanaksızlıklarını temsil etmesi bakımından belli bir dönemi ifade edecektir.

Jameson, Frye'ın romans analizindeki temel çatışmayı psikoloji ve Marksizmin öne sürdüğü toplumsal gelişim evreleri üzerinden şeytani yer altı güçleri ile aşkın ve kutsal güçler arasındaki bir çatışma kodu olarak yorumlar. Bunu yaparken Batımerkezci ve Hegelyen bir idealizmden kaçınamaz; türleri toplumsal nedenlerin doğrudan sonuçları olarak ele alması bakımından Propp örneğindeki gibi kaba bir Marksizmi eleştirir, ancak 'olanaklılık koşulları' olarak tanımladığı 'kombinatuvar' kategorisinin içerisinde koşulları esnetebilen bir yeterlilik bulunmaz. Böylesi bir kategori, sınıf çatışmasını öncül alarak toplumsal çelişkilerin kıdem, kast, kuşak vd. farklı taraflar arasında bulunduğu biçimleri geri-eski aşamalar olarak kodlamak, yani 'tüm ideolojik karmaşıklığı tek bir ideolojik oluşuma indirgeyip, tüm anlatımları metatekstin yerel ifadeleri olarak okumak' zorundadır.[477]

Romans bir kombinatuvar olarak toplumsal gelişimin hangi aşamasına tekabül eder? Jameson'un bu soruya verdiği yanıtta, Lukacs'ı Marksist olduğu halde büyük romantik geleneğin mirasçısı kılan doğaya geri dönüş temasının farklı bir biçimini görürüz. Lukacs epik dünyayı romantiklerinkine çok yakın otantik bir doğa durumu gibi görür, küçük epik biçimlerin ironik içeriğini 'kusursuz bir dünyanın çatlaklarını' doldurmak üzere, trajik bilinci bastıran bir nostaljik fantezi gibi yönlendirir. Bu yön, Jameson'da romansın epik toplumların tarihsel materyalizmin gelişim aşamasına göre, (önce trajedi, sonra komedi) romansın epik unsurlarını nostaljik (ve belki de lümpen?) bir direnç haline getirir. Zira romans, aristokrasinin ortaya çıkmakta olan yeni sınıfsal

[477] Nitekim Jameson'un 'Üçüncü Dünya Edebiyatı' hakkında söylediklerinde Frye ile aralarındaki müşterek alan olan bu Hegelci-pozitivist idealizasyon kendisini Batımerkezci bir tarihsellik üzerinde ele verir. Frye, romansta tatmin olmamış öğeyi 'proleter' olarak tanımlamış ve ironik masalların üstmimetikten doğabileceğini belirtmiştir, Jameson aşkınsallıkla hareket edebilen ironiye komedi türleri içerisinde özel bir parantez açmaz, bunun yerine tarihsel materyalizme göre toplumların gelişim aşamasındaki temel çelişkiyi psikanalizin çatışma evreleriyle eşleştirir. Frye, Doğu'da edebi kiplerin romans biçimlerinin ötesine geçemediğini, Jameson da modern Doğu edebiyatlarının roman biçimi altına saklanan siyasal alegorilerden ibaret olduğunu söylerken, oryantalist bir bakışın önyargılarından kaçınamaz. Buna göre toplumsal üretim ve çelişkilerin ilkel-komünal sonrası ve sınıf-öncesi, tarihi sınıf çelişkisine taşıyacak olan feodal geçişe müsaade etmeyen, Doğu despotizmleri çerçevesinde ele alınan kastik bir aşaması vardır ve bunlar aralarında ciddi farklar barındırmayan gerici-tutucu bir kategori meydana getirirler. Bu kapsamıyla üçüncü dünya (ve üçüncü dünya edebiyatı) tanımı, kapitalist ve sosyalist deneyime sahip toplumların dışında kalan, bilinmez ve tektipleştirilebilir bir toplumsallığa işaret eder. Bkz. Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Verso, London 2000, s. 95-123.

dayanışma karşısında kendi bilincine varması sonucu, iyi-kötü teodisesi üzerinde yükselen kaderciliğin kullanılamaz hale geldiği, başka bir deyişle iyi ve kötünün konumsal niteliklerini kaybettiği bir krize verilen simgesel yanıttır. Mutlu sona 'geçici bir uzlaşı' olarak varan bu yeni statükoculuk, çatışmanın taraflarının büyüsel-aşkın bir nedensellik kurgusuyla bastırılıp mutlak farklılığa dayanan bir ben-öteki diyalektiğine kaydırılmasını gerektirir:

> *"... romans örneğinde, bu türün çıkışını salt etik anlamda değil, büyüsel anlamda formülleştirilen bir iyi ile bir kötü kodunun varlığına borçlu olduğu görülüyor. İyi ile kötü kodu, çatışma halindeki üst ve alt dünyalar vizyonunda ifadesini bulur; gene de, kodun kendisinin, iki ayrı sosyo-ekonomik gelişme anının tarihsel olarak toplum düzeni içinde bir arada bulunmasına bağlı olduğunu belirtmek tutarsız olmasa gerek. Nitekim bir biçim olarak romans, bir geçiş anını – ne var ki, son derece özel türden bir geçiş anını – dile getirir. Romansın çağdaşları, toplumlarını geçmişle gelecek arasındaki öyle bir şekilde bölünmüş hissetmelidir ki, alternatifler bu topluma düşman, ama bir biçimde onunla ilgisiz dünyalar olarak kavransın. Bu yüzden, söz konusu toplumsal antagonizma, verili bir toplumsal düzen içindeki iki grubun ya da sınıfın çatışmasından – mesela, yakın zamanlarda, emek ile sermaye arasındaki çatışmadan – çok farklıdır ve romans kategorilerinin (büyü, iyi ile kötü, ktekilik) arkaik özelliği, doğmakta olan kapitalizm tarafından çökertilip yıkılma süreci içinde olan, gene de şimdilik onunla yanyana var olmayı sürdüren bir toplum düzenine duyulan nostaljiyi bu türün dile getirdiğini gösterir."*[478]

Psikanalizin insan tekinin gelişim evrelerine göre yerleştirildiğinde, toplumsal çatışmayı işlemeleri bakımından romans kahramanın daha pasif, erken (ilkel) olduğu oral evreye, komedi ise kahramanın aktif olduğu ödipal evreye ait olacaktır. Zira romansın 'arzu-gerçekleştirimi', bütünüyle 'öteki' olan kötülük ile kutsal teskin arasında duran kahramanıyla cenin haline (romantizmin doğa durumu) dönüşü temsil

[478] Jameson, *Modernizm Eleştirisi*…, s.204-205.

eden kurgusu göz önüne alındığında daha arkaik bir kökeni, anne ile olan pasif simbiyotik ilişkiyi ifade eder. Trajedi ve bilhassa onu izleyen komedide çatışma kararlılıkla toplumsal düzen içerisinde kalır. Bu yüzden komedinin kahramanı eski kuşak karşısında zafer kazanan genç kuşağı temsil ederken, arzu gerçekleştirimi ise özü itibariyle aktif-genital bir isteğe dayandığından Ödipal evreye aittir.[479]

Masal türü, kötülüğü ötelemesi, trajik sonlardan sakınması ve kahramanın kollektiviteyi temsili açısından romansın oral evresine ait gibi görünebilir, ancak ortaçağ dünyasının toplumsal çelişkilerini yeni bir aşkınsallık formuyla bastırdığını söylemek hatalı olacaktır. Jameson, alt sınıflara ait bir tür olarak gördüğü masal türü özelinde romans kipinin durumu hakkında herhangi bir değinide bulunmaz, ancak Freudyen psikanalizin arzu-gerçekleştirimi kuramına yaslanması ve Hegelci çizgide kalarak ironi ile komedi arasında kesin bir ayrıma gitmemesinden, Frye'ın aksine romans kipi içerisinde toplumsal çelişkiyi açığa çıkarmaya yönelik ironik eğilimleri pek de önemsemediği anlaşılıyor. Ancak masalın şans ve kader retoriği, önceki bölümlerde ayrıntılarıyla incelendiği üzere, adaletin kaçınılmazlığından güç alarak onun imkansız gibi görünen yüzünü ironik bir mesafeden sorgular, bunu yaparken de aşkın ilkeleri ortadan kaldırmaz, fakat ters yüz eder. Kozmik iyi-kötü çatışması ben-öteki çatışması kılığına girmez, fakat erk ve mülkiyetin paylaşımı hususunda geçici ve lakayıt çözümler yaratarak, egemenlerin hakikat rejiminin çelişkilerini açığa çıkarır. Olağanüstü masallar epik dünyanın ironist fakat naif çocuklarıdır, toplumsal düzenin tıkanıklarını, plebyen-mekanik-aydınlanmacı bir arzuyla, fakat aristokratik-organik-skolastik bir dünya kavrayışı dahilinde işaretler. Bu yüzden bilhassa Spies'ın 'evlilik masalı' dediği tipteki masalların, romans kipinin folklorik bir yan kolu, bir çeşit 'minör romans' olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Aslında bu tip bir geçiş kategorisi, Jameson'un kahramanın şaşkın-ironik edilginliği ve mutlu sonun geçici bir uzlaşı olmasından yola çıkarak romansın çağdaşları için söylediği 'geçmişle gelecek arasında bölünmüş olma' halini daha iyi açıklar.

'Minör' kavramını Deleuze ve Guattari'nin icat ettiği bağlamda, dilin kanonlarını oluşturan majör edebiyatın karşısında, majör dilin içinde bir iç-yabancı dili konuşan ve eleştirel bir kimlik taşıması bakımından yeraltı (underground) karakteri

[479] Jameson, *Modernizm Eleştirisi*…, s.198.

gösteren bir edebi arzuyu tanımlamak üzere kullanıyoruz. İkili, 'minör edebiyat'ı aslında bir Yahudi olan fakat Almanca yazan Kafka'nın mektupları da dahil olmak üzere eserlerinin geneli için kullanır ve şöyle tanımlar: *"Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır."*[480] Ne var ki burada söz konusu olan Nabokov, Kundera yahut Beckett'inki gibi anadilin dışında eser vermekten ileri gelen bir çift dillilik değildir; zira *"minör, artık bazı edebiyatları değil, büyük (ya da yerleşik) diye adlandırılan edebiyat bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitelemektedir."*[481] Yine de bu devrimci koşulların Jameson'un ileri sürdüğü tarzda siyasal alegorilerden ibaret bir 'üçüncü dünya edebiyatı'yla sonuçlanması gerekmez. Minörün azınlık oluşu burada nicel bir azlıktan değil, nitel bir yabancılıktan kaynaklanır; minör edebiyat egemenlerin ihtişamlı fakat hantal diline o dilin içinde kalarak yabancılaşır. Bu yabancılaşma istenciyle birlikte yazar, anadilin içinde son derece ekonomik, sade ve yoğun bir yabancı dil, bir üslup icat eder, *"her türlü simgesel, hatta anlamlandırıcı ya da yalnızca "gösteren" dil kullanımının karşısında, tamamen yoğun bir dil kullanımı"* çıkarır.[482] Merkezi kültürün çekim alanından kaçınarak ironik bir göçebeliğe sığınan, fakat merkezin tutarsızlıklarını onun ilkelerini kullanarak ayyuka çıkaran, hızlı ve hafif, yoğun ve sade bir dil.

Romans bir kültürün merkezine, 'büyük gelenek'e, majör edebiyata aitse, 'olağanüstü masal' romansın, gezgin, esnek ve periferik değerlerle donanmış minör bir tarzıdır denebilir. Masallar bu yüzden kollektif yazgının menzilinden çıkmaz, fakat egemen kültürün, merkezi otoritenin itibarına da aynı menzilden saldırır. Calvino'nun belirttiği gibi masal anlatıcısı aynı anda hem bir hatırlatma hem de bir unutturma sanatçısıdır; *"... kolektif belleğe, ama aynı zamanda masalların her türlü bireysel belirleniminden arınmış olarak çıktıkları bir unutma kuyusuna seslenir. 'Bir varmış, bir yokmuş...' Anlatıcı, unutulan (unutulduğuna inanılan) hikâyeleri anımsatmak (anımsattığına inanmak) için anlatır. Masalın filizlendiği çoğulluk dünyası, belleğin*

[480] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Çev. Işık Ergüden), Dedalus, İstanbul 2015, s.45.
[481] Deleuze, Guattari, *Kafka…*, s.49.
[482] Deleuze, Guattari, *Kafka…*, s.50.

gecesidir, ama aynı zamanda unutmanın gecesidir."[483] Bir minör romans olarak masalın sınıfsal pozisyonu bu yüzden ikircikli görünür; bir büyüyü bozmak için evvela büyünün varlığına inanmak gerekir. Nitekim Lukacs, Kafka'nın nedenselliği tahrif eden alegorik üslubunun aslında bir çeşit karşı-alegori olduğunu ifade eder; 'Tanrısız bir dünyanın epiği' olan roman türünde Kafka, merkezi yahut referans noktası olmayan bir alegori kurar. Epiğin merkezinde adaleti dağıtan aşkın ve Tanrısal bir güç var iken, Kafkaesk romanda alegori ironik bir nitelik kazanarak doğrudan bir merkezin yokluğunu ifade eder. Bu yüzden Alman edebi masal geleneğinin modern ustası E.T.E Hoffmann'ın kısa öykü ve romanlarındaki fantastik hiciv gibi Kafka'nın dünyasında da olağanüstü olaylar, sözgelimi kahramanın böceğe dönüşmüş olması kimsede şaşkınlık yaratmaz, buna karşın yazgı kendisini nostaljik özlemleri gideren bir pan-determinizmle değil, taşra burjuvazisine ait varoluşsal krizden ileri gelen karamsar bir mantıksızlıkla hissettirir. Davalar nedensiz ve sonuçsuzdur, fakat bir bakım hükümlere yol açtığı kesindir. 'Şato'nun kuleleri görünür fakat onun yalnızca en alt kattaki memurlarına ulaşılabilinir, onların da merkez ile çevre arasındaki sınırı yeniden belirlesin diye bizzat atadıkları kadastro memurunun atanmış olduğundan haberleri yoktur. İlahi planın her şeyi kuşatan nedenselliği hala işlemektedir, fakat bu sefer neler olup bittiğini anlamayan saf ve şaşkın başkahraman K. da dahil kimsenin pek de masum sayılamayacağı soğuk ve gülünç bir bürokrasi dünyasında (Kafka'nın eserleri dönemi içerisinde komik sayılan, yazarını da sıkça güldüren eserlerdir, karamsar ve trajik imajını sonradan kazanmıştır), ne iyi, ne de kötü bir sona varmaksızın, kendi anlamsızlığını ve belki de lüzumsuzluğunu ifade ederek.

Kafka'nın geleneksel masalın mantığını kendine has üslubuyla işlettiği minör edebiyatı moderndir; modern bireyin temelde verili bir anlamdan yoksun kalarak düştüğü evrensel çaresizliğine ağırlık verdiği için bir çeşit kara mizaha dönüşür.[484] Masalın ironisi ise önceki bölümlerde detaylıca gösterildiği üzere epik bir naiflik taşır, madunun azınlıkta kalan sesini ironik bir kaçışla unutulmaktan kaçırır ve 'güçlünün haklılığını' bir zayıf olma hakkına çevirirken doğacıl ve kimliksiz görünse de aşkınsal bir merkezden güç aldığı için romansın idealist kabulleriyle hareket eder. Ne var ki,

[483] Italo Calvino, *Amerika Dersleri – Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1994, s.110.
[484] Todorov fantastikteki kafka yerine bak.

masalın ‘öteki’si romansta olduğu gibi düşmanın mutlak farklılık üzerinden dışsallaştırılmasıyla kurulmak zorunda kalmaz, zira sık sık onun ilkeyi yozlaştıran dönüştüren bir iç-öteki, bir hain olarak ortaya çıktığını görürüz. Bu hain bazen ebeveynlerdir, bazen kardeşler, bazen arkadaşlar, bazen yerel otorite, hatta nadir de olsa kralın kendisi de hain konumundadur. Ancak hain, sanki cezalandırılması gereken bir kötü değil, adeta sızıntı yahut tıkanıklığın yerini göstermek için sahneye çıkarılan bir kurban gibidir, çünkü kaçınılmaz biçimde doğanın başkahramanı katalizör gibi kullanarak yazgıyı rayına oturtan güçlerini harekete geçirdiğinden, mağlup olmak onun adeta bir vazifesidir.

O halde, olağanüstü masalları ne oral, ne de ödipal evreye ait sayabiliriz. Oral evreye ait değildir, çünkü olay örgüsünün omurgası her ne kadar doğacıl bir geri çekilme, bir regresyonu andırsa da, sınıfsal imtiyazlar ve adalet konusundaki duyarlılığının yanı sıra yardımcı rolündeki üçüncü kişinin varlığı türün toplumsal zeminde hareket ettiğini kanıtlar. Masalları doğrudan komedi kategorisi içerisine dahil ederek bütünüyle Ödipal evreye ait saymak da hatalı olur, zira ebeveynler (bilhassa üvey olanlar) ne kadar kötülerin safında yer alabilseler de, çoğu zaman masal bittiğinde ortaya doğrudan üst-kuşağa yönelen, ataerkil nöbet değişimi telkin eden bir sonuç çıkmaz. Nitekim halk masallarının sosyal farklılıkları güçlü bir şekilde vurguladığına dikkat çeken Röhrich, beri yanda masal anlatıcılarının fakirlere haksız yere zulmedenleri ve baskı yapanları kaderin cezalandıracağına inanıyor gibi göründüğünü de hatırlatır.[485]

Buradaki problem romans-komedi ve oral-ödipal evreler arasında, söz konusu ikililerin kendi aralarındaki sınırların geçirgen olmadığı varsayımı üzerinde kurulan libidinal tarihselcilikten kaynaklanıyor görünmektedir. Jameson, romansın büyülü dünyasının kendine özgü tarihsel-ideolojik çelişki ortadan kalktıktan sonra da varlığının devam ettiğini, iyi-kötü ikiliğinin farklı simgesel kullanımlar altında modern roman içerisinde de sürdüğünü söylerken önemli bir noktaya parmak basar. Ancak romansın büyülü dünyasını başat toplumsal çelişkinin ‘hayali bir çözüm’ü etrafında aristokrat sınıfın avuntu aracına indirgerken, bu araçsallığın türün çözdüğü çelişkinin

[485] Lutz Röhrich, *Folktales and Reality* (Trans. Peter Tokovsky), Indiana University Press, Indianapolis 1991, s.188-190.

geçici bir uzlaşı olmasıyla çeliştiğini göz ardı eder. Fantezi, somut ve önceden belirlenmiş bir eksikliğin simgesel gideriminden çok, söz konusu eksikliğin hissedilmesini, tanımlanmasını, yoklanmasını sağlar. Romansın romana evrildiği süreç önceden belirli bir tarih yasası uyarınca epik dünyadan rasyonel dünyaya geçildiği için gerçekleşmez, romansın bünyesinde mevcut olan ironi potansiyeli uygun koşullar altında harekete geçirildiği zaman masaldan daha gerçekçi novellalara ve oradan romana varan yol açılır. Nitekim masal da yalnızca folklorik kökleriyle değil, aynı zamanda minör romans kimliğiyle; Batı'da geç feodalizm ile erken kapitalizm dönemlerinde muhalif aristokratların ve yeni ortaya çıkan ticaret burjuvazisinin ilgisiyle kurumsallaşabilmiştir. Bu kurumsallaşma süreci 15-19. yy. arasında bilhassa Perrault ve Madame D'Aulnoy'un kısa sürede şöhret kazanan peri masalı koleksiyonları aracılığıyla türün sonunda 'çocuk anlatıları' haline geleceği sınıfsal bir el değiştirme süreci olarak karşımıza çıkar.[486] Bununla beraber Jameson'un söz ettiği tarihsel açmazın; romansın çağdaşlarının geçmişle gelecek arasında bölünmüşlüğü ve doğmakta olan kapitalizmin çökerttiği yapılar karşısında eskiye duyulan özlemin Türk masalları özelinde ne ölçüde geçerli olabileceğini de sormak gerekir.

Batı masalının klasik metinlere bakıldığında, Kilise ve saray ideolojisiyle örtüşmeyen pek çok unsura rastlarız. Sözgelimi Grimm Masalları'nda şahıs kadrosuna Meryem Ana, Aziz Petrus, Şeytan, Tanrı, Azrail gibi kutsal kişilikler, üstelik dini menkıbe havasından uzak, tamamen masalın 'hafifseyici' dünyasına uygun şekilde dâhil edilmiştir.[487] Edebi masallar da dâhil olmak üzere Batı masalı Aydınlanma'nın başlangıcından itibaren Kilise ve saraya mesafe almaya başlamıştır denilebilir.[488] Bu

---

[486] Jack Zipes, Avrupa masalının kurumsallaşma sürecini şöyle özetler: *"Özetlemek gerekirse, Straparola yazılı peri masalı türünün Avrupa'da başlatılmasına önayak olmuştur; her ne kadar yazılı peri masalı için, Straparola'nın başlattığı zincirleme tepkime eşliğinde Basile'ye, ardından da 1690'larda etkili olan Fransız yazarlara uzanan ve Grimm Kardeşler'in yapıtlarında doruğa ulaşan artzamanlı bir tarihten söz etmek hatalı da olsa, bu yazarların erken dönem yazılı peri masalları için parametreleri barındıran tarihsel bir çerçeveyi biçimlendirdiğini ve bu çerçevenin bugün artık peri masalı karakterleri, mekanları, motifleri, metaforları ve olay örgüleri olarak tanımladığımız unsurları gelenekleştirdiğini önermek isterim. Bu gelenekleştirme pek çok yazarın (ve sözlü geleneğe ait hikaye anlatıcısının) aynı zamanda son derece özgün peri masallarını deneyimlemelerini ve üretmelerini olanaklı kıldı."* - Jack Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı* (Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, 49-50.

[487] Bkz. *Grimm Masalları* (çeviren Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.11-16, 207-215, 286-288, 291-295, 517-530.

[488] Lutz Röhrich, *Folktales and Reality* (Trans. Peter Tokovsky), Indiana University Press, Indianapolis 1991, s.143-147.

istikamet sanayi devrimiyle birlikte burjuva sınıfının dümen suyuna girmiş ve önce Perrault ve bir asır sonra Grimm Kardeşler'in oynadığı rolün de etkisiyle masallar hızla gelişmekte olan bu sınıfın fedakârlık, çalışkanlık, atılganlık gibi serbest pazar ekonomisine uyumlu olan moral değerleriyle donatılmıştır.[489]

Türk masalı için birebir paralel bir süreçten bahsetmek kuşkusuz imkânsızdır. Bunun için Batı'nın orta ve yeniçağları ile Osmanlı'nın yükseliş ve duraklama dönemlerini aynı toplumsal dinamikler üzerinde eşgüdümlü saymak gerekir. Oysa merkezi otoritenin gücü ve Kilise gibi ara kurumların yokluğu düşünüldüğünde feodalizmin Osmanlı toplumuna sınai kapitalizmin koşullarını kendi içerisinden oluşturacak denli kök saldığını söylemek zordur. Bununla birlikte İslam dininin toplum üzerindeki bağlayıcı etkisinin de farklı patrimonyal yapılar meydana getirebildiğini göz önünde bulundurmak gerekir.[490] Diğer yandan Avrupa'daki gibi kurumlaşmış ayrıcalıklı sınıfların doğrudan çatıştığı bir sahne teşkil etmese de, Osmanlı toplumu da çeşitli sınıf ve meslek zümrelerinden müteşekkil ve ayrıca Roma benzeri Platonik modelde devlet kurmuş koruyucu bir toprak aristokrasisine sahip olduğundan, romansın içinde bulunduğu tarihsel koşulların çelişkisini tabakalaşmanın kendine özgü belirleyicileri üzerinden temsil edebileceği düşünülmelidir.[491] Daha önce de belirtildiği gibi, kuşkusuz Anadolu Türk folkloru da diğer bütün kültür coğrafyalarında olduğu gibi yalnızca mevcut düzeni sürdürme eğilimindeki durağan bir yapı olmayıp, muhalif seslerle dolu, iç denetim mekanizmalarını devreye sokabilecek karşı-kültür potansiyeline sahip bir folklordur. Üstelik bu potansiyel yalnızca 'sosyal haydut', asi anlatıları veya heteredoks gruplara ait mizahi anlatılarla sınırlı kalmaz. Doğa-insan ilişkilerine bakışı, iktisadi düzene dair etik ve estetik kavrayışıyla bütün bir Anadolu tasavvuf ve Ahi teşkilatlanmasına zemin teşkil eden fütüvvet kültürü, patrimonyal merkeze eklemlenerek kurumsal ve iç hiyerarşinin önem kazandığı yapılara dönüşmeden önce, özünde yüksek kültür-halk kültürü ayrımını da

[489] Jack Zipes, "Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale", *New German Critique,* No.6 (Autumn, 1975).
[490] Osmanlı'da patrimonyal bürokrasinin belirleyici konumu ve zengin tüccar zümrelerinin Batı'dakinin aksine oligarşik yapılar meydana getirmemesine dair bkz. Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.103-140. Osmanlı'da sınıf bilinci ve isyanların sınıfsal durumu hakkında bkz. Şerif Mardin, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*, İstanbul 2007, s.5-33.
[491] Bkz. Şevket Pamuk, *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

sorunsallaştıracak şekilde bir çeşit merkeze mesafe alma ideolojisi, sermaye birikimine karşı bir zühd (kaçınma) ve infak (dağıtma) hareketi olarak karşımıza çıkar.[492]

Öyleyse, Anadolu sahası Türk masalının modernleşme çizgisi Batı'dakine hatırı sayılır ölçüde paralellikler gösterse de ithal demenin haksızlık olacağı, gayetle kendine has romantik kıvrımları bulunan bir keşif ve inşa süreci olarak değerlendirilmelidir. Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat aydınları kendi kitle kültüründen uzak olsalar da okuma triyakiliklerini çocukluklarında okudukları halk hikayelerinden edindikleri için ondan habersiz de sayılmazlar. Bilhassa Ahmet Mithat Efendi'nin halk ve divan edebiyatı şeklinde ayrılan iki kültür arasında köprü kurma çabası da göstermektedir ki, çağdaş Türk masal edebiyatı halk kültürünün resmi ideolojiyle buluştuğu, 'küçük geleneği oluşturan öğelerin daha fazla oranda büyük geleneğe nüfuz ettiği' sürecin bir parçasıdır.[493] Bu sürece ait 'halk' haricindeki bir diğer önemli keşif ise 'çocuk'tur.

2.2.5.2 Masalın Modernleşmesi ve Çocuk Edebiyatı

Masal dendiğinde günümüze pek çok insan için akla çocuklara geceleri ebeveynleri tarafından anlatılan, şiddet ve cinsellik unsurlarından büyük oranda arındırılmış serüven anlatıları gelir. Masal araştırmaları tarihinde de görüldüğü üzere, ilk teorilerden itibaren türün 'çocuksu' tarafına önem verilmiştir. Ancak bu durum türün öteden beri çocuk anlatıları olduğunu göstermez. Bölümün başında da belirtildiği üzere, masal-çocuk (ve masal-halk) ilişkisi belli bir tarihsel süreçte inşa edilmiş bir bağdaşımdır, nitekim türün klasik ve geleneksel örneklerine bakıldığında içeriğinde yer bulan grotesk şiddet ve *Binbir Gece Masalları*'nda sıkça karşımıza çıkan sansürsüz erotizm bunu açıkça gösterir. Masal, günümüzde yaş aralıklarına göre metinler oluşturulduğu çocuk edebiyatı kategorisinden, hatta modern anlamıyla 'çocuk'tan çok daha yaşlıdır.

---

[492] Bkz. Ahmet T. Karamustafa, *Tasavvufun Oluşumu* (Çev. Nagihan Doğan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017. Ahmet T. Karamustafa, *Tanrının Kuraltanımaz Kulları – İslam Dünyasında Derviş Toplulukları* (Çev. Ruşen Sezer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.
[493] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s.62-63, 184-185.

Çocuk edebiyatından bir tür olarak değil de bir kategori olarak bahsettik, bunun sebebi çocuk edebiyatı üzerine yapılan kuramsal tartışmalarda pek çok araştırmacının bu küme içerisine giren anlatıların edebiyat içerisinde farklı bir alt-küme meydana getirdiğini kabul etmekle birlikte, bu alt-kümenin türsel bir yapı arz etmediğinin altını çizmesidir. Çocuk edebiyatı herkesçe bilindiği varsayılan, ancak tanımlar derinleştiğinde belirlenmeye direnen bir kategoridir. Söz konusu belirsizlik ise bizatihi 'çocuk' kavramının kendisinden kaynaklanmaktadır. Daha geniş bir ifadeyle; *"çocuk edebiyatı yazarlarının, "çocuk" denen kavramdan kuşkulanmakla kalmayıp, "gerçek çocuklar"ı aramaya yeltenmeleri gözlerin önünde çocukların birer olgu olarak mevcut olmalarından kaynaklanıyor."*[494] Dünyaya çocuğun gözlerinden bakabildiğini varsayan bir yetişkinin kendini gizleyerek çocuklar için yazdığı metinleri çocuk edebiyatı kategorisi içerisinde değerlendiriyoruz. Öyleyse, 'bir çocuk dünyayı nasıl görür?' ve öncesinde 'çocuk edebiyatı metinlerinin arkasındaki gizli yetişkin, çocuğu nasıl görür?' sorularını sormak yerinde olacaktır. Karatani'nin belirttiği gibi, çocuklara dair bilimsel, psikolojik araştırmalar ilerledikçe 'çocuk'un kendisinin tarihselliği gözden kaçmaktadır, oysa, *"elbette çocuklar eskiden beri mevcutlardı; fakat bizim düşündüğümüz, nesnelleştirdiğimiz şekliyle "çocuk" belli bir döneme kadar mevcut değildir. Buradaki mesele çocuklara ilişkin psikolojik incelemelerin neyi açıkladığı değil, "çocuk" denen kavramın neyi kapatıp gizlediğidir."*[495]

Çocukluğun tarihi üzerine yaptığı öncü çalışmalarla tanınmış araştırmacı Philippe Aries, bu minvalde çocukluğun keşfedilmiş bir olgu olduğunu, modern anlamıyla en çok dört yüz yıllık bir geçmişi bulunduğunu ifade etmiştir. Çocuğun biyolojik bir öz olmayıp toplumsal bir kategori olduğunu ortaya koyan Aries, ortaçağda çocukların küçük yetişkinler olarak kendi kendilerine yetebilir hale gelir gelmez ekonomik hayata katıldığına dikkat çeker.[496] Çocuğu bir nevi 'küçük yetişkin' olmaktan çıkaran dönüşüm ise modern çağın başında Rousseau'nun çocuğu bir tür 'tabula rasa', işlenmesi gereken doğal cevher olarak gören çalışmalarının öncülüğünde çocuk pedagojisi konusundaki ilginin canlanışına bağlı olarak gelişmiştir. Çocukluğun

---

[494] Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.140.
[495] Karatani, *Derinliğin Keşfi*…, s.140.
[496] Philippe Aries, *Centuries of Childhood* (Trans. Robert Baldick), New York: Alfred A. Knopf, 1962.

insan hayatının ayrı bir çağı halinde bölümlenmesi ise, "*ekonominin tarımdan sanayiye kayması, orta sınıfın gelişmesi, ailenin yapısının ve rolünün değişmesi, çocuk ölümlerinin azalması, boş zamanların artması, anababa-çocuk ilişkisinde duygusal bağın önem kazanması gibi nedenlere bağlıdır.''*[497] Farklı iş kollarının ortaya çıkması, bürokrasi ve teknokrasinin gelişimi, burjuva sınıfının nesnellik anlayışıyla esasında her zaman orada olan ama yeniden tanımladığı bir çocukluğun ve peşi sıra modern bir çocuk edebiyatının da gelişimine kapı aralamıştır.

Masal türü çocuk edebiyatı kategorisi inşasında bir temel işlevi görmüştür. Öyle ki, Batı'da sözlü anlatıların 'peri masalı' ismiyle kurumsallaşması, Zipes'ın ifadesiyle *''eğitimli yazarların sözlü geleneğe ait halk masallarını amaçlı bir yaklaşımla kendilerine mal etme ve o dönemin toplumsal kuralları çerçevesinde, bunu çocukların ve yetişkinlerin uygarlaştırılmaları için gelenekler, değerler ve tutumlara dair edebi bir tür söyleme dönüştürmesi*" sürecidir.[498] Zipes Batı masalının kurumsallaşma merhalelerini siyasal bir edim bağlamında bilhassa çocuklara uygulanan bir terbiye süreci (civilization process) olarak okurken, türün modernist örneklerinde tersyüz edici ve muhafazakar yönlerinin hangi koşullarda öne çıkarıldığına odaklanmıştır. Öte yandan Zipes, masalın modern yorumlarını iki ana kanal üzerinden okur; ona göre türün tersyüz ediciliği iki şekilde kullanılabilir, ya Nazi örneğindeki gibi gerici-faşist ya da özgürleştirici ideolojiler doğrultusunda. Üçüncü bir seçenek yoktur. Oysa daha önceden de belirttiğimiz gibi her masal yazarı türü yorumlarken muhafazakarlık, devrimcilik-ütopyacılık, restorasyoncu-onarıcı (nostalji), popülizm, jakobenizm, özgürlükçü-liberter, sosyalist ideolojiler arasında kendine has bir romantizm sentezi çıkarabilir. Masal-çocuk bağdaşımı istenen-önerilen ve beklenen neslin değer ve niteliklerini somutlaştırmanın yanı sıra gerek çocuğa, gerekse yetişkinlere söz konusu rol-modeli aşılamak adına gerçekleşir. Romantiklerin nazarında çocuk bir 'tabula rasa', tertemiz bir sayfadır, toplumsal bağımlılığın getirdiği yozlaşmadan aridir, hayalgücü sınırsız bir sanatçı, cennetin kokusunu taşıyan bir oyun varlığıdır.[499] Masal yazarları bir oyun varlığı olan çocukla

---

[497] Bekir Onur, "Sunuş", içinde: *Toplumsal Tarihte Çocuk* (Haz. Bekir Onur), Tarih Vakfı Sempozyumu 23-24 Nisan 1993, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.11.

[498] Jack Zipes, *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı* (Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, 27.

[499]

çocuk olarak, arzu ve hayali serbest bırakarak iletişime geçer ve fakat bunu yaparken onları oyunun arkasına gizlediği bir didaktizmle şekillendirmeye çalışmaktan geri durmaz.

3. 20. YÜZYIL TÜRK MASALININ MODERN KLASİKLERİ

3.1. Genel Bakış ve Metinlerarası Teknikler Üzerine

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde metinlerarası bir yaklaşımla inceleyeceğimiz metinler, ilk bölümde de yer yer vurgulandığı üzere, sözlü gelenekle yeni bağlar kuran metinlerdir. Metinlerarası incelemenin hassasiyeti de bu yeni bağlanışı; yazarın gelenekle kurduğu diyalogu olabildiğince görünür hale getirmektir. Masal araştırma ve kuramlarına ayırdığımız geniş bölümde, evvela bir kronoloji ile bu diyalogun 'gelenek' tarafını göstermeye çalışmıştık. Ancak yine de yazarın bu diyalog içerisindeki rolü kronolojik gecikmişliğine tabi olmaz, başka bir ifadeyle, yazarın bu diyalogu başlatıcı bir yetkisi vardır ve bu minvalde çeşitli pozisyonları kendine has bir üslupla üstlenebilir. Her ne kadar pragmatik bir tavırda buluşuyor gibi görünseler de, burada metinlerini inceleyeceğimiz üç masal yazarı da türün sanatsal yönüyle diyaloga girmiştir. Söz konusu masal türü olunca, bu temas bilhassa kaçınılmazdır.

Masal türüyle girilen diyalogda kaçınılmaz olan bir diğer temas ise türün naif ironisi üzerinden gelişecektir; burada metinleri yer alan her yazar, geniş masal familyasından seçtikleri örneklerle masal türüne romans ile komedi arasında yeni pozisyonlar tayin etmiş, yeni sentezler yaratmışlardır. Ancak Eflatun Cem Güney örneğinde görüleceği üzere, bu yeni bileşimler masalın yalnızca semantik değerleri üzerinden değil, pekala sözdizimsel ve vokabüler değerleri üzerinden de kurulabilir. Bütün bu ilişki biçimlerini tarif ederken, onları daha anlaşılabilir kılmak adına bu bölümde birtakım metinlerarasılık kuramcılarının kavram ve sınıflandırmalarından yararlanacağız. Bu nedenle masal metinlerinin değerlendirilmesine geçmeden önce, genel olarak söz konusu terminoloji ve tipolojiye dair bir takım ön bilgiler vermeyi ve yanı sıra birkaç önemli noktanın altını çizmeyi uygun görüyoruz.

Biçim-içerik ayrımı, yapısalcı metinlerarasılığın son kertede kaçınamadığı bir ayrımdır. Bu nedenle Gerard Genette alıntı, anıştırma, öykünme gibi basit ilişkileri ayrı bir kategoriye aldıktan sonra, ana-metin ile alt-metin arasındaki daha girift, derin, kapsamlı ilişkileri biçimsel ve anlamsal dönüştürümler olmak üzere iki temel kategori üzerinden sınıflandırmıştır. Biçimsel dönüşüm sınıfları anlamsal dönüştürümlere göre daha somut ve ayrıştırılabilir görünür; çeviri, koşuklaştırma (mazmunlaştırma),

düzyazılaştırma vd. Ancak anlamsal dönüştürümler biçimsel sınıflar kadar kesin ve yalın kümeler sunmayıp, bilakis ayrıldıkça birleşen tuhaf ve karmaşık bir çatallanmaya dönüşür: Temelde iki tip anlamsal dönüşümden söz edilir; bunların ilki olay örgüsüne ve eyleme odaklanan 'öyküsel dönüşüm' (Fr. transposition diegetique), ikincisi ise nesne ve kişilerin nitelik ve değerlerine odaklanan 'pragmatik dönüşüm'dür. İlki iki sınıfa ayrılır; öyküsel dönüşüm eğer bir eylem başka olay örgüsündeki bir eyleme öykünerek gerçekleşiyorsa bu *elöyküsel dönüşüm* (Fr. transposition heterodiegetique) sınıfına girecektir, şayet yazar eldeki olay örgüsünü dışarıdan kendi anlamsal bağlamıyla donatmışsa bu da *benöyküsel dönüşüm* (Fr. transposition homodiegenetique) sınıfına girecektir. Pragmatik dönüşüm ise, adından da anlaşılacağı üzere, tarihsel-kültürel dekorun çeşitli saiklerle yeniden düzenlenmesi ve kahramanın eylemlerini değiştirmeksizin ardındaki temel güdüleyicilerin yerlerine farklı ilkelerin konduğu faydacı ilişkileri kapsar.[500]

Burada karmaşayı yaratan, bir ana-sınıfa ait bir alt-sınıfın, bir başka ana-sınıfın alt-sınıfıyla kolaylıkla örtüşebilmesidir. Ancak bunları doğrudan birer metin yazım tekniği olmanın ötesinde, metinlerarası diyalogun içinde yazarın müzakere için sunduğu ön koşullar gibi düşünürsek, yalnızca örtüşmeleri önemsiz kılmakla kalmayıp türsel sapmaları da daha sağlıklı yorumlayabiliriz. Çalışmamızın başında yer alan metinlerarasılık bahsinde değinildiği üzere, metinlerarası yorum yazarların kullandığı metinlerarası tekniklerin hangi sınıflara ait olduğunu tespit etmekle nihayete ermez, ancak bu teknikler yazarın gelenekle buluşmak için tercih ettiği mekânlar gibidir ve bu mekânlar pek çok niteliğiyle metinlerarası diyalogda nelerden nasıl söz edileceğini belirler.

Bu üç yazar özelinde – ileride modern Türk masalının klasiklerinin geneline yayılmak üzere - ortak bir metinlerarası eğilimden bahsetmek istesek, elimizdeki sınıflandırmalar buna nasıl yanıt verirdi? Gökalp ve Tansel, zaman zaman *benöyküsel dönüşüm*de buluşsalar da, Gökalp'in çok daha *pragmatik* bir tutum sergilediğini göreceğiz. Diğer yandan Güney'in masallarında da bir *pragmatizm* bulacağız, ancak bu öyküsel dönüşümün tamamen dışında ve bizce biçim-içerik sınıflandırmasını aşan ve özgün sonuçlara varmış bir pragmatizm olacak. Öyleyse bu sorunun yanıtını

[500] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s.142-164.

tekniklerden çok daha genel bir tutumda ve edebi söylem alanının değişmesi zaman alan kökleşmiş alışkanlıklarında aramalıyız.

Türk masalının Milli Mücadele döneminde başlayan ve Cumhuriyet ile birlikte hız kazanan modernleşme ve kurumsallaşma sürecinin 20. asır Türk edebiyatındaki yenilik hareketlerinin genel çizgisine paralel olduğu söylenebilir. Söz konusu yakınlık özellikle edebiyatın Tanzimat'tan 1950'lere kadar eğitsel işlevi ya da kamuoyu yaratma gücünü önceleyen 'etik' eğilimin bir şekilde hâkim oluşu ve bu doğrultuda çoğu zaman geleneksel biçimlere dayanarak ve bazen de avangard-deneysel metinlerle talep edilen 'estetik özerkliğin' reddedilmesinde son derece açıktır.[501] Batı'da edebi kanonların ulusun özünü temsil eden halk diliyle ve halk kültürüne ait estetik değerler esas alınarak yeniden inşasına yönelen modernist projeler, dönemin pek çok Türk şair ve yazarını etkilediği gibi çağdaş Türk masalcıları için de yol gösterici olmuştur. Folklorik metinlerden beslenen masal yazarları da bilhassa cumhuriyetin ilk yıllarında masal yazımını eğitim seferberliğinin önemli bir parçası olarak görmüş, folklorun modernizasyonunu bir kültürel süreklilik programı gibi ciddiyetle – ve bazen doğrudan resmi kurumların bünyesinde - tatbik etmiştir. Bu, çağdaş masal yazarlarının türün estetik yönünü büsbütün gözardı ettikleri anlamına gelmez, ancak konu çocuk ve halk eğitimi olunca estetiğin ahlaki ideal ve kamusal faydayla koşullanması da yadırgatıcı sayılmamalıdır. İşte, estetik özerkliği tali kılan bu baskın eğilim, çağdaş Türk masalının üç öncü isminin masallarını kuşatan ortak bağlamdır, deyim yerindeyse gelenekle masaya otururken okura sunulan 'müzakare ön koşulları'dır.

[501] Mustafa Armağan, *İmkansız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm*, İletişim Yayınları, 2015.

3.2. Ziya Gökalp Masalları – Hars, Mefkûre, Tezhip

"Zemini mefkûre, seması hayal
Bir gün gerçek, fakat şimdilik masal…"[502]

Türk modernleşmesinin merkezinde tek bir isim yer alacaksa, kuşkusuz bu Mehmet Ziya Gökalp (1876-1924) olurdu. Türkiye Cumhuriyeti'nin banisi Mustafa Kemal Atatürk'ün 'fikir babam' dediği Gökalp, imparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecinin ideolojik çerçevesini çizen, sosyoloji ve halkbilimi gibi Batı'da ulus kimliklerinin inşasında başrolü paylaşmış sosyal bilim kürsülerinin kurulmasını sağlayan öncü bir aydındır. Milli mücadelenin en kritik günleri de dâhil olmak üzere son derece ağır koşulların hüküm sürdüğü bir dönemde, İkinci Meşrutiyet sonrası ortaya çıkan siyasi akımları birleştirmenin yanı sıra politik bir romantizm ile bilimsel bir rasyonalizmi uzlaştırma gayreti içerisinde, cumhuriyetin – günümüzün popüler tabiriyle - resmi ideolojisinin esaslarını belirlemiştir. Başta Fransız sosyolog Emile Durkheim olmak üzere Batılı düşünürlerden yararlanarak ortaya koyduğu hars-medeniyet kuramı ile modern bir kültür politikası üreten Gökalp'in, döneminin en parlak, üretken ve sağduyulu aydını olduğu aşikârdır.

Burada pek çok kaynakta bulunabilecek türden bir biyografi aktarmayı gerekli görmüyoruz. Bununla birlikte Gökalp'in yaşamı, iç dünyası ve iştirak ettiği siyasal ve edebi çevrelerle birlikte gelişerek değişen dünya görüşü, kuşkusuz edebi metinlerine yansımıştır. Yine de bu yansıma, estetik bir duyuştan ziyade bir 'ethos'ta, tıpkı Durkheim gibi sosyolojinin kurucu babalarına has normatif bir ahlak felsefesinde temellenir.[503]

---

[502] Fevziye Abdullah Tansel (Haz.), *Şiirler ve Halk Masalları – Ziya Gökalp Külliyatı – 1*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, 11. Çalışmamızdaki masal metinleri bu edisyon ve baskıya aittir.

[503] Robert Nisbet, Simmel, Durkheim, Tarde, Weber, Tönnies, Marx gibi sosyolojinin büyük isimlerinin aynı zamanda birer ahlak filozofu olduklarını, başta 'toplum' kavramanın kendisi olmak üzere bu kurucu babalar tarafından türetilen başat sosyoloji kavramlarının her daim ahlaki bir tını taşıdığını belirtir: *"Cemaat, ahlaki bir değer olarak başlar; bu kavramın yavaş yavaş sekülerleşmesi, 19. yüzyılın sosyolojik düşüncesinde daha sonra kendini gösterir. Aynı şey, yabancılaşma, otorite, statü ve diğer kavramlar için de geçerlidir. Bu kavramların ahlaki dokusu, hiçbir zaman büsbütün yok olmaz. Hatta*

Edebiyatın kadim belagat usullerinin, biçimsel, stilistik değerlerin sürdürülmesinden ibaret olamayacağı, kamuoyu oluşturabilen güncel bir işleve sahip olması gerektiğine dair toplumcu görüşler Tanzimat döneminde filizlenmiştir. Ancak bu toplumcu eğilim seferberlik ruhunu olgunlaştırmadan önce, beka endişelerinin gölgesinde geçen derin bir siyasal kriz, istibdat ve buhran dönemini tecrübe edecektir. Şartların talep ettiği aciliyete karşın ellerindeki kamusal alanın darlığı ve devralınan edebi geleneğin iştihamlı mazisi ve sıyrılması hiç de kolay olmayan ket vurucu etkisi göz önünde bulundurulduğunda, tarihin en büyük imparatorluklarından birinin dağılma dönemini yaşayan Osmanlı aydınlarının günümüz okuruna tuhaf gelebilecek bazı romantik söylemlerinin aslında pek de yadırgatıcı olmadığı söylenmelidir. Osmanlı idarecilerinin son iki yüzyılda karşısında bulduğu Batılı ülkelerin üst sınıfları genişletip alt sınıfları olabildiğince müşterek bir milli hayata katmalarını sağlayacak yapısal girişimlere duyarsız kaldığını belirten Şerif Mardin, söz konusu tuhaflığı Namık Kemal'in 'ne efsunkar imişsin ah ey didar-ı hürriyet' mısraıyla örnekler. Hürriyetten bu şekilde bahsetmek, Mardin'in ifadesiyle, 'her çağda başvurulmuş bir yöntem değildir'.[504] Bu gibi tuhaflıklara Gökalp'ten bir misal verilmek istenirse, Talat Paşa'yı Alman filozof Leibniz'in 'monad'ına benzettiği şiirden bahsedilebilir.[505]

Milli Edebiyat döneminde başta *Genç Kalemler* olmak üzere çeşitli dergilerde Türkçenin sadeleştirilmesinin öncülüğünü üstlenen, yeni biçimler deneyen ve daha mühimi siyasal-sosyal ve tarihi temaları edebiyata dâhil eden yazar-şairlerin gayretleriyle birlikte, edebiyatta estetik özerkliğin reddine binaen toplumsal işlevi önceleyen genel eğilim fikren ve fiilen olgunlaşır. 1913'te İstanbul'a gelen Diyarbakır'lı Ziya Gökalp de, fikirlerini pek çoğu kendisi gibi İttihat ve Terakki Cemiyeti mensuplarının teşkil ettiği politik çevrelerde ikmal etmiştir. Ancak onu etrafındaki kalem erbabından farklı kılan, şöhretini şiir, öykü ya da romanlarına değil, bütünüyle *Türk Yurdu*, *Muallim* ve bilhassa kendi gayretleri ile çıkardığı *Yeni Mecmua*'da yayınlanmış makalelerinde inşa ettiği düşünür hüviyetine borçlu

bu fikirlerin ortaya çıkmasından bir asır sonra, Weber ve Durkheim'ın bilimsel yazılarında bile, ahlaki unsur canlılığını sürdürür. Büyük sosyologlar, hiçbir zaman ahlak filozofları olmaktan vazgeçmezler." – Robert Nisbet, *Sosyolojik Düşünce Geleneği* (Çev. Yusuf Kaplan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2013, s.25.

[504] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s.174.

[505] s.125.

olmasıdır. Nitekim Darülfünun'da verdiği derslerin takrirleriyle Türkiye'nin ilk sosyoloji kitaplarına imza atan (ve gerçek imzasını da ilk defa bu kitaplarda kullanan) Gökalp'in edebi metinlerine bakıldığında da mantıkçı, sınıflandırıcı ve en çok da tanımlayıcı bir zihin karşımıza çıkar. Şiirleri, manzum destanları ve masalları, arkasındaki sosyolojik 'ethos'u handiyse kitabî bir netlikte gösterecek denli şeffaf, doktriner, didaktik ve (çoğu eleştirmenin ifade ettiği üzere kuruluk, basitlik derecesinde) sade metinlerdir.

Ne var ki, ne denli siyasal edim olarak okunmaya son derece elverişli görünseler de, buradan Gökalp'in masallarını kuşatan bağlamın da aynı derecede basit ve okunaklı olduğu neticesini çıkarmak acelecilik olur. Gökalp'in Batılı düşünürlerin tezlerini kafasındaki ideolojik senteze göre keyfi şekilde yorumladığı, söz konusu sentezin de karmaşık, zaman zaman tutarsız bir görünüm arz ettiği ilgili araştırmalarda sık sık dile getirilmiştir. Gelgelelim Gökalp'in masallarını metinlerarası bir zeminde okumak imkanı, onları tabiri caizse dikişlerini aşikâr eden olanca şeffaflığına karşın bir noktada öyküleştirilmiş fikir terennümlerine indirgemekten sakınma gerekliliğini de beraberinde getiriyor. Her eklektizmin bir seçki olduğu ve hiç değilse bu hususiyetiyle dolaylı olarak özgün bir yapıya işaret ettiği kabul edilirse, ismi pek çok diğer 'ilk'le birlikte anılan Gökalp'in masallarındaki metinlerarası ilişkileri açığa çıkarmak için 'burada hangi fikirler, temler vs. işlenmiş?' gibi eşleştirmeye güdümlü soruların menzilini aşmak lüzumu da kabul edilmelidir. Bunun içinse önce mevcut literatürün sunduğu ideolog hüviyetinin ana hatları ortaya konulmalı, akabinde bu hatlar geleneksel halk masalı üzerinde uygulanan bağlam değişimleri ile yan yana getirilmeli ve neticede metinlerin tür yasasında gerçekleştirdiği sapmalar üzerinden kendilerini 'ele verdiği' noktalar birleştirilmelidir.

3.2.1. Gökalp'in 'Mefkûre'si: Halk Klasiği

"Diyordu: Halk bağçe, biz bağçevanız;
Ağaçlar gençleşmez aşıdan yalnız;

Evvela ağacı budamak gerek,
Aşıyı sonradan ulamak gerek.,, "[506]

Ziya Gökalp'in düşünce dünyası üç kavram üzerinde özetlenebilir. İlki *hars*, ümmet topluluklarına has 'medeniyet'in karşısında, ulusal karakteri yansıtan, organik bir kültüre işaret eder.[507] İkincisi *ma'şeri vicdan*, bireysel davranışı belirleyen aşkın bir temeldir; şahıslara ait mesuliyetin (Kant felsefesinde 'ödev', Freud psikolojisinde 'superego') sınırlarını çizen toplumsal vicdana karşılık gelir. Üçüncüsü ise millet topluluklarına has soyut bir ideali, bir ülküyü karşılamak üzere Arapçadan Gökalp'in bizzat türettiği sözcüklerden (halkıyat ve kavmiyat gibi terimleri de o türetmiştir) biri olan *mefkûre*dir.[508] Bu üç kavram esas itibariyle Durkheim sosyolojisine dayanmakla birlikte, Gökalp'in makalelerinden anlaşılacağı üzere salt idealist soyutlamalar

---

[506] s.8

[507] Nişanyan Sözlük'te, hars sözcüğünün Arapça **حرث (ḥrṣ)** (kazmak, toprağı sürmek, yazmak fiili) kökenine göre 'kültivasyon, tarla sürme, tarım' gibi anlamlara geldiği ve Türkiye Türkçesi'ndeki kavramsal-derivatif (suni, yapay) anlamının Gökalp tarafından tedavüle sokulduğu belirtilir. Bununla birlikte, ek açıklama kısmında Gökalp'in kavramı Fransızca 'culture' sözcüğünün karşılığı olarak kullandığı belirtilmiştir. -https://www.nisanyansozluk.com/kelime/hars (08.10.2022). Bu noktada, kökeni Almanca kültür sözcüğünün metafizik arka planının da tabii suretle Alman idealizmine ait olduğunu, nitekim tarımsal faaliyet, ekme biçme gibi anlamlarını da Almancadan aldığını belirtmek gerekir. Bugün dahi söz konusu kavramı karşılamak için Türkçede en çok kullanılan sözcük 'kültür' olmakla birlikte, zaman zaman Türkçe kökenli 'ekin'e de akademik çalışmalarda rastlanılmaktadır.

[508] Nişanyan Sözlük'te mefkûre sözcüğünün, Arapça düşünce anlamına gelen 'fikir' kökünün edilgen çekimi olduğu ve bu bağlamda 'düşünülen şey' anlamına geldiği belirtilmiştir. Bu kavramı Fransızca 'ideal' karşılığı olarak, Arapça vezin kaidelerine göre türeten Gökalp, bağlamı Durkheim sosyolojisinin temel dinamiklerinden alır. Buna göre, bir topluluk başına felaket geldiğinde ferdiyetçilikten gayriihtiyari şekilde uzaklaşır ve toplumun menfaatlerini önceler. Gökalp, sosyal bir varlık olmanın gerekliliğini bir fikir-kuvvete dönüştürürken, mefkureyi ulusa ait birleştirici, kolektivist iradeyi hareket geçiren bir duygu ve başka medeniyetlerin altında ölmeye yüz tutmuş milletlerin yeniden doğmasını sağlayan bir kutsiyet fikri olarak tanımlar: "*Bir millet büyük bir felâkete uğradığı, korkunç bir tehlike karşısında bulunduğu zaman fertlerindeki şahsiyetleri bel' eder (yutar): O zaman umumun ruhunda yalnız millî bir şahsiyet yaşar. Bütün kalplerde bu millî şahsiyeti idâme etmek (devam ettirmek) tehâlükünden (isteğinden) başka bir duygu kalmaz. Bu hengâmede fertler kendi hürriyetlerini değil, milletlerinin istiklâlini düşünürler. İşte o muazzez (yüce) duygu ile karışık olan bu mukaddes düşünceye mefkûre (ülkü) denilir."* - Ziya Gökalp, *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2014, s.52-53.

olmakla kalmayıp, anlamını Osmanlı toplumundaki kültürel bölünmüşlük, ara kurumların eksikliği gibi temel yapısal sorunlarla ilişkili olarak kazanan, sosyolojiye biçilen toplumu barışçıl bir bütünlüğe kavuşturma vazifesine tabi olan kavramlardır.

Hilmi Ziya Ülken, Gökalp'in dönemin pek çok Avrupalı düşünürü gibi pozitivizm ve idealizm arasında seyreden fikir dünyası için iki temel karakteristikten bahseder. Bunların ilki, olgunluk döneminde hars-medeniyet ikiliği kılığında ortaya çıkan uzlaştırıcı bir düalizm, ikincisi ise henüz gençlik yıllarında kendisini gösterecek olan analitik-mantıkçılıktır.[509] Ülken, ikinci özelliği Gökalp'in Nietzsche okumaları üzerinde tespit eder*: "Nietzsche'den bahsediyor, fakat tam Nietzsche'ci değildir, bu ancak Guyau'yu ve Alman filozofunu çok beğenen Fouille'nin gözlüğü ile görülmüş, yani zihnileştirilmiş bir Nietzsche'dir. Kafa yapılışı mantıkçı olan Gökalp, heyecanlarını dahi tanımlamak ve sınıflamaktan hoşlanır."*[510] Osmanlı hanedanının teokratik temsil gücünü yitirmesi akabinde ahlaki alanı ulusal varlığın özünü kapsayacak şekilde yeniden tanımlamak üzere yeni bir aşkınsal merkez arayan Gökalp, bu merkezi Durkheim'ın da etkisiyle toplumsal yaşamın bireye mesuliyetin yanı sıra kişilik de kazandıran organik dayanışmasında bulur. Hars-medeniyet düalizmi de burada bir uyumlaştırma kuramı gibi devreye girer. Türk milletinin müşterek vicdani temayülleri, değer yargıları harsında, yani şifahi ananelerinde saklıdır. Bireyin toplumla ortak bir gayede, bir idealde buluşmasını sağlayan harstır, maşeri-toplumsal vicdan, kurucu iradenin tecessümü harsî değerler üzerinde temellenir. Ancak araçsal aklı ihtiva eden medeniyet dairesi olmaksızın harsta mevcut olan bu fikir-kuvvet faal hale gelemez. Hars ve medeniyet görünürde tenakuz halinde olabilir; sözgelimi, aile bağları milli dayanışmayı zayıflatabilir yahut dini mensubiyet kavmi yapıya zarar verebilir. Yine de Gökalp'e göre bu çatışmalar aşılmaz zorunluluklar değildir. Amaç ile yöntem, idealizm ile pozitivizm, analiz ile reform, birey ile toplum, Alman 'kultur'unun tınısını taşıyan hars ile Fransız 'civilization'unun tınısını taşıyan medeniyet arasında[511], hülasa kültür ile uygarlık arasında uyumlu bir ilişki tesis

[509] Taha Parla bir uyum teorisyeni olarak tavsif ettiği Gökalp'in kuramındaki ikililği analitik-reformcu olarak sınıflar ve kendisinin bu ikisinin her daim mükemmel bir şekilde var olacaklarını düşündüğünü, aralarında bir gerilim olabileceğini aklına getirmediğini söyler. -

[510] Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s.450.

[511] Norbert Elias, *Uygarlık Süreci 1* (Çev. Ender Ateşman), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

edilebilir.

Görüldüğü üzere, Gökalp'in ahlak felsefesi, büyük ölçüde Kant'çı ödev ahlakı alanında seyreden, liberal ve sosyalist modeller karşısına konan tesanütçü (dayanışmacı-solidarist) bir iktisat modeli öngörmektedir. Ona göre tesanütçülük iki sebepten Türklere en uygun sistemdir; birincisi Türkler sosyalist olamayacak kadar hürriyetlerine düşkündür, ancak eşitliği ve adaleti sevdiklerinden bireyci, liberal de olamazlar. *"Türklerin sosyal mefkuresi, ferdi mülkiyeti kaldırmaksızın, sosyal servetleri fertlere kaptırmamak, umumun menfaatine sarfetmek üzere muhafazasına ve üretilmesine çalışmaktır."*[512] Gökalp, Türk harsında mevcut olan dayanışmacı ahlakı, Osmanlı seçkinlerinin ahlakı ile kıyaslar ve Türk harsının dağınık, atıl bir durumda olmasının sebebi olarak bu seçkinlerin ihanetini, bozuk şark medeniyetine dört elle sarılıp, milli harstan kaçmasını gösterir. Ona göre Türk halk ahlakında eşitlik, dürüstlük, özveri ve alçakgönüllülük gibi değerler esasken, Osmanlı seçkinleri haz ve refahı yüceltmiş, şahsi menfaatlerini toplumun önünde tutmuş kimselerdir.

Mefkûre, bu tarihsel konjonktürden de anlaşılacağı üzere, henüz rüşeym halinde bulunan bir ulusun kendi hüviyetine folklorik varlığı zemininde yeniden kavuşacağı inancıdır; yaratıcısının tabiriyle bir 'umut felsefesi'ni tanımlar. Keza Mardin de, Gökalp'in gerek 'millet' gerekse de 'halk' kavrayışında Alman romantik milliyetçilerine çok yakın olan bu gelecekçi-idealist bağlamın çevrelediğini belirtmiştir. *"Milliyet, bazı işaretleri var olan, fakat sürekli çabalarla ortaya çıkarılması gereken bir olguydu."*[513] Buna paralel olarak 'halk' da Gökalp'in modelinde sınıfsal bir karakter taşımayıp toplumu bütünüyle kuşatan fakat yeniden doğmakta olan bir ulusun gelecek vizyonu dâhilinde karşımıza çıkar. Kızılelma ve Turan, bu bakımdan tıpkı romantiklerin ütopyacılığındaki gibi ulaşılmazlığın geleceği beslediği hayalî, Gökalp'in terminolojisiyle 'mefkurevi' mekânlardır. Halkiyat ilminin Gökalp için önemi de bu noktada açıklık kazanır. Zira dağınık olan Türk harsının

[512] Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2019, s.176-184. Gökalp'te cemiyet, millet vb. kavramların içeriği, ekonomi-politik görüşlerine dair bkz: Halil İnalcık, "Ziya Gökalp – Yüzyıla Damgasını Vuran Düşünür", *DoğuBatı*, 3. (12, 2000/3), s. 9-33. Aytekin Ersal, *Türkiye'de Ulus Devlet ve Ziya Gökalp, Mümtaz Turhan, Erol Güngör*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s.313. Ünver Günay, Celaleddin Çelik (haz.), *Türk Kimliğinin Yeniden İnşası Bağlamında Ziya Gökalp,* Kesit Yayınları, İstanbul 2010.

[513] Şerif Mardin, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.234.

derlenip toparlanmasını, Türk edebiyatının milli ve Avrupai nitelik kazanacağı aşamalardan ilki olan 'tahris'in, yani ulusal edebiyatın halk edebiyatından beslenmesi sürecinin önünü açacak olan halkiyat çalışmalarıdır.

Gelgelelim bu modernist proje derleme çalışmalarıyla nihayete eremez; asıl üzerinde durulması gereken nokta 'tezhip', yani halk kültürüne milli klasik vasfı kazandıracak olan işlenme sürecidir. Gökalp'in planına göre Türk edebiyatı millileşme sürecinden sonra işlenmiş bir zevk halini alacağı tezhip aşamasından geçmelidir. Çünkü işlenmiş zevk, halk kültürü ile yüksek kültür arasında bir regülatör görevi görecek, aydın ile halk arasındaki yabancılaşmayı gidererek toplumun organik bütünlüğüne katkıda bulunacaktır. Halk klasiğinin gerçek manada bir klasik olabilmesi için, şifahi gelenekte asırlarca yaşadıktan sonra Homeros'un *İlyada* ve *Odise* destanlarında yaptığı gibi mili ve üslup sahibi bir sanatkâr tarafından derlenip düzenlenmesi, yeniden yazılması, yani şifahi olmaktan çıkarılıp tahriri hale getirilmesi gerekir. Nitekim İran destanını klasik hale getiren Firdevsî, Roma destanını klasik hale getiren ise Vergilius gibi büyük halk sanatkârları olmuştur. Gökalp halk klasikleri üzerine görüşlerini sunduğu makalesini milli ve harsi eserlerin tezhip edilmek üzere Türk sanatkârını beklediğini söyleyerek noktalandırır: *"Şah İsmail, Aşık Garip, Dede Korkud Kitabı, Karagöz! Acaba hangi sanatkârın milli kalemiyle klasikleşeceklerdir. Bu henüz meçhul! Fakat: her halde, bu milli eserler ya bedii halk lisanıyla yazılacaklar veyahut yok olup gideceklerdir."*[514]

Gökalp, tarih ve sosyoloji gibi temel sosyal bilim dallarının usullerine dair kaleme aldığı metinler arasında ilk sırada yer alan 1922 tarihli makalesinde, halkiyat ilmini çalışma nesnesi-sahası üzerinden etnolojiden ayırarak tanımlar ve şifahi gelenekler arasında tetkik ettiği ilk türün 'halk masalı' olduğunu belirtir. Folklor çalışmalarını masal araştırmaları tarihiyle eşleştirdiği göz önüne alındığında, Gökalp'in Grimm Kardeşler'in çalışmalarından haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Keza aynı makalede 'milletin eski seciyesi (karakteri), eski mefkûreleri masallarda mahfuzdur' şeklindeki ifadesi, klasik etnoloji ve romantik filolojinin bozulmuş-mit

[514] İsmet Çetin, "Ziya Gökalp'e Göre Tezhip, Klasik, Halk Klasiği ve Nasreddin Hoca", *Milli Folklor*, Sayı 7, s.121.

teorisini benimsediğini göstermektedir.[515]

Gökalp, *Küçük Mecmua*'da yayınladığı masalları örnek göstererek, benzer çalışmaların bir an evvel çoğalması gerektiği konusunda bir çağrıda bulunur, zira Rus, Macar ve Alman halkbilimciler Anadolu'da derleme çalışmalarına çoktan başlamıştır ve daha da önemlisi masal anlatıcılarının nesli tükenmektedir. Gökalp çağrıyla sınırlı kalmayıp, derlemecilere usule dair yol gösterici bilgiler aktarır. İşin ilginç kısmı da burada açığa çıkar; derlemecilere masalın en kıymetlisinin usta anlatıcıdan bütün ağız ve üslup özellikleri hiçbir değişikliğe uğratılmaksızın kaydedilen masal olduğunu söyler ve yanı sıra kaynak kişiye dair bilgilerin muhakkak not edilmesini tembihler. Yakın zamanda yayınlanmış K.D. Hanım'ın *İstanbul Masalları*'nı önemli bulur, ancak onların da halk dilinden kitabet diline geçirilmesini, Grimm'lerin kategorisiyle 'Buchmarchen', *kitabî masal* haline getirilmesini yanlış bulur. Ayrıca, Küçük Mecmua'da neşredilen ve daha sonra büyük bir kısmı *Altın Işık* kitabında toplanacak masalların Diyarbakır'da, Keloğlan ve Küçük Şehzade gibi masalların Anadolu'nun değişik yerlerinde derlendiğini ifade eder. Anlaşılan derleme ve yayımlamadaki otantikliği koruma hassasiyeti yalnızca 'tahris' aşamasının usullerine özgüdür, nitekim Gökalp'in yayımladığı masallara bakıldığında, hiç de kayda geçirildiği şekliyle yayınlanmış otantik metinler olmadığı, edebi (tahriri) masallar olduğu görülür. Bu çelişkili gibi görünen durum yine kendisi tarafından masal-çocuk ilişkisine dair görüşlerini beyan ettiği şu cümlelerde açıklanır:

> *"(yüksek edebiyata da telmih yoluyla giren) ... bu masalların çocuk terbiyesinde de büyük rolü vardır. Kıraat kitapları hep bu masallarla doludur. Küçük çocukların dikkatini, alakasını yalnız bu masallar celp eder. Onlar ilk kahramanlık derslerini, mefkure için fedakarlıkları bu masallardan öğrenirler."*[516]

Bir teorisyen olmanın yanı sıra aynı zamanda bir eğitmen olan Gökalp'e göre masallar, ulusun geleceğini tayin edecek çocuklara kendisini kökleriyle tazeleyen milli kültürün değerlerini öğreten bir mefkûre öğretmenidir. İçinde bulunduğu çağı

[515] Ziya Gökalp, *Küçük Mecmua Yazıları*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2016, s.264.
[516] Ziya Gökalp, *Küçük Mecmua Yazıları*.., , s.264. Altı çizili cümle bize ait.

şiirin sustuğu şuur devri olarak tanımlayan Gökalp, edebiyatı fikrin hizmetine koşmak lüzumunu da bu tarihsel pozisyon üzerinden izah eder. Didaktik, tarihi mevzuları işleyen ve Atatürk, Enver Paşa, Talat Paşa gibi büyük şahsiyetlere adanmış şiirlerinin toplandığı *Yeni Hayat* kitabının girişindeki iki paragraflık bir sebeb-i telif bölümünde gayesini açıkça belirtir. Çocuklar bir mefkûre ile donatılmış, manzum (oyunlaştırılmış) masal ve tekerlemeler sayesinde tıpkı ders arasında oyun oynar gibi milli kültür ve değerleri öğrenebilecektir:

> *"Şuur devrinde şiir susar, şiir devrinde şuur seyirci kalır. İçinde bulunduğumuz zaman, galiba birinci devreye aittir… Bu hali çocukların hayatında da görürüz: Ders saatleri arasında oyun fasılaları var… Aynı zamanda, çocuk terbiyesinde birtakım dersler, oyun tarzında verilir; bunun gibi, halk terbiyesinde de bazı fikirlerin vezin kisvesinde arz edilmesi fena mı olur?"*[517]

Kuramdaki eklektizm böylece halk terbiyesi yöntemini de basit bir faydacılıkla belirlemiş, masal yazarlığı özelinde ise dil estetiğini bir bellek yardımcısı işleviyle sınırlamış olur. Tercih edilen ifadelerden de anlaşılacağı üzere, halk masalının yeniden üretimi özü itibariyle geleneksel biçim altında 'bazı fikirlerin arz edilmesi'nden ibarettir. İleride görüleceği üzere Gökalp'in manzum masalları zaman zaman ilköğretim ders kitaplarındaki eğlenceli alıştırmaları andırır; tekerleme havasındaki beyitlerin çocukların kolay ezberlemesi için yazılmış olduğu gayet açıktır. Gökalp edebi metinlerinde de kürsüden konuşan bir 'hoca'dır, ancak masallarda kafiye konforuyla aktardığı 'fikirlerin' hangi yaş grubuna hitap ettiği ve gerçekte nasıl kavrandığı ile pek alakadar görünmez. Öyleyse, makale ve şiirlerinde olduğu gibi masallarında da 'ortaya çıkarılması gereken' bir toplumun 'esasları'na odaklandığından, Gökalp'in manzum ve mensur masallarına dört başı mamur bir pedagojik sistemin çıktıları olarak değil, fakat kendisinden sonra gelecek olan masal yazarlarına rehberlik etmesi umulan, mukaddime ve tanıtım niteliğindeki denemeler olarak bakılması, kanaatimizce en doğrusu olacaktır.

---

[517] Fevziye Abdullah Tansel (Haz.), *Şiirler ve Halk Masalları – Ziya Gökalp Külliyatı – 1*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, 96.

3.2.2. Kızılelma: Alegori ve Yeniden Doğuş

> *"Ben çocukluğumda şıuursuz ümit sevk-i tabiîsine tâbi idim, onunla bahtiyar bir hayat yaşıyordum. Düşünmek devrine geçtikten sonra bu uğurlu sevk-i tabiîyi kaybettim. Bu kaybedişten sonra, saadet perisi de bana veda etti. Fakat ben bu hale razı olmadım. Şe'niyete müstenid bir ümid felsefesi yapmaya çalıştım."*[518]

Ziya Gökalp'in masallarının yayınlandığı tarihlere bakıldığında, daha sonra *Kızılelma* başlıklı şiir kitabına alacağı ilk masallarının milli mücadele yıllarının en kritik dönemlerinde yazılmış olduğu görülür. Gökalp'in kaleme almış olduğu on dokuz masalın on üçü manzumdur ve bu manzum masalların sekizi Bulgaristan sınırlarının İstanbul Anlaşmasıyla çizildiği, yani Batı Trakya ve Dedeağaç'ın kaybının resmileştiği karanlık bir yıl olan 1913 yılında yazılmıştır. Osmanlı Devleti'nin birbirini izleyen mağlubiyet ve toprak kayıplarıyla birlikte ortaya çıkan aciliyetin gereği bu masallarda hem haletiruhiye hem de etik anlamıyla *moral* bir bağlam ön plana çıkar; milli birlik ve beraberlik, dayanışma, azim, ümitvar olma ve fedakârlık duyguları işlenir. Türk ulusunun küllerinden doğuşu, bir yeniden-doğuş laytmotifi olarak bu masalların omurgasını teşkil eder. Gökalp'in fikri dünyasına ait kavramların eşliğinde, zaman zaman Ziya Paşa'nın darb-ı mesel haline gelmiş şiirlerine benzer didaktik bir söyleyişle, kahramanların bir alegori dâhilinde 'halk', 'millet', 'mefkure', 'Turan' gibi kavramları temsil edecek şekilde kişileştirildiğini görürüz.

Gökalp'in *Kızılelma*'daki beş masalı[519] da yalnızca alegorik anlatımıyla değil, aynı zamanda biçimsel nitelikleriyle de klasik Türk şiirinin öyküleme formu olan

[518] Ali Nüzhet Göksel, *Ziya Gökalp ve Çınaraltı*, İstanbul 1939, s.69.
[519] Kitapta masal bölümüne altı metin alınmıştır, ancak dördüncü sırada yer alan ve diğer masalların aksine dörtlük biriminde yazılmış olan "Polvan Veli", 13. Yüzyılda yaşamış mutasavvıf, şair ve pehlivan olan tarihi bir kişiliğin kahramanlıkları üzerine yazılmış, menkıbe-destan arası bir metin olduğundan, onu incelememize dâhil etmedik.

mesneviye yaklaşır. “Kızılelma”, “Ülker ile Aydın”, “Küçük Şehzade”, “Alageyik”, “Kurt ile Ayı”, masallara uygun şekilde manilerin, dörtlüklerin süsleme olarak kullanıldığı küçük bir kısmı hariç, tamamı beyit biriminde ve fakat hece ölçüsünde kaleme alınmıştır. Her ne kadar mantıksal bir temeli olsa da, fikri dünyası metafizik-romantik bir zemine yaslanan Gökalp’in yeniden yazdığı, kendi icat ettiği terimi kullanacak olursak ‘tezhip’ ettiği masallar, masal familyasının mizahi-ironik kolundan değil, epik ve romans kanadına yakın ‘asıl masallar’ kolundan seçilmiştir. Her alanda ‘kurucu’ metinler yazdığı gibi masal türünü de tarihsel kuruluş anlatılarının yer aldığı epik daireye geri götüren Gökalp’in, Nasreddin Hoca fıkraları üzerine eski bir el defterine yazmış olduğu 38 sayfalık metnine bakıldığında, *nekregûluk* olarak andığı mizahı fıkra türüne özgü bir nitelik olarak düşündüğü görülür.[520] Masalın romans omurgasına milli mücadele alegorileri yerleştirirken, iyi-kötü ikiliğini Jameson’un belirttiği gibi bir ben-öteki retoriğine dönüştürmesi de keza türün yalnızca epik yönünü esas aldığının bir göstergesidir. Serüven alegorileri haricindeki masallarda da kurucu ilkeleri ve yapısal reformları işlediği düşünülürse, Gökalp’in manzum masallarının klasik mesnevinin kurucu, ilke belirleyici söylemini teşkil eden ‘mistik romans’ koluna yakın olduğu, kökleri Şeyhî’nin *Hârnam*e’sine kadar uzanan mizahi-hiciv mesnevilerinden ayrıldığı söylenebilir.

Divan şiirinde tasavvufi bir anlam örüntüsü olan alegorik mesnevi geleneğini Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ı merkezinde inceleyen Victoria Holbrook, bu gibi mesnevilerde kahramanların gerçek birer şahıs niteliğinde olmaktan çok, İslami kozmolojide belirli bir role sahip kavramsal bir kişilik özelliği gösterdiğini belirtir. Buna göre olay örgüsü ruhun yolculuğunu - tasavvufi terminolojide seyr-i süluk – aşık ve maşuk ise beşeri-ilahi sınırlar arasındaki ilişkiyi temsil eder; kadın ve erkek arasındaki romans ‘mistik romans’tır, ilahi aşka, bütüne ulaşmanın, ruhun masiva ile arazdan kurtulup özüne vardığı yolun köprüsü olarak konumlanır.[521] Gökalp’in en meşhur şiirlerinden olan Kızılelma, alegorik yönüyle *Hüsn ü Aşk*’ı andıran, fakat

[520] Gökalp bu taslak halindeki kitapta Nasreddin Hoca’yı Türk dünyasına mal olmuş bir kültür şahsiyeti olarak ele alırken, ona isnat edilen yozlaşmış fıkraları dışarıda bırakır ve orijinal fıkraları iktisat, estetik, aile, siyaset, ahlak gibi Türk kültürüne ait temel değerler açısından değerlendirir. – Ziya Gökalp, *Halk Klasikleri 1 – Nasreddin Hoca’nın Latifeleri*, Anadolu Matbaası, Diyarbakır 1972.

[521] Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları – Türk Modernitesi ve Mistik Romans* (Çev. Erol Köroğlu – Engin Kılıç), İletişim Yayınları, 2014.

beşeri aşkın ilahi aşka değil, toplumsal planda milli mefkûreye köprü olduğu, ülküdaşlığa dönüştüğü bir metindir. Yalnızca soyutlamalarla sınırlı kalmayıp eğitim seferberliğini işlemesi bakımından 'Çalıkuşu'nun son derece idealist bir öncülü sayılabilecek bu manzumeyi, masalsı bir söylem içerisinde, kalıp sözlerle, duyulan geçmiş zaman kipiyle başlayan ancak bir noktadan sonra öyküye evrilen bir aile romansı gibi görmek gerekir.

Olay örgüsü Bakülü zengin bir ailenin kızı olan Ay Hanım ile Turgut adındaki çiftin hikâyesini anlatır. Ay Hanım ile Turgut, her ikisinin de akıl hocası, rehberi olan Sadreddin Molla'nın yanında karşılaşmışlardır. Sadreddin Molla, Jung'un 'bilge yaşlı adam' şeklinde ifade ettiği yardımcı kahraman arketipi rolündedir, ancak başkahramana verdiği sihirli nesne-bilgi, önceki bölümde özetlemeye çalıştığımız milli mefkuredir.[522] Türk ulusunun tarih boyunca kurduğu devletler, Orta Asya'ya kadar geniş bir coğrafyaya yayılan kültürel varlığı, önemli tarihi şahsiyetler metinde Sadreddin Molla'nın ağzından anlatılır. Gençleri Batı taklitçiliği konusunda uyaran, Türkçenin yabancı sözcüklerden arınması gerektiğini belirten ve Kızılelma'yı tarif eden de yine dervişane-bilge kişilik Sadreddin Molla'dır. Bu mümtaz şahsiyet Türklerin tarih boyunca Kızılelma'ya varmak için çok diyar fethettiğini, ancak kültürel açıdan gittiği her yerde fethedilerek kimlik ve varoluş krizi yaşadığını, bu nedenle Kızılelma'nın dışarıda halihazırda mevcut bir mekan değil, milletin ruhunda barınan ve bir mefkure halinde daimi muhafazası gereken bir manevi yurt gibi anlaşılması gerektiğini belirtir:

> *"Molla dedi: "Oğlum, Türk Fatihleri / İsterdi istila etmek her yeri*
> *Fethe lakin bir tek hedef tanırdı / Orayı kendine İrem sanırdı*
> *Bu mev'ud ülkeye, bu tatlı yurda / Vâsıl olmak için hep bu uğurda*
> *Yüzlerce def'alar Türklük kaynadı: / Hind'i, Çin'i, Mısr'ı, Rum'u kapladı*
> *Bütün pay-tahtlara, en son Çinler'e / Gitti; fakat asla bu meçhul yere*
> *Yaklaşmadı; çünkü o mev'ud ülke / Değildi hariçte bir mevcud ülke*

[522] Gökalp, babası vefat ettikten sonra Diyarbakır'a döndüğünde, eğitimini o sıralar ceza reisliği görevinde bulunan amcası Müderris Hacı Hasip Efendi üstlenir. Bir yıl süre boyunca Gökalp'e Arapça, Farsça öğreten ve İslam felsefesi dersleri veren bu zat, Gökalp'in Doğu kültürünü edinmesini sağlamıştır. Bu bilgiler ışığında masaldaki Sadreddin Molla'nın Hacı Hasip Efendi'yi temsil ettiği söylenebilir. – Rıza Filizok, *Ziya Gökalp*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.14.

Kızılelma yok mu? Şüphesiz vardır / Fakat onun semti başka diyardır…
Zemini mefkûre, seması hayal / Bir gün gerçek, fakat şimdilik masal…"[523]

Anlatı, uzun yıllardır görmediği sevdiği kızı başkası sanma gibi basit bir entrika akabinde, Ay Hanım ve Turgut'un evlenmesiyle birlikte mutlu sonla biter. Gökalp'e göre diğer bütün manevi kuvvetler gibi sosyal bir olgu olan aşk, Kızılelma masalında da tabii suretle milli mefkûrenin ilası için ferdi bir tutkudan toplumsal bir sorumluluk haline gelir. Gökalp'in masallarında toplumsal dinamiklerin işleyişine işaret etmeksizin tanımlanan hiçbir olgu yoktur. Bu masal da, Gökalp'in diğer bütün masalları gibi serüven anlatısının Türk tarihi ve kültürünün gelecek politikalarıyla birlikte aktarmak üzere vasıta halini aldığı bir 'toplumsallaştırma' işleminden geçmiştir. Genette'in metinlerarasılık yöntemleri tipolojisinde bu bağlam değişikliği tutkusal bir motivasyonun (aşk) yerini siyasal bir motivasyon (mefkure) aldığı için 'örgesel dönüşüm' (transmotivation, kahramanın eylemlerinin arkasındaki motivasyonların sebeplerinin değiştirilmesi) sınıfına girecektir.[524]

"Ülker ile Aydın", Grimm Kardeşler'in ünlü *Hansel ile Gretel* masalının yine Türklük alegorisi bağlamında birtakım dokunuşlarla yeniden yazıldığı bir *adaptasyon*dur. Burada da kahramanların isimleri hemen bir alegoriyi sezdirir; "Aydın", "Ülker" ve masalın son bölümlerinde annesi Ülker dev bir balık tarafından yutulmuş haldeyken dünyaya gelen "Turan". Balığın kahramanı yutma motifinin yanı sıra dereden su içerek hayvana dönüşme motifinin de yer aldığı masal, tıpkı Grimm versiyonu gibi üvey anne zalimliğini anlatır. Diğer bir bağlam değişikliği de üvey annenin 'ecnebi' olduğunun ifadesinde ortaya çıkar; kuşkusuz bu ötekileştirme Batı özentisi Türk aydınlarına işaret eder. Nitekim yine Hansel ve Gretel masalının girişiyle neredeyse bire bir örtüşecek şekilde kıskanç üvey anne babanın yalnızca kendi çirkin kızı Zeynep'i sevmesi için Ülker ve Aydın'ı ormana terk edecektir. Üvey annenin kurduğu bütün kumpaslara karşın Ülker sonunda hem eşine hem kardeşine kavuşur; dünyaya getirdiği çocuk Turan ise, büyülü ırmaktan su içtiği için ceylana dönüşen amcası Aydın'ı kendi suretine geri döndürür. Burada don/şekil değiştirme motifi

[523] s.130.
[524] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s.148.

üzerinden kurulan alegoriyi şöyle okumak mümkündür: Yabancılaşmadan sıyrılıp öze dönmek için, milli bir mefkûreye (Turan) sahip olmak gerekir. Gelgelelim Sadreddin Molla'nın ağzından duyulduğu üzere bu mefkûre nihai ve somut bir hedef gibi uzamda yer almaz, doğrudan kişinin içinde, geleceğe yön verecek bir kuvvet halinde bulunur.[525]

"Küçük Şehzade", temel güdülenmeyi kuran padişahın oğullarını sınaması motifi ve 'Gün', 'Ay', 'Yıldız', 'Gök', 'Dağ', 'Deniz' gibi kahraman adlarından hemen anlaşılacağı üzere milattan önce Hun Türkleri dönemine (209-174) ait *Oğuz Kağan Destanı*'nın kısmen masallaştırılmış bir versiyonudur. En küçük kardeş Yıldız, bütün sınamalarda kötü devi alt edip sihirli nesneleri elde etmesine rağmen, hepsini âşık olduğu peri kızına hediye ettiğinden üçüncü denemeden sonra babası onu idama mahkûm eder. Celladın merhameti ve peri kızının yardımlarıyla Yıldız sonunda imtihanın birincisi olduğunu kanıtlar ve tahta geçer.

Bu masalda aslında uluslararası motif-index'te Hint Veda'larından Grimm antolojisine kadar son derece geniş bir yelpaze üzerinde ve birbirinden çok farklı entrikalarla karşımıza çıkan fedakârlık teması işlenir.[526] Fakat burada fedakârlık teması ekseninde yine kahramanın eylemlerinin aynı kalıp motivasyonlarının değiştirildiği bir örgesel dönüşümden bahsedilmelidir. Gökalp'in masal dünyasında Kızılelma'da da görüldüğü gibi, yörüngesine giren her motifi dayanışmacı toplum modeline uygun bir bağlamla donatan ve olay örgüsünü yeniden-doğuş laytmotifine dönüştüren bir atmosfer söz konusudur; bu masalda da fedakarlık teması aşk motifi üzerinde benzer bir 'toplumsallaştırma' işleminden geçer. Gökalp'in amaç ile yöntemi

---

[525] Mefkûrenin ele geçmezliğinden ileri gelen gücünün, içsel bir kaynağa sahip olması, Kant'ın 'üzerimde yıldızlı gök, içimde ahlak yasası' şeklindeki meşhur, mezar taşına da kazınmış olan veciz sözünü andırmaktadır.

[526] Gökalp'in bu masalındaki fedakârlık motifi, Aarne-Thompson Motif-Index'te 'S.' harfiyle işaretlenmiş 'Gayritabii Gaddarlık' ana sınıfı altında yer alan 'Olağanüstü Yaratığa Periyodik Fedakârlıklar' sınıfına girmektedir, Numara karşılığı S262. olan bu sınıfta dünyanın bütün kıtalarından anlatılar yer almaktadır: *"S262. S262. Periodic sacrifices to a monster. *Schoepperle II 326ff.; *Panzer Beowulf 276ff.; *Frazer Pausanias V 143; Brown Iwain 17 and passim; *Freytag Am Urquell I (1890) 179ff., 197ff.; *Fb "glarbjærg" I 459, "jomfru" II 43; Chauvin VI 110 No. 274.—Irish myth: *Cross; Missouri French: Carrière; Spanish: Espinosa III Nos. 139, 151, 157; Greek: *Frazer Apollodorus I 207 n. 2, II 119 n. 2, 134 n. 1; India: *Thompson-Balys; Buddhist myth: Malalasekera I 189, II 573, 1188; Japanese: Ikeda; Africa (Basuto): Jacottet 154 No. 22, (Fang): Trilles 166."* – Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana, 1958.

uyum içerisinde birleştiren, trajedinin varlığına büsbütün yabancı olan naif 'umut felsefesi', burada da fedakârlığı mantıksal ölçülerle sınırlayan akılcı ikaz ile hiçbir fedakârlığın ödülsüz kalmayacağına dair idealist iyimserliği bir arada sunar. Yıldız, olanca başarısına rağmen toplumsal görevini yerine getirmediği için idama mahkum edilmiştir; bu sosyal organizmaya karşı sorumluluğunu yerine getirmeyen bir organın işlevsiz kalacağını gösterir.[527] Diğer yandan Yıldız'ı ölümden kurtaran da mantık sınırlarını aşan bu fedakârlık olmuştur; masal bu baht dönüşü üzerine *Oğuz Kağan Destanı* kahramanları üzerinden yeni bir tarihsel bağlam örerek, genç okurunu önce Çin, sonra Fars ve Arap, en sonunda Batı medeniyetlerinin sultası altına giren Türk milletinin, her çağda farklı koşullar altında yeniden karşı karşıya kaldığı bu 'beka' tehlikesine karşı uyarmış olur.

"Alageyik" masalının günümüzde halen bazı çocuk oyunlarında söylendiğini bildiğimiz bir tekerleme olması şaşırtıcı değildir. Birinci ağızdan anlatıma sahip ve baştan sona oyun tekerlemesi havası taşıyan bu masal, olay örgüsü açısından yine mefkureye yolculuk temasını işlemekle beraber, önceki masala nispeten saz şairlerinin anlattığı halk hikayelerine daha yakındır. Türk halk hikâyesi ve masallarında karşımıza sıklıkla çıkan 'kılavuz rolündeki geyik' yardımcı kahraman, burada da benzer bir rol oynayarak kahramanı bir rastlantı üzerinden kendisini bekleyen yazgıya götürür. Başkahramanın sonunda bir Türk beyi olduğunun anlaşılacağı bu anlatı, esir prensesin kurtarılması, Kaf Dağı'nı aşmak gibi sınamalar üzerinden yine bir çeşit 'yeniden doğuş' alegorisini canlandırır.

Alageyik'i Gökalp'in diğer masalları arasında öne çıkaran bir özelliği üzerinde ayrıca durmak gerekir: Bu metin 'halk terbiyesinde de bazı fikirlerin vezin kisvesinde arz edilmesi' düşüncesinin birebir uygulaması niteliğindedir. Alageyik, olayların birbirine gelişigüzel bağlandığı zincirleme masallara benzeyen, oyun tekerlemesi ile

[527] Aslında 'fedakarlık' temasına ilişkin bu istikamette bir bağlam değişimi, Batı'da türün modernleşmesi sürecinin bütününe mal edilebilecek genel özelliklerden biridir. Grimm'lerden itibaren özellikle Almanya'da masallardaki fedakarlık teması feodal dinamiklerden koparılıp etkisini her geçen gün arttıran pazar ekonomisinin 'çalışkanlık' telkinleriyle – 'arbeit macht frei' – donatılmaya başlar. Geç romantiklerin edebi masallarındaki karakteristik bağlam değişimlerinden biri de, başkahramanın fedakarlıklarında endüstriyel kültür ve metalaşma karşıtı bir söylem bulunmasıdır. Bkz: Jack Zipes, "Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale", *New German Critique*, No.6 (Autumn, 1975), pp. 116-135

hece ölçüsüne çekilmiş mesnevi beyitlerini masalın gözetimi altında birleştiren ilginç bir metindir. Bu özellikleri açısından bakıldığında *Alageyik* metni Şirin'in de ifade ettiği üzere Türk edebiyatında bir ilk masal-epope örneğidir.[528] İçeriğine bakıldığında ise farklı türlere has motif ve kalıp sözlerin bir seçkisini görürüz: İtin ötüne ot, atın önüne et konulmuş olması, Kaf Dağı'nı aşmak, cin, ifrit, peri ve devler, sihirli binek hayvanları, sırlı elma, elmas oda, yol gösterici bozkurt. Bütün bu klişe motifler Alageyik'te küçük çocukların ezberlemesini kolaylaştıracak şekilde son derece sade bir dil ve akılda kalıcı kafiyelerle, üstelik tıpkı zincirleme masallarda olduğu gibi kompozisyon kaygısı güdülmeksizin birleştirilmiştir:

"…Buldum yerde bir erik / Kaptı bir alageyik

Geyik kaçtı ormana / Bindim bir akdoğana…"

"…Yedim sırlı elmayı / Gördüm gizli dünyayı
Gündüz oldu geceler / Aksakallı cüceler
Korkunç devler hortladı / Cinler cirit oynadı…"[529]

İlk olarak Türk Yurdu mecmuasında yayınlanan bu metnin son bölümünde, nihayet vezin kisvesinde arz edilecek fikirler ortaya çıkar. Oyun tekerlemesi prensesin kurtarılması akabinde birdenbire tarihi ve siyasal bağlamları olan kavramlarla dolup taşar:

"… Dedim: "Turan meleği! / Türk'ün yüce dileği!
Yüz milyon Türk bu anda / Seni bekler Turan'da,
Haydi, çabuk varalım / Karanlığı yaralım,
Sönük ocak canlansın / Yoksul ülke şanlansın!..."

"Yol verince gizli yurt / Aldı bizi bir bozkurt,
Kafdağı'ndan geçirdi / Türk iline yetirdi."[530]

---

[528] Mustafa Ruhi Şirin, "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi*", Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Haz. Sedat Sever, Sedat Karagül), Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 2017, s.55.
[529] S.161.
[530] S.163.

"Kurt ile Ayı", başlığından da anlaşılacağı üzere, mazmunlaştırılmış, (metinlerarasılık terminolojisinde koşuklaştırma) kıta birimi ve hece ölçüsüyle kaleme alınmış bir hayvan masalı, bir fabldır. Türk milletini temsil eden kurt, başta düşmanı ayı tarafından öldürülse de, kurdun yavruları sonunda intikamını alacak ve ayıları yeşil yurttan kovacaktır. Sözcük tercihlerine bakıldığında diğer masallarına göre daha sade bir dil kullanma gayretinin dikkat çektiği, bu minvalde ilkokul çağındaki çocuklar için yazılmış olduğu söylenebilecek bu metnin sonuna Gökalp, - Charles Perrault'nun kıssadan hisselerini andıran - doğrudan çocuklara hitaben bir beyitlik nasihat de eklemiştir. Bu nasihat, özgüven ve sabır telkin eder, umudun canlılığını korumak gerektiğini, içinde bulunulan kötü zamanın karamsarlığına aldanılmamasını salık verir:

"Çocuklarım ibret alın / Her bugüne var bir yarın!"[531]

Kızılelma'daki masallar, alegorik ağırlığı aynı kalsa da kullanılan dil ve üslup açısından tıpkı Grimm masalları gibi gittikçe 'çocuksu' hale gelen bir çizgide seyreder. Bunun haricinde, Gökalp bu kitapta birçok sözlü anlatı formunu kullanmış, zaman zaman türsel geçişler ve sentezler denemiş, çocuklar için Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk tarihinin özetlendiği bir motif seçkisi oluşturmuştur. Adaptasyondan yeniden yazıma, manzum-mensur masallardan zincirleme masala kadar bütün masal tekniklerini örnekleyen Kızılelma kitabı, aynı zamanda gelecekte halk klasiklerini meydana getirmesi umulan masal yazarları için yol gösterici şablonlardan oluşan bir rehber kitap niteliğindedir.

[531] s.54.

3.2.3. "Biz Demek Bir Demektir": Vezne Çekilmiş Fikirler ve 'Orta Direk' Keloğlan

"Ben, sen yokuz, biz varız,
Hem Ogan, hem kullarız.
Biz demek, bir demektir,
Ben, sen ona taparız!"[532]

Altın Işık, milli mücadelenin zaferle neticelenmesinden sonra, Gökalp'in vefatından iki, cumhuriyetin ilanından bir yıl önce kaleme aldığı masalların, menkıbe ve tarihi hikayelerle birlikte yer aldığı kitaptır. İlk olarak 1923 yılında, Türkiye Cumhuriyeti Mmarif Vekaleti Neşriyatı Çocuklar Kütüphanesi Yayınlarının 1. Numaralı kitabı olarak yayınlanmıştır. Bu kitapta yer alan dokuz masalın yedisi mensur, diğer ikisi manzumdur. Her ikisinde de alegorik temsiller devam eder, ancak bu sefer odak noktası milli mücadele değil, cumhuriyetin gerektirdiği çeşitli yapısal reformları izah etmek, benimsetmektir.

Gökalp'in mensur masallarının üslubu, kitabi olduğu için eleştirdiği K.D. Hanım'ın *İstanbul Masalları*'ndan pek farklı değildir. Hatta pek çok bakımdan Lüthi'nin belirlediği soyut üslup ilkelerinden ayrılır. Sözgelimi, geleneksel masalda psikolojik durumlar asla doğrudan ifade edilmeyip, yalnızca eyleme dökülerek temsil edilir ve buna paralel olarak kahramanların içinde bulunduğu muhitle arasındaki ilişkinin biyografik derinliği verilmez. Lüthi bu özelliği 'tekboyutluluk' başlığı altında değerlendirmişti. Gökalp ise teşbihlerle süslediği psikolojik tasvirlere kısa kısa da olsa yer vererek ve Keloğlan'ın adeta mesleki kariyerini özetleyerek tekboyutluluk ilkesini ihlal eder:

"... Fakat kalbleri kendilerine uzaktan gülümseyen ümitlerle dolu idi. Bir gün muratlarına erecekleri ruhlarına gizlice

[532] Gökalp'in *Kızılelma* kitabında yer alan 'Ahlak' şiirinden. s. 102.

va'dedilmiş gibiydi. Küçücük ruhlarında sarsılmaz bir imanları vardı. Eski kahramanlar gibi talihlerine güveniyorlar, tehlikelere atılmaktan erkekçesine bir zevk duyuyorlardı."[533]

"... Keloğlan, henüz yedi yaşında iken ekmeğini elinin emeğiyle kazanmaya başladı. Hammallık, kahveci yamaklığı, aşçı çıraklığı, ayak satıcılığı gibi birçok işlere girdi. Eline pek az para geçebiliyordu. On iki yaşına kadar türlü sıkıntılar içinde yaşadı. Bu yaşa girince, kendi nefsine güvenen tam bir erkek oldu. Artık büyük işlere girmek, şan kazanmak, büyük bir adam olmak istiyordu."[534]

"Nar Tanesi ya da Düzme Keloğlan", "Keşiş Ne Gördün?", "Pekmezci Anne", "Yılan Beyle Peltan Bey" masalları, aynı üslup özelliklerine sahip olmanın yanı sıra, aile, evlilik ve kadının toplumsal hayattaki rolüne dair Tanzimat'tan bu yana işlenen sosyal temalar noktasında da ortaktır. Birbirine çok yakın olay örgülerine ve entrika yapılarına sahip bu masallarda, erkek ve kadının kibirden kaçınmasının aile kurumunun geleceği için önemi, görücü usulü evliliğin sağlıksızlığı, çocukların öz anne ve babaları tarafından büyütülmesi gerektiği, evliliklerin zengin-yoksul ayrımı gözetilmeksizin gerçekleşmesi gibi sosyal meseleler işlenir. Gökalp manzum masallarında olduğu gibi burada da başkahraman rolünü verdiği kadının Türk tarihindeki değerine ve kadın-erkek eşitliğinin önemine vurgu yapmış, aile romansını cumhuriyetin talep ettiği sivil toplumsal dokuya göre yeni bir bağlam içerisinde düzenlemiş ve böylelikle yeniden yazılmakta olan medeni kanunun kültürel sağlamasını yapmıştır.

Son olarak *Altın Işık*'ta yer alan manzum masallara değinecek olursak, evvela onların da *Kızılelma*'daki masallar gibi milli mücadele dönemini anlatan mefkurevi romanslar olduğunu söyleyebiliriz. "Kolsuz Hanım", "Kızılelma"nın üvey anne entrikasına sahip bir varyantı gibidir. Üstelik Gökalp, bu masalın sonuna eklediği beyitlerde kendi alegorisini kendisi şerh etmiş, şahıs kadrosunun hangi olgulara

[533] S.131.
[534] S.131.

karşılık geldiğini bizzat dile getirmiştir:

"Bu masal eskidir, misali yeni, / Şerhedeyim size dinleyin beni:
Ay Hanım Türkiya, İslam'dır Yıldız / Üvey anne ise hain İngiliz,"[535]

"Küçük Hemşire", başkahramanın yine kadın olduğu, cumhuriyet rejiminde egemenlik ve otorite temsilinin, medeni kanun ve seçme ve seçilme esaslarının didaktik bir tavırla, olabildiğince yalın bir şekilde başkahramanın ağzından verildiği manzum bir masaldır. Temel entrika padişahın kız çocuğu sahibi olan veziri küçümsemesi sonucunda düzenlediği yarışma-sınama motifidir. Kızlardan Aliye isimli genç olan girdiği bilgi yarışmasından sonra sihirli sazı memleketine götürmeye hak kazanır ve padişah tahtını bu kıza devreder. Genç bir kadının ülkenin siyasi lideri olabilmesi, saltanat zincirinin bozulması gibi feodal normların çiğnendiği motiflerin yanı sıra, Aliye'nin masalın sonunda halka hitaben söyledikleri Gökalp'in yeni rejimin mantıksal esaslarını göstermek adına uyguladığı bağlam değişikliğinin hatlarını açıkça gösterir:

"Değildir kahraman yalnız er kişi, / Bir arslan, arslandır olsa da dişi..
Ne içün kızlara diyelim ceylan? / Ceylanlar içinde yok mudur oğlan?
Kadına verirse erkek kıymeti, / Hem onun, hem bunun artar kuvveti..
Cümleniz çevremde olunuz halka / Şimdi ben de bi'at edeyim halk'a,
Zira asıl metbû odur, ben vekil, / Vekili naspedip azleder asil…
Sarayda toplansın Millet Meclisi, / O isterse beni yapsın reisi…
Saltanat halktadır, padişah odur; / Yeryüzünde adle son penah odur..,,"[536]

[535] S.182.
[536] s.183.

Tarihsel yeniden doğuş alegorileri dışında Gökalp'in masalları enformatif ve didaktik ağırlığın korunması adına olay örgüsü ve şahısların oldukça geri planda kaldığı, bunun yerine kahramanların tiradları üzerinden verilen bilgilerin öne çıktığı metinlere dönüşür. Geleneksel masalda 'yarışma' gibi sonuç belirleyen entrikalar genelde kuvvet ve pratik zekâya yönelikken Gökalp onu bir genç kadının kazandığı 'bilgi yarışması' olarak sunar. Bu ve bunun gibi çoğaltılabilecek benzer örneklerden de açıkça anlaşıldığı üzere Gökalp masal yazarlığında da diğer edebi metinlerindeki gibi son derece didaktik ve doktriner bir tutum izlemiştir. 'Vezne çekilmiş fikirler', pek çok şeyin ilkine imza atan bir 'ilk modernist'in, günümüz okuruna fazla yavan ve naif gelebilecek – bilhassa kendi alegorilerini bizzat metinleri içerisinde şerh ettiği düşünüldüğünde - bir pragmatizmi sayılabilir. Gökalp'in vatan, halk, adalet, hürriyet gibi kavramların, güncel sosyo-politik tartışmalar etrafında edebiyat alanına yeni girdiği kritik bir geçiş bir döneminin ferdi olduğunu düşünürsek, masal yazarlığının zaman zaman propagandaya dönüşmesine rağmen öncü değerinden fazla şey kaybetmediğini söyleyebiliriz.

Altın Işık kitabının ilk sırasında yer alan ve en dikkate değer metni, Türk masalının şöhreti Anadolu ile sınırlı kalmayan figürü Keloğlan'ın başkahraman rolünde bulunduğu mensur masaldır. Bu masal mensur olmasına karşılık olay örgüsü manzum masallardaki gibi alegorik bir bağlamla donatılmıştır, gelgelelim buradaki yeni bağlam yeniden doğuş laytmotifini işleyen romanslarından farklı olarak iktisadi hayatı merkeze alan sınıfsal bir alegori yaratır. Bu bölümde 'Keloğlan' masalının yakın okuması üzerinden, Gökalp'in sosyal organizmasında geleneksel Keloğlan figürü için biçtiği rolü irdelerken, ideal toplum modelinin aktarımı adına tür üzerinde uygulanan dönüştürümlerin sosyo-ekonomik boyutunu da görmüş olacağız.

Keloğlan, pek çok derleme çalışmasında olduğu gibi edebi masallarda da karşımıza sıklıkla çıkan bir figürdür. Kökeni, tarihi kimliği, kel oluşunun anlamı gibi çeşitli konular tartışmalı olsa da, araştırmacıların çoğu bu masal tipinin sosyal portresini çizerken yoksul, avare, işsiz güçsüz, yetim, yaşlı anasıyla yaşayan genç bir adam gibi nitelikleri zikretmiştir.[537] Geleneksel Keloğlan'ın kişilik profili üzerine

[537] Meriç Harmancı, *Türk Masallarında Keloğlan Tipi*, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmit 2010.

söylenenler de aşağı yukarı aynıdır; kurnaz, hazırcevap, azimli, şakacı, cesur. Keloğlan masallarının olay örgüleri de genelde ortak bir çizgiyi paylaşır; yoksul Keloğlan çeşitli sınama ve mücadelelerden galip ayrıldıktan sonra padişahın kızıyla evlenir, köylü olarak başladığı serüvenini aristokrasinin zirvesinde noktalar. Sosyal yapıya dair bütün bu keskin işaretler Keloğlan masallarının familyanın ironik-mizahi koluna ait olduğunu göstermektedir. Niteklim bazı araştırmacılar Keloğlan tipini Batı edebiyatının 16. asrında ortaya çıkmış, serseri, avare, çeşitli zümre ve tabakalar arasında geçişler yapabilen ve en çok da meslek sahibi olmaktan ısrarla kaçınan 'Pikaro'suna yakın bulmuş, modern gerçekçi romanın öncüsü sayılan pikaresk eserlerin başkahramanı ile Keloğlan arasındaki birtakım ciddi ortaklıklar üzerinde durmuştur.

Keloğlan masallarıyla ilgili bir derleme çalışması bulunan Tahir Alangu, bu meşhur figürü epos'tan koparak gerçekçi temsile yönelen çizgiye ait bir geçiş dönemi üzerinden değerlendirir. Epos'a yakın masal kahramanları daha mütevekkil, kaderci ve pasifken, Keloğlan'ın ise bilakis son derece faal, yetkin ve girişken olduğunu belirten Alangu, onun mitos-epos kahramanı gibi doğuştan iyi, erdemli sayılamayacağını, her ne kadar toplumun genel ahlaki değerlerine aykırı çarelere başvurmaktan kaçınsa da, cüretkar hileleri ve verdiği cezaların yeri geldiğinde gayet grotesk bir atmosfer yaratabildiğini hatırlatır. *"Bu dünyanın haksızlıklarına karşı alttan ve derinlerden gelen sinsi ve kinle karışmış bir saldırı ya da bir direnme ihtiyacı, Keloğlan masallarının bütün örneklerinde ortak bir özellik olarak bulabildiğimiz, önde gelen temel unsurdur. Diğer halk masallarındaki her oluşumu, insanüstü güçlere ve kadere bağlayan, mümkün bütün çatışmaları önleyici görüş ve yapı karşısında, Keloğlan masallarındaki bu* direnme-saldırı*'da ifadesini bulan aktif niteliğin, sosyal bir yenileşmenin, bir evrimin, sonunda kurulu düzene karşı çıkacak bir oluşumun önce halk rivayetlerinde kendini gösteren bir başkaldırma ifadesi taşıdığını kabul edebiliriz."*[538] Bu 'protest' nitelikleriyle Keloğlan masalları, toplumun iç çatışmalarını, idarecilerden duydukları hoşnutsuzlukları temsil eden, yarı ciddi-yarı komik bir anlatı kategorisi oluşturur. Özellikle temel entrikası evlilikle bağlanan Keloğlan masalları, tam manasıyla birer 'minör romans' örneğidir.

[538] Tahir Alangu, *Keloğlan Masalları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.194-195.

Ertuğrul Önalp, İspanya'nın gerileme döneminde şövalye romanlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan pikaresk roman ile Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminde 17. asırda ortaya çıktığı düşünülen Keloğlan masalları arasındaki tarihsel senkrona dikkat çeker. Bazı serüvenlerde hükümdarın sözünü tutmadığı takdirde Keloğlan tarafından tahttan indirilebildiğinin altını çizen Önalp, bu tip anlatılarda devrin hükümdarına, vezirlerine, kadılara ve komşulara yönelik eleştirel boyutun yadsınamayacağını belirtir. Ona göre, *"Keloğlan bir "picaro"nun bütün özelliklerini taşımaktadır. Toplumun alt kesiminden gelmektedir; serüvenlerinin hemen hemen hepsinde Keloğlan ile anasının yoksulluklarından bahsedilir. Keloğan çalışmaktan hoşlanmaz, başkalarının sırtından geçinmeyi tercih eder. Bazı serüvenlerinde anasının devamlı ısrarı karşısında iş aramak için yollara düştüğü görülmektedir."*[539] Keloğlan'ın tam bir pikaro olup olmadığı tartışılabilir, ancak her ikisinin de köklü toplumsal yapıların bozulup çöküş emareleri gösterdiği bir devre ait olduğu açıktır. Ekonomik yaşama katılmayı reddeden bu aykırı tipler, anlatı ile toplumsal gerçeklik arasındaki eleştirel mesafenin kurulmasını sağlar.[540] Büyü ve doğaüstü güç temalarının yerini kurnazlık ve cesaret temalarının aldığı görece geç dönem masalların başkahramanı cinsiyeti, fiziki özellikleri ne olursa olsun pikaresk bir damar barındırır. Buna ek olarak, bir nevi Türk pikareski diyabileceğimiz Keloğlan'ın Batı'nın grotesk tiplemelerine nazaran daha olanca cevvalliğinin yanında masum ve çocuksu bir profil çizdiği de söylenmelidir.

Gökalp, Keloğlan'ın pikaresk yönünü gözardı etmez; açılışında yoksul bir esnaf olan babanın, oğullarına bıraktığı miras anlatılırken, büyük oğlun dişten tırnaktan arttırılarak tahsile gönderildiği, küçük oğlun dükkanı devralacağından bahsedilir, buna karşın dışlanmış ve önemsiz görülen ortanca oğlana mirastan bir pay düşmemiştir. Öyle ki, babası ortanca oğluna bir isim vermeye daha tenezzül etmeyip 'Keloğlan' adıyla çağırdığından, bütün mahalleli onu bu isimle benimsemiştir.

---

[539] Ertuğrul Önalp, "Pikaresk Edebiyat ve Keloğlan Masalları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, Aralık 1988, ss.223-238.

[540] Tasavvuf toplulukları arasında marjinal bir pozisyonu olan Kalenderi dervişlerinin de başlarını kazıdıkları ve ekonomik yaşama katılmadan dilenerek geçindikleri bilinmektedir. Saç, sakal (ve hatta bazen kaş) kazıma, yerleşik toplumsal örf ve çirkinlik algısına ihtilaf etmek adına benimsenen sembolik bir tutumdur. Bkz. Ahmet T. Karamustafa, *Tanrının Kuraltanımaz Kulları – İslam Dünyasında Derviş Toplulukları* (Çev. Ruşen Sezer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 27-33.

Keloğlan'ın yetimliğini öksüzlükle değiştirip, dul ana yerine zalim baba figürünü tercih eden Gökalp, diğer yandan gelenekte her daim üç kardeşten en küçüğüne ait olan başrolü de ortanca kardeşe vermiştir. Keloğlan'ın pikaresk olarak nitelendirilmesinde en büyük etken olan aylaklık, avarelik, ekonomik hayata katılmama durumu Gökalp'in kahramanı için de geçerlidir. Bununla birlikte Keloğlan'ın toplum dışı konumu Jolles'çi bir yaklaşımla 'geçici trajedi' olarak konumlanır; zira o 'henüz yedi yaşında iken ekmeğini elinin emeğiye kazanmaya başlamış', hamallık, kahveci çıraklığı gibi pek çok işte çalışmıştır. Öyleyse Gökalp'in Keloğlan'ı çözülmekte olan bir sistemin ironik şövalyesinden ziyade, imkan ve sermayeden mahrum olduğu için toplumsal çarkların işleyişine bütünüyle dâhil olamamış bir iradeyi, tıpkı milliyet gibi elde bazı işaretleri mevcut olsa dahi sürekli gayretlerle ortaya çıkarılması gereken bir cevheri temsil eder: *"On iki yaşına kadar türlü sıkıntılar içinde yaşadı. Bu yaşa girince, kendi nefsine güvenen tam bir erkek oldu. Artık büyük işlere girmek, şan kazanmak, büyük bir adam olmak istiyordu."* Ara sıra içlenip, kendi kendine şiirler, yanık koşmalar düzen bu sermayesiz ve 'işsiz' Keloğlan, sonunda talihini uzaklarda, gurbette arama fikrine kapılarak yollara düşecektir. Temel güdülenmeden sonra Keloğlan, öykünün geri kalanındaki sınama ve mücadelelerde üçleme kuralının uygulanması için zemin oluşturacak üç yardımcı kahramanla tanışır: Orhan, Turhan, Tarhan. Her biri henüz on iki yaşında olan bu dört kafadar, türlü badireler atlattıktan sonra Dev Karısı'nı mağlup edecek ve onun hazinelerini Keloğlan'ın cesareti ve kıvrak zekâsı sayesinde elde edecektir.

Masalın kapanışında anlatının başlattığı benöyküsel ve pragmatist dönüşümü tamamlayan ve önerilen toplumsal modelin ana hatlarını ortaya koyan ayrıntılar gözden kaçmamalıdır. Dev Karısı'nın biriktirdiği hazineler aslında halka aittir, nitekim sonunda Keloğlan uzun süredir ülkesine musallat olan beladan kurtardığı padişahın kızına talip olmayıp yalnızca hazineleri istemekle yetindiğinde, padişah 'bu hazineler zaten sizindir' diyerek, dört kafadara yüklerini taşıması için kırk katır verecektir. Böylece, köylü sınıfından aristokrasiye sıçrayan geleneksel Keloğlan tipi, Gökalp'in masal atmosferinde kolektif arzunun insanbiçimci (antropomorfik) bir temsili halini alır, topluluğun ortak çıkarlar etrafında örgütlenmesini sağlayan bir iradeyi temsil eder. Mardin'in de belirttiği gibi devlet ile halk arasında regülatör vazifesi görecek ara

kurumların tesisi Gökalp'in temel kaygılarından biriydi. Öte yandan 'devlet nasıl kurtulur?' sorusuna 'büyük sanayi kurarak' yanıtını veriyordu.[541] O halde halka ait gasp edilmiş sermayeyi – bu aynı zamanda kültürel bir sermaye gibi de düşünülebilir - kendisi gibi girişimci yoldaşlarıyla birlikte geri alan Keloğlan'ın ortanca kardeş oluşu, bu minvalde sınıfsal bir konuma ve daha önemlisi kollekivist bir eğilime işaret eder. Masal alışıldığı üzere evlilik ve düğünle değil, başkahraman ve yardımcıların sermaye hisselerini paylaştıktan sonra şehre dönerek dükkân açmaları, yani kıymetlerini ispatlayarak ekonomik hayata katılmaları ile noktalanır: *"Bunlar, oradaki hazineleri aralarında taksim ettiler. Her biri hissesini (payını) kendi katarıyla payitahta getirdi. Dört arkadaş birer konak satın aldılar. Birer dükkan açtılar. İş güç sahibi oldular."*[542]

Gökalp, gerçek bir pikaro gibi başıboş olmasa da nihayetinde toplum dışı sayılabilecek bir tipin uyumlanma serüvenini anlatırken, günümüzde çocuklar için uygun görülmesi pek de mümkün olmayan fiziksel şiddet unsurlarına da yer vermiştir. Öyle ki, bu şiddet bazen Grimm masallarından aşağı kalır yanı olmayan grotesk bir yoğunluk arz eder. Örneğin on iki yaşında olduğu hususen belirtilen kahramanın, Dev Karısı'nı çeşitli eziyetlerle öldürdükten sonra delil niyetine yanına almak üzere gözleriyle kulaklarını kestiği sahnenin tasviri adeta okurun gözünde canlanması için yapılmıştır:

> *"Keloğlan, Dev Karısı'nın boğulduğunu görünce, suda yüzerek yanına geldi. Tırmanarak başının üzerine çıktı. Bıçağıyla Dev Karısı'nın gözlerini ve kulaklarını kesip çıkardı. Bunları dağarcığına koyduktan sonra, ırmağın kıyısına döndü."*[543]

Zaman ve mekan işaretleri[544], üçleme kuralının sınamalarda kullanılışı, basit bir yer değiştirmeyle kötü kahramanın kendi kendine zarar vermesini sağlama

---

[541] Ziya Gökalp, *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2014, s.46.
[542] s.137.
[543] s.137.
[544] Gökalp masalın soyut mekânını ihlal etmez, mekan isimleri belirsiz, bir yok-mekanı işaret eder, ancak o bu boşluğu Musul gibi güncel siyasal değeri olan ya da Türk tarihinin önem arz eden yer isimleriyle doldurmayı ihmal etmemiştir.

(Keloğlan çuvala kendisi yerine koyduğu buzağıyı Dev Karısı'na yedirir) gibi hile motiflerinin yanı sıra, özellikle çocukların Dev Karısı'nın yiyeceklerini kendisine pişirtip yedikten sonra söylediği oyun türküsü[545], Gökalp'in masal derlemelerini elden geçirdiğini, geleneksel Türk masalının motif dağarcığı ve anlatım tekniklerine hâkimiyetini gösteren başarılı örneklerdir. Buna mukabil, özellikle giriş kısmında psikolojik ve görsel tasvirlerin kısmen derinleştirilerek geleneksel masal üslubundan uzaklaşıldığına da şahit oluruz. Üstelik bu aykırı ve ayrıntılı betimlemelerde yazar, masal dünyasının türsel şifrelerini verecektir:

> *"Bunlar nereye gideceklerini bilmiyorlardı. Gittikleri yerde ne yapacaklarına dair de hiçbir kararları yoktu. Fakat kalpleri kendilerine uzaktan gülümseyen ümitlerle dolu idi. Bir gün muratlarına erecekleri ruhlarına gizlice vaat edilmiş gibiydi. Küçücük ruhlarında sarsılmaz bir imanları vardı. Eski kahramanlar gibi talihlerine güveniyorlar, tehlikelere atılmaktan erkekçesine bir zevk duyuyorlardı."*[546]

Küçük serüvenciler epik dünyanın yerlisi olmasalar bile yine de kişilikleri itibariyle oraya aittirler, çünkü tıpkı o çağın gerçek sakinleri olan 'eski kahramanlar gibi' yazgılarını sevmekten haz alırlar. Yazgı onlara epik gelenekte olduğu üzere peşin peşin açık ve aydınlık bir yol çizmemiştir, bu yüzden 'nereye gideceklerini bilmeyen' kahramanlar oldukları hususen dile getirilir. Bu vurguya rağmen Gökalp söz konusu kararsızlık yahut belirsizliğin epik kozmoloji içerisinde sahici bir yarılma yaratmasına müsaade etmez, mefkûrenin varlığı özneleri içeriden kuşatarak sorumluluk ve vazifeye çağırır. İmparatorluğun yıkımıyla ortaya çıkan boşluğu toplumun kolektif ruhu dolduracak, temsil krizi milli varlığın yeniden keşif ve teşekkülü ile aşılacaktır. Son tahlilde Keloğlan ve arkadaşlarının başarısı, özünde fikir-kuvvetin rasyonel ve kurumsal bir işleyişe yeniden kavuşması anlamına gelir.

Gökalp'in masalcılığında Alman romantizminin etkisi barizdir; Jolles'in türü

---

[545] *"Ey yalancı süt annemiz! / Sen istedin bizi yemek; / Senden daha kurnazız biz, / Çektik senden türlü yemek. / Dev Karısı, Dev Karısı! Giitti yağın tam yarısı!..."* s.135

[546] s.132.

‘saf ahlak’ın adaleti tesis edişi şeklinde tanımlamasına Gökalp’in pek itiraz etmeyeceği kanaatindeyiz. Daha önce de değindiğimiz gibi sınıflandırma ve uyumlu hale getirme adına çalışan soğukkanlı, pragmatik bir akılcılık onu romantiklerden ayırır; nihayetinde o Octavio Paz’ın tabiriyle ‘aklın açtığı yaraları kapatan’ bir edebi gelenekten gelmez, Gökalp’in toplumunu yaralayan farklı medeniyet dairelerinde harslarını yitirmeleridir. Bu nedenle bilhassa geç romantiklerin karşı karşıya kaldığı türden varoluşsal bir buhran, – onu genç yaşta tehlikeli bir intihar girişimiyle atlatmıştır – geçmiş ile gelecek arasında trajik bir bölünmüşlük onun için söz konusu olamaz. Etik temeller maşeri (kolektif) vicdan kavramı merkezinde insanın sosyal bir varlık, bir ‘zoon politikon’ oluşu zeminine atıldığında, arzu yatırımları ulaşılmaz, soyut bir ideale tabi kılınmalıdır. Aksi takdirde sosyoloji pozitivizm ve idealizm (ve diğer bütün paralel ikilikler) arasında aracı vazifesi göremeyecektir. Gökalp’in ‘Tevhid’ başlığı taşıyan ve ‘îçtimai tasavvufa göre’ girişiyle başlayan enteresan şiiri, gerek olgusal gerek kılgısal ve gerekse de kavramsal bütün ikiliklere karşı aldığı monist tutumu açısından son derece ilginç ve açıklayıcı bir metindir:

“Tanrımız tek bir ilah,
Yok bize başka penah,
İkiye tapmak günah,
Lailaheillallah!

Yurtta birkaç can olmaz
Birden çok vicdan olmaz
Ortaklı canan olmaz
Lailaheillallah!

Gövdelerde kesret var,
Gönüllerde vahdet var,
Ferdler yok, cemiyet var,
Lailaheillallah!...” [547]

[547] s.55

Gökalp'in dayanışmacı toplum tasavvuru için olmazsa olmaz unsur *merkez*dir; tasavvuf edebiyatına ait, mesnevilerde de sık sık yer alan ve Allah'ın tekliğini, birliğini işleyen tevhid türüne duyduğu ilgi de bu merkezcil paradigmayla açıklanabilir. Akıllara çağdaşı sayılabilecek Şinasi'nin *Münâcât*'ını getiren bu şiir, sanki tasavvuf eğitiminden geçmiş bir Durkheim'in, daha doğrusu Durkheim okumuş bir mutasavvıfın kaleminden çıkmıştır. Gökalp adeta Kartezyen bir mantıkla 'toplumsal bir varlığım öyleyse varım' önermesini sunar ve bu önermeyi bir ahlaki kaziye, etiğin dayanak noktası haline getirir. Keza 'Ahlak' isimli şiirinde yer alan (ve Kant'çı ödev ahlakının Durkheim'cı 'kolektif temsil'in üzerine yerleştirildiği) *'biz demek bir demektir / ben, sen ona taparız'* ve *'hak yok, vazife vardır!'* ifadeleri de yine aynı mantıksal gerekçelendirmeden ileri gelir. Geleneksel İslam kozmolojisini modern-sosyolojik bir bağlamla kuşatan bu pragmatik zihnin vazgeçemediği edebi alışkanlık alegori olacaktır. Çünkü alegori *'metnin dilinin kendi içeriğini ister istemez dışa vurduğu ve ifade edilemeyeni telaffuz etmek için kendisini kullandığı özgün bir kendi kendine referans ya da kendi kendine saptama yoludur.'*[548] Alegorinin iç tutarlılığı önceleyen kapalı ve dolayımlı temsil kipi, imge veya sembollerin doğrudan temsil edilmesi mümkün olmayan tek ve afaki bir merkez etrafında kuşatılabildiği, daha önemlisi birtakım hiyerarşik ve simbiyotik ilişkilerle organize edilebildiği bir gösterge rejimidir. Daha yalın bir şekilde ifade edilecek olursa, alegori kendisini yarattığı dolayımla haklılaştıran skolastik bir temsildir. Bunu da – işe yarar göstergeleri kendisine işaret edecek şekilde düzenledikten sonra – doğrudan temsilini erişilmez kılarak yapar. Gökalp'in düşünür kişiliğinin özünü teşkil eden bu temellendirme mantığı şiirde kavram tanıtımı ve sloganlar halinde, olay anlatımına dayanan masallarda ise alegorik temsiller olarak karşımıza çıkar.

Birkaç dokunuşla basit bir entrika yapısını güncel göndermelere sahip bir alegoriye çeviren araçsal aklın, Gökalp'in edebi metinlerini sıklıkla bir çeşit ideoloji tanıtım metni derekesine düşürdüğü ortadadır. Yine de masalları ulusal edebi kanonun folklor ayağının – 'ilk' olmanın olumlu ve olumsuz tüm yönleriyle – kurucu metinleri arasında sayılmalıdır. İçinde dünyaya geldiği ağır buhran dönemi ve elindeki kısıtlı

[548] Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu* (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

kaynaklar düşünüldüğünde ‘ümit felsefesi’ ile ‘arzu-gerçekleştirimi’ anlatısı sayılan masal arasında kurduğu bağdaşım halk kültürüne dair güçlü bir kavrayışının olduğunu gösteriyor. Bir mektubunda ruhunu *“…ümit, benim ruhumun zaruri ihtiyaçlarındandır. Bir nebat nasıl gıdasız, havasız ve ziyasız duramazsa, benim ruhum da ümitsiz yaşayamaz”* ifadelerini kullanan düşünür, toplum felsefesini ümidin dokunulmazlığı üzerine kurduğu gibi, masallarında da ümidin hükmen galibiyetini anlatmıştır.

3.3. Eflatun Cem Güney – Güncel Üslup ve Kültürel Süreklilik

"Türk masallarının hususi bir edası, bir üslûbu vardır; bunu bulabilen folklorcu, tıpkı Grimm Kardeşler gibi, biraz da sanatkâr maharetine sahip olursa, az zamanda Türk masallarından herkesin okuyabileceği büyük bir külliyat çıkarabilir."

Pertev Naili Boratav[549]

3.3.1. Bir Bürokrat, Bir Öğretmen ve Bir Halkbilimci: Eflatun Cem Güney

Türk masallarının hususi edasını, üslubunu bulabilen ve bu üslupla büyük bir masal külliyatı yaratabilen folklorcu Eflatun Cem Güney (1896-1981) olmuştur. Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin Konya teşkilatında önemli görevlerde bulunmuş, Kuva-yi Milliye dergisinde yayınlar yapmış olan Güney, çok yönlü bir bürokrat ve eğitimci olmasının yanı sıra, Türk kültür hayatına önemli katkılarda bulunmuş, ömrünün sonlarına doğru göz bozukluğunun derecesinden de anlaşılacağı üzere son derece çalışkan ve üretken bir edebiyat ve folklor insanıdır.

Babasının telgraf müdürü olarak görev yaptığı Malatya'nın Hekimhan ilçesinde dünyaya gelen Güney, Birinci Meclis'te bulunan milletvekillerinin halen hayatta olanlarının hatıralarının yer aldığı bir kitapta, çocuk yaşta öksüz ve yetim kaldığını, binbir güçlükle 1918 yılında Sivas Sultanisi Edebiyat kolundan mezun olduğunu belirtmiştir.[550] Savaş yıllarının ağır ekonomik şartları altında, mezun olduğu yıl ilk Türkçe öğretmenliği görevi için Konya'ya Öksüzler Yurdu'na atanır. Edebi hayatının ilk ürünleri olan Kurtuluş Savaşı'na dair şiirler çeşitli dergilerde

[549] Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s.23.
[550] Yücel Mutlu, "Eflatun Cemin Sivaslı Oluşu", *Masal Babası Eflatun Cem Güney Sempozyumu Bildirileri*, Sivas Valiliği Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Sivas 2015, s.17.

yayınlandıktan sonra, bir süre meclis katipliği yapar, sonra öğretmen olarak Eskişehir'e atanır. Savaşın zaferle neticelenmesi akabinde mezun olduğu lisede görevlendirilir. Burada imza attığı dergi ve gazete çalışmalarıyla bakanlığın dikkatini çeken Güney, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan ve içlerinde Reşat Nuri Güntekin, Hasan Ali Yücel ve Ali Canip Yöntem gibi isimlerin de bulunduğu uzmanlar komisyonuna seçilmiş ve bu komisyon bnüyesinde gerçekleştirilen Türkçe ve edebiyat ders kitaplarının hazırlanması çalışmalarında fiilen görev almıştır.

1933 yılında on yılını geçireceği Kütahya'ya edebiyat öğretmeni olarak atandıktan 11 yıl sonra, yazları birlikte folklor çalışmaları yaptığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde felsefe öğrenimi gören oğlu Çetin Eflatun Güney'i hastalık neticesinde kaybeder. Bu acı kaybının ardından İstanbul'a yerleşen Güney, kendini bütünüyle folklor ve bilhassa şöhretini borçlu olduğu masal çalışmalarına verir. 1950'de Topkapı Müzesi'nde müdür yardımcısı görevine getirilir, bu kurumda çalıştığı esnada son derece önemli araştırmalar yapar, çok sayıda cönk okur, saray arşivini, eğitim bakanlığı arşivini inceler. Başarılarla dolu bürokrat ve eğitimci kariyeri, İstanbul Milli Eğitim Müdür Yardımcılığı, Halk Eğitimi Derneği başkanlığı görevleri sonrasında 1970 yılında tamamlanır.

Güney'in Türk Halk Bilgisi Derneği, Türk Dil Kurumu ve Milli Folklor Enstitüsü gibi cumhuriyetin en önemli kurumlarında yaptığı çalışma ve bu çalışmalarda beyan ettiği eğitim, folklor, derleme yöntemleri, çocuk edebiyatı, Türkçe'nin kullanımı meselelerine dair görüşlerine bir parantez açmak gerekir. Zira bunlar masal yazarının kaygılarını göstermesi bakımından metinlerini kuşatan genel bağlama dair önemli ipuçları vermektedir.

Türkiye'de modern ve kurumsal bir kimlik altında halkbilimi çalışmaları, ilk olarak 1927 yılında Anadolu Halk Bilgisi Cemiyeti adıyla kurulan, bir yıl sonra Türk Halk Bilgisi Derneği adını alacak olan kurum ile başlamıştır. 1928'de derneğin Sivas muhabirliğini üstlenen Güney, derneğin ilk dergisi olan Halk Bilgisi Mecmuası'nda 'Ruhsati'nin Koşmaları' başlıklı yazısını yayımlar. 1950 yılında derneğin yönetim kurulu başkanlığına getirilir, başkanlığı döneminde sayısız konferans düzenlenir, Güney de İstanbul Radyosu'nda ayda iki defa masal programıyla halka hitap eder.

(Aynı radyoda Behçet Kemal Çağlar şiir dünyamız, Sadi Yaver Ataman da halk müziği programı yapar.)[551] Güney'in bir nesle masalları sevdiren bu programı son derece başarılı ve önemlidir; zira kendisinin ifadesiyle bu program bir 'tandır başını radyo başına taşıma' projesidir. Folklorun teknolojiyle ilişkisinin her zaman aşındırıcı bir ilişki olmak zorunda olmadığını ispatlayan bu girişim, Cumhuriyet tarihinin halk kültürünü tanıtmak ve sürekliliğini sağlamak adına medya organlarını kullanma çalışmalarının en başarılı örneklerinden biridir. Öyle ki, Güney'in 'masal babası' lakabını almasını sağlayan ödüllü masal kitapları değil, aynı zamanda onu bütün ülkeye tanıtan bu radyo programı olmuştur. Güney bu programla birlikte kaleme almış olduğu masalların aynı zamanda seslendirilebilir özelliğini gösterir; bu da tekerlemelerle iç içe olan, dünya masalları arasında en uzun giriş tekerlemelerine sahip olan Türk masalının[552] müzikal bir ahenk barındırmadığı takdirde bir üsluptan da yoksun olacağını kanıtlar.

Masal yazarının endişesi kültürel sürekliliktir ve nesiller arası kültürel bağların kopmaması için başta masal olmak üzere halk edebiyatı ürünlerinin günün şartlarına uygun bir dille, çocuk ve gençlerle teması kolaylaştırılacak şekilde yeniden üretilmesi gerektiğini düşünür. Masallarını her ne kadar irticalen seslendirmese de, metinlerinde sözlü anlatımın bütün müzikal ve sözdizimsel değerlerini koruması, onun masal üslubunu hangi ilkeler üzerine inşa ettiğini açıkça göstermektedir. Ziya Gökalp'in 'vezne çekilmiş fikirler' ile başlattığı Türk masalının modernleşme serüveni, Güney'le birlikte halk söyleyişini yöresel ağız özelliklerini dışarıda bırakarak güncel Türkçe içerisinde bir standart haline getirme merhalesine varır. Grimm Kardeşler'in bir buçuk asır önce Alman masalları için yaptığı stilistik restorasyonu, Güney de Türk masalları için başarıyla uygulamıştır.

Güney'in Türkçenin yöresel farklılıklarını, ortaya çıkardığı zenginliği olabildiğince muhafaza ederek merkezi bir standarda kavuşturmayı amaçlayan halk üslubu projesi, Gökalp'in 'tezhip' ilkelerine hedefleri açısından pek uzak

[551] Nail Tan, "Eflatun Cem Güney'in Türk Halk Bilgisi Derneği, Türk Dil Kurumu ve Kültür Bakanlığı Milli Folklor Enstitüsüyle İlişkileri Üzerine Notlar", *Masal Babası Eflatun Cem Güney Sempozyumu Bildirileri I*, Sivas 1000 Temel Eser, Sivas 2015, s.45-62.
[552] Bkz. Wilfried Buch, "Masal ve Efsane Üzerine" içinde: Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2003, s.308.

sayılmamakla birlikte, halk klasiklerinde kullanılacak dilin tarihsel kapsamıyla ilgili pedagojik stratejiler noktasında doğal olarak daha sofistike bir çizgiye doğru ayrılır. 1951 yılında Türk Dil Kurumu'nda düzenlenen kurultaya sunduğu 12 maddelik bir rapor sunan Güney, bu raporda dil-halk kültürü ilişkisi ve halk edebiyatı ürünlerinin nasıl yeniden düzenlenmesi gerektiğiyle ilgili görüşlerini beyan eder. Bunlar arasından, Türkçe fonetiğine aykırı olan Öztürkçe kelimelere ısınılamadığını, dilbilim çalışmalarında yeni terimlerin ve gramer kurallarıyla ilgili standartların folklorik anlatılarda kullanılan halk dili esas alınarak belirlenmesi gerektiği gibi dilin standardizasyonuna ilişkin maddeler önemlidir.[553] Zira bunlar aynı zamanda okura sözlü icra havasını hissettiren masal üslubunun arkasındaki prensipleri de gösterir. Güney'in Türkçe ve halk kültürüne yaklaşımı ve bu doğrultuda çeşitli kurumların bünyesinde ortaya koyduğu çalışmalar modernleşen toplumların karakteristik reflekslerini yansıtır: İlkin 'bölgesel faaliyet alanlarının genişlemesi ve özellikle, toplumun merkezi, yasal, idari ve siyasi araçlarının iktidarının yoğunlaştırılması', sonrasında 'potansiyel iktidarın toplumun geniş kesimlerine -en sonunda bütün yetişkin yurttaşlar ve onların üzerinde mutabakata vardıkları ahlaki düzene- sürekli olarak nüfuz etmesi'.[554]

Güney'in çalışmaları ikinci aşamaya geçildiğinin göstergesidir; siyasal birlik krizi galip gelinen savaş ve yeni kurulan rejimle aşılmıştır, artık esas mesele endüstriyel üretimin gittikçe ivme kazanan etkisi ve teknoloji silahına sahip kültür emperyalizmi karşısında homojenlik ve sürekliliğin korunmasıdır.

---

[553] Raporda yer alan birkaç madde şöyledir:
"6. Türkçenin fonetiğine aykırı öz Türkçe kelimelerle Türk sevkine ve gramerine uymayan yeni terimlerin çoğuna da ısınamıyoruz.
7. Türkçemizin halk diline doğru yönelen gelişmeleri göz önünde tutarak, dil araştırma ve çalışmalarında canlı halk dilinin esas tutulmasını istiyoruz.
8. Yeni terimler, halk dilinden ve halk eserlerinden alınma sözlerle belli prensiplere bağlı, dilin gramer ve sentaksına uygun olarak kendi mensuplarının iştirakiyle yapılmalıdır.
9. Türkçenin grameri, yabancı kuralların tesirinden kurtarılarak konuşma dilindeki ve folklor eserlerindeki terkip ve cümlelerin tabii yapısına göre yeni baştan ve ilmi bir şekilde tedvin edilmelidir." – Tan, "Eflatun Cem Güney'in…, s.52.

[554] Shmuel Noah Eisenstadt, *Modernleşme – Başkaldırı ve Değişim* (Çev. Ufuk Coşkun), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2007, s.15.

3.3.2. ‘Dudukuşu’ Değil, ‘Masal Babası’

“Bu makas kesmedik, iğne batmadık şeyleri bir araştırma zevkile derleyip toplamak ve bir üslûp tadile işleyerek Milli Kütüphanemiz için değişmez, kılına dokunulmaz demirbaş nüshalarını meydana getirmek üzerimize farz olmuştur.”[555]

‘Masal Babası’ lakaplı Güney, sadece masal yazmakla kalmamış, mensur halk edebiyatının hemen hemen her türünde eser vermiştir. Türk kültür hayatına armağan etmiş olduğu, burada tamamını aktarmayı gerekli görmediğimiz son derece zengin külliyatı içerisinde, efsaneden fıkraya, şiirden âşık monografilerine, araştırma-inceleme çalışmalarından antolojilere, Atatürk ve Milli Mücadele ile ilgili kitaplardan kültür politikaları ve halk eğitimine dair rehber kitaplara kadar çeşitli tür ve alanlarda çok sayıda eser bulunmaktadır.

Yazma serüvenine şiirle başlayan Eflatun Cem Güney’in masallara olan ilgisindeki yoğunlaşma, kendi tabiriyle ‘bir masal delisi’ oluşu, tesadüfi sayılamayacak şekilde oğlunun kaybından sonra başlar. Ona masal üslubunu öğreten ise, çocukluğunda dinlediği usta masal anlatıcıları, ‘masal anaları’ olmuştur. Oğlu ile birlikte hazırladığı, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan *Folklor ve Halk Edebiyatı* başlıklı el kitabının geleneksel masal anlatıcılarına ayrılan bölümünde sözlü kültür dinamiklerine, icra ortamlarına, varyantlaşma meselesine, anlatıcıların ustalık derecesine, masalların bölümlerine ve icra sırasında söylediklerine dair kişisel tecrübe ve bilgisini aktarır. Usta masal analarının anlatıya kendilerine has motif ve söyleyişler katarak “Emine ana rivayeti”, “Fadime ana rivayeti” gibi isimlerle anılan varyantlar yaratabildiğini belirten Güney, bunun yanında öğrendikleri masalı kelimesi kelimesine tekrar eden ‘usta malı satan’ anlatıcılardan da bahseder. Böyle durumlarda dinleyici varyantın kimden öğrenilmiş olduğunu anlar ve anlatıcıya şaka yollu ‘dudukuşu!’

[555] Andersen Payesi Şeref Sertifikası’nı kazandıktan sonra kendisine yöneltilen bir soru üzerine verdiği bu yanıt ilk olarak Türk Düşüncesi dergisinin 1956 tarihli 33 numaralı sayısında yayınlanmıştır.

diyerek onun acemi bir ezberci olduğunu ifade eder.[556]

Kuşkusuz Güney, saz şairlerinde olduğu gibi bu masal analarından biriyle usta-çırak ilişkisine sahip değildi. Ancak folkloru sadece derleme çalışmalarından değil, sözlü icra ortamının doğal bir dinleyicisi olarak deneyimlemiş olması, icat ettiği masal üslubunun başarısının arkasındaki nedenlerden biri olarak gösterilebilir. Çocukluğunda masal analarından dinlediği masallarla geleneksel sözlü icranın inceliklerini, ruhunu bütün jest ve tonlamalarıyla tanıdığı belli olan Güney'in, üslubundaki temel kaygının bu lezzet ve zenginliği kuru tekrara düşmeksizin ortaya çıkarmak, estetik, müzikal ve şahsi bir duyuş dâhilinde tazelemek ve gelecek nesillere aktarılması adına kurumsal bir standarda kavuşturmak olması, bu anlamda yadırgatıcı değildir. Masal çalışmalarının oğlunun vefatından sonra yoğunlaşması da şaşırtıcı sayılamaz; öz evladını ve en iyi çalışma arkadaşını çok erken yaşta kaybeden öğretmenin, neticede bütün Türk çocuklarının 'masal babası' olması gayet tabii bir telafi değil midir?

Çok sayıda cenk ve mecmua tarayarak, yalnız 'makas kesmedik masallar, iğne batmadık hikayeler' keşfetmekle kalmayıp, Âşık Edebiyatı'nın önemli şahsiyetlerini de Türk halkına tanıtan Masal Babası, Erzurumlu Emrah'ın yanı sıra Sivas'ın bir bucağında unutulmuş, Deliktaşlı Aşık Ruhsatî'den başlayıp hocası Hekimhanlı Feryâdi ve onun da ustası Kusurî oğlu Münhacî'ye kadar uzanan bir aşık kolunu edebiyat tarihi ve antolojilerine kazandırmıştır. Hazırlanmasında kendisinden daha çok emeği olduğunu söylediği oğluna ithafla başlayan halk şiiri antolojisinin önsözünde, halkbilimi çalışmalarının esas gayesini beyan ettiği şu cümleler yer alır:

> *"Belki bunlar meraklıların elinde, karanlık kalmış noktaları aydınlatacak bir dilim çıra olabilir. Belki her türlü eserden ayrı bir sezgi heyecanı duyarak yetişmelerini istediğimiz genç öğrencilerimiz için tatlı bir duyum olabilir. Kim bilir, belki de halk ağzı ve zevkiyle yarının orijinal Türk edebiyatını yaratacak tomurcuk kabiliyetlerin kalbine bir duygu mayası, kalemine bir ifade*

[556] Eflatun Cem Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.92.

aşısı olabilir."[557]

Çocukların milli edebiyat zevki ve kültürü kazanması, folklorik metinlerin çağdaş Türk edebiyatı için bir orijinalite kaynağı olması, bütün bu modernist endişelerin dökümünü Ziya Gökalp başlığında yapmaya çalıştık. Güney'i Gökalp'in ideolojik çizgisi ve kültür politikalarından ayıran, modernleşmenin daha somut ve öncelikli bir sahadan başlaması, daha kompakt ve merkezi bir kültür coğrafyası esas alınarak gerçekleşmesi gerektiği inancıdır. Türk Dil Kurumu'na sunduğu raporda, Öztürkçeciliğin aşırılıklarına getirdiği eleştiriler, Türkçenin birtakım kavramsal ve gramer standartlarının Anadolu'da hâlihazırda canlı olan ve derlemelerle kayda geçirilmiş olan halk ağzına göre yapılması önerisi, Güney'in tarihsel açıdan Türk kültür tarihinin daha kısa erimli bir dönemini, Yahya Kemal'in 'kendi gök kubbemiz' şeklinde ifade ettiği Osmanlı kültür sahasını merkeze koyduğunu göstermektedir. Ancak tarihsel kapsam haricinde merkez-çevre ilişkileri düşünüldüğünde Güney'in masalları için Yahya Kemal'in şehir estetiği üzerinde yükselen gökkubbesi yerine Cahit Külebi'nin 'dokuyup yol üstüne attığı köylü kilimleri'[558] çok daha uygun bir imge olacaktır.

Şehirleşme ve sanayileşme ile birlikte halk kültürünün şiddetli bir erozyona uğradığının altını her fırsatta çizen Güney, milli hayatı zayıflatan bu yok oluşun durdurulması ve kültürel sürekliliğin tesisi için yöresel derleme çalışmalarının yeterli olmadığı görüşündedir. Ona göre başta masallar olmak üzere halk edebiyatı eserleri, yöresel ağız farklılıklarının geleneksel anlatıcı usulünden uzaklaşmaksızın giderildiği standart bir halk üslubuyla, çocuklara bir masal anasıyla muhatap oluyormuş duygu ve zevkini verebilecek şekilde kaleme alınmalıdır. 1966 tarihli *Folklor ve Eğitim* başlığı taşıyan eskiz niteliğindeki çalışmasında, masallarla ilgili yapılması gereken çalışmaları maddeler halinde sıralayarak ortaya koyduğu program, çağdaş ulusal kimliğin oluşturulması açısından masalların modernizasyonu meselesini ne denli ciddiye aldığını göstermektedir:

"1. Yeterince masal derlemesi yapılarak bu masalların pedagojinin süzgecinden geçirilip işlenmesi ve edebiyat metni

[557] Eflatun Cem Güney (haz.), *Halk Şiiri Antolojisi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.
[558] Cahit Külebi, *Bütün Şiirleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2013, s.333.

mertebesine getirilmesi.

2. Edebiyat metni haline yükseltilmiş bu islenmiş metinlerin okul kitaplarına alınması.

3. Masalın eğitim fonksiyonunu yaygınlaştırmak için yeni şartların icabı olarak teknolojik araçlardan yararlanılması.

4. Masallarımızın kültür propagandası aracı olarak görülmesi ve dünya dillerine çevirilerinin yapılmasının sağlanması."[559]

Medya ve iletişim araçlarının teknolojik gelişimini yalnızca bir kültürel tahribat sebebi olarak görmeyip aynı zamanda kültürel istikrar imkanı olarak değerlendirmesi onun modernist vizyonunu özetler. Türk masalının tercüme edilerek dünyaya tanıtılması ve hak ettiği beynelmilel şöhrete kavuşmasına yönelik görüşleri yine milli mücadelenin kültürel cephesinin güçlendirilmesine yöneliktir. Atatürk'ün köy öğretmenleri için salık verdiği folklor derlemeciliğini vatani bir vazife addeden Güney, taradığı cönklerdeki halk hikâyelerinde bulunan motiflerden de faydalanarak 25 ayrı kitapta, üç farklı yaş grubuna göre uyarlanmış, yaş grubu uyarlamaları ile birlikte toplamda 70 farklı masal yayınlayarak hayli hacimli ve ne yazık ki günümüzde değeri yeterince bilinmeyen bir masal külliyatı yaratmıştır:

1. Nar Tanesi, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1946.
2. Karayılan ve Karagülmez, Doğan Kardeş, İstanbul 1946.
3. Sabırtaşı, Doğan Kardeş, İstanbul 1947.
4. Akıl Kutusu, Doğan Kardeş, İstanbul 1948.
5. Zümrütanka, Doğan Kardeş, İstanbul 1948.
6. Altın Heybe, Doğan Kardeş, İstanbul 1948.
7. En Güzel Türk Masalları, Varlık Yayınevi, İstanbul 1948.
8. Açık Sofram Açıl, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1953.
9. Evvel Zaman İçinde, Doğan Kardeş, İstanbul 1957.
10. Dede Korkut Masalları, Doğan Kardeş, 1958.

[559] Eflatun Cem Güney, *Folklor ve Eğitim*, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara 1966, s. 10.

11. Gökten Üç Elma Düştü, Doğan Kardeş, İstanbul 1960.
12. Az Gittim Uz Gittim, Doğan Kardeş, İstanbul 1961.
13. Ağlayan Nar ile Gülen Ayva, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
14. Al Elma Yeşil Elma, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
15. Altın Gergef, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
16. Alişle Maviş, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
17. Aygın Baygın Ses, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
18. Dal Olur Eğilir Misin, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
19. Düşmez Kalkmaz Bir Allah, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
20. Gözü Yollarda Kalan Ana, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
21. Güldükçe Güller Açan Kız, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
22. Hasırcı Baba, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
23. Saraydan Uçan Kuş, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
24. Yedi Köyün Yüz Karası, İtimat Kitabevi, İstanbul 1969.
25. Sihirli Köpük, İtimat Kitabevi, İstanbul 1971.
26. Tellerinde Bülbüller Şakıyan Saz, İtimat Kitabevi, İstanbul 1971.
27. Yiğitler Yiğidi Musacık, İtimat Kitabevi, İstanbul 1972.
28. Onlar Ermiş Muradına, İtimat Kitabevi, İstanbul 1972.
29. Masallar, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.[560]

Güney, günümüzde handiyse unutulmuş olan masal kitaplarının ikisiyle, çocuk edebiyatı ve masal yazarlığının nobeli sayılabilecek en prestijli ödül olan "Andersen Payesi Şeref Diploması ve Dünya Çocuk Yazını Sertifikası"nı ilki *Açıl Sofram Açıl* kitabıyla 1953 yılında, ikincisi *Dede Korkut Masalları* ile 1960 yılında olmak üzere iki defa kazanmıştır.[561] *Açıl Sofram Açıl* kitabındaki masallar, 55 farklı ulustan seçilmiş Onur Listesi'ndeki eserler içerisinde en mükemmeli olarak kabul edilmiştir. Özetle, şöhreti Türkiye sınırlarını aşmış olan Güney'in ismi, dünya masal ve çocuk edebiyatının en önemli isimleri olan Jean de la Fontaine, Charles Perrault, Jacob

[560] Selim Emiroğlu, *Eflatun Cem Güney – Masal Babası*, Malatya Araştırmaları Derneği Yayınları, Malatya 2011.
[561] Bu ödül, yazın alanı dışında masal ve çocuk kitaplarındaki illüstrasyon ve kapak resimleri alanında da verilmektedir. Bkz. https://www.ibby.org/awards-activities/awards/hans-christian-andersen-award

Grimm, Wilhelm Grimm, Alexander Afanasyev, Hans Christian Andersen, Guiseppe Pitre, Astrid Lindgren, Paolo Coelho, J.K. Rowling, Haruki Murakami gibi isimlerle aynı listede yer almaktadır.

Bölümü sonlandırırkem Güney'in masal kitaplarının dağınık bir yayın çizgisi olmasının ve yaş grubu uyarlamalarıyla ortaya çıkan varyant çeşitliliğinin, Gökalp'in masallarına ayırdığımız bölümde denediğimiz kitap merkezli bir kurguyu ve zaman zaman doğrudan alıntılarla uyguladığımız yakın okumaları zorlaştırdığını belirtelim. Diğer yandan, yalnızca masallarla sınırlı kalmayan, Dede Korkut Hikayeleri'den Nasreddin Hoca fıkralarına kadar halk edebiyatının bütün mensur türlerinde uygulanan ortak üslup, Güney'in masallarındaki metinlerarası bağıntıların izlerini sürmeyi ve bağlam değişikliklerini takip ederken belli bir eksende kalmayı kolaylaştırdığını da eklemek gerekir.

3.3.3. Türk Masalının Melodik Nesri, Sözlü Kültürde Sözün Özü

> *"Folklor bir milli kültür hazinesidir, fakat günden güne tükenen bir hazine… Milli Eğitim çalışmalarına kaynak olabilmesi için yalnız program eksiklerinin giderilmesi yetişmez. Bunların derlenip taranarak, işlenip değerlendirilerek milli eğitime bir milli kültür özlülüğü verececek kıvama getirilmesi gerekir."*[562]

Eflatun Cem Güney nesir türlere aynı halk üslubunu uygularken bu metinlerin hepsini 'masallaştırmış' ve aynı zamanda 'çocuklaştırmış', yani çocukların daha kolay ve keyifle temas kurabileceği bir metin mimarisi ortaya koymuştur. Güney'in metinleri derleme ve düzeltmenin ötesine geçtiği için, Genette'in metinlerarasılık kuramına göre orijinal metinlerin büsbütün farklı bir kimliğe büründürüldüğü metinlerarası teknikleri kapsayan 'Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü' sınıfına dahil edilebilir. Bununla birlikte, yarattığı bağlam değişiklikleri ilk bakışta salt biçimsel dönüştürümlerden ibaretmiş gibi göründüğü için, bu ana sınıf içinde tanımlanan iki alt sınıftan birine girmiyor gibi görünür. 'Çeviri', 'adaptasyon', 'koşuklaştırma' (manzumlaştırma), 'vezin-dönüşümü', 'indirgeme', 'genişletme, 'uyarlama' tekniklerini içeren 'Biçimsel Dönüştürümler' kümesinden net bir sınırla ayrılmış olan bu sınıf 'Anlamsal Dönüştürümler'dir.[563]

Burada şu soruyu sormak gerekir: Biçem farklılığı eğer (her ne kadar anonim kılığına gizlense de) müşahhas bir istikrar ve standart arz ediyorsa, onu mesaj, tema, konu vs. gibi izleksel-anlamsal bir bağlam değişikliğinden ayırabilir miyiz? Genette, bölümün başında değinildiği üzere bir yazarın daha önce mevcut olan bir olay örgüsüne bütünüyle kendi izleksel anlamını vermesini 'benöyküsel dönüşüm' şeklinde

---

562

563 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s.142-164.

adlandırmıştı. Güney'in masallarında bu anlamda benöyküsel bir müdahaleden bahsedilemez; o Gökalp gibi şahıs ya da nesnelerin olay örgüsü içerisinde girdiği ilişkilere göre farklı bir olgu ya da kavramı temsil ettiği tarihsel bir alegori kurmaz. Onun kurduğu üst-bağlam kültürel sürekliliğin tesisine yönelik bir standart halk nesri üslubudur, hedefi bir halk ağzı icat etmek ve yeni nesillere kaybolmakta olan halk estetiğini ve değerlerini bu kanal yoluyla aşılamaktır. Bir mülakatında otantik masalları işlerken nasıl bir dil süzgeci kullandığını, masal üslubunu nasıl icat ettiğini, bu üslubu folklorik metinlerin sözlü dinamiklerinden ileri gelen brikolaj dokusunu örmede nasıl kullandığını şöyle ifade eder:

> *"Masalların asıl tadı anlatılışındadır. Her ana masal anlatır ama, masal anaları anlatırken ağızlarından bal akar, dilleri de kaymak çalar balın üstüne. Bir gelenek halinde sürüp gelen bu anlatışa bakılırsa, denebilir ki muayyen bir masal üslûbu bu orijinal üslûbun da zamanla, muhitle ve hele sanatkarın şahsiyeti ile değişen tarafları vardır. Gerçekten eski masalcı sanatkarlar, esas mevzuda, tabirler, teşbihler gibi söz kalıplarında hiçbir değişiklik yapmazlar. Fakat vakaları ve vaka içinde geçen tabiatüstü fantastik unsurları tam bir anlatma serbestliği içinde anlatarak masallarını kendilerine has ifadelerle telleyip pullarlar. Topladığım malzemeyi kaleme alırken benim yapıp yakıştırdığım da bu; masalın asliyetini, orijinalitesini incitmeden, halk ağzı ve halk zevkile işlemek."*[564]

Meral Ozan, Güney'in 'Sanat Masalı' (Kunstmarchen) kategorisi dâhilinde değerlendirdiği metinlerinde ideolojik bir bağlam değişikliği olduğunu, bunun da mitolojik ve sembolik unsurların daha profan-dünyevi hale getirilmesi olduğunu söyler.[565] Ozan'ın Kunoş repertuarından yola çıkarak kurduğu metinlerarası düzlemde saptanan bu bağlam değişiklikleri de aslında yine eğitsel işlev ve dolayısıyla kültürel

[564] Saim Sakaoğlu, *Eflatun Cem Güney*, Kömen Yayınları, Konya 2014, s.101.
[565] Meral Ozan, "Eflatun Cem Güney'in Kalemiyle Fantastik Kurgulama: Sanat Masalı", *International Journal of Eurasia Social Sciences,* Vol.6, s.164-182.

sürekliliğe yöneliktir.[566] Türk masalını içinde bulunduğu kültürel ortamıyla senkronize kılmak adına arkaik unsurlardan arındırma işlemi, masal dilini modern pedagojinin anadili eğitiminde zihinsel gelişim aşamalarına göre belirlediği çeşitli yaş gruplarına uygun, anlaşılır, eğlenceli ve akıcı hale getirmenin bir parçasıdır. Kısaca sözlü icracıların soyunun tükenmesine verilen bir refleks olarak standart-merkezi üslup inşasına dâhildir. Öyleyse, Güney'in masalları için Genette'in tipolojisine itaat etmeyen, bağlamsal dönüştürümlerin biçimsel ve anlamsal olmak üzere iki ana kümeye ayrılamayacağı türden metinler olduğunu söylemek mümkündür.

Genette'in yapısalcılığı belki edebiyat teorisinin en eski ayrımı sayılan biçim-içerik ayrımından kaçınamamıştır, ancak tipolojisi Eflatun Cem Güney masallarındaki metinlerarası ilişkilerin rejimini biçimsel dönüştürümler arasında yer alan bir kümeyle kısmen yakalar: Kipsel-dönüşüm (transmodalisation). Bu küme aslında uyarlama-adaptasyon benzeri bir dönüşümü tanımlar; örneğin bir romanın sinema filmi uyarlamasında, filmin sahip olduğu görsel-işitsel imkanlar doğrultusunda ortaya çıkan farklılıklar bu kümeye girer. Güney'in masalları çocuk kitabı konseptinde yayımlaması ve radyo programlarında yaptığı masal seslendirmeleri kipsel bir dönüşümdür, ancak halk masalının edebi masala dönüşümü icra ortamının dönüşümünden önce, anlatıcı özne kimliği ve rolünün bilinçli değişimi esnasında gerçekleşir. Güney, nesli tükenen masal analarının yerine geçmez, lakin kültürel ekosistemdeki – pek çoklarının 'geç modernleşme'den kaynaklandığını ileri sürdüğü - tarihi çatlağı bir amme hizmeti niyetiyle kurduğu kültür aktarım düzeneğiyle, yani üslupla doldurur. Bu taşıyıcı çok yönlüdür, hem çocuklara (alıcılara) hem yetişkinlere (aktarıcılara) hitap eder, hem ebeveynlere (yerel aktarıcılara), hem de folklordan beslenme arzusundaki genç edebiyatçılara (kendisi gibi ulusal aktarıcılara) kültür hammadesi taşır.

Güney'in Türk çocuklarının ana dili kadar ana yurdu da olan Türkçeyi gelecekle nesillere en halis ve zengin haliyle miras bırakabilmek için Türk ruhunun vatanı saydığı masalları vekil tayin ettiğini söyleyebiliriz. Kipsel dönüşüm bu

[566] Kunoş'un ağız özelliklerine dokunmaksızın derlediği metinlerden oluşan Türk masalı antolojisi için bkz. Ignacz Kunos, *Osmanlı Dönemi Türk Halk Masalları I,* (Çev. Meral Ozan), Turhan Kitabevi, Ankara 2009.

minvalde söz varlığını aktarma maksadıyla araçsallaştırılır, diğer bir ifadeyle halk üslubu bir söz varlığı deposu işlevi de görecektir. Güney'in masal kitapları deyimler, atasözleri, mazmunlar, kalıp söyleyişler, klişe teşbihler açısından çok zengin, adeta bir lügat niteliğindedir. Bununla birlikte aktarımla orijinal yaratım yan yana gider; Güney halk şiirinden aldığı kafiye tarzını, tekerleme edası ve temposuyla mensur bir tekrir sanatı resitaline dönüştürürken, tabii suretle kendisi de çok sayıda deyim vd. türetmiştir.[567] Başta yakın dostu Yaşar Nabi Nayır olmak üzere Güney'in masalları üzerine söz söylemiş isimlerin birleştiği husus, onların cönklerde ve sözlü kültürde kaybolmaya yüz tutmuş bulunan halis bir söz varlığı barındırdığı ve bu büyük kültür adamının Türkçenin deyim ve kalıp ifade dağarcığına bireysel türetmelerle hacim kazandırdığıdır.[568]

Kuşkusuz edebiyat eleştirisinde istatistiğin bir veri olarak konumu tali bir destekleyici olmanın ötesine geçemez. Ancak Güney'in masallarındaki söz varlığının ne denli zengin oluğunu göstermesi bakımından burada birkaç rakam vermek istiyoruz. Masal Babası'nın sayısı toplamda 70'e ulaşan masallarında birbirinden farklı 196 atasözü, 1296 deyim, 21 doldurma sözcük, 551 ikileme, 142 hayır dua, 52 kargış, 152 inanış bildiren kalıp söz, 10 özgün pekiştirme bildiren kalıp söz, 28 farklı sesleniş-nida, 9 vedalaşma, 91 farklı yerel söz varlığı öğesi bulunmaktadır.[569] Güney'in geniş söz varlığı havuzundan kafiyeli yapısı ve özgünlüğü ile öne çıkan örnekler kısaca

---

[567] Güney, söz konusu aliterasyonlu masal dilini yalnızca nesir türlerinde kullanmaz, röportajları, sunuş ve önsözleri, hatta lise öğrencileri için hazırladığı halk edebiyatı el kitabında dahi şahsına münhasır aynı şairane masal dilini kullanır. Şu pasaj el kitabındandır: *"Bu masal dünyası, renkli, sihirli bir dünya, "Bir fındık kabuğuna sığar, yedi dünyaya sığmaz! Şu harita üstünde bir yeri yok. Yedi kat yerin dibinde mi desem, yedi kat gökün yüzünde mi? "Yedi derya arasında" mı desem, Kaf dağının arkasında mı? Biliyor muyum? Bilmiyorum; halkın 'hayalhanesi'nde olsa gerek."* Güney, Folklor ve Halk Edebiyatı…, s.88.

[568] Yaşar Nabi Nayır, yakın dostu için yapılan jübile törenindeki konuşmasında şu ifadeleri kullanır: *"… yüzyıllar boyunca ağızdan ağıza geçe geçe aşınmış, yozlaşmış Türk masallarını, kendi öz yapısına ve dil örgüsüne sadık kalmakla birlikte, kendinden de çok şey katarak restore etmesini bilmiş olan en değerli halk edebiyatı ustamızdır. Bu büyük başarısını da halkımızın söyleyiş dehasına olan aşkıyla onu bütün incelikleriyle kavrayıp işlemek uğrunda hiçbir zahmetten kaçmamış olmasına borçludur… Masallarımızda işlenmemiş kalan yerleri ya da işlenip de sonradan unutulan süsleri yeniden dirilterek, örneğe ihanet etmeden, yüzyıllarca sürmüş anonim çalışmaya paralel bir ustalıkla tamamlamıştır… Türk masalcılığına, Türk halk hikayeciliğine özgü döşeme ve tekerleme sanatı onun kaleminde en üstün derecesine ulaştı, artık değişmez bir biçimde edebiyatımıza mal edildi."* – Yaşar Nabi Nayır, "Eflâtun Cem Güney", Varlık, S. 778, Temmuz 1972, s.8.

[569] Esra Lüle Mert, *Türkçenin Sözvarlığı Açısından Eflatun Cem Güney'in Derleyip Yazdığı Masallar*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009, s.442-445.

şöyle sıralanabilir:

Deyim örnekleri: Akıldan yana yaya, Alaya halaya gelir soydan değil, Bal mumu yapıp dudağına sıvamış, Bir mendil kuruyuncaya kadar zaman geçmiş, Doğana beşik ölene tabut.

Atasözü örnekleri: Develer deve iken yavrusuna küsmez, Doğradığın kaşığına çıkar, Tek atın menzili olmaz, Umut üzülmeyince can süzülmez.

Alkış ve kargış örnekleri: Allah son gürlüğü versin, Atınla adınla taş kesil, Buna sebep olanlar sürüm sürüm sürünsün, gözlerinin elifi sönsün de, telleri pulları üstlerine dökülsün.

Diğer örnekler: Aşıma duru ekmeğime kuru demezsen, Diş kirası, Yarabbi şükür sofrayı döşür, Güdümen, Herkesin bir yaşı, her işin bir başı, her başın da bir derdi vardır, Yaşarsanız el beğensin, ölürseniz yer beğensin, Yüzüne bakanın kırk yıl kısmeti kesilen kız.

Güney'in masallarındaki zengin Türkçe söz varlığı üzerine yapılan bir tez çalışmasında belli başlı duygu durumlarının ne kadar çeşitli türetmelerle ifade edildiğine ilişkin verilen örnek, bireysel yaratımın halk ağzıyla nasıl sentezlendiğini gösterir niteliktedir. Güney, acı çekme ve üzüntü duygularını ifade ederken 75 farklı deyim kullanmış ve böylelikle halk ağzının çeşitlemelere ne denli müsait ve esnek bir yapı olduğunu göstermiştir. Bunlar arasında günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olanları şöyle sıralayabiliriz:

Akı karayı yitirmek. Canı su kesilmek. Bağrına od düşmek. Bağı dara düşmek. Dağın taşın yüreğini parçalamak. Gam yiyip kasvet içmek. Gönül evini gam gamlamak. İçinden kan gitmek, Üç kurşunla üç yerinden vurulmuşa dönmek, üç yüz altmış altı damarına bir …vd.[570]

Halk ağzı ve deyim bilgisiyle sergilediği şiirsel yaratıcılık Güney'in geleneği

[570] Mert, *Türkçenin Sözvarlığı Açısından*…, s.442-446.

ezberden taklit eden bir ‘dudukuşu’ olmanın ötesine geçmesini ve gerçek bir masal babası olmasını sağlamıştır. Tekerlemelere has dil işlekliğini anlatının bütününe istikrarlı bir tempoyla yayabilmesi, varyantlaşmanın motif planından daha mikro düzeyde, halk ağzının bilhassa nesir türlerin sözlü icrasında kullanılan kalıp sözleri üzerinden anlatıcıya has bir asonans-aliterasyon düzeyinde gerçekleşebileceğinin kanıtıdır. Gelenek ile modernite arasındaki köprüyü halk ağzının söz dağarcığıyla kurmaya çalışan bu stil, çocukların zihin akışıyla uyumlu bir grafik çizdiği gibi aynı zamanda Anadolu sahası Türk masalını dünya masallarından ayıran karakteristik nitelikleri de açığa çıkarır: mübalağalı, haşarı ve şen şakrak.

3.3.4. Gecikmiş Bir Halk İçin Çağdaş Masallar

"Firdevsî'lerimizi yetiştirmekte gecikmiş olsak da, Dr. Lönnrod'ların derleme başarısına erişebilecek güçteyiz."[571]

Eflatun Cem Güney'in halk edebiyatı türlerini kurumsal yapılardan ziyade çağdaş Türkçenin standartlarını belirleyecek olan şifahi usuller gibi görür. Bu onun folklorla kültürel süreklilik adına kurulan ilişki bakımından Gökalp'in yüzeysel didaktizminden ayrıldığı noktadır. Güney, olay anlatımına dayalı sözlü türler arasındaki sınırları ortadan kaldırır, destan, menkıbe, halk hikayesi gibi farklı devirlere ait türlerin hepsini masal çatısı altında birleştirir. Evvelden de belirtildiği üzere bu sentez halk kültürünü güncelleme tekniğidir ve bu teknik için sade dili, basit kurgusu, çizgilerin keskin, zıtlıkların belirgin olduğu öyküsel uzamıyla çocuk zihni için son derece uygun olan masallar tercih edilmiştir. Türkiye Türkçesinin standartlarını belirlemede halk ağzını ölçü alan Güney, halk üslubunu da tarihsel bağlam değişikliklerine açık, esnek ve yaptakçı değişime yatkın yapısı sebebiyle güncellenmeye en uygun tür olarak değerlendirdiği masal kipinde icat etmiştir.

Güney, halk edebiyatı el kitabını kronolojik bir düzende kurgulamış ve ilk sırayı 'destan çağı'na ayırmıştır. Destan bölümünün ilk örneği Hun hükümdarı Mete dönemine ait olduğu varsayılan *Oğuz Kağan Destanı*'dır. Eserin dönemi, mevcut yazmaları hakkında kısa bilgiler verirken yazar kendine has üslubuyla sezdirdiği imalı bilançoda bu tarihi metnin bugüne kadar gelebilen parçaların azlığından yakınır: *"Hun'lar dediğimiz Oğuzlardan Gök Türklere, oradan da Uygurlara geçerek bütün Oğuz boylarınca benimsendiği gibi, İslamlıktan sonra da İslami bir ruha bürünerek sürüp gitmiş bir zaman. Fakat yabancı kültürlerin etkisi altında yavaş yavaş eriyerek, kaybolarak... Bu yüzden tam olarak elimize geçmemiştir. Bize kadar gelen iki parçası var. Biri Uygur harfleriyle, Paris Milli Kütüphanesinde; biri de Arap yazısiyle, bir*

[571] Eflatun Cem Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.8.

İslâm tarihinde…"[572] Güney, Türk tarihinin en eski dönemlerine ait bu önemli metni yeni nesil tarafından okunup tanınabilmesi için kendi ifadesiyle 'destan havasını incitmeden, az çok ağız tadıyla okunabilir bir halk diliyle', olay örgüsünde yazmalardaki tahribattan kaynaklanan boşlukları gidererek yeniden yazmıştır.

Güney'in 'Oğuz Efsanesi' ile *Oğuz Kağan Destanı*'nın Uygur yazması metni yan yana getirildiğinde, halk üslubu kriterlerinin nasıl belirlendiği daha da anlaşılır hale gelir. Reşit Rahmeti Arat'ın yayına hazırladığı metinde, Oğuz Kağan'ın etrafındaki şölen sırasında beylere ve halka kağanlığını ilan edip dört yana elçilerini yolladığı bölüm şu şekildedir:

> *"… Doydan sonra Oğuz Kağan beylere ve halka yarlık verdi ve 'Ben sizlere oldum Kağan: Alalım yay ile kalkan: nişan olsun bize buyan: kurt olsun bize uran (savaş bağırışı: demir kargı olsun orman: av yerinde yürüsün kulan: daha deniz daha müren (ırmak): güneş bayrak gök kurıkan (çadır)' – dedi. Ondan sonra Oğuz Kağan dört yana emirler yolladı; tebliğler yazdı ve ilçilere verip gönderdi… "*[573]

Güney'in metninde ise ilgili bölüme karşılık şu satırlar yer almaktadır:

> *"Vakti zamanı erince büyük bir şölen kurup, şenlik yapmış; yedisinden yetmişine kadar büyüklerini ulum ulum ululayıp, küçüklerini kolum kolum kolladıktan sonra:*
>
> *"Ey benim koçlarım, koçaklarım demiş; Tanrı öyle dilemiş, han oldum hakan oldum sizlere. Başa geçtiğim günden beri boynuma düşeni yaptım. Evinizi evim, ocağınızı ocağım bilip ağlıyanla ağladım, gülenle güldüm. Bu toprakları öyle bir dirlik düzenliğe kavuşturdum, öyle bir dirlik düzenliğe kavuşturdum ki, gayri ne develer top oynayabilir, ne cinler cirit atabilir. Kurtla*

[572] Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*…, s.12

[573] Reşit Rahmeti Arat, W. Bang, *Oğuz Kağan Destanı*, Burhaneddin Basımevi, İstanbul 1936, s.17.

> *kuzu bir yalaktan su içiyor… Bir var ki, yaylamız bir avuç, yurdumuz bir kulaç; buralara yüreğim olursa şu dünyayı avucum içine alıp yetmiş iki milleti bir bayrak altına toplamak istiyorum. Dilinizin altındakini söyleyin imdi."*[574]

Görüldüğü üzere, konuşma dilinin menzilinden ayrılmayan üslubun müzikal açıdan daha iyi hissettirilebilmesi adına metin genişletilmiştir. 'Ben sizlere oldum kağan' gibi ifadeler sentaks güncellemesiyle 'han oldum, hakan oldum sizlere' halini almış, 'güneş bayrak gök kurıkan' gibi Orta Asya'ya özgü kalıplaşmış mübalağaların yerine 'yaylamız bir avuç, yurdumuz bir kulaç' kabilinden bazısı kısmen, bazısı tamamen uydurma olan deyim ve söyleyişler yerleştirilmiştir. Türkçenin ses benzerliklerinden kafiye yaratma imkânları metnin tamamında bu doğrultuda kullanılmış, cümle başı, cümle sonu kafiyesi ve özellikle hiçbir cinas, ikileme ve tezat fırsatı kaçırılmamıştır: 'ulum ulum ululama kolum kolum kollama', 'koçlarım koçaklarım', 'ocağınızı ocağım bilip ağlayanla ağladım gülenle güldüm'. Zaman zaman 'ahdü peyman' gibi kendi dönemi için dahi anakronik sayılabilecek tamlamalara rastlanmakla birlikte, sözcük tercihleri genel itibariyle lise öğrencilerine göre belirlenmiştir. Anlatıcının tonlaması destancının davudi sesi ile masalcının merak uyandırıcı vurguları arasında gidip gelmiş, metni sonlandırırken masala has kapanış formelini çeşitli sözcük oyunu, mecaz ve tevriyelerle düzenleyip eski Türk boyları ve Dumlupınar zaferinin aynı çizgiye yerleştiği küçük bir tarih dersi vermeyi de ihmal etmemiştir:

> *"… Dünyada ne sular, ne sular kurumuş da Türk soyu kurumamış. Gel zaman, git zaman boy boy dal atıpğ, dal dal kol salmış; Bozoklardan Kınıklara, Üç-Oklardan Kayılara, derken o yayladan bu yaylaya geçmiş, bir ölüm, dirim gününde de Dumlupınardan geçerek sonsuzluğun sırrına ermiş… "*[575]

Güney 'Destan Yollu Halk Hikâyeleri' başlığı altında bir geçiş dönemi eseri olarak yer verdiği 'Dedem Korkut Hikayeleri'nde de aynı stratejiyi benzer tekniklerle

[574] Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*…, s.14.
[575] Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*…, s.18.

uygulamıştır. Görünürdeki farklar tarihsel geçişin coğrafyanın değişmediği bir sürekliliğe hâlihazırda sahip oluşu ve görece kısa bir zaman dilimini kapsamasıyla ilgilidir. Buna rağmen Güney elindeki metni olabildiğince bugüne getirmeye, genç okurlar için anlaşılır kılmaya çalışmıştır. Örneğin, Dresden nüshasındaki dördüncü hikayede Uruz Bey'in babası Salur Kazan'a hitaben söylediklerini aktaran kısımlar şu şekildedir:

"…
"Ünüm anla, sözüm dinle ağam Kazan,
Sağına bakdun kas kas güldün
Soluna bakdun çok sevindün
Karşuna bakdun beni gördün ağladun
Sebeb nedir? Degil mana
Kara başum kurban olsun, babam sana"

"Demez olurısan kalkubanı yerümden men tururam
Kara gözli yigitlerümi boynuma aluram
Kan Abkaza eline men gederem,
Altun haca men elümi basaram,
Pilon geyen keşişün elini öperem,
Kara gözli kafir kızın men aluram
Dahı senün yüzüne men gelmezem
Agladuguna sebeb ne? Degil mana,
Kara başum kurban olsun babam sana
…"[576]

Güney ise aynı konuşmayı şu ifadelerle aktarmıştır:

"Ağam Kazan, Han Kazan, demiş; ataya karşı ağız açmak benim ne haddime ama, sağına baktın güldün; soluna baktın güldün;

[576] Semih Tezcan, Hendrik Boeschoten (Haz.), *Dede Korkut Oğuznameleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s.96-97.

başını çevirince de beni gördün: yüzüme baktın yüzün karardı; gözüme baktın gözüm karardı; sonra ellerini dizine vurdun dizin karardı. A yoluna kurban olduğum, baba, ne var ki bende, yoksa alnıma bir kara mı sürülmüş? Eğer öyle ise, kapına bulaşmasın; başımı alıp gideyim, yad ellere ellere… Dökeyim derdimi, boz bulanık sellere sellere…."[577]

Bu defa manzum parçalar kafiyeli nesre aktarılırken konuşma diline ait söyleyişlerin günümüze uyarlanmasıyla yetinilmemiştir. Kan Abkaza, altın haç, piyon giyen keşiş gibi bölgenin siyasal durumu ve dönemin kültürel bağlamı bilinmeksizin anlaşılamayacak unsurlar da ayıklanış ve yerlerine Anadolu ağızları ile İstanbul Türkçesi arasında alınan ortalamaya uygun, okurun halk türkülerinden duymaya alışık olduğu klişeler yerleştirilmiştir.

Güney'in bu gibi adaptasyonları yalnızca tarihsel yakınlaştırmalarda bulunan anakronik ifadelerle sınırlı kalmaz; bibliyografya hususunda belirtildiği üzere aynı masalı farklı yaş gruplarına göre uyarlayarak çok sayıda çocuk varyantı yayınlamıştır.[578] Halk hikâyeleri daha küçük yaş gruplarına göre uyarlamak adına masallaştırılırken daha kısa ve sade bir anlatım tercih edilmiş, yanı sıra sonradan daha ilk ve orta öğrenim çağındaki çocuklar için yayınladığı masal kitaplarında illüstrasyonların sayısı artmıştır. Hayatta olduğu süre zarfında çeşitli yayınevlerince tekrar tekrar basılan masal kitapçıkları, dil kullanımına gösterdiği bilimsel özen ve sağladığı kültürel süreklilik işlevi bakımından Türk çocuk edebiyatının modern sıfatını gerçek manada hak eden ilk eserlerindendir.

Geleneğin folkloru ile geleceğin yetişkinini masal Türkçesinin 'şimdi'sinde bir araya getirmeye çalışan 'Masal Babası''nın bu gayreti, ister istemez bizi 'çağdaş' kavramı üzerine yeniden düşünmeye sevk eder. Çağdaş kimdir? Kendi zamanıyla çakışan kişi midir, yoksa ona yön veren mi? Çağdaşlık kaçınılmaz mıdır, yoksa imkânsız mı? Çağdaşlığı bireyin kendi zamanına aynı anda hem bağlı hem de mesafeli

[577] Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*…, s.18.
[578] Selim Emiroğlu, Güney'in masallarını 6-9, 9-13 ve 13-15 olmak üzere üç ayrı yaş grubuna uygun olarak yazmış olduğunu belirtir. Örneğin 13-15 yaş grubuna hitap eden 'Sabırtaşı' adlı masaldan 6-9 yaş grubuna uygun olan Altın Gergef, Emlik Kuzu, Yiğitler Yiğidi Musacık gibi daha kısa ve anlatımı son derece basit masallar türetilmiştir. – Emiroğlu, E*flatun Cem Güney…,* s.168.

olduğu özgün bir ilişki olarak tanımlayan Agamben, bu ilişkinin bir örtüşmeden ibaret olmadığınının altını çizmiş, paradoksal, çift yönlü hareketini vurgulamıştır: *"... bu öyle bir ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanılır. Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramazlar, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler."*[579] Kişi zaman çizgisindeki yerini ancak bir fasıla yahut kesinti vasıtasıyla belirleyebilir, bu yüzden çağdaşlığa açılan kapı doğası gereği arkeolojik bir ilgi talep eder. Ancak maziye duyulan bu ilgi durgun bir nostalji değil, retrospektif bakışın kendi çağının ışığından çok karanlığına odaklanarak gerçekte asla içinde bulunulmayan bir şimdiyi arayışıdır.

Güney'in masal türüne, halk kültürüne ve Türkçeye bakışı mezkur zamansal ilişkiden pek uzak sayılmaz. Derleme ve arşivleme ile yetinmemiştir çünkü; dilin tarihsel birikimini bir manevra alanı gibi kullanarak merkez ile çevre, konuşma dili ile yazı dili arasında bir ortalama tutturmaya, geçmiş ile şimdi arasındaki mesafeyi anakronik bir dönüşle kapatmaya çalışmıştır. Geleneksel sözlü anlatı türleriyle beraber ait oldukları çağları da tarihsiz bir zamanda birleştirdiği masal üslubu, çağdaşlığını sağduyulu, özverili ve neşeli anakronizmine borçludur. Kökenci arkaizme ya da fütürist-ütopyacı uçlara kaymaktan kaçınır, arkeolojik hareketin şart koştuğu zahmetli cönk ve mecmua çalışmalarını titizlikle tamamlar ve zamansız gidenler için tutulan yasın yazgıya karşı küskünlüğe dönüşmesine izin vermez. *"Şayet gördüğümüz gibi, kendi zamanının omurgasını kıran (en azından onda bir fay hattı ya da kırılma noktası algılayan) bizzat çağdaş ise, bu kırığı zamanların ve kuşakların buluşma noktasına ya da karşılaşmasına dönüştüren de odur."*[580] Eflâtun Cem Güney'in masalları bu anlamıyla 'çağdaş klasik' sıfatını ziyadesiyle hak eden metinlerdir.

---

[579] Giorgio Agamben, *Çıplaklıklar* (Çev. Suna Kılıç), Alef Yayınevi, İstanbul 2010, s.19.
[580] Agamben, *Çıplaklıklar...,* s.26.

3.4. Oğuz Tansel – Üç Kanatlı Masal Kuşu

3.4.1. Okutmak İçin Derleyen, Uyandırmak İçin Yazan Masalcı

"Ben masallarımı, çocukları, gençleri, erişkinleri eğlendirmek, uyutmak için yazmadım; onları bilinçlendirmek, uyarmak için yazdım."[581]

1915 yılında Konya'nın Bozkır ilçesinin Meyre köyünde dünyaya gelen Oğuz Tansel, çiftçi bir baba ve ev hanımı bir annenin oğlu olmasına karşın küçük yaştan itibaren iyi bir eğitim almıştır. Divan şairi olan dedesi Hüseyin Efendi ve annesinin kuzeni Müderris İbrahim'den aldığı derslerle başlayan eğitim hayatının kırılma noktası, Konya lisesinde tanıştığı ve bütün yazılarında 'öğretmenim' diye bahsedeceği usta halkbilimci Pertev Naili Boratav'la tanışması olmuştur. Sonrasında İstanbul Pertevniyal Lisesi'nde Nurullah Ataç ve Sebahattin Eyüboğlu gibi Türk edebiyatının önemli isimlerinden dersler alan Tansel, 1935 yılında Kilisli Muallim Rıfat, Ali Nihat Tarlan, Reşit Rahmeti Arat gibi isimlerin bulunduğu İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ni kazanmış, o dönemde Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Zeki Ömer Defne gibi isimlerle sınıf arkadaşlığı yapmıştır. Servet-i Fünun ve Varlık dergilerinde ilk şiirleri yayınlandığı öğrencilik yılları aynı zamanda Eminönü Halk Evi çatısı altında folklor çalışmalarına başladığı yıllardır. Modern Türk şiirinin önemli isimleri Metin Eloğlu ve Salah Birsel'le ömür boyu sürecek dostlukları da yine bu yıllara uzanır.

Otuz yıl sürecek meslek hayatına Eskişehir Çifteler Köy Enstitüsü'nde başlayan Tansel, oradan ilk masal derlemelerini yapacağı Amasya'ya atanmıştır. 1942-1948 yıllarını masal çalışmalarına ayırmış, Amasya'nın Ziyere Köyü'nden Emine Uyaroğlu ve Erzincanlı Menşur Dülger'den Boratav ve Eberhard'ın hazırladığı Türk Masalların Tip Kataloğu'nda (Typen Turkischer Volksmarchen) yer alacak 30 masal derlemiştir. Akabinde uzun yıllar Karma Ortaokulunda görev yapmak üzere Konya'ya geçmiştir. 1969'da emekli olan şair-halkbilimci, hayata gözlerini yumduğu 1994 yılına

[581] Kemal Ateş, "Oğuz Tansel'le Söyleşi", *Türk Dili,* S.321, Haziran 1978, s.29.

dek eser yayınlamayı sürdürmüş, günümüze dek 3'ü tercüme olmak üzere toplamda 9 şiir kitabı ve aralarından biri *Al'lı Fırfırı* kitabının Rusça çevirisi olan 9 masal kitabı neşredilmiştir. Masal kitaplarının ilki olan *Altı Kardeşler* 1959'da yayınlanmış, onları sırasıyla *Yedi Devler* (1962), *Üç Kızlar* (1963), *Mavi Gelin* (1966), *Al'lı ile Fırfırı* (1976) izlemiştir. Bu eserler sahibinin Türk Dil Kurumu'nun 1977 yılında ilk defa takdim ettiği Çocuk Yazını Ödülü'ne layık görülmesini sağlar. Bunların haricinde Varlık, Dost, Yeni Meram, Halk Bilgisi Haberleri, Türk Sanatı gibi dergilerde yayınlanan çocuk edebiyatı, halkbilimi, dil, eğitim ve sanat konularında çok sayıda yazısı da bulunmaktadır.

Yazarın halk edebiyatına olan ilgisi henüz çocuk yaştayken Meyre köyünde annesi ve evlerine çalışmaya gelen Süleyman Çavuş'un iki kızından dinlediği masal, fıkra ve korkutucu efsanelerle başlamıştır. Bu sözlü gelenek ortamınının üzerine ilk gençlik yıllarında defalarca okuduğu Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Elif ile Mahmut gibi halk hikâyeleri eklenmiştir. Folklor derlemelerine her fırsatta minnetle andığı Türk halkbilminin öncü isimlerinden Pertev Naili Boratav'ın teşvikiyle başlayan Tansel, derleme ve düzeltme konularında da onun belirlediği kıstasları uyguladığını belirtmiştir.[582]

Bilindiği üzere önce Tansel'in hocası ve sonrasında aile dostu, 'ağabey'i olan Boratav, 1948 yılında basında "Sol Temayüllü Profesörler" olarak bilinen davada yargılanmış ve DTCF'de başkanı olduğu kürsünün fonları kesilerek görevine son verilmiştir.[583] Kuşkusuz Türk halkbilimi çalışmalarının gelişimini olumsuz yönde etkileyen bu dava, benzer ideolojik görüşte olan iki halkbilimcinin dostluğuna ve çalışma ortaklığına zarar vermemiştir. Geçirdiği soruşturmadan sonra hayatına yurtdışında devam etmek zorunda kalan Boratav ile Tansel'in ilişkisi taşıdığı tarihler 1956 ile 1994 yılları aralığında olan çok sayıda mektupla devam etmiştir. Mektuplarda gündelik yaşam, aile üyelerinin sağlık durumu gibi konuların yanı sıra, halkbilimi ve yayın faaliyetleri ile ilgili meseleler de yer almaktadır. Boratav öğrencisinden Louvre'da sergilenmek üzere çoban kavalı, geleneksel giysiler gibi folklorik ürünlerin

[582] Oğuz Tansel, *Al'lı ile Fırfırı I*, Elips Kitap, Ankara 2009, s.201.
[583] Bkz. Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.135-185.

yanı sıra, "koç katımı", "davar yüzü-saya" gibi törenlerde icra edilen sözlü folkloru da derleyip kendisine yollamasını istemiş, Tansel ise yalnızca istenen derlemelerle yetinmeyip işe yarayabilir düşüncesiyle hocasına etiyolojik efsaneler gibi farklı türlerden derleme metinler de yollamıştır. Arap harfleri ile kaleme alınmış mektuplar arasında Tansel'in çıkarmayı düşündüğü masal kitaplarının taslakları ve Boratav'ın incelediği örneklerden hareketle masalın derleme ve yazıya geçirme süreçlerine dair uzun maddeler haline sıralamış olduğu görüşleri de bulunmaktadır.[584]

Hocası gibi 'sol temayüllü' olan Tansel[585], şiirlerindeki toplumcu gerçekçiliğe paralel olarak masallarında da halk kültürünün sınıfsal zeminde yorumlandığı ve buna bağlı olarak eleştirel, protest değerlerinin öne çıkarıldığı folklor anlayışını benimsemiştir. Bir söyleşide masal yazımında izlediği prensipleri açıklarken bu durumu açıkça belirtir:

> *"Ben masallarımı, çocukları, gençleri, erişkinleri eğlendirmek, uyutmak için yazmadım; onları bilinçlendirmek, uyarmak için yazdım. Masallarımızda güncel sorunlara değinmek olanağı vardır sanırım, hele tekerlemelerde bu olanak istenilenden de çoktur. Masallarımızda toplumun özlemlerini görürüz. Ben masallarımda dünya görüşümü yansıtan bir yöntemi yeğledim. İşin aslına bakarsak masallarımızda eytişimsel dokuyu görürüz: İyiyle kötü, güçlüyle güçsüz, haklıyla haksız… sürekli çatışırlar. En zor deneyimlerden geçen masal baturları (kahraman) iyiden, güzelden, doğrudan yana olduklarını, hoşgörüleriyle çağdaş insanın soylu, insancıl çizgisini çizerler. Yozlaşmamış bir toplumun bireylerinde görülen nitelikler masal kişilerinde çiçeklenir."*[586]

Romans kipinin Frye'ın tabiriyle memnuniyetsiz proleter ögeyi haber veren iyi-kötü çatışmasını diyalektik materyalizmin tarihsel şablonuna oturtan Tansel, diğer

---

[584] Bkz. Mehmet Çevik, *Pertev Naili Boratav-Oğuz Tansel Mektuplaşması*, folklor/edebiyat, C.21, S.84 2015/4.

[585] Öğrencilerinden biri, müfettişler tarafından sık sık ifadesi alınan Tansel'in solcu kimliğini hiçbir zaman inkâr etmediğini, her seferinde vatan haini ve ajan olmadığını, yurdunu ve halkını her şeyden çok sevdiğini dile getirdiğini aktarır. Bkz. Metin Turan (haz.), *Oğuz Tansel – Üç Kanatlı Masal Kuşu*, Ürün Yayınları, Ankara 1996, s.50.

[586] Kemal Ateş, "Oğuz Tansel'le Söyleşi"…, s.29.

yandan toplumcu bir romantizmle masal dünyasında yozlaşmamış, 'doğal durumu'nu koruyan bir ahlak anlayışının nüvelerini bulur. Birbirine zıt ideolojilere sahip Ziya Gökalp ile Oğuz Tansel'i buluşturan nokta, ikisini de siyasal bir üst-bağlam olarak masalların örgesel yapılarına farklı tekniklerle de olsa müdahale etmeye iten bu 'romantik ethos'tur.[587] Nitekim Tansel çağdaşı ve dostu olan bir başka 'sol temayüllü' şair Hasan Hüseyin Korkmazgil'le yaptığı 1976 tarihli söyleşide, ismini zikretmeksizin Eflatun Cem Güney'in kalıp ifadelere yaslanan masal üslubunu alaycı ifadelerle eleştirir.[588] Sade, anlaşılır, 'okuyanlara kazandırmak istediği erdemleri kolayca veren' metinler yazdığını ileri süren Tansel'in, Güney'in 'tekerlemelere, yuvarlamalara boğulmuş' masal dilini biçimci ve gerici bularak gösterdiği refleks, aslında modern Türk şiirinin Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye kadar uzanan toplumcu damarına özgü pragmatist tutumun, 'estetik özerkliğin reddi'yle ölçülen reaksiyoner faydacılığın tipik bir örneğidir.

Tansel kendisini sözlü gelenekten aldıklarını yazılı olarak veren bir masalcı olarak tanımlar, ancak bu alışveriş sadece söz ile yazı arasında vuku bulmaz, dinlemeden okuma kültürüne geçiş aynı zamanda arkeolojik bir kazı çalışmasıdır. Sovyet halkbilimci Propp'a benzer şekilde masalların semavi dinlerden önceki arkaik tarihsel katmanlarını önemseyen Tansel, o katmanda doğayla uyumlu, kollektif yaşamın izlerinin daha belirgin olacağını düşünür. Dolayısıyla çocukların henüz idrak edemeyeceği ve daha da kötüsü ruhsal gelişimine olumsuz etkide bulunabilecek birtakım korku verici, şiddetli dinsel öğeler ayıklanır.[589]

> *"Masallardaki olağanüstü düşlerimizin gerçek olduğu çağımızdan bin yıllarca önce yaşamış halkların ekitinin karıştığı bu yaratmaların, göksel dinlerden önceki biçimine, yapısına varabilmeyi çok isterdim. İşlediğim masallarda, anlamı, olağanüstü büyü*

[587] Hasan Aksakal, *Türk Politik Kültüründe Romantizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.11-116.
[588] Hasan Hüseyin Korkmazgil, "Masalcı Baba Oğuz Tansel", *Yeni Halkçı*, Ocak 1976, s.
[589] Kızı Aysıt Tansel, babasının masallarında Allah sözcüğünün bir kere bile geçmediğini ifade eder, ona göre "Dinin öteki dünyaya ilişkin korku ve gözdağı öğelerine hiçbir biçimde yer vermemek adına yapılan bu tasarruf, tıpkı diğer şiddet unsurlarında olduğu gibi çocukların ruhsal dünyalarını sarsmama hassasiyetiyle gerçekleştirilmiştir. Bkz. Aysıt Tansel, "Masalları Çocukları Uyutmak İçin Değil Uyandırmak İçin Yazmıştı", *Yasakmeyve Dergisi*, Eylül/Ekim, Yıl 6, S.24, s.64.

ögelerini doğaya yaslandırarak dünya görüşüme yaklaştırmaya çalıştım. Masal anlatanların, türkü söyleyenlerin, aslını bozmadan değiştirmeler yaptığı gerçektir. Ben de sözlü gelenekten aldıklarımı yazılı olarak veren bir masalcıyım."[590]

Tansel bu sterilizasyon işlemini özellikle *Binbir Gece Masalları* üzerinden gelen Şark hikayeciliği etkisinin yoğunlukla hissedildiği metinlerinde, şiddet, erotizm, grotesk nitelikler taşıyan unsurları ayıklayarak uygular.[591] Genelde çocukların anlayış düzeyine göre sadeleştirilen bir Türkçe kullansa da, bu de-oryantalizasyon işlemi sözcük seçimlerinde zaman zaman sentetik noktalara vardığı söylenebilecek deneysel bir Öztürkçecilik ile tatbik edilir. Tarih tezi Anadolucu bir anlayışı esas almakla birlikte, Güney'in yakın erimli, ortalamacı tutumundan farklı olarak Batı uygarlığının köklerinin Anadolu'ya dayandığı ve Anadolu kültürlerinin tarih boyunca özünde bir birliği koruduğu tezini savunan Mavi Anadoluculuk akımına – deneysel mizacına da uygun düşecek şekilde - yakındır.[592] Nitekim 'Perioğlu' masalının Anadolu'dan derlenmiş altı farklı çeşitlemesiyle Antik Yunan'ın *Psyche* efsanesini mukayese ettiği yazısında, iki anlatının özellikle saraydan kaçış bölümü kısmında benzerlik gösterdiğini belirten yazar, hikâyenin Grek kültüründe eksik haliyle anlatıldığını, orijinal ve eksiksiz halinin Anadolu'daki masal versiyonu olduğunu ileri sürmüştür.[593]

Tansel, eleştirdiği bir isim olmasına karşın aynı dili ve kültürü paylaştığı Güney'in masalcılığıya bazı noktalarda tabii suretle kesişir. Bunların ilki tekerleme yapısına yakınlığı üzerinden masal metinlerine kazandırmış oldukları söz varlığı deposu işlevidir. Önceki bölümde görüldüğü üzere Güney'in masallarının tamamında gördüğümüz ve hatta bütün metinlerine yayılmış olan halk üslubu tekerleme

---

[590] Tansel, *Al'lı ile Fırfırı…,* s.201.

[591] Mavi Gelin masalı, Arap ve Fars yazmalardan bilinen Şahmaran hikâyesinin Tansel süzgecinden geçmiş versiyonudur. Ali Osman Öztürk, söz konusu masalın hâlihazırda kaynak kişinin ağzında yerelleştirilmiş olduğunu, fakat Tansel'in çeşitli unsurları kendi standartlarına göre yeniden bir yerelleştirme filtresinden geçirdiğini belirtir. Şah, Padişah olurken, küçük kız Şemsa'nın adı ise artık Güneşkız'dır. Erotik öğeler kaldırılır, sarayın yerini konak alır. En önemli fark ise Tansel'in hikayenin trajik sonunu halis masala uygun şekilde mutlu sonla değiştirmesinde görülür. Bkz. Ali Osman Öztürk, "Oğuz Tansel Masallarının Derin Kökleri Üzerine Bir Örnek: Mavi Gelin Masalı", *Turkish Studies*, Volume 12/7, p.311-322.

[592] Bir edebi ve siyasi akım olarak Mavi Anadoluculuk için bkz: Emre Yıldırım, *Modern Cumhuriyetin Kimlik Arayışları: Kayıp Kimliğin Peşinde Mavi Anadoluculuk Hareketi*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012.

[593] Turan, *Üç Kanatlı Masal Kuşu…,* 109-115.

ritmindeydi; yineleme, ikileme, aliterasyon, cinas ve tekrire dayalı, sözlü icranın müzikal değerlerini olabildiğince üstlenen bir teknikle oluşturulmuştu. Bu üslup aynı zamanda deyim, atasözü, argo vd. gibi halk ağzında unutulmaya yüz tutmuş söz varlığı unsurlarını da muhafaza ediyordu. Tansel ise, masallarda akıcılığı zaman kiplerindeki sıçramalar ve Öztürkçe esnemelerle sağlar, kalıp sözleri üst sınırının belirlenmesinde Boratav'ın da etkili olduğu bir kotaya bağlı olarak kullanırken, iç kafiyeleri ve melodik söyleyişi ise büyük ölçüde tekerlemelere bırakır. Güney'de metinlerarası ilişkiler açsıından biçimsel değere sahip, akıcılığı sağlama ve dinleyicinin ilgisini canlı tutma görevindeki kalıp sözler, Tansel'de 'romantik ethos'un talepleri doğrultusunda biçimsel-müzikal sınırların ötesine geçerek, sözlü gelenekteki bağlamına paralel şekilde dolaylı, kapalı-hikemî anlatımın, soyut imgelemin hizmetine koşulacaktır.[594] Bununla birlikte, yöresel ağız özelliklerinin elenip halk ağzının korunduğu üniter yaklaşım Tansel'in de benimsemiş olduğu bir ilkedir:

> *"Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, vaktın birinde kalıp sözleri yerine, bazı masallarda 'ilksiz mavi urunda, mavi vaktın birinde' sözlerini kullandım. Yöresel ağız özelliklerinden kurtarırken bazı sözcüklerde halk deyişini korudum: "vaktin yerine 'vaktın', padişah yerine 'padışah'... gibi". Yabancı sözcüklerin yerine Türkçelerini kullandım... Şahnazar, Cihanşah gibi masal adlarını değiştirdim, bunu kaynaklarda gösterdim. Çekimli fiillerde biteviyeliği bozmak için zaman değişikliği yaptım. Böylece masallarımın çatısını bozmadan, halkbilimi değerini koruyarak yeniden yazdım."*[595]

Oğuz Tansel'in düşünsel, siyasi ve edebi kişiliğini baştan sona belirleyen bir diğer önemli unsur 'doğa'dır. Tansel'in toplumcu ahlakına her zaman romantik bir doğa tasavvuru eşlik eder, şiirlerinde görülen doğa sevgisi masallarının bilhassa doğa betimlemelerine ayrılan hacimli bölümlerde açıkça hissedilir. Daha da önemlisi, sömürü ve eşitsizliğin hüküm sürdüğü insan dünyası doğanın kozmik ahengiyle çeşitli

---

[594] Tekerleme ile tasavvuf edebiyatının hikemi tarzı arasındaki müşterekler için bkz. Pertev Naili Boratav, *Tekerleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000. Ayrıca bkz. Ali Duymaz, *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.
[595] Tansel, *Al'lı ile Fırfırı I*…, s.201.

vesilelerle karşı karşıya getirilerek yerilir. Saf ile yoz arasındaki farkın Tansel'in poetikasında merkezi bir yer işgal etmesinden de anlaşılacağı üzere, doğa tasavvuru pastoral bir temaya karşılık gelmeyip, kültür ile karşılıklı bir çatışma-tamamlanma ilişkisi içerisinde sürekli devinen diyalektik bir süreğenliği tanımlar. Yazar büyü unsurlarının yönettiği nedensellik ilişkilerini sözlü masalda olduğu gibi doğacıl bir merkeze yerleştirdiğini ifade etse de[596], diğer yandan masalın karnavalesk, yarı ciddi-yarı komik damarını çocuk pedagojisinin çağdaş gereklilikleri adına törpülemiş, ideolojik üst-bağlamı ise Gökalp'in yaptığı gibi doktriner alegoriler yaratmaksızın, daha çok tekerleme, başlangıç, geçiş, kapanış formelleri ile ara sözlerdeki sezdirme ve göndermelerle kurmayı tercih etmiştir.

Boratav, derlediği malzemede mülkiyet aleyhtarlığı ve sosyal kurumlara saldırı yaptığına dair suçlamalara verdiği yanıtta, halk mizahında modern anlamda sosyalist eğilimlerin mevcut olamayacağını, fakat zulüm, haksızlık, insanların gülünç ve adi karakterlerine, yalancılığa, sahtekarlığa bir yönelik saldırgan bir tutumun her daim bulunduğunu belirtmiştir.[597] Tansel, masalların denetleyici, eleştirel sesini tıpkı hocasının tarif ettiği gibi kullanır, ne var ki onun toplum için öngördüğü daha köklü, sistematik düzeyde, meşruiyetini de doğrudan sistematik ve bilimsel oluşundan alan modern bir ideale yaslanır. Onun masallarındaki bütün metinlerarası bağlanlantıların bir araya geldiği santral, yoksulluğun, sömürü ve savaşın olmadığı bir dünya idealidir:

> *"Bu masallar, çocukların bilincine iyiliği, doğruluğu, güzelliği notsuz, cezasız yerleştirir. Masal kahramanlarının özellikleri olan korkusuzluğu, atılganlığı, becerikliliği, güçlükleri yenmeyi benimsetip çocuklara aşılar. Ayrıca bütün yaratıkları sevmeyi, kötülüklerin cezasız kalmayacağını öğretir."*[598]

Çocukları uyandırmak, bu anlamda onlara yalnızca birtakım kültürel kodları aktarmakla kalmayıp, çağın aciliyet arz eden büyük sorunları karşısında doğa sevgisi,

---

[596] 'Üç Peri Kızı' başlıklı masalda, peri kızının kahramana bir yasaklama getirirken söyledikleri üzerinde doğrudan bir müdahale hemen göze çarpar: *"Doğanın işine karışmayacaksın."* - Tansel, *Al'lı ile Fırfırı I*…, s.10.
[597] Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor…,* s.168.
[598] Oğuz Tansel, *Masallar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

toplum (ya da daha doğrusu sınıf) bilinci, sorumluluk, duyarlılık ve özgüvenle donatmaktır. Sonuç itibariyle Tansel'in masalları insanlığın ilk hocası sayan ve bilinmeyenin mitik korkusunu aşmakta yardımcı olduğunu söyleyen Walter Benjamin'e olduğu kadar, bilmeye cüret eden aydınlanmacı ruhun, umut ve cesaretin olduğu her yerde masalın var olduğunu söyleyen Ernst Bloch'a oldukça yakın olduğunu söylemek mümkündür. Çocuklar için tehlikeli deneyimi güvenilir kılan, 'cezasız öğreten' bir temsildir masal, eğitici, hazırlayıcı bir yaşam simülasyonudur.

3.4.2. 'Çocuklar Çoğaldıkça Kötülük Azalır': Doğa Sevgisi ve Sınıf Bilinci

"Devran değişti çocuğum
Ekmek kokulu sevgi nerede?
Masal dünyamız bu mu?
İki gözü iki çeşme"[599]

Oğuz Tansel'in masalları doğrudan sözlü geleneğe dayanır; yazar *Al'lı ile Fırfırı* kitabının sonunda her masalın kaynak kişisine, derlendiği köy ve tarihlere dair notlar düşmüş, eşmetinler arasındaki bazı temel farklara değinmiş ve bizzat kendisinin üretmiş olduğu metinleri hususen belirtmiştir. Boratav'ın da ifade ettiği gibi Tansel *"genellikle konularında masalı değiştirmez, ama, dilde ve söyleyişte sözlü gelenekteki biçimi sadece model olarak alır ve onu özgürce işler".*[600] Bu noktada yazarın masal kitaplarını işlenme derecesine göre iki döneme ayırmak mümkündür; ilk dört kitap derlemeye daha yakınken, Al'lı ile Fırfırı'da deneysel metinler daha fazladır. *Üç Kızlar, Altı Kardeşler, Yedi Devler, Mavi Gelin* dörtlüsünde yer alan masalların çoğu, olay örgüsü ve şahıs kadrosu bakımından ufak tefek düzeltme ve sadeleştirmelerin dışında orijinaline sadık bir görüntü çizer. Türk masalının tipik entrikaları, don değiştirmeler, rastlantılar, aile ilişkileri geleneksel dokuya uygundur. Bununla beraber sözcük tercihlerinde derlemelerde de rastlanması pek mümkün olmayan, yazı dilindeki Arapça ve Farsça yoğunluğunun da etkisiyle gündelik dilin dışında kalmış Türkçe kökenli sözcüklere sıkça rastlanır. Bu sözcüklerin bazıları farklı metinlerde sürekli tercih edilerek kişisel bir vokabüler meydana getirir, sözgelimi akıl yerine us, selamlaşmak yerine esenleşmek, hastalık yerine sayrılık, rüzgâr yerine örüzger, giysi yerine giyit kullanımı süreklidir. Yine bu minvalde yöresel ağız özellikleri gösteren sözcükler arasından Türkçenin fiil merkezli eklemli yapısını gramer ve ses özellikleri

[599] "Harp Çocuğu" başlık şiirinden. Metnin tamamı için bkz. Oğuz Tansel, *Mutluluk Peşinde – Toplu Şiirler*, Evrensel Basım, İstanbul 2013, 57-58.
[600] Pertev Naili Boratav, "Türk Masalına Giriş", içinde: *Masal Araştırmaları* (Haz. Nuri Taner), Art-San Yayıncılık, İstanbul 1988, s.233.

üzerinden bütün çıplaklığıyla yansıtan örnekler korunmuştur: 'kındam', 'büngüldemek', 'kıyadamak', 'yalbırt yalbırt', 'kağış kağış', 'bezek', 'siğrenmek', 'eğlim eğlim', 'eşkin', 'ilenç', 'bunlu', 'çimmek', 'urun', 'kösnül', 'ağnamak', 'tutarga', 'böğelemek', 'örgen', 'üğrelenmek', 'yetik', 'vd. Bu gibi yerel ölçekle sınırlı kalarak tedavülden kalkmış otantik sözcüklerin edebi söylem alanı üzerinden dolaşıma sokulması, aslında Tansel'in en yakın dostu şair Metin Eloğlu'yla ortaklaşa yürüttükleri bir projedir.[601]

Tansel'in dünya görüşü ilk masallarında iyi-kötü karşıtlığının belirginliğiyle hissedilir, kendi tarzını daha fazla yansıttığı sonraki masallarda emek kavramı öne çıkacaktır.[602] Bilindiği üzere toplumcu gerçekçi edebiyatın temel karakteristiklerinden biri toplumsal arazları ağırlıkla iktisadi altyapının belirlediği tarihsel çelişkiler olarak değerlendirmesi, yoksulluğu üretim araçlarının mülkiyetine bağlı genel bir nedensellik çerçevesinde tanımlamasıdır. Yazarın bu anlamda yoksul masal kahramanları karşısında burjuva merhametinin sınırlı empatisiyle yetinmediği söylenebilir. Yoksulluğun doğal bir olgunun değil, yozlaştırıcı bir kılgınıın sonucu gibi anlaşılması adına masalların hepsinde kötü şahıslar için 'zorba, üçkağıtçı hırsız' 'uğrular' gibi aynı isimleri kullanıkarak kötüye istikrarlı, sınıfsal bir profil çizilmesi bilinçli bir tutumdur. Nitekim aynı tutumun bir benzeri ilk dört masal kitabı arasında örgesel müdahale ve bağlam değişikliği açısından öne çıkan metninde de tezahür eder; bu *Üç Kızlar* kitabının en kısa metni olan 'Altın Ne? Gümüş Ne? Bakır Ne?' başlıklı masalıdır.[603] Masalın güdülenme motifi bir bilmecedir, padişah evleneceği kızı seçmek için bir bilmece sorar, bilmeceyi doğru yanıtlayıp güç bela da olsa armağanlarına kavuşan yoksul ama zeki bir kız olur. Boratav-Eberhard kataloğunda bu masal 235 numaralı tipte kayıtlıdır, gelgelelim iki metin mukayese edildiğinde Tansel'in kızın bilmeceye verdiği yanıtı ters yüz ettiği görülür. Orijinalde altının karşılığı padişah, gümüşün karşılığı vezir, bakırın karşılığı ise halktır. Tansel halkı altınlığa yükseltirken, padişahı

[601] Metin Eloğlu'nun şiirlerinde kullandığı bu 'ölü-otantik' sözcükler için açıklamalı bir sözlük çalışması dahi mevcuttur. Bkz. İlker Şaguj, *Metin Eloğlu Sözlüğü*, 160. Kilomerte, İzmir 2015.
[602] Bkz. Canan Aslan, "Oğuz Tansel'in Derleyip Yazdığı Masalların Duyarlılık Eğitimi Bağlamında İncelenmesi", Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 2017, s.131-152.
[603] Tansel, *Masallar…*, s.35.

da bakırlığa düşürür.[604]

Tansel, çocukların anlamasının henüz mümkün olmadığı emek-sermaye-yabancılaşma eksenindeki mülkiyet ilişkilerine dair modern bir bağlam üretmez, ancak geleneksel masalda kahramanın kolektif temsil yetkisini sağlayan epik çakışma mutlak bütünden parçaya giden verili bir istikametin sonucuyken, Tansel'de tam tersine toplumsal-kurumsal dinamikler 'zorba'ların tüzel kişiliğiyle açığa çıkar. İyi ve kötüyü birbirinin gerekçesi kılan kaderci teodisenin yerini tarihin öznesi olabilen 'eyleyen insan'ın alabilmesi için, saldırganın da aynı şekilde kozmik bir kurban değil hukuki mesuliyeti olan bir 'öteki' olması gerekir. Bu nedenle özellikle kapanış bölümlerinde mutlu sona ulaşan masal sakinlerinin ister aristokrat ister köylü sınıfından olsun bir çekirdek aile oluşturmadığı, 'dirlik', 'düzenlik' ve 'genlik' içinde yaşayıp gidenin toplumsal ve hatta kozmik yapının tamamı olduğuna/olacağına dair küçük vurgulara sıkça rastlanır. Avcıoğlu masalının girişinde hayvanları öldürmenin güzel olmadığı ifade edilir; ancak başkahraman onurlu bir genç adam olduğu için 'el eline bakmaya, köleliğe' dayanamayacağından buna mecburdur. Masalın sonunda tahta geçip 'kötüleri, kent uğrularını, kır uğrularını' temizleten Avcıoğlu, 'halkın mutluluğu için dirlik düzenlik' tesis eder.[605]

Aynı zamanda bu gibi kapanışların hemen hepsinde anlatıcının masaldaki olayların vuku bulduğu ülkeden yeni geldiği şeklinde 'yalanlama'larda bulunduğu kalıp sözlere de başvurulmuştur. Bu küçük işaretler Gökalp'in ezberci didaktizmine ve alegori şerhlerine kıyasla görev ve yetkisi kısıtlı, Perrault'nun kıssadan hisseleri gibi masalı özetleyen fakat sözlü icracının anlatıcı kimliğinden fazla uzaklaşmaksızın verilmiş sezdirici işaretlerdir. 'Dünya Güzeli' masalının kapanış formeli bu açıdan tipik bir örnektir: *"Gökten, mutluluk elmaları düştü, kötülerle, kötülüklerle savaşanlara."*[606] 'Dalyanoğlu' masalının sonundaki kalıp sözler yine kötülükle

[604] Saim Sakaoğlu 1979 tarihli 'İdeolojik Masal mı?'! başlıklı yazısında, Tansel'i masalın orijinal halini siyasi görüşleri doğrultusunda bozma gerekçesiyle protesto eder: *"Masal anlatıcısının, halk'ı bakır yerine altına benzetmesinin de, aldığı terbiye icabı imkânsız olması gerekir. "Köleniz", "bendeniz", "hakir" gibi ifadelerle kendini daima geri planda gören bir zihniyet, nasıl olur da padişahı gümüş, veziri bakır, kendisini de altın yerine koyabilir?"* - Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.250-251. Sakaoğlu'nun sorusu derlemelerde bilimsel değer açısından orijinalitenin korunması noktasında haklıdır şüphesiz, diğer yandan davranış setleri üzerinden tasvir ettiği toplumsal hiyerarşi tam da Tansel'in metne müdahale ederken değiştirmeyi hedeflediği yapıdır.
[605] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.89-90.
[606] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.39.

mücadeleye çağırır: *"Kişioğulları zorbalardan kurtuldu, kötülüklerden arındı. Barış için savaşanlar, erişecekler mutluluk konağına."* 'Yedi Dullar'ın kapanış formeli tekerlemenin ironik, alaycı havasını daha yoğun hissettirmekle birlikte deneysel bir görüntü çizer: *"Gökten ne alma düşer ne bulut. Dertlenme, bulursan bir iş tut. Tozdan dumandan buyruk okunmaz. Bilinçlenmeyenler kurtulamaz. Uzay küçük, uzay az.*[607] Bu örnekler haricinde Türk masalının en yaygın kalıp sözlerinden biri olan 'dere depe düz gitmiş, altı ay bir güz gitmiş' şeklindeki geçiş formelinin özel bir kullanımı göze çarpar. Yazar bu kalıp sözü, derleme metinlerden de bilindiği üzere şifahi gelenekte sıklıkla '… sonunda bakmış, bir arpa boyu yol gitmiş' kısmıyla tamamlanmasına karşın, asla bu şekilde kullanmamıştır. Bu filtrenin Tansel'in 'eyleyen insanı'na aykırı geldiği için uygulanmış olduğu; bu kalıp sözün ironik bağlamın ya da anlatı bölümleri arasındaki bağlayıcı işlevin dışında, çocuklar için sakınca arz eden nihilist ve kaderci tını sebebiyle sansürde geçtiği anlaşılmaktadır.

Altı Kardeşler kitabına ismini veren masal uzun ve eklemli görev yapısı öne çıkar. Burada Tansel'in sonraki kitaplarında olgunlaştıracağı özgün üslubun habercisi niteliğindeki bazı bölümler dikkat çeker. Masalın girişinde ölüm döşeğindeki ihtiyar babanın ağzından çocuklara verilen nasihatte eko-sosyal çerçeveye dair küçük işaretlerden bir diğerini görürüz; *'Kavga dövüş etmeyin. Sevin canlı yaratıkları. Sevgi, iyilik, doğruluk bu dünyanın en güçlü yasalarıdır. Dirlik düzenlik içinde yaşayın.'*[608] Masalı ilginç kılan esas kısım ise kahramanın periler ülkesine yolculuğunun anlatıldığı satırlardır. Tansel burada iki boyutlu anlatı ilkesini ihlal eder; cümleleri olabildiğince kısaltıp bilinçakışı tekniğini andıran bir tempoya geçerek 'doğaüstü' ile 'doğa' tasvirleri arasında zikzaklar çizer ve aralarına diğer masallarında da sıkça başvurduğu haletiruhiye ifadelerini yerleştirir:

> *"… Hemen denize dalıverdi; büyük dalgalar oldu. Sular rengini yitirdi, ak pak köpük kesildi. Biraz sonra iki bacak atla denizden çıkageldi. Kıyıdaki atı görünce iki bacak at kişnemeye başladı. Bu sesi duyan üç bacak at çıktı ortaya. Bunlar analı kızlı başladılar koklaşıp, yalaşmaya… Kızdığı için olacak; bir silkelendi; üstünden kızı yere*

[607] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.182.
[608] Tansel, *Masallar…*, s.123.

attı. Öteki atlara kızgın kızgın, şöyle bir baktıktan sonra, bunlar analı kızlı denize dalıverdiler… Esenleştiler. Derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi geçtiler. Üç konak beri geldiler. Kuşlar ülkesine ulaştılar. Kuşlar ülkesinde yol almaya başladılar. Kuş sesleri ortalığı çınlatıyordu. Yorgunluklarını unutular. Kuşların hayatı görülecek şeydi. Yelken kanatlı kartallar, akbabalar, mandagözlü kuşlar, akdoğanlar, şahinlerle derileri tüylü çeşit, kuşların yırtıcılığı yoktu. Atmacalar serçelere; şahinler kekliklere dokunmuyordu. Papağanların, sülünlerin renkleri çiçekleri kıskandıracak kadar güzeldi. Pırıl pırıl arı kuşları buğday yeşilliğindeydi. Mavi boyada, sarı, kırmızı boyada bülbüller ötmekten başka bir şey düşünmüyorlardı. Makas kanatlı kırlangıçların, mevsimlere göre göç etmek dertleri yoktu. Deniz kuşlarının mavi göklerde süzülüşlerine bakmakla doyamadılar. Tavusların tekerlenen kuyruklarında güneşler doğup aylar batıyordu. Bir de baktılar ki… Kuşlar hakanının konağına gelmişler…"[609]

Yazar burada modern-empirik anlatıcı özne ile geleneksel icracı (ya da modern kısa öykünün yazı diliyle sözlü icranın konuşma dili) arasında homojen bir sentez yaratmayı başarmış gibi görünür. Yinelemelerle içe içe giren 'yelken kanatlı kartal', 'makas kanatlı kırlangıç' gibi çift unsurlu tamlamalar ve yanı sıra zaman çekimleri ve çatılar arasındaki hızlı geçişler, masalın ifrat ve tefrit arasında seyreden mübalağalı anlatımına yarı-modern bir estetik hüviyet kazandırmıştır. *Uyuyan Güzel* masalının Grimm versiyonunu hatırlatan bu pasaj, bilhassa kuşlar ülkesine dair tasvirlerde yazarın doğa konseptini dışavurur. Doğal düşman olan hayvanların dahi huzur içerisinde yaşadığı kuşlar ülkesi, zamanın sürtünme etkisinden bağımsız, canlıların gereksinim ve çatışmadan muaf olduğu durağan kozmosuyla çocuk okurun doğa algısını derinleştirmeyi amaçlayan eğitici bir minyatür ütopya gibi sunulmuştur.

Doğa, Tansel'in şiirinde de insana yaşama sevinci ve coşkusu veren saf enerjisiyle sürekli sahnededir; daimi bir akış ve devinim halinde olduğu için en kudretli ve adil yargıç da odur. *Doğa Üstüne* başlıklı şiirinde yer alan *"Durma yok düzeninde*

[609] Tansel, *Masallar…*, s.138-139.

değişme var / Gün gün ışık, mevsim mevsim çiçek, / Güçlü yasaların görkemli, yavuz / Renkler konuşur susunca sular", "Bütünün tadını toprakta, denizde / Seven, yaratan ellerde sıcaklık. / Biteviye ilksiz ve sonrasız akış / Kaygısız çocuk yüreğince"[610] dizeleri, doğanın sürekli tazelendiği döngüsel sonsuzluk kipini anlatır. Şiirde 'kendisini cıvıl cıvıl unutan' çocukların yaşamla arasındaki sonluluk kaygısından uzak, teklifsiz ilişki, doğanın ilksiz ve sonrasız akışıyla bağdaştırılır. Bu kozmoloji 'bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde…' sözleriyle başlayan giriş formellerinden türetilmiş, öyküsel uzamın belirsiz, 'yok-zaman'ını bildiren kalıp sözlerde de tezahür eder: 'ilksiz mavi urunda…[611], mavi vaktın birinde…', 'öncelerin öncesinde, mavi urunun berisinde...'

3.4.3. Mavi Masallar

Al'lı ile Fırfırı kitabındaki 25 masal incelendiğinde, ilk dört kitapta genellikle başlangıç ve kapanış formelleriyle sınırlı kalan örgesel müdahalelerin görece yaygınlık kazandığı görülecektir. 'Oduncunun Karısı' masalının girişinde anlatı merkezini çeşitli vurgularla kaydırmanın tipik örneklerinden biri karşımıza çıkar. Oduncunun zenginlerin yaşamına özenen karısının geçimsiz hareketleri karşısındaki çaresizliği anlatılırken şu ifadeler kullanılır:

> *"… Eğer başkaları gibi sen de zengin olaydın ben de türlü giyitler giyerdim. Bezekler takardım. Her öğün tarhana çorbası ya da bulgur pilavı yerine türlü yemekler, tatlılar olurdu soframızda. Tavuk söğüşlü pirinç pilavının düşünü görüyorum sadece…" diye oduncunun başının etini yer, dırlanıp durur. Hiç dirlik vermez kocasına. Zenginliğin kökünü, kökenin anlayacak bilgisi, yeteneği yok. Oduncu da bilmiyor bunu, bir anlatıveren de çıkmamış…"*[612]

[610] Oğuz Tansel, *Mutluluk Peşinde…,* 57-58.
[611] Urun, Eski Türkçe'de 'orun' şekliyle de bilinen, özel, yüksek mevki, mekân anlamında kullanılmış bir sözcüktür.
[612] Tansel, *Allı ile Fırfırı I…*, s.47.

Masal yoksul kahramanın zenginlere özenip kendisini gülünç durumlara düşürdüğü evrensel bir komedi entrikası etrafında şekillenir. Oduncu sattığı odunların parasıyla bir tavuk alıp eve döndüğünde, karısı çok sevinif, ancak zengin özentiliği sebebiyle onu pişirmeye zahmet etmez. Oduncunun tencereye koyup karısına yanmaması için arada bakmasını tembihlediği tavuğu, karısının budalalıkları yüzünden yoldan geçen bir göçmen kadın çalar. Masal, olay örgüsünü özetleyen manzum parçayla dikkat çeker; oduncunun karısı tavuğu çaldığının farkında olmaksızın kendisini eğlendirmesini istediğinde göçmen kadın şu türküyü söyler:

"...Sizin tavuk benim torba içinde,
Benim çarık sizin çorba içinde.
Sen uyu güzelim, yorgan içinde,
Ben tavuğu yerim orman içinde..."[613]

Göçmen kadının oduncunun karısının budalalığından istifade etmesi 'yoksulun yoksula oyunu' olarak tanımlanır. Masalın sonunda yatağında aç karınla uyumaya çalışan oduncu, karısının uykusunda söylediği göçmen kadının türküsünü dinleyince, yoksulluğunun sebebini öğrenmiş olur:

> *"...Oduncu uykusuz, aç gecelerine bir gece daha ekler. Boşa giden yaşamına yanar. Geç de olsa, neden yoksul olduklarını, soyulmayı, sömürülmeyi öğrenirler. Gökten üç mavi elma düştü, üçü de çalışanlara."*[614]

Tansel, masala kendi bağlamında mevcut olmayan bir ereksellik yüklemiştir. Geleneksel masal kahramanı analiz kabiliyetinden yoksun bir aktördür, yoksulluğun ya da zenginliğin nedenleri üzerine uzun uzun düşünmez, sadece çeşitli güdülenmelerle eyleme geçer. Anlatıcının temel eksikliğin nedenini – bu eksikliğin sınıfsal bir boyutu olsa dahi – Tansel'in yaptığı gibi nedenselliği aşkınsal bir kaderin buyruğu olmaktan çıkarıp, toplumsal hayatın içinde insanın kendi üzerine ördüğü bir ağ gibi tanımlaması söz konusu olamaz. Oduncunun Karısı masalında ise gerek olay

[613] Tansel, *Allı ile Fırfırı I...*, s.50.
[614] Tansel, *Allı ile Fırfırı I...*, s.51.

örgüsüne eklenen anlatıcı dokunuşlarıyla, gerekse ana entrikayı özetleyen manzum parça üzerinden uygulanan bir ‘anlamsal dönüştürüm’den bahsedilebilir. Yazar yoksulluğun nedenleri üzerine kaydırdığı vurguyla çocuklara serbest piyasa ekonomisi ve tüketim kültürünün gittikçe alternatifsiz kalan hegemonyasını anlatır: Bir yerde yoksul varsa bunun nedeni başka bir yerdeki haksız zenginliktir, modern dünyada varlığını emek sömürüsüne borçlu olmayan bir servetten bahsedilemez. Ner var ki Tansel’in ‘romantik ethos’u çıkar ilişkilerinin absürd bir hal aldığını görebilecek ironik irtifaya sahiptir; yoksulu sermayenin çarklarına dâhil eden motivasyonun lüks tüketim ve konfor arzusu olması oduncu karısının abartılı ve budalaca özentiliğinde temsil edilir. Ezilen sınıfları konumuna mahkûm eden eksiklik sınıf bilincidir; sınıf menfaatlerinin farkına varıp gereklerini yerine getirermediklerinden, sermaye sahiplerinin yoksulluğun gerçek sebeplerini perdeleyerek sınıfsal tepkilerin hedefini saptıran manipülasyonları karşısında savunmasız kalırlar. Son tahlilde yazar gökten düşen elmaları emekçilere yolladığı Oduncunun Karısı masalında, karı-koca arasındaki gülünç uyumsuzlukları bireysel planda ele alan mizahi alt-metinsel bağlamı birkaç kısa ara-sözle değiştirerek, insan gerçeğinin soğuk yüzünü anlatan trajikomik bir öykü yaratmıştır.

‘Çobanla Bey Kızı’, efsane olarak derlenip türlerarası bir geçişle masala dönüştürülmesi bakımından diğerlerinden ayrılır. Tansel, Manavgat’ın Gençler Köyü’nde ‘Göktepeliler’ obasında yaşayan yörüklerden dinlediği bu etiyolojik isim alma efsanesini, kitabın sonundaki notlara eklemiştir. Efsane, Göktepeli bir çobanın Sobuçimen yaylasındaki oba beyinin kızını kaçırmasıyla başlar. Sonunda kız babasının baskılarına dayanamayıp bir gece çoban uyurken evden kaçar, dağ yollarından ağlayarak geçer. Gözyaşlarının düştüğü yerde güller bittiğinden, dağa ‘Gül Dağı’ adını verirler. Efsanedeki gerçek yer adlarını masal mekânları için kullanan Tansel, masalın temel eksikliğini iki sevgilinin aramak üzere yollara düştüğü bir kilim olarak belirlemiştir. Dipsiz Göl, Konuşan Kayalık, Gölcük, İncili Pınar, Akkekikli gibi egzotik mekânların hayal-gerçek arasında gidip gelen lirik tasvirleri ile baştan sona bir idil atmosferinde geçen serüven dizisinin sonunda, ‘Gökçecik’lerin ‘sevi iplikleri’yle dokuduğu bu efsanevi kilim bulunacaktır. Masalın içinde bir kahramanın ağzından efsaneye de yer veren Tansel, çoban ile bey kızının sonunda Dipsiz Göl’ün Anası

tarafından kuşa çevrildiğini aktaracak, kimi ihtiyarın her yılın temmuz ayının bir gününde kızın Yıldız Dağı'na inip Dipsiz Göl'de yıkandığına dair bir inanışa sahip olduklarını da ekleyecektir.[615] Olay kesitleri arasındaki nedensel ilişkilerin ikinci plana atıldığı, bir tabiat methiyesi niteliğindeki bu pastoral masal, Tansel'in derlemeden bağımsız olarak kaleme aldığı masallarda geliştireceği üslubun karakteristik özelliklerini yansıtır.

Tansel'in masalları arasında stil bakımından en özgün ve 'edebi' olanı, doğrudan kendisinin kurgulamış olduğu 'Konuşan Balıkla Yalnız Kız' masalıdır. Oğluna 'Hotlu Kız' masalının sonunda gökten düşen üç elmadan birini armağan eden yazar[616], bu masalda üst-kurmacaya başvurur ve bu sefer kızını Yalnız Kız, kendisini de Masal Babası olarak kurmaca dünyasına doğrudan dâhil eder. Türe özgü aksiyon temposunun zaman zaman yerini bir betimleme akışına bıraktığı metin, politik anıştırmaların hemen fark edileceği bir 'döşeme' ile başlar:

> *"… Gel zaman, git zaman, bu mutluluk ülkesinde fili yuttu bir yılan… Köylerde, kentlerde zorbalar, zorbalıklar kol gezer oldu! Bu ülkenin suları azaldıkça azaldı… Altın kumlu kıyıları yağmalandı. Varsıllığı, içli, dışlı ortaklarca talanlandı. Tüm doğrular yalanlandı… İşsizler ordusu yılana döndü gurbetçilikte… Sürü çoban buyruğunda. Yabanıl it kuyruğunda sinekçe değersiz… Al gülüm, ver gülüm… sürü kurttan habersiz, onurlar çiğnendi… Yağmurlar yağmaz oldu, bulutlar şaşırıp eleklense kar, geçit vermez çıplak dağlar; sular altında kalır tarlalar… Yolcular ağlar, çiftçiler ağlaşır. Sürüyü şaşırtan kel çoban. Odsuz ocaksız kazanda südümüzü taşıran, lokmamızı aşıran… Uzatmayalım sözü, boyunduruğa vuralım öküzü, güldürelim öksüzü…"*[617]

---

[615] Tansel, *Allı ile Fırfırı I…*, s.81.
[616] Hotlu Kız masalı şu ifadelerle noktalanır*: "Gökten üç elma düştü. Biri söyleyene, biri dinleyene, biri Ülkün'e."* – s.61.
[617] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.83-84.

Kapitalizmin doğayı ve insan sağlığını tehdit eden, suları kirletip ormanları yok eden tahripkâr iştahı, işbirlikçi-kompradorların sermayenin yanında saf tutuşu, işsizlik ve Avrupa'ya çalışmaya giden gurbetçiler gibi konular, sürü, çoban, kurt gibi öteden beri siyasal bir bağlam içerisinde kullanılmış eğretileme unsurlarıyla birlikte verilir. Yetişkin bir okur için basit sayılabilecek bu tekerlemeden çocuk okurların neyi ne kadar anladığı tartışılabilir kuşkusuz, buna mukabil Türk tekerlemesinin sözdizimi kuralları ve iç kafiye şemasının Öztürkçe ya da türetilmiş kelimeler gibi küçük dokunuşların haricinde olduğu gibi korudunğu bu girizgâh, yazarın halk repertuarına hâkimiyetini gözler önüne serer.

Başlığından da anlaşılacağı üzere masalın şahıs kadrosunun büyük bir kısmı - bir yönüyle Mavi Anadoluculuğu temsil ettiği düşünülebilecek - fantastik bir deniz âleminin mensuplarından oluşur. Başkahraman Masalcı Baba'dır, Dipsiz Göl'deki balık okulunda dillerini öğrenmiş olduğundan balıklar ülkesindeki felaketi haber veren Konuşan Balık'ın söylediklerini anlar. Masalcı Baba Konuşan Balık'tan onu rüzgârsız bir koya bırakması karşılığında (balıklar rüzgârı 'depremli yangın' olarak algılamaktadır) Yalnız Kız'a içinde 'yaşantıyla edindiği, deneylerde kazandığı ilkeler'in bulunduğu bir mektup yazmasını ister. Konuşan Balık sözünde durup mektubu yazar ve Masalcı Baba'ya ulaştırır. Masalcı Baba dönüş yolculuğunda atlattığı çeşitli badirelerden sonra Yalnız Kız'ın evine varır ve ona yaşamı boyunca unutmaması gereken öğütlerin bulunduğu mektubu okur:

> *"... İlkelerin ilkinde, çocuklar çoğaldıkça kötüler azalır. Bu nedenle analar, babalar çok çocuk yapmalı. Beni dinliyor musunuz çocuklar? Yeryüzünde çocuklar ordusu tomurcuklanıp çiçeklenmeli. Her evde başaklarca çocuk olmalı. "Bir evde bir kız ya da bir oğlan" hiç de iyi değildir. İlk doğan çocuk, konuşacak yaşa gelince anasından, babasından kardeşler istesin. Kardeşler çoğaldıkça yeryüzü güzelleşir. Böylece kötülük dağlarını, dev uğruları yıkıp yok edebilirsiniz. Tek tek ağaçlardan, ormanlar*

daha güzeldir. Bu gerçeği hiç mi hiç unutmayın çocuklar…"[618]

İkinci ilkede çocukların çabucak büyüyüp kötülükleri yeryüzünden kaldırabilmeleri için ebeveynlerine yemek ve uyku konusunda itaat etmeleri salık verilmiştir. Masalda kahramanların başından geçen olayların toplumsal yorumu bu ilke altında yapılır, ancak Tansel'in üst-kurmacası Gökalp'in tarihsel alegori şerhindeki gibi dikişlerini belli etmez (Üvey Anne = İngiliz vs.), eşleştirmeler daha soyut, yüzergezer bir seviyede kalır. Tansel doğa yasalarına ilişkin güçlü bir kavrayışın çocukların ahlaki tutumlarını belirlemesinde son derece kritik bir rol oynayacağı kanaatindedir, ancak küçük okurlarıyla bilişsel değil, duygusal bir kanaldan iletişim kurmayı tercih eder. Çocuklar ordusunun kötülüklerle savaşını anlatırken, masallarda bağışçı rolüne bürünen 'doğanın gizemli çocukları'nın Güvercin Kız'lara Kartal Oğlan'lara yardım edeceğinden bahseder. Sonunda dünya bir nevi altın çağa girecek, avcıların ormanların sürmeli gözlü ayılarını öldürmeyeceği, balıkların ağdan korkmadığı bir huzur ve emniyet yurdu olacaktır. Doğa ile özdeşliklerini vurgulamak adına çocuk kahramanları da yarı-hayvan olarak temsil eden Tansel, masal boyunca okurun kahramanlarla kurmasını umduğu duygudaşlığı nasihat mektubundaki ilkeler üzerinden kolektif bir ideale yönlendirir.

Üçüncü ilkeye gelindiğinde, yine geleceğin altın çağından bahseden coşkulu temennilerle karşılaşılır, bunlar arasında kadının toplumsal cinsiyet rolüne dair ifadeler dikkat çekicidir:

> *"… Gerçek barışı çocuklar kuracak yeryüzünde, Kimse kimseye haksızlık etmeyecek. Gecesinde, gündüzünde, bayırında, düzünde, ormanlar türetip, yokluğu, yoksulluğu kaldıracak delikanlılar, kızlar çalışıp yiyecek, başkasının emeğini sömürmeyecek. Kavganın, açlığın adını bilmeyecek insanoğulları. Barış, dostluk havaca sarıp sarmalayacak yeryüzünü…"*[619]

Bütün bu uzak görüşlü temennilerin, diğer tarafından bakıldığında çocukların

[618] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.89-90.
[619] Tansel, *Allı ile Fırfırı II…*, s.90.

içinde bulundukları dünyayı kavramaları adına yapılan göndermeler olduğu, yazarın türe has mutlu sonu bir ‘mutlu son ihtimali’ halinde ucu açık bırakmasından da anlaşılır: *‘mutlu olabilir insanlar.’* Tansel’in masalları gerçekten kendisinin de ifade ettiği gibi avutucu ve uyutucu olmaktan çok uzaktır, çizdiği geleceğe yönelik düşsel, ütopik tablolar iyimserliğin tozpembesiyle değil, direniş, sonsuzluk, enginlik, kardeşlik ve en çok da barışı sembolize eden umut ‘mavi’siyle boyanmıştır. Masalları çocukların ruhsal gelişimine uygun hale getirmek için şiddet, erotizm ve ürkütücü dinsel unsurlardan titizlikle arındırmasına karşın, aynı hassasiyeti klişe tabirle hayatın acımasız gerçekliğini saklama konusunda göstermez. Adnan Binyazar’ın koyduğu isimle ‘Üç Kanatlı Masal Kuşu’nu bütün diğer kuşlardan ayıran özelliğin kanat sayısı olmadığı burada anlaşılır. Onu farklı kılan, masalları çocuklar için yeniden yazarken yalnızca neşe, huzur, heyecan ya da özlemlerini yansıtmakla kalmayıp özellikle yergi niteliği taşıyan söylemlerinde sitem ve öfkesini de çekinmeden yansıtmasıdır.

SONUÇ: MASALCININ ZAMANLA İMTİHANI

İlk bölümde, öncelikle edebi masalın halk masalıyla olan metinlerarası akrabalık bağı üzerinden bir kategori düzeyinde sağlıklı bir şekilde tanımlanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sözmerkezciliğin halkbilimi üzerindeki Yapısalcı-Saussure'yen dilbilimsel teori üzerinden sürdürdüğü belirleyici etki paranteze alınmış, masal araştırmalarının mevcut literatürüne romantik gelenekle sürdürdüğü epistemolojik iltisak nedeniyle eleştirel bir mesafe almanın gerekliliği üzerinde durulmuştur. Matbu ve yazılı masalların gerek sözlü kültürde doğrudan dolaşıma girebileceği, gerek bir türü tür kılan metinsel yasaların belirleniminde etkili olabileceği örneklerle hatırlatılmış, edebi masalların (sözlü kültür-yazılı kültür ve buna paralel yüksek kültür-halk kültürü) arasında melez bir tür olduğu ve çalışma nesnesini otantisite kıstasıyla belirleyen disipliner refleksler nedeniyle atıl kaldığı belirtilmiştir.

Metinlerarasılık, metin yorumlarında kullanılan bir çeşit 'iktibas toplayıcısı' 'alıntı dekoderi' veye yapısalcı ekollerin sunduğu bir dönüşümler tipolojisi olmanın ötesinde, karşılaştırmalı eleştiri karşısında esprisini 'metin' olgusunun revize edilmiş, genişletilmiş kavramsal-metafizik çerçevesiyle kazanabilmiştir. Dört başı mamur bir yöntemden ziyade, metinleri zorunlu dilsel ilişkiler ekseninde içinde bulundukları metinsel bağlamdaki hareketler dahilinde gözlemeye çalışan bir yaklaşım olarak anlaşılmalıdır. Tür kavramı ise, halihazırda tarihsel boyuta sahip ve metinleri birbirleriyle sürekli temas halinde kaldığı bir sistematikle örgütlediği için, genelde folklor-edebiyat, özelde halk masalı-edebi masal arasındaki metinlerarası geçişlerin ana güzergahı sayılmalıdır.

İkinci bölüm, onu izleyen bölümde analiz edeceğimiz, yani metinlerarası ilişkide ana-metin konumunda olan masal metinlerinin alt-metninin kurulduğu bölümlerdir. Modern yapıtlarda metinlerarası ilişkiler tür merkezli bir yaklaşımın dışında kalınarak çok farklı şekillerde yapılabilir, ancak folklor metni 'varyant' özelliği taşıyan anonim karakterde bir metin olduğundan, bir edebi masalın alt-metni geleneğe ait bütün masallardır. Geleneğe ait bütün masalları bir bütünce, bir *corpus* halinde yakalayabilmenin yolu ise – şüphesiz onlara birer katalog numarası vermek değildir - masalbilim tarihinin kuramsal bir kronoloji üzerinde bütüncül bir eleştirisini

oluşturmaktır. Masala dair yeni ne söylenebilir? Bu sorunun yanıtını tür teorisinin çağdaş eleştirmenleri yanıtlamıştır: Tür teorisi bir tasnif faaliyetinden ibaret kalamaz, iki ana ekolü olan biçimci ve tarihselci ekollerin birbirini sınayabilecekleri, denetleyebilecekleri bir birliktelik içinde, metinlerin anlam üretici düzeneklerini nasıl çalıştırdığını gösterecek şekilde işletilmelidir.

"Masal: Tarih ve Kuram" başlıklı ikinci bölümde, öncelikle türün yasa ve değerlerinin sağlıklı bir teşhisi adına 'masal' teriminin - majör Batı dillerindeki muadilleri de dahil olmak üzere - etimolojik sicili irdelenmiş, mesel-masal ile folktale-fairytale kutupları aralarındaki paralellikler değerlendirilmiştir. Sonrasında masal araştırmaları ve halkbilimi tarihinin erken dönemi, türe dair ilk teşhis ve tanımlar romantik platonizmin eleştirisi dâhilinde ele alınmıştır. İşlevselci teorinin geleneksel 'durağan' toplumları istikrar bağımlısı kılan süreklilik anlayışı ve buna bağlı olarak folklorik yapıtlara biçtiği disiplinci rol, masalın ilkel kurmaca olarak görüldüğü tanımlardaki boşluğun asıl sebebidir. Klasik antropoloji, Hint okulu, Mitoloji okulu gibi tümdengelimci tezler ileri süren çevreler, ilk türleri her ne kadar mit-efsane-masal üçlüsü ile birbirinden ayırsalar da nihayetinde türsel sınırları silen ve masalı bir kültürel kalıntı deposu haline getiren erekselci-belirlenimci tarih anlayışında birleşirler.

'Masalın Biçimbilimi' başlıklı bölüm, erken dönem sonrası masal kuramlarının, masal çalışmalarının bilimsel temellerinin atıldığı dönemin iki rakip ekolüne ayrılmıştır. Vladimir Propp'un temsil ettiği Rus biçimciliği ile Andre Jolles'in temsil ettiği idealist biçimcilik. Her iki kuramcının sistemi detaylarıyla incelenmiş, güçlü ve zayıf yönleri tespit edilmiş ve bu mukayese üzerinden masalın epik ile komik türler skalasındaki melez konumuna, ironinin mizahtan ayrılan 'ilkeci' yönü üzerinden işaret edilmiştir. Bu marjinal bir savdan ziyade, farklı disiplin ve alanların katıldığı masal tartışmasının mantıksal sonucudur. Masalın 'güçlüler haklıdır' şiarını 'zayıf olmaya hakkı olan yalnızca güçlülerdir' şeklinde tersyüz eden saflık ironisi, türün epik ile komik arasındaki sınır konumunu gösterirken, aynı zamanda onun hem kültürel, hem sınıfsal, hem de üretim dinamikleri açısından neden melez bir karakter sergilediğini de izah etmiş olur. Bölümün son başlığı, idealist biçimciliği Rus biçimciliğiyle uzlaştırmaya çalışan kıymetli bir masalbilimcinin, Max Lüthi'nin

stilistik monografisine ayrılmıştır. Bu başlık altında yer alanlar, önceki iki başlığın uzlaştırıcısı, tamamlayıcısı konumunda okunabilir. Keza Lüthi'nin Jung'çu psikanaliz ve Worringer'ci estetik kuramı kaynaklarına inilerek, masalın 'form'u üzerine geliştirdiği üslup ilkelerinin bilindik şematizmlere saplanmadan, kurmacanın artalanıyla kurduğu seçici-geçiren ilişkinin dinamiklerine duyarlı kalacak şekilde değerlendirilebileceği gösterilmiştir.

Ziya Gökalp, milli mücadele yıllarının en zorlu dönemlerinde hayranlık uyandırıcı bir azim ve üretkenlikle çalışmış, cumhuriyetin fikir babası ünvanına sahip öncü bir aydındır. Sosyoloji ve halkbilimi disiplinlerinin kurucusu olan Gökalp'in, Kızılelma kitabında toplanan ilk masallarında edebiyatın kamusal işlevini önceleyen dönem ruhu ve şahsi metafizik dünyasına uygun olarak, Osmanlı mesnevisinin büyük alegorik mirasının temsil tarzı üzerinde belirleyici etkisi olan alışkanlıklarıyla, olay örgüsü ve şahıs kadrolarını ahlak manzumesi niteliği de taşıyan idealist toplum modeli alegorilerine dönüştürdüğü gözlenmiştir. Bu kuşkusuz masalların yazıldığı tarihin Osmanlı'nın dağılış döneminin en karanlık yılları olmasıyla, sahici bir beka endişesinin yarattığı aciliyet ve eldeki kamusal malzemenin sınırlılığıyla alakalıdır. Ancak Gökalp'in Osmanlıcılık-Türkçülük-İslamcılık cenderesine sıkışmış olan Türk siyasi hayatına imparatorluktan cumhuriyete varan kritik geçiş aşamasında belirli bir istikamet kazandırmış olan toplum kuramının, bütün eklektik yönlerine karşın özgün bir yönü de vardır. Ara-kurum eksikliğine dair tespiti, seçkinlerin kültürü ile halk kültürü arasındaki mesafenin giderilmesine yönelik geliştirdiği kuramsal çatı, Türk toplum yapısının modernleşme hareketlerine gösterdiği uyum ve direnç noktalarını açıklıkla gösterir. Gökalp'in kuramcı, sınıflandırıcı, analitik ve pragmatik aklı elbette masallarında da yer bulacaktır. Türk düşünce tarihine kazandırdığı kavramlar, masallarını da alegorik bir üst-bağlam olarak kuşatmıştır. Milli değer ve ülküler, Türk harsının Arap ve Fars, Türk aydınının Fransız etkisinden kurtulması gerektiği gibi siyasal ilkeler, kahramanların ağzından didaktik ve kafiyeli beyitlerle okuyucuya aktarılmıştır.

Gökalp'in milli mücadelenin zaferle sonuçlanmasının ardından, vefatı ve cumhuriyetinin ilanından bir yıl önce kaleme almış olduğu *Altın Işık* kitabındaki son masalları artık manzum değil, mensurdur. İşlenen konular da bu değişime paralel

olarak harp ikliminin gerektirdiği coşkudan – manzum masallarda zaman zaman Namık Kemal'in gür sesi işitilir – uzaktır. Gökalp'in mensur masallarında sosyal-medeni konulara yöneldiği görülür. Tanzimat'tan bu yana roman ve tiyatrolarda işlenen, cariyelik, görücü usulü evlilik, Batı özentiliği, evliliklerde yoksul-zengin ayrımı yapılması gibi konuların yanı sıra Türkçenin sadeleştirilmesi gibi ulus kimliği inşası için hayati önem arz eden kültürel hamleler, Gökalp'te organik toplum modelini, tesanütçü iktisat ahlakını örnekleyecek şekilde işlenmiştir. Toplumun dayanışmacı ruhunun korunması ve gelecek haritasının çizilmesinde Gökalp için aile kurumu ve eğitim, bilhassa önemlidir. Türkçenin sadeleştirilmesi, Türk aydınının kendi kültüründen beslenmesi gibi konular yine sık sık kahramanların ağzından doktriner bir söylem içerisinde yer alır.

Aynı zamanda bir eğitimci olan ve çevresince en çok bu kimliğiyle öne çıkarılan Gökalp, halk hikâyesi ve masalların usta sanatkârlar tarafından *tezhip* sözcüğüyle adlandırdığı işleme sürecinden geçerek, *İlyada* ve *Şehname* gibi milli bir klasik vasfı kazanması gerektiği görüşündedir. Gelgelelim masalların orijinaline sadık kalınarak yayınlanması hususunda genç araştırmacılara kullanmaları gereken usulün standartları konusunda yol gösterirken, kendisi tezhip örnekleri yayınlamıştır. Bunu da, masal metinlerini çocukların keyifle (bu keyfin bütün kaynağı kafiye ve vezin olarak görünür) okuyup ezberleyebilecekleri kısa manzumeler haline dönüştürerek yapmıştır. Gökalp'in tekerlemelere en yakın tarzdaki masalı olan "Alageyik" masalının, günümüz çocuklarının halen oyunlarda söylemekte olduğu bir tekerleme olarak yaşaması, onun yaratılmakta olan bir Türk masalı üslubunun habericisi olduğunu göstermektedir.

Gökalp'in türün sınıfsal yönünün ön planda olduğu tek metni, geleneksel masal ailesi içerisindeki yeri düşünüldüğünde son derece tabii olan bir masaldır: Keloğlan. Gökalp, Keloğlan'ı oluşmasını temenni ettiği milli burjuvaziyi kültürel olarak da temsil ettiği görüşünde olduğu esnaf sınıfının temsilcisine dönüştürür. Bir ortanca kardeş olarak masalın başrolündedir, masalın başında aylak fakat cesur bir avaredir, sonunda tuttuğunu koparan bir serbest müteşebbis haline gelir. Gökalp'in Keloğlan'ı masalın sonunda sınıf atlamaz, sadece milli sermayeye kavuşarak ekonomik hayata dahil olur, organik toplumsal ekosistem dahilindeki yerini alır.

Gökalp, masalı epik kutba yakın bir tür olarak değerlendirmiş (mizahı tamamen fıkra-letaif türüne özgü sayar), edebi masallarını metinlerarası dönüşümün hem biçimsel (manzumlaştırma), hem de anlamsal (tutkusal bir motivasyonun yerini siyasal bir motivasyonun aldığı 'örgesel dönüşüm', aşk ilişkisi ülküdaşlığa dönüşür) tekniklerine başvurarak yeniden yazmıştır. Gökalp'in halk kültürüne pragmatik yaklaşımı, onun karşıtları birbirinin gerekçesi kılarak uyumlu hale getiren mantıksal karakteriyle örtüşür. Anadolu tasavvuf kültüründe İbn-i Arabî öncülüğünde güçlü kökler salmış bulunan vahdet-i vücud anlayışının platonik monizmi ile Durkheim merkezli sosyolojiyi hiçbir sorunla karşılaşmaksızın uyumlu hale getirebilen Gökalp'in 'umut felsefesi', Türk toplumunun asırlık modernleşme imtihanında karşı karşıya açmazların kaynaklarına inilme noktasında bugün de hala geçerli olan ipuçları vermektedir.

Eflatun Cem Güney, milli mücadele yıllarında çeşitli köy okullarında görev yapmış çok yönlü bir eğitmen, bir kültür insanı, bir folklor araştırmacısı, usta bir derlemeci ve bürokrattır. Tıpkı halefi Gökalp gibi o da son derece üretken, çalışkan ve donanımlı bir cumhuriyet aydınıdır. Halk edebiyatının mensur türlerinin tamamında eser vermiş olan Güney, asıl şöhretini Doğan Kardeş ve Varlık yayınlarından çıkan masal kitaplarına borçludur. Üç farklı yaş grubuna uygun uyarlama sonucunda ortaya çıkan varyantlar da dahil olmak üzere toplamda 70 masal, 25 masal kitabı yayınlayan Güney, masalları sadece icat ettiği son derece özgün ve başarılı halk üslubuyla yazıya dökmekle kalmamış, Türk Halk Bilgisi Derneği'nin yönetim kurulu başkanlığı sırasında radyo programlarında masal anlatarak, kendi deyimiyle 'tandır başını radyo başına taşımış', bir çocuk ve gençlik neslinin Türk masalını tanıyıp sevmesini sağlamıştır.

Güney'in masal yazarı olarak endişesinin bir üslup kaygısı olduğu, bunun da ardında bir kültürel süreklilik politikası ve bu minvalde gereken standart bir halk ağzı üslubu oluşturma gerekliliği olduğu, sözlü nesir türlerin tamamında, hatta akademik çalışma ve röportajlarda dahi bu şahsına özgü üslubu kullanmasından anlaşılmaktadır. Güney, halk ağzının bütün inceliklerini son derece ustalıkla kullanabilmesini, çocukken dinlediği masal analarına ve cönklerden derlediği sayısız halk anlatısına borçlu olduğunu söyler. Güney'in masalları yazıyla doğmuştur, ancak üslubu

geleneksel masal anlatıcısını sözlü dramanın lezzetini yazı üzerinde hissettirecek denli başarıyla canlandırır. Bizce ünvanını sonuna dek hak eden ‘masal babası’nın bu başarısının ardında iki püf nokta vardır, şiire düşkünlük ve cönklerden edindiği söz varlığı bilgisi. Nitekim masal külliyatı tarandığında sayısız deyim, atasözü, alkış, kargış vd. kalıp sözlerle adeta tıka basa dolu olduğu, acı duymak ifadesinin 75 farklı deyimle ifade edildiği görülür. Güney tekerleme ve döşemelerin yapısından yola çıkarak halk ağzı vokabüleriyle şiirsel bir masal nesri yaratırken, yalnızca bilinen söz varlığı unsurlarına yaslanmamış, keşfettiği aliterasyon formülüyle kendisi de sayısız deyim, söyleyiş yahut kalıp söz üreterek, Türkçenin söz varlığına doğrudan ve önemli katkılarda bulunmuştur.

Güney’in icat ettiği masal üslubu, metinlerarası dönüştürüm yöntemleri bakımından görünürde biçimsel yöntem sınıfına dâhilmiş gibi görünmektedir. Ancak biz, biçimsel bir dönüştürümün yazarın diğer eserlerinde de sergilediği istikrarlı bir üsluba dönüştüğü takdirde anlamsal dönüşümden ayrılamayacağını, hülasa metinlerarası ilişkilerin biçim-içerik gibi fazlasıyla bayağı bir platonculukla sınıflandırılmasının mümkün olamayacağı varsayımıyla, Güney’in masal üzerinde uyguladığı türsel sapmanın biçim-içerik ayrımını aştığını, metinleri dışarıdan, bir ön-belirlenim dahilinde örgütlediğini ileri sürdük. Bunun da yine Genette’in metinlerarası tipolojisinde ‘kipsel dönüştürüm’ adını verdiği, adaptasyon-uyarlama yapıtları karşılayan biçimsel dönüştürüme kısmen daha uygun olduğunu tespit ettik. Kipsel dönüştürüm, bir eserin farklı teknikler vasıtasıyla farklı sanat dallarına aktarılması gibi de düşünebilir. Bu minvalde Güney’in masal kitapları, sözlü bir icranın kayda geçirilmesi değil, aslında doğrudan usta bir masal anlatıcısının kendi masalını kendisinden derlemesidir. Zira derlemenin kültürel süreklilik için yeterli olmayacağını düşünen Güney, Anadolu ağızları ile İstanbul Türkçesi ekseninde bir ortalamayla birleştirdiği merkezi, standart bir masal üslubu yaratma gayreti içerisinde olmuştur. O, çocukluğunda tanıdığı ezberci, taklitçi, usta malı anlatıcılardan, halkın deyimiyle ‘dudukuşu’lardan olmamış, farklı bölgelere ait masalları anonim tınısı veren şahsi bir üslupla kendine mal etmiştir.

Bununla birlikte Güney’in radyo programları kendi ifadesiyle ‘tandır başından radyo başına’ kipsel bir dönüştürümdür, ancak bu dönüşüm mikrofon başında değil,

Güney'in üslup icadında gerçekleşir. Güney'in tarihi-kültürel ekosistemdeki çatlakları doldurduğu düzenek, Grimm Kardeşler'in bir buçuk asır önce Almanca için yakaladığı standart halk üslubudur. Masal Babası'nın çağdaşlığı, çağına dışarıdan bakacak kadar gelenekçi, geleneğe içinden bakacak yenilikçi olmasından ileri gelir. Anakronik masal Türkçesi, kültürel sürekliliği eski geçmişin içine daha yeni bir geçmişi katarak ürettiği artı değerin üzerinde tesis eder.

Oğuz Tansel, 'toplumcu gerçekçi' kategorisinde değerlendirilebilecek bir masal yazarı ve şairdir. Usta halkbilimci Pertev Naili Boratav'ın teşvikiyle saha çalışmalarına başlayan Tansel, derlediği masalların bir kısmını sadece yazı diline yaklaştırmış ve çocukların seviyesine uygun olacak şekilde sadeleştirmiştir. Örgesel müdahalelerde bulunduğu masallarda sıklıkla metinleri Gökalp'inkine benzer bir strateji izleyerek giriş ve sonuç formellerinde yaptığı göndermelerle kuşatmaya çalışmış, bu şekilde inşa ettiği üst-bağlam ile kendi dünya görüşüne yaklaştırmayı denemiştir. Yoksulluğu bir tema olmanın ötesinde, toplumsal nedenlerini sorgulayarak işlemiş, geleneksel masalın aksine siyasal açmazlara daha köktenci, sistematik bir değişim önermiştir.

Tansel'in üslubu kalıp sözlerin sınırlı kullanımı noktasında Güney'inkinden ayrılır, ancak o da şiirinde olduğu gibi masallarında da – işlevsel olmak kaydıyla - özgün bir üsluba ulaşma gayretinde olmuştur. Güney'le buluştu diğer nokta masal diline aynı zamanda bir söz varlığı deposu işlevi verilmesidir. Öte yandan Tansel'in ulaşmaya çalıştığı dil, Gökalp'in erken dönem oryantalist tezlere has uzun erimli bir tarihselliğe odaklanmadığı gibi, Güney'in kısa erimli Anadolu ortalamasından da ayrılır. Tansel'in Anadoluculuğu, mavi rengin şiir ve masallarında bir arketip renk olarak sıkça kullanılmasının da gösterdiği üzere, coğrafya üzerinde iz bırakmış bütün medeniyetlerin tarihinin bir bütünlük ve süreklilik arz ettiği tezine yaslanan 'Mavi Anadolu'culuktur. Bu iltisak düşünüldüğünde Tansel'in bir yönüyle avangard, diğer yönüyle arkaizm sayılabilecek Öztürkçe sözcük duyarlığı daha iyi anlaşılır. Gündelik dilin dışında kaldığından sentetik bir hava verse de, küşümlenmek, bun, sayrı, kındam vd. gibi halk ağzının ses ve anlam değerlerini güçlü bir şekilde temsil eden bu sözcükler, halk ağzında Türkçe gramer ve ses kurallarının, bilhassa da özgün eklemli yapısının nasıl kullanıldığını yansıtan sözcükler olması bakımından önemlidir.

20. yüzyıl başı çağdaş Türk masalının üç modernist ismini, belki bir gelişim çizgisi ya da ortak bir poetikada değil, ancak günümüzde gerisine düşüldüğüne inandığımız şu paydada birleştirebiliriz. Üç masal yazarı da modern edebiyatın ayaklarını halk kültürüne basması gerektiği ve geleneği yaşatmanın onun derisini doldurmak olmadığı fikriyle hareket etmiştir. Bu minvalde her biri derleme ve arşivleme ile yetinmeyerek, restorasyon, adaptastyon ve üretime geçmiş, metinlerinde sözlü gelenekten yararlanırken halk kültürünün farklı bir yönünü öne çıkarmıştır. Halkın sesini zaman zaman halktan daha iyi taklit edecek kadar iyi bilen bu usta vantrilokları buluşturan diğer nokta, ne yazık ki artık seslerinin yeterince işitilmemesidir. Biz bu sesten dinleyeceğimiz masalların henüz sona ermediğine inanıyoruz.

KAYNAKÇA

"Aziz Nesin ve Halk Masalları", Yeni Dergi, yıl 2, S.23, Ağustos 1966, s.128.

"Necatigil'in Şiirlerinde Masal Temleri ve Motifleri", Yeni Dergi / Sanatın Kaynakları Açısından Masal ve Edebiyat Özel Sayısı, yıl 2, S.23, Ağustos 1966, s.106-107

AARNE, Anti., THOMPSON Stith., The Types of the Folktale – A Classification and Bibliography (Trans. and Enlarged by Stith Thompson), Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961.

ADORNO, Theodor W., Edebiyat Yazıları (Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

AGAMBEN, Giorgio., Çocukluk ve Tarih (Çev. Betül Parlak), Kanat Kitap, İstanbul 2010.

AGAMBEN, Giorgio., Gelmekte Olan Ortaklık (Çev. Betül Parlak), Monokl Yayınları, İstanbul 2012.

AGAMBEN, Giorgio., Nesir Fikri (Çev. Fırat Genç), Metis Yayınları, İstanbul 2018.

AGAMBEN, Giorgio., Çıplaklıklar (Çev. Suna Kılıç), Alef Yayınevi, İstanbul 2010.

AHMAD, Aijaz., In Theory: Classes, Nations, Literatures, Verso, London 2000, s. 95-123.

AKKOYUNLU, Ziyat., Arapça Kaynaklarından Binbir Gece Masalları ve Türk Masallarına Tesiri, Yargı Yayınevi, İstanbul 2013

AKSAKAL, Hasan., Türk Politik Kültüründe Romantizm, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.11-116.

AKSU-KOÇ Ayhan., The Acquisition of Aspect and Modality – The Case of Past Reference in Turkish, Cambridge University Press, New York 1988, s.24-25.

AKTULUM, Kubilay., Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s.258.

AKSAKAL, Hasan., Türk Politik Kültüründe Romantizm, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

ALANGU, Tahir., Keloğlan Masalları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

ALANGU, Tahir., Türkiye Folkloru El Kitabı (Haz. İsmail Görkem), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.

ARAT, Reşit Rahmeti., BANG, W., Oğuz Kağan Destanı, Burhaneddin Basımevi,

İstanbul 1936, s.17.

ARIES, Philippe., Centuries of Childhood (Trans. Robert Baldick), New York: Alfred A. Knopf, 1962.

ARISTOTELES, Poetika (Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.

ARMAĞAN, Mustafa., İmkansız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm, İletişim Yayınları, 2015.

ARSLAN, Cumhur., "Osmanlı'da Mülkiyet İlişkileri Tartışmaları", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.2, S.28-29, Haziran-Aralık 2002, s.245-265.

ASLAN, Canan., "Oğuz Tansel'in Derleyip Yazdığı Masalların Duyarlılık Eğitimi Bağlamında İncelenmesi", Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 2017.

ATEŞ, Kemal., "Oğuz Tansel'le Söyleşi", Türk Dili, S.321, Haziran 1978, s.29.

BACCHILEGA, Christina., "Calvino's Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, Myth", Journal of Folklore Research, Vol.26, No.2 (May-Aug., 1989), s. 83-84.

BACCHILEGA, Cristina., Postmodern Fairy Tales – Gender and Narrative Strategies, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, s.8.

BACCHILEGA, Cristina., Postmodern Masallar (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu), Avangard Kitap, İstanbul 2016, s.34.

BACHELARD, Gaston., Mekanın Poetikası (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.203.

BAHTIN, Mihail., Karnavaldan Romana (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.51-61.

BAHTIN, Mihail., Rabelais ve Dünyası (Çev. Çiçek Öztek), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s.37, 62, 48.

BAL, Metin., "Henüz Düşünmeyen Tavşan'dan Yeni Bir Düşünmeye Başlangıç Yapan Kirpi'ye", DoğuBatı, Y.18, S.71, Kasım-Aralık-Ocak 2014, s.204.

BARS, Mehmet Emin., "Epik Anlatıdan Masala Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümüne Bir Örnek: Bey Böyrek", Turkish Studies, Volume 9/6, Spring

2014, p. 133-146.

BASCOM, William R. “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, Milli Folklor, Yıl.15, Sayı.59.

BASCOM, William., “Folklorun Dört İşlevi” (Çev. Ferya Çalış), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2010, s.71-86.

BAŞGÖZ, İlhan., “Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)”, Umay Günay Armağanı, Feryal Matbaacılık, Ankara 1996, s.1-4.

BAUMAN, Richard., “Conceptions of folklore in the development of literary semiotics”, Semiotica, 39-1/2, s. 7.

BAUMAN, Zygmunt., Modernlik ve Müphemlik (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.152.

BAWARSHI, Anis S., Mary Jo Reiff, Genre – An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy, Parlor Press, Indiana 2010, s. 23-40.

BEN-AMOS, Dan., “Halkbilimi Öğreniminde Tür Kavramının Konumu” (Çev. Meriç Kurtuluş), Milli Folklor, S.91

BEN-AMOS, Dan., “Introduction”, Folklore Genres (Dan Ben-Amos ed.), University of Texas Press, Austin 1976, s.xxii.

BEN-AMOS, Dan., “Straparola: The Revolution That Was Not”, a.g.e., s.426-446.

BENDIX, Regina., In Search of Authenticity – The Formation of Folklore Studies, The University of Wisconsin Press, London 1997, s.49.

BENJAMIN, Walter., “Hikaye Anlatıcısı” (Çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy), Son Bakışta Aşk, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.94.

BENNETT, Tony., Outside Literature, Routledge, New York and London 2005, s.80.

BENSON, Peter., Kevin Lewis O’NEILL, “Facing Risk: Levinas, Ethnograpghy and Ethics”, Anthropology of Consciousness, Vol. 18, Issue 2, pp. 29–55.

BENVENISTE, Emile., Genel Dilbilim Sorunları (Çev. Erdim Öztokat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 173-174.

BERLIN, Isaiah., Romantikliğin Kökleri (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 160-161.

BERLIN, Isiah., Romantikliğin Kökleri (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s.86

BETTELHEIM, Bruno., The Uses of Enchantment, Vintage Books, New York 2010.

BİRİNCİ, Aziz., Kırk Vezir Hikayeleri (İnceleme-Metin-Sözlük), Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012.

BLOCH, Ernst., The Utopian Function of Art and Literature (Trans. Jack Zipes, Frank Mecklenburg), MIT Press, Cambridge 1988, s. 169.

BLOCH, Ernst., Umut İlkesi (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.135.

BOOTH, Wayne., A Rhetoric of Irony, The University of Chicago Press, Chicago 1975, s.30.

BORATAV, Pertev Naili., "Türk Masalına Giriş", içinde: Masal Araştırmaları (Haz. Nuri Taner), Art-San Yayıncılık, İstanbul 1988, s.231.

BORATAV, Pertev Naili., 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1969.

BORATAV, Pertev Naili., Az Gittik Uz Gittik, İmge Yayınları, Ankara 2016, s.354.

BORATAV, Pertev Naili., Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2014.

BORATAV, Pertev Naili., Zaman Zaman İçinde, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.16.

BORATAV, Pertev Naili., Tekerleme, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000.

BOTKIN, A., Benjamin ed., A Treasury of American Folklore: Stories, Ballads and Traditions of the People, Crown Publishers, New York 1944, s. xxii.

BOTTIGHEIMER, Ruth B., "Fairy tales, folk narrative research and history", Social History, Vol.14, No.3, October 1989, s.343-357.

BOTTIGHEIMER, Ruth. B., Fairy Tales: A New History, State University of New York Press, 2009 Albany.

BRANDIST, Craig., Bahtin ve Çevresi – Felsefe, Kültür ve Politika (Çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s.209.

BROCKELMANN, Carl., "Masal", İslam Ansiklopedisi, VIII, Maarif Basımevi, İstanbul 1960.

Brüdern GRIMM, Deutsche Sagen, Nicolaischen Buchhandlung, Berlin 1816, s.VII.

BURKE, Peter., Kültür Tarihi (Çev. Mete Tunçay), İstanbul Bilgi Üniversitesi

Yayınları, İstanbul 2008, 23-25.

BURKE, Peter., Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü, İmge Kitabevi, Ankara 1996, s.35-36.

CALVINO, Italo., Amerika Dersleri – Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1994, s.53-54.

CANEPA, Nancy L., Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale, Wayne State University Press, Detroit 1999, s.187-1

CASSIRER, Ernst., Sembolik Formlar Felsefesi II – Mitik Düşünme (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara 2005, s.122.

CEBECİ, Oğuz., Koımik Edebi Türler - Parodi, Satir ve İroni, İthaki Yayınları, İstanbul 2016.

COCCHIARA, Giuseppe., Avrupa'da Folklor Tarihi (Çev. Yerke Özer), Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2017, s.24-49.

COLBROOK, Claire., Irony, Routledge, New York 2005, s.150.

ÇETİN, İsmet., , "Ziya Gökalp'e Göre Tezhip, Klasik, Halk Klasiği ve Nasreddin Hoca", Milli Folklor, Sayı 7.

ÇEVİK, Mehmet., "Pertev Naili Boratav-Oğuz Tansel Mektuplaşması", folklor/edebiyat, C.21, S.84 2015/4.

ÇOBANOĞLU, Özkul., "Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni", Folklor/Edebiyat, 2000/4, s.24.

ÇOBANOĞLU, Özkul., Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.131-152.

D'ANRADE, Roy., "Moral Models in Anthropology", Current Anthropology, Vol. 36, No. 3 (Jun., 1995), pp. 399-408.

DARNTON, Robert., Büyük Kedi Katliamı (Çev. Mustafa Yılmazer), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s.66-67.

DAVID, Alfred, DAVID, Mary Elizabeth., "A Literary Approach to the Brothers Grimm", Journal of the Folklore Institute, Vol.1, No.3, (Dec. 1964), s.181-190.

de BLECOURT, Willem., Tales of Magic, Tales of Print – On the Genealogy of Fairy Tales and the Brothers Grimm, Manchester University Press, Manchester 2012.

De MAN, Paul., Körlük ve İçgüdü (Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir), Metis

Yayınları, İstanbul 2008, s.80-87.

de VRIES, Jan., The Study of Religion (Trans. Kees W. Boile), Harcourt, Brace & World, U.S.A 1967, s.189-198.

DEGH, Linda., "Grimm's 'Household Tales' and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic", Western Folklore, Vol.38, No.2 (Apr., 1979), pp.83-103.

DEGH, Linda., "What Did the Grimm Brothers Give to and Take from the Folk?", içinde: The Brothers Grimm and Folktale (ed. James M. McGlathery), University of Illinois Press, 1988.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix., Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin (Çev. Işık Ergüden), Dedalus, İstanbul 2015, s.45.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix., Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1 (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2017, s.45-46.

DELEUZE, Gilles., Anlamın Mantığı (Çev. Hakan Yücefer), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2015, s.40.

DELEUZE, Gilles., GUATTARI, Felix., A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia (Trans. Brian Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 496-497.

DELEUZE, Gilles., Müzakereler (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 152.

DELEUZE, Gilles., PARNET, Claire., Diyaloglar (Çev. Ali Akay), Bağlam Yayınları, Ankara 1990, s.18.

DERRIDA, Jacques., "Yasanın Gücü – Otoritenin Mistik Temeli", içinde: Şiddetin Eleştirisi Üzerine (Haz. Aykut Çelebi), Metis, İstanbul 2014, s.62.

DERRIDA, Jacques., Edebiyat Edimleri (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Otonom Yayıncılık, s.239.

DERRIDA, Jacques., Göstergebilim ve Gramatoloji (Çev. Tülin Akşin), AFA Yayınları, İstanbul 1994, s.40.

DERRIDA, Jacques., Gramatoloji (Çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2014.

DERRIDA, Jacques., Yazı ve Fark (Çev. P. Burcu Yalım), Metis Yayınları, İstanbul

2020, s.280-281.

DUNDES, Alan., "Fairy Tales from Folkloristic Perspective", Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm (ed. Ruth Bottigheimer), University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 1986, pp. 259-270.

DUNDES, Alan., "Mitte İkili Karşıtlık: Geçmişe Bakışta Propp/Levi-Strauss Tartışması" (Çev. Selcan Gürçayır), Milli Folklor, Y.18, S.69., s.110-117.

DUNDES, Alan., "Texture, Text and Context", Southern Folklore Quarterly, XXVIII (1964), 252.

DUNDES, Alan., "The Symbolic Equivalance of Allomotifs: Towards a Method of Analyzing Folktales", The Meaning of Folktale – Analytical Essasys of Alan Dundes (Ed. Simon Bronner), Utah State University Press, Utah 2007, s.317-324.

DUNDES, Alan., "The Symbolic Equivalence of Allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570)." Arv: Scandinavian Yearbook of Folklore, 36:91–98.

DUYMAZ, Ali., İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

ECO, Umberto., Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2015, s.113.

GÜNEY, Eflatun Cem., Folklor ve Halk Edebiyatı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

GÜNEY, Eflatun Cem., Halk Şiiri Antolojisi, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.

GÜNEY, Eflatun Cem., Folklor ve Eğitim, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara 1966.

EISENSTADT, Noah Shmuel., Modernleşme – Başkaldırı ve Değişim (Çev. Ufuk Coşkun), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2007.

ELIAS, Norbert., Uygarlık Süreci 1 (Çev. Ender Ateşman), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

EMİROĞLU, Selim., Eflatun Cem Güney – Masal Babası, Malatya Araştırmaları Derneği Yayınları, Malatya 2011.

ERESHEFSKY, Marc., The Poverty of the Linnaean Hierarchy – A Philosophical Study of Biological Taxonomy, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 199-208.

ERTİZMAN, Ayşe Arzu., Billur Köşk Masalları, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020.

FABIAN, Johannes., Zaman ve Başka (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s.56.

FAHNESTOCK, Jeanne., Rhetorical Style – The Uses of Language in Persuasion, Oxford University Press, New York 2011, 382-384.

FINE, Elizabeth., The Folklore Text: From Performance to Print, Indiana University Press, Bloomington 1984.

FOUCAULT, Michel., Kelimeler ve Şeyler (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 2001, s.36.

FOUCAULT, Michel., Rezil İnsanların Yaşamı (Çev. Emre Koyuncu), Norgunk, İstanbul 2021, s.36-37.

FOWLER, Robert., "Herodotus and his prose predecessors", içinde: The Cambrigde Companion to Herodotus (ed. Carolyn Dewald, John Marincola), Cambrigde University Press, New York 2006, s.29-45.)

FOX, William S., "Folklore ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler" (çev. Tolga Tanyel), Folklorun Sahtesi: Fakelore (haz. Selcan Gülçayır), Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2007, s.37.

FRAZER, James G., Altın Dal II (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1992, s.269-325.

FREUD, Sigmund., Rüyaların Yorumu (Çev. Dilman Muradoğlu), Say Yayınları, İstanbul 2019.

FREUD, Sigmund., Totem ve Tabu (çev. Zehra Aksu Yılmazer), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2021

FROMM, Erich., Rüyalar, Masallar, Mitler (Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten), Say Yayınları, İstanbul 2017, s.28.

FROW, John.,"Yeniden Üretilebilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey": Tür Teorisinin Bugünü" (Çev. Oğuzhan Yeşiltuna), Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı – Temel Metinler (Ed. Jale Özata Dirlikyapan), Doğubatı Yayınları, Ankara 2018, s. 61.

FRYE, Northrop., Eleştirinin Anatomisi (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

GADAMER, Hans Georg. "Hermeneutik Problemin Evrenselliği", Hüsamettin Arslan

(Der.) Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler içinde (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma, İstanbul 2002, s. 66.

GADAMER, Hans Georg. "Metin ve Yorum", Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler (Çev. Hüsamettin Arslan),P Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 292-293

GINZBURG, Carlo., Tahta Gözler – Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce (Çev. Aysun Şişik), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

GOLDGBERG, Christine., "The Construction of Folktales", Journal of Folklore Research, Vol.23, No. 2/3, Special Double Issue: The Comparative Method in Folklore, (May – Dec., 1986), s.163-175.

GOODY, Jack., Mit, Ritüel ve Söz (Çev. Damla Sezgi), Küre Yayınları, İstanbul 2017.

GOODY, Jack., Yaban Aklın Evcilleştirilmesi (Çev. Koray Değirmenci), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2001.

GÖKALP, Ziya., Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2014.

GÖKALP, Ziya., Türkçülüğün Esasları, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2019.

GÖKALP, Ziya., Küçük Mecmua Yazıları, Ötüken Yayınları, İstanbul 2016.

GÖKALP, Ziya., Halk Klasikleri 1 – Nasreddin Hoca'nın Latifeleri, Anadolu Matbaası, Diyarbakır 1972.

GÖKALP-ALPASLAN, Gonca., "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Yıl 1997, C.14, Sayı 1-2, s.119-130.

GÖKALP-ALPASLAN, Gonca., XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002.

GÖKSEL, Ali Nüzhet., Ziya Gökalp ve Çınaraltı, İstanbul 1939.

GREEN, D. H., Irony in the Medieval Romance, Cambridge University Press, Great Britain 1980, s. 56.

GRIMM KARDEŞLER, Grimm Masalları 1 (Çev. Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.156-170.

GRIMM, Jacob., The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm (Trans. Jack Zipes), Princeton University Press, Princeton 2014, s.5, 271.

Grimm Masalları (çeviren Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.11-16, 207-215, 286-288, 291-295, 517-530.

GUILLEN, Claudio., The Challenge of Comparative Literature, Harvard University Press, Massachusetts 1993, s.112-116.

GUREVICH, Aron., Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception, (Trans. Janos M. Bak, Paul A. Hollingsworth), Cambridge University Press, Cambridge 1988, p.180.

GÜLOĞUL, Faruk Rıza., Halk Kitaplarına Dair, Bozkurt Matbaası, İstanbul 1937.

GÜNEY, Eflatun Cem., Folklor ve Halk Edebiyatı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

HAASE, Donald., "Yours, Mine or Ours? Perrault, The Brothers Grimm and the Ownership of Fairy Tales", Merveilles&Contes, Vol.7, No.2 (December 1993), pp. 383-402.

HARDT, Michael., NEGRI, Antonio., İmparatorluk (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018.

HARMANCI, Meriç., Türk Masallarında Keloğlan Tipi, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmit 2010.

HEIDEGGER, Martin., Düşünmek Ne Demektir (Çev. İlhan Turan), Dergah Yayınları, İstanbul 2019, s.198, 201.

HESSE, Hermann., Masallar (Çev. İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul 2017, s.47-54.

HOLBEK, Bengt., "Interpretation by Allomotifs", The Psychoanalytic Study of Society, Vol.18: Essasys in Honor of Alan Dundes, Routledge 1993, s. 235-253.

HOLBROOK, Victoria., Aşkın Okunmaz Kıyıları (Çev. Engin Kılıç, Erol Köroğlu), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

https://www.nisanyansozluk.com/?k=masal&lnk=1

HUTHCEON, Linda., Irony's Edge – The Theory and Politics of Irony, Routledge, New York 2005, s. 37.

JACKSON, Rosemary., Fantasy: The Literature of Subversion, Methuen, London 1981, s. 4.

JAKOBSON, Roman., "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", Sekiz Yazı (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s. 53.

JAKOBSON, Roman., BOGATYREV, Petr., "Folklore as a Special Form of Creation," trans. by John M. O'Hara. Folklore Forum, 13(1):1-21.

JAKOBSON, Roman., Sekiz Yazı (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s.45.

JAMESON, Fredric., Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s.66.

JAMESON, Fredric., Gerçekçiliğin Çelişkileri (çev. Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.12-13.

JAMESON, Fredric., Modernizm İdeolojisi – Edebiyat Yazıları (Çev. Kemal Atakay, Tuncay Gürkan), Metis Yayınları, İstanbul 2016, s.177.

JAMESON, Fredric., Ütopya Denen Arzu (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

JANKELEVITCH, Vladimir., İroni (Çev. Yunus Çetin), Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.169.

JOLLES, Andre., Simple Forms (Trans. Peter J. Schwartz), Verso, New York 2014.

JUNG, Carl Gustav., Dört Arketip (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

KAFADAR, Cemal., İki Cihan Âresinde – Osmanlı Devletinin Kuruluşu (çev. A. Tunç Şen), Metis Yayınları, İstanbul 2019.

KARABAŞ, Seyfi., Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru, Odtü Yayıncılık, Ankara 1981.

KARAMUSTAFA, Ahmet T., Tanrının Kuraltanımaz Kulları – İslam Dünyasında Derviş Toplulukları (Çev. Ruşen Sezer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

KARAMUSTAFA, Ahmet T., Tasavvufun Oluşumu (Çev. Nagihan Doğan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017.

KARASU, Bilge., Susanlar, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

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

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara., "Folklore's Crisis", The Journal of American Folklore, Vol.111, No.441, Folklore: What's in a Name?, (Summer, 1998), pp.281-327.

KIZILTAN, Mübeccel., Kırk Vezir Hikayeleri (İnceleme), Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

KORKMAZGİL, Hasan Hüseyin., "Masalcı Baba Oğuz Tansel", Yeni Halkçı, Ocak 1976.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad., Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1976, s.279.

KUNOS, Ignacz., Osmanlı Dönemi Türk Halk Masalları 1 (Haz. Meral Ozan), Turhan Kitabevi, Ankara 2009, s.342-350.

KUNOŞ, Ignacz., Türk Halk Edebiyatı (Haz. Tuncer Gülensoy), Tercüman Yayınları, İstanbul 1978.

KÜLEBİ, Cahit., Bütün Şiirleri, Bilgi Yayınevi, Ankara 2013.

LAMARQUE, Peter., OLSEN, Stein Haugom., Truth, Fiction and Literature – A Philospohical Perspective, Oxford University Press, New York 2002.

LEECH, Geoffrey., Language in Literature – Style and Foregrounding, Routledge, New York 2013.

LEROI-GOURHAN, Andre., Gesture and Speech (Trans. Anna Bostock Berger), The MIT Press, Massachusets 1993.

LEVINAS, Emmanuel., Sonsuza Tanıklık (Haz. Zeynep Direk), Metis, İstanbul 2010, s.53.

LEVI-STRAUSS, Claude., Hüzünlü Dönenceler (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 55.

LEVY-BRUHL, Lucien., İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler (Çev. Oğuz Adanır), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2006.

LINDHAL, Carl., "On the Borders of Oral and Written Art", Folklore Forum, 11(2), s.95.

LÖWY, Michael., SAYRE, Robert., İsyan ve Melankoli – Moderniteye Karşı Romantizm (Çev. Işık Ergüden), Alfa Yayınları, İstanbul 2016, s.40.

LUCY, Niall., Derrida Sözlüğü (Çev. Sabri Gürses), BilgeSu Yayıncılık, İstanbul 2012, s.169.

LUKACS, Georg., Roman Kuramı, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s.106.

LÜLE MERT, Esra., Türkçenin Sözvarlığı Açısından Eflatun Cem Güney'in Derleyip

Yazdığı Masallar, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009.

LÜTHI, Max., "Almanya'da Masal: Ad, Kavram ve Önemli Çalışmalar", Milli Folklor, S.35.

LÜTHI, Max., "Masal Araştırmaları Tarihi Üzerine", Folklora Doğru, 30, Tem-Ağu., 1973.

LÜTHI, Max., Once Upon A Time – On the Nature of the Fairy Tales (Trans. Lee Chadeayne, Paul Gottwald), Indiana University Press, Bloomington 1976, p.131.

LÜTHI, Max., The European Folktale: Form and Nature (Trans. John D. Niles), Indiana University Press, Bloomington 1986.

LYOTARD, Jean-François., Fenomenoloji (Çev. İsmet Birkan), Dost Yayınları, Ankara 2007.

MAGOULICK, Mary., "Halk Bilimi Tarihi" (Çev. Süleyman Teyek), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 4, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2014.

MALINOWSKI, Bronislaw., Bilimsel Bir Kültür Teorisi (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1992.

MALINOWSKI, Bronislaw., Büyü, Bilim ve Din (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000.

MARDİN, Şerif., Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

MARDİN, Şerif., Türkiye'de Toplum ve Siyaset, İletişim, İstanbul 2007.

MASSUMI, Brian., Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri (Çev. Emre Sümer), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2020, s.45.

MAYR, Ernst., The Growth of Biological Thought – Diversity, Evolution and Inheritance, The Belknap Press of Harvard University Press, U.S.A. 2000, s.171-180.

MELETINSKY, Eleazar "Marriage: Its Function and Position in Folktales", Soviet Structural Folkloristics Vol.1 (ed. P. Maranda), De Gruyter, Paris 1974, s.61-72

MELETINSKY, Eleazar., "Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi", içinde: Masalın Biçimbilimi, s.191-192.

MELETINSKY, Eleazar., "Problem of the Historical Morphology of the Folktale", Soviet Structural Folkloristics Vol.1 (ed. P. Maranda), De Gruyter, Paris 1974, s.55-56.

MUECKE, Douglas Colin., Irony and the Ironic, New York 1986, Methuen, s.14-24.

MUECKE, Douglas Colin., The Compass of Irony, Routledge, London 2020, s.87-92.

MUTLU, Yücel., "Eflatun Cemin Sivaslı Oluşu", Masal Babası Eflatun Cem Güney Sempozyumu Bildirileri, Sivas Valiliği Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Sivas 2015.

NAYIR, Yaşar Nabi., "Eflâtun Cem Güney", Varlık, S. 778, Temmuz 1972, s.8.

NAZLI, Atiye., Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2011.

NISBET, Robert., Sosyolojik Düşünce Geleneği (Çev. Yusuf Kaplan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2013, s.25.

NIKOLAJEVA, Maria., The Rhetoric of Character in Children's Literature, The Scarecrow Press, Maryland 2003, s. 166-171.

NODELMAN, Perry., "The Hidden Meaning and the Inner Tale: Deconstruction and the Interpretation of Fairy Tales", Children's Literature Association Quarterly, Volume 15, Number 3, Fall 1990, pp.143-148.

NOVALIS, Fragmanlar (Çev. Gürsel Aytaç), DoğuBatı Yayınları, Ankara 2014, s.72.

OLRIK, Axel., "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Milli Folklor Yayınları, Ankara 2009.

ONAY, Ahmet Talat., Türk Halk Şiirinde Şekil ve Türler, Kurgan Edebiyat, Ankara 2012.,

ONG, Walter., Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi (çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

ONUR, Bekir., "Sunuş", içinde: Toplumsal Tarihte Çocuk (Haz. Bekir Onur), Tarih Vakfı Sempozyumu 23-24 Nisan 1993, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.11.

ORRING, Elliott., "Folklorun Üç İşlevi Halk Bilimsel Tanım Olarak Geleneksel İşlevselcilik" (Çev. Aslı Büyükokutan), Milli Folklor, Yıl.24, Sayı.96, s.272.

ORTAYLI, İlber., Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s.84-91.

OZAN, Meral., "Eflatun Cem Güney'in Kalemiyle Fantastik Kurgulama: 'Sanat Masalı'", International Journal of Euraisa Social Sciences,Vol:6, Issue:20, p. (164-182)

OĞUZ, Öcal., "Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi", Milli Folklor, S.19, s.17.

ÖLÇER ÖZÜNEL, Evrim., "Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak", Milli Folklor, S.91, s.60-70.

ÖNALP, Ertuğrul., "Pikaresk Edebiyat ve Keloğlan Masalları", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, Aralık 1988.

ÖZTÜRK, Ali Osman., "Oğuz Tansel Masallarının Derin Kökleri Üzerine Bir Örnek: Mavi Gelin Masalı", Turkish Studies, Volume 12/7, p.311-322.

ÖZTÜRK, Serdar., "Efforts to Modernize Chapbooks during the Initial Years of the Turkish Republic", European History Quarterly, 2010, 40:7.

ÖZTÜRKMEN, Arzu., Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

PAMUK, Şevket., Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

POCHE, Fred., "Kültür, iktidar ve başkalık: Bir sömürgecilik-sonrası Emmanuel Levinas okuması" (Çev. Hayri Gökşin Özkoray), Monokl - Levinas Özel Sayısı, Sonbahar 2014, Y.4., S.8-9, s.332.

PROPP, Vladimir., "Historical Roots of the Wondertale: Premises" (Trans. C. H. Severens), Theory and History of Folklore (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.105-108.

PROPP, Vladimir., "Historical Roots: Wondertale as a Whole" (Trans. Maxine L. Bronstein, Lee Harinng) Theory and History of Folklore (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.118-123.

PROPP, Vladimir., "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerin Metinleri (Der. Tzvetan Todorov) (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.220.

PROPP, Vladimir., "Structural and Historical Study of the Wondertale" (Trans. Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin), Theory and History of Folklore (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.57.

PROPP, Vladimir., "The Nature of Folklore" (Trans. Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin), Theory and History of Folklore (Ed. Anatoly Liberman), University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.57.

PROPP, Vladimir., "The Structural and Historical Study of the Wondertale" (Trans. Serge Shishkoff), Theory and History of Folklore (Ed. Anatoly Liberman),

University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s.79.

PROPP, Vladimir., Folklor / Teori ve Tarih (Çev. Necdet Hasgül, Tolga Tanyel), Avesta, İstanbul 1998, s.89.

PROPP, Vladimir., Masalın Biçimbilimi (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.

PROPP, Vladimir., The Russian Folktale (Trans. Sibelan Forrester), Wayne State University Press, Detroit 2012, s.138.

R. BASCOM, William., "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar", Milli Folklor, Yıl.15, Sayı.59, s.93.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred., Structure and Function in Primitive Society, The Free Press, Aberdeen 1952, s.90-116.

RANKE, Kurt., "Einfache Formen", Journal of the Folklore Institute, Jun., 1967, Vol. 4, No. 1, s.19.

RICOEUR, Paul., Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.128.

RICOEUR, Paul., Zaman ve Anlatı 3 – Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi, (Çev. Mehmet Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s.72.

ROSEN, Barry w., "Metamärchen: Reevaluating and Defining the Romantic Kunstmärchen", Folklore Forum, 18:1, January 1985.

RÖHRICH, Lutz., Folktales and Reality (Trans. Peter Tokovsky), Indiana University Press, Indianapolis 1991, s.143-147.

ŞAGUJ, İlker., Metin Eloğlu Sözlüğü, 160. Kilometre, İzmir 2015.

ŞİRİN, Mustafa Ruhi., "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi", Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (Haz. Sedat Sever, Sedat Karagül), Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 2017, s.33-77.

S. WALKER, Warren., "Structural Complexity of the Turkish Folktale", III. Milletlerarası Türk Folklor Kongersi Bildirileri, II. Cilt (Halk Edebiyatı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, 403-414.

SAKAOĞLU, Saim., Masal Araştırmaları, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.

SAKAOĞLU, Saim., Eflatun Cem Güney, Kömen Yayınları, Konya 2014.

SCHIMMEL, Annemarie., Sayıların Gizemi (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s.69-97.

SIMONDON, Gilbert., Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders (Çev. Emre Sünter), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2019, s.63-71.

SOMOFF, Victoria., "On the Metahistorical Roots of the Fairytale", Western Folklore, Vol.61, No. ¾, pp.277-293.

SPIES, Otto., Türk Halk Kitapları – Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlave (Çev. Behçet Gönül), Rıza Koşkun Basımevi, 1941 İstanbul, s.9, 48.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty., Gramatoloji'ye Önsöz (Çev. İsmail Yılmaz), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2014, s.95-96.

STAROBINSKI, Jean., "Fabl ve Mitoloji" (Çev. Ayşen Altınel), Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü Cilt 1 (Haz. Yves Bonnefoy), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s.434-435.

TAN, Nail., "Eflatun Cem Güney'in Türk Halk Bilgisi Derneği, Türk Dil Kurumu ve Kültür Bakanlığı Milli Folklor Enstitüsüyle İlişkileri Üzerine Notlar", Masal Babası Eflatun Cem Güney Sempozyumu Bildirileri I, Sivas 1000 Temel Eser, Sivas 2015.

TANSEL, Aysıt., "Masalları Çocukları Uyutmak İçin Değil Uyandırmak İçin Yazmıştı", Yasakmeyve Dergisi, Eylül/Ekim, Yıl 6, S.24.

TANSEL, Oğuz., Al'lı ile Fırfırı I, Elips Kitap, Ankara 2009.

TANSEL, Oğuz., , Masallar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

TANSEL, Oğuz., Mutluluk Peşinde – Toplu Şiirler, Evrensel Basım, İstanbul 2013.

TANSEL, Fevziye Abdullah., Şiirler ve Halk Masalları – Ziya Gökalp Külliyatı – 1, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989.

TEZCAN, Semih., BOESCHOTEN, Hendrik., (Haz.), Dede Korkut Oğuznameleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

TEZEL, Naki., "Türk Halk Edebiyatında Masal", Türk Dili, XIX, 207, Aralık 1968.

The Limits of Control, Jim Jarmusch, 2009.

THOMPSON, Stith., The Folktale, The Dryden Press, New York 1946.

TODOROV, Tzvetan., Edebiyat Kavramı (Çev. Necmettin Sevil) Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s.32.

TODOROV, Tzvetan., Fantastik – Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım (Çev. Nedret Öztokat), Metis, İstanbul 2012, s.85-86.

TODOROV, Tzvetan., Poetikaya Giriş (Çev. Kaya Şahin), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.37-38.

TURAN, Metin., Oğuz Tansel – Üç Kanatlı Masal Kuşu, Ürün Yayınları, Ankara 1996.

TÜRKEŞ GÜNAY, Umay., Elazığ Masalları ve Propp Metodu, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.

UYSAL, Zeynep., Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006.

ÜLKEN, Hilmi Ziya., Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014,

VALERY, Paul., Analects (Trans. Stuart Gilbert), Princeton University Press, U.S.A 1970, s.308.

VAZ DA SILVA, Francisco., "The Invention of Fairy Tales", a.g.e., s.398-425,

VAZ DA SILVA, Francisco., "Bengt Holbek and the Study of Meanings in Fairy Tales", Cultural Analysis, 2000, 1:3-14.

W. ADORNO, Theodor., Sahicilik Jargonu (Çev. Şeyda Öztürk), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.41.

W. UNDERHILL, James., Humboldt, Worldview and Language, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s.58.-80.

WALES, Katie., A Dictionary of Stylistics, Routledge, New York 2011, s.235.

WANNING-HARRIES, Elizabeth., Twice Upon a Time – Women Writers and the History of the Fairy Tale, Princeton University Press, New Jersey 2003.

WARNER, Marina., Once Upon a Time – A Short History of Fairy Tale, Oxford University Press, New York 2014, s.19.

WHEELER, Kathleen M., Romantizm, Pragmatizim ve Dekonstrüksiyon (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2011, s. 343-356.

WORRINGER, Wilhelm., Soyutlama ve Özdeşleyim (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

YILDIRIM, Emre., Modern Cumhuriyetin Kimlik Arayışları: Kayıp Kimliğin Peşinde

Mavi Anadoluculuk Hareketi, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012.

YILDIRIM, Dursun., "Türk Folklor Araştırmalarının Temel Problemleri", Milli Folklor, S.11, Güz, 13-21.

YILMAZ, Betül Havva., Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği), Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2013.

YÜCEL, Tahsin., Yazının Sınırları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s.76.

ZEYREK, Deniz., "Runs in Folktales and the Dynamics of Turkish Runs: A Case Study", Asian Folklore Studies, Vol. 52, No.1 (1993), s.169.

ZIOLKOWSKI, Jan M., "Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Tradition", Journal of American Folklore, Volume 123, Fall 2010, Number 490, Special Issue: The European Fairy-Tale Tradition Between Orality and Literacy, s.377-397

ZIPES, Jack., Dayanılmaz Peri Masalı: Bir Türün Kültürel ve Toplumsal Tarihi (Çev. Volkan Atmaca), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s.341.

ZIPES, Jack., "Breaking the Magic Spell: Politics and Fariy Tale", New German Critique, No. 6 (Autumn, 1975), pp.125.

ZIPES, Jack., "The Meaning of Fairy Tale in the Evolutioın of Culture", Marvels&Tales, Volume 25, Number 2, 2011, pp.223.

ZIPES, Jack., Grimm Legacies – The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales, Princeton University Press, New Jersey 2015, s.38-44.

ZIPES, Jack., Peri Masalları ve Yıkma Sanatı (Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu), Alfa Yayınları, İstanbul 2018, 43.

ZIZEK, Slavoj., Mutlak Geritepme (Çev. Barış Engin Aksoy), Encore Kitap, İstanbul 2020, s.18-19.