



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Özlem SÜRÜCÜ

POSTMODERNİST ANLATILARDA (2000-2015) GRİMM MASALLARI'NIN İŞLEVİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Özlem SÜRÜCÜ

POSTMODERNİST ANLATILARDA (2000-2015) GRİMM MASALLARI'NIN İŞLEVİ

Danışmanlar

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

Doç. Dr. Servet TİKEN

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Özlem SÜRÜCÜ'nün bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: Postmodernist Anlatılarda (2000-2015) Grimm Masalları'nın İşlevi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 20/07/2020

Mezuniyet Tarihi :27/08/2020

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodernist Anlatılarda (2000-2015) Grimm Masalları’nın İşlevi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Özlem SÜRÜCÜ



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Özlem SÜRÜCÜ
Öğrenci Numarası	20135242010
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU, Doç. Dr. Servet TİKEN
Tez Başlığı	Postmodernist Anlatılarda (2000-2015) Grimm Masalları'nın İşlevi
Turnitin Ödev Numarası	1369516082

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 116 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 14/08/2020 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil % 13'tür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

14/08/2020

(imzası)

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE MASAL

1.1. Masal Edebiyat İlişkisi.....	12
1.2. Gelenek-Roman ve Postmodernizm	17
1.3. Postmodern Edebiyatta Grimm Masalları.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİST ANLATILARDA GRİMM MASALLARI'NIN ETKİSİ

2.1. Kırmızı Başlıklı Kız.....	26
2.2. Hansel ile Gretel	39
2.3. Pamuk Prenses	51
2.4. Çeşmedeki Kaz Çobanı.....	57
2.5. Külkedisi	65
2.6. Kurbağa Prens.....	72
2.7. Parmak Çocuk.....	76
2.8. Açıl Susam Açıl	79
2.9. Rapunzel	82
2.10. Uyuyan Güzel	85
2.11. Altın Kuş.....	88
2.12. Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu	90
SONUÇ	93
EKLER.....	98
KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ.....	105

KISALTMALAR LİSTESİ

akt.	: aktaran
Arş.	: Araştırma
Çev.	: Çeviren
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
Gör.	: Görevlisi
hzl.	: hazırlayan
KG	: Kirpiklerimin Gölgesi
KZ	: Kırmızı Zaman
M	: Mahrem
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
Prof.	: Profesör
RD	: Resimli Dünya
RG	: Resmi Geçit
s	: sayfa
ŞMK	: Şeytan Melek Komünist
V	: Venüs
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
YG	: Yedinci Gün

ÖZET

Önceki asırlarla kıyaslandığında bilim, buluş, hız ve bunlara bağlı olarak tüketim konusunda önemli sıçramaların çağı olan 20. yüzyılın en büyük sorunsallarından biri de postmodernizmdir. Özellikle sanatta bir yükseliş mi yoksa bir çöküş mü olduğu güncel bir tartışma konusu olsa da postmodernizm, neredeyse bütün toplumsal değerleri içinde barındıran ve bunları kendine göre yeniden biçimlendiren bir olgudur. Bu döneme kadar sanatın rotasını oluşturan gelenek, postmodernizm aracılığıyla yeni yüzünü bulan değerlerden biridir.

Folklorik anlatılar, geçmişi yazının erişemediği en eski çağlara dayanan, bir toplumun sosyokültürel yaşantısının tüm çizgilerini yansıtan gelenek ürünleridir. Bu anlatıların alt türlerinden biri de, her türlü inancın, hissin ve ritüellerin karşılık bulduğu, çocuklarla birlikte geniş bir kitleye hitap eden masallardır. Zamana karşı direncini koruyagelmiş bu sözlü kültür ürünleri 20. yüzyılda postmodernizm aracılığıyla farklı varyantlarla karşımıza çıkar.

19. yüzyılda yazıya geçirilen ve Alman kültürünün en önemli ürünlerinden biri sayılabilecek *Grimm Masalları*, pek çok kültür ile birlikte Türk kültüründe de etkili bir yere sahip olmuştur. Sosyokültürel ortama olduğu kadar sanat alanlarına da yansımış olan bu anlatılar, postmodernist edebiyatta modern çağın getirilerine uygun olarak dönüşüme uğramış, eklektik bir yapıya bürünmüştür.

Postmodernizm, geçmişi ve geleceği, şimdiki anı ve olası bir zamanı kendi potasında eriterek sunması sebebiyle geçmişten bugüne aktarılmış sözlü ve yazılı bütün anlatıları bünyesinde barındırır. Özellikle gelenek postmodernizm aracılığıyla yeniden gündeme gelir. Ne var ki geleneğin postmodernizmdeki yansıması çoğulculuğa bağlı olarak eklektik ve ironik bir hâl almıştır. Bütün anlatılar, yer, zaman, mekân ve toplumun bünyesindeki kurum ve değerler iç içe geçmiş, birbirinden ayırt edilemez olmuştur.

Bu çalışmada bir sözlü kültür geleneği olan *Grimm Masalları*'nın postmodernist anlatılarda nasıl bir işleve sahip olduğu incelenecektir. Böylelikle iç içe girmiş türlerin görünürlük kazandığı postmodernist anlatılarda roman ve masal türü arasındaki etkileşim ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, gelenek, Grimm Masalları, metinlerarasılık.

SUMMARY

THE FUNCTION GRIMMS' FAIRY TALES IN POSTMODERNIST NARRATIVES (2000-2015)

Compared to the previous centuries, there have been important leaps in the 20th century in terms of science, inventions, speed and consumption. And postmodernism has also been one of the biggest issues in the 20th century. Although it is a subject of current debate whether there is a rise or a collapse in the art, postmodernism is a phenomenon that involves almost all social values and reshapes these in its own way. The tradition that has created the course of the art until this era, is one of the regenerated values through postmodernism.

Folk tales are traditional works and originate from the oldest ages beyond writing. These genres reflect all the lines of the sociocultural life of a society. As one of the subtypes of these narratives, fairy tales contains all kinds of beliefs, feelings and rituals and address a wide audience including children. These "time resistant" works of oral tradition emerged in the 20th century with different variants through postmodernism.

Grimms' Fairy Tales, which was written in the 19th century, can be considered as one of the most important works of German culture and has influences on cultural life of Turkey and many other countries. These narratives have been reflected on the art as well as on the sociocultural environment and transformed in an eclectic structure in postmodern literature due to the progress in the modern period.

As postmodernism has an attribute that compounds the past, the future, the present and any other possible times, it covers all the oral and written narratives transferred from the past to the present. Especially, the tradition has become a current issue through postmodernism. However, the reflection of the tradition in postmodernism has an eclectic and ironic form due to pluralism. All the narratives, places, time, space, institutions and social values have been interlaced and it is difficult to distinguish these components.

The present study aimed to investigate the roles of Grimms' Fairy Tales as an oral tradition in postmodern narratives. Thus, the interaction between novel and fairy tales will be revealed in the postmodern narratives, the meeting points of the intertwined literary genres.

Keywords: Postmodernism, tradition, Grimms' Fairy Tales, intertextuality.

ÖNSÖZ

Postmodernizm neredeyse bütün toplumsal değerler gibi, gelenek anlatılarını da bünyesine katarak bunların güncel kalmasına olanak tanıdığı gibi kendi dokusunu da bu yolla güçlendirmiştir. Çoğulcu anlayışa dayanan bu tutum, anlatıların metinlerarası yöntemlerle yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Olağandışı oluşumlarıyla inandırıcılık amacı gütmeyen anlatılardan biri olarak masallar, gelenek anlatıları içinde postmodernizmin oyun sahası için işlevsel malzemelerden biridir. Batı masalları arasında popülerliğiyle ön plana çıkan, Alman kültürünün yapıtaşlarından biri sayılan *Grimm Masalları*, postmodern dünyada eklektik bir yapıyla eserlere taşınan anlatılardan biridir.

Çalışmanın amacı postmodern düşünceyi benimsemiş sanatçıların eserlerinde *Grimm Masalları*'nın işlevlerini ortaya koymaktır. Bu yolla gelenek anlatılarından biri olarak masalların dönüşümünü eklektik yapıları bağlamında incelemek, aynı zamanda bu masalların romanlardaki işlevlerini postmodern düşünce ve metinlerarası yöntemler çerçevesinde ortaya koymaktır.

Öncelikle 2000-2015 yılları arasında postmodernist çizgiyi benimsemiş sanatçılar ayıştırılmış, böylelikle yirmi yazarın altmışa yakın eseri incelenerek postmodernist unsurlar içeren romanlarda *Grimm Masalları*'nın tespiti yapılmıştır. Bunun sonucunda dokuz yazarın on altı eserinde on iki Grimm Masalı'na gönderge, anırtırma, alıntı, ironi, anlatı içinde anlatı, yansılama veya öykünme teknikleriyle başvurulduğu görülmüş ve bu eserler incelemeye dâhil edilmiştir.

Giriş, iki ana bölüm, sonuç ve eklerden oluşan çalışmanın giriş kısmında tezin ana konusu olan postmodernizm ile ilgili teorik bilgiler verilmiştir. Modernizmin doğurduğu bir kavram olarak postmodernizmin ortaya çıkışı, postmodern çağ bağlamında ele alınarak sanatta yarattığı yeniliklerden edebiyattaki yaptırımlarıyla çalışmanın konusu bağlamında metinlerarası yöntemlere değinilmiştir.

Birinci bölümde genel olarak masal ve edebiyat arasındaki yakın ilişki değerlendirilmiştir. “Masal ve Edebiyat İlişkisi” çerçevesinde masallar hakkında genel bilgiler verilmiş, yazınsal türlerdeki etkileriyle birlikte edebiyata dâhil olması hususu üzerinde durulmuştur. “Postmodern Edebiyatta Grimm Masalları” konusuyla *Grimm Masalları* hakkında genel bilgilendirme yapılmış, postmodernizmle metinlerarası bağlam çerçevesinde masalların edebiyattaki yeri belirlenmiştir.

Eserlerde tespit edilen *Grimm Masalları* ikinci bölümde masal adları altında işlenmiştir. *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Hansel ile Gretel*, *Pamuk Prenses*, *Çeşmedeki Kaz Çobanı*, *Külkedisi*,

Kurbağa Prens, Parmak Çocuk, Açıl Susam Açıl, Rapunzel, Uyuyan Güzel, Altın Kuş, Kurt ve Yedi Keçi Yavrusu başlıkları çerçevesinde masalların postmodern eserlerdeki işlevleri incelenerek metinlerarası yöntemler ortaya konulmuştur. Masallar postmodern eserlerdeki kullanım sıklıklarına göre en çok başvurulandan başlanarak sıralanmıştır. Bu bağlamda hem masallar hem de eserlerle ilgili postmodernizm konusu etrafında değerlendirmeler yapılmıştır.

Sonuçta *Grimm Masalları*'nın çalışmaya dâhil edilen süreç içerisinde yazılmış postmodern romanlarda metinlerarasılığın hangi yöntemleri aracılığıyla eserlere taşındığı hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca postmodern görüşü savunan sanatçılardan hangilerinin *Grimm Masalları*'na daha sık yer verdiği ve en çok hangi yöntemin kullanıldığı anlatılmıştır. Böylelikle hem *Grimm Masalları*'nın günümüzde sanat eserlerinde büründüğü eklektik yapı, hem de postmodern edebiyatın bu masallarla kazanımları üzerinde durulmuştur.

Son olarak eklerde *Grimm Masalları*'nın eserlerdeki kullanımları ile ilgili grafiksel tablolar oluşturulmuştur.

Bu çalışmada bana kapılarını her zaman açık tutup her konuyu danışma fırsatı veren, kütüphaneleriyle kaynaklarımı zenginleştiren saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK ve Prof. Dr. Erdoğan ERBAY'a, çalışmanın takibi esnasındaki yol göstericilikleri, ilgileri, yardımları ve sabırları için değerli danışmanlarım Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU ve Doç. Dr. Servet TİKEN hocalarıma, kaynak temini noktasında imdadıma yetişen sevgili arkadaşlarım Arş. Gör. Ünal YILDIZ ve Arş. Gör. Muhammet Nuri CEYLAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak bugünleri görmemde maddi manevi en büyük destekçilerim biricik ailem başta olmak üzere, sevgili rol modelim, görünmez kahramanım, bilgi birikimiyle yolumu aydınlatan, konu ne olursa olsun her daim sınımsız bir güç olarak arkamda duran ağabeyim Mesut SÜRÜCÜ'ye ömrüm boyunca minnettar kalacağım.

GİRİŞ

20. yüzyılda savaşların tersyüz ettiği dünya düzeniyle, yeni düzenin yarattığı kırılmalar ve kopuşlarla çöken toplum yapısı, doğada insanla bütünleşen her türlü olguya nüfuz edecektir. Kısımlar maddi ve manevi her alanda gücünü gösterirken çevre, ortam, toplum, millet kavramları eski ihtişamlarıyla vedalaşmaya başlayacak, insan kendi bireyliğiyle bütünleşmeye doğru evrilecektir. Ortak kültürle var edilmiş her kazanım bireyleşen insanla doğanın kaçınılmaz kanunu olarak yeni bir oluşum evresine girecektir. Savaşlarla parçalanmış, ekonomik sıçramalarla makineleşen, kalabalıklarda yalnızlaşan, varoluş sorgulamalarıyla değerlerinden soyutlanan insan hayatları, bu yeni oluşum evresine de aksederek bölük pörçük bir değerler dizisi meydana getirecektir. “Çoğulculuk/eklektizm” kavramlarının yenilenen anlamı hâline gelen bu asrı tüm karmaşasıyla kavrayan sözcük postmodernizmdir.

Sosyal bilimlerde ortaya çıkıp sonrasında bütün sanat dallarına yansıyan postmodernizm, İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllardan bu yana birçok araştırmaya konu olmuş, hâlen tartışılan ve net bir tanıma oturtulamayan kavramdır. Postmodernizmin bir öte modernizm olarak görülüp görülemeyeceği, modernizmin devamı mı yoksa zıttı mı olduğu konusunda tartışmalar sürse de; postmodernizmi hazırlayan sürecin modernizm olduğu açıktır. O hâlde modernizme değinmeden postmodernizmi tanımlamak doğru olmayacaktır.

“Modern” sözcüğü, Latince “tam şimdi” anlamına gelen “modo” ve ondan türetilen “modernus” sözcüğünden gelir. Hristiyanlık devlet dini olarak benimsenince bu dönemi Roma ve Pagan döneminden ayırmak için ilk olarak 5. yüzyılda kullanılmıştır. İçeriği sürekli değişse de kendi çağı ile antik çağ arasında ilişki kuranlar ve kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini karşılamıştır (Habermas, 1994: 31).

17. yüzyılda Descartes ile felsefi bir kimlik kazanan modernlik düşüncesi, Kant’ın her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiği düşüncesi ve burjuvazinin yükselmesiyle birlikte dinin sosyokültürel ortamdan yavaş yavaş uzaklaşmasına yol açar. Fransız İhtilali ile birlikte Avrupa’daki devletlerin iktidar mücadeleleri, burjuva ve soylu sınıfın yükselmesi gibi süreçleri farklı işlese de ortak payda “akıl”, “burjuva sermayesi” ve “dünyevileşme” etrafında birleşir. Bunun sonucu kendi içinde karşıt görüşlerle birlikte dünyanın akıl ile dizginlenip ele geçirilebileceği inancıyla modernist düşüncenin yükselmesine çıkar. Tanrı’nın yerine bilim konularak dinsel inançlar özel yaşam dâhiline indirgenir. Bilimin teknolojik uygulamaları ve entelektüel etkinlikler, her türlü siyasal ve dinsel inançtan bağımsızdır (Yılmaz, 2006: 13-15). İnsanın aklını kullanarak bilgiyi arttıracakını varsayan modernizm, sürekli ilerlemeci tarih anlayışına dayanır. Bilgi artacak, insan kendisini ve toplumu kendi çıkarlarına uygun olarak

yenileyecek ve tarih de sürekli olarak akacaktır. Moderniteye göre bu “insanın yücelmesi”dir (Eliuz, 2016: 18).

Bütün bu gelişmeler modern sanata yansımıştır elbette. Fakat sanat, modernizmin ilkelerine bağlı bir biçimde gelişim göstermez. Burjuvazi, soyluları ve kilise çevresini alt etmekle meşgulken sanatçılar korumasız ve yalnız kalırlar. Revaçta olan siparişler de kesilince toplumun alt ve orta sınıfının karşı karşıya kaldığı açlık sefalet düşmemek için kendi içlerinden gelen konulara yönelmiş veya buna itilmişlerdir (Yılmaz, 2006: 15-16). Hâl böyleyken modern sanat modernizmin ilkeleriyle çelişkili bir hâle düşer. Sonuçta araştırmacılar sosyolojik/kültürel modernizmi “modernite”, estetik avangardizmi “modernizm” şeklinde adlandırmayı tercih ederler (Ecevit, 2018: 41).

Modernist sanatçı eseri, toplumun veya insanın aynası olarak görmez. Eser onun bakış açısının, algılamasının ve yorumlamasının ürünüdür. Klasik sanatın yansıtmacı estetiği ve sanat yapısının tarihsel belge niteliğinde olması reddedilir (Eliuz, 2016: 19). Geleneksel romanın ana unsurları olan öykü, kahraman ve anlam modernist romanda artık birincil konumda değildir, kurgunun bütünü oluşturulan imgesel metin parçaları veya yapıyı oluşturan birer tuğladır. Modernist eserde maddenin ele geçirdiği bir dünyada anlamdan söz etmek saçma olacağı için ön planda olan biçimdir. Geleneksel romancının tez-antitez-sentez formülüyle dokuduğu ve kahramanını ruh-madde, toplum-birey, burjuva-sanatçı türünden karşıtlıklarda yaşatıp bu karşıtlıkları çağının ideolojik/etik eğilimlerine uygun olarak bir çözüme kavuşturduğu eser yok olmuştur. Modernist romancı için bunlar, metnin kurgusal bütünlüğünü dokumak için kullanılan malzemedir. Bu yolda her tür hiyerarşi ve alışılmış şablonlar hiçe sayılır. Sanatçı kurguyu bilinçli olarak açmaza sokar, anlam çözümsüzleşir. İmge modernist eserin ana malzemesidir, çokkatmanlı yapıyı oluşturur. Modernist romancı için hiçbir şey sanattan daha değerli değildir. Önemli olan estetik düzlemde yetkin olmaktır (Ecevit, 2018: 45-48).

20. yüzyılın ilk yarısında sanatın ve sanatçının durumu böyleyken ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernizm bunları yok sayamayacaktır. Zira araştırmacılar postmodernizmi de modernizm gibi bir çağı karşılayan bir kavram olarak görürler. Mike Featherstone postmodernizm teriminin ilk olarak modernizme karşı bir tepkiyi anlatmak için 1930’lu yıllarda kullanıldığını söyler. 1960’lı yıllarda New York’ta popülerlik kazanan terimin “genç sanatçılar yazarlar ve eleştirmence müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen ’tükenmiş’ yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı”nı kaydeder. 1970’li ve 1980’li yıllarda çeşitli sanat dallarında yayılarak daha geniş bir kullanıma erişen postmodernizm terimi, birçok teorisyenin ilgisini çeker ve Avrupa ile Amerika’da hızlı bir şekilde yayılır (2013:30).

Postmodernizmin sözlük anlamı “tam şimdi’den sonra gelen”dir. Modernizmin yeni bir hareketi olarak “neo-” yerine “post-” ekini almış olması modernizmin devamı olduğunu gösterse de aynı zamanda ondan ayrılan anlamını da taşır. Bu nedenle postmodernizmin modernizmden esinlendiği, fakat ondan farklılık gösterdiği görüşü kabul edilir (Menteşe’den akt. Eliuz, 2016: 47). Feyerabend’in ortaya attığı “Anything goes (ne olsa gider/her şey gider)” sloganı postmodernizmin mottosu hâline gelir. Eklektizme kapılarını açan bu söz, aynı zamanda tam bir serbestliği de ifade eder (Zekâ, 1994: 16). Dolayısıyla postmodern çağda her türlü çeşitlilik, “ne olsa gider” sözünden beslenerek yaygınlık kazanır. Ecevit’in insan yaşamının her alanını kapsayan postmodernizm açıklaması, bu duruma uygun bir örnektir:

Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. Ancak bu yoğun bilimsel/maddeci etki çemberi, farklı bir gelişmeyi de birlikte getirir. Kimi yerde Ortaçağ’a özgü gerici dincilik hortlarken, kimi yerde de dinlerin inanç sistemlerinin yıkıntıları üstünde, bir ucu Uzakdoğu felsefelerine, oradan kozmik inançlara uzanan, bir ucu da okültizmde son bulan farklı bir mistisizm bu dönemde azımsanmayacak ölçüde yandaş bulur kendine (2018: 58).

Bu çok çeşitli ortamın yaratıcısı genel görünümle 20. yüzyıldır. Savaşlar soyut ve somut bütün sınırları ortadan kaldırmıştır. Geleneksel ayırım ve hiyerarşilerin çöktüğü bu dönemde küreselliğe uygun düşecek biçimde çokkültürcülük kabul edilir, popüler olma ve farklılık değer görür (Featherstone’dan akt. Eliuz, 2016: 63). Gerçeğin büyük ölçüde sanallaştığı, bilginin oyunlaştığı ve dünyanın küçük bir köye dönüştüğü “medya çağı” ortamında postmodernizm, bir yeni yaklaşım olarak hızla gelişip serpilir. Bu ortamda yetişen insan ise insanî, sosyal ve geleneksel değerlere karşı hür olmak düşüncesiyle sürekli olan yerine geçici olanı tercih eder (Çetişli, 2014: 169-170).

Postmodernizmin yarattığı kültür ve yansımaları 20. yüzyıla genel bir bakışla özetlemek mümkünken kavramsal tanımını yapmak zordur. Zira postmodernizm bir düşünce okulu veya alışılmış standartlarda belirli bir entelektüel düşünceyi karşılayan hareket değildir. Tek bir sözcüsü yoktur. Postmodernistlerin yadsıdığı akılcılık ve nesnellik ilişkisi nedeniyle bir tanımlama da reddedilir (Eliuz, 2016: 45-46). Yine de araştırmacılar kendi alanlarına göre postmodernizme çeşitli tanımlar getirmişlerdir. Sezgin Kızılcıkel’in tanımı kapsayıcı olması açısından önemlidir:

Modernliğin parametrelerine, bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, lâikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasi ve uzmanlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etkinliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir harekettir (Kızılcıkelik'ten akt. Çetişli, 2014, 164).

Çağdaş dünyanın karşılığı olan bu tanım, postmodernizmin hâlihazırda insan hayatının her alanına nüfuz ettiğinin işaretidir. Fakat güncel olarak canlı bir biçimde yansımaları gördüğümüz alan, birçok araştırmacının da hemfikir olduğu üzere sanattır. Kavramsal kökleri mimarlığa dayanır. Hem modernizme en net tepkiyi verdiği hem de postmodern özellikleri en açık şekilde sergilediği düşüncesiyle mimari, postmodernizmin en yaygın temsil alanı olmuştur. Daha sonra edebiyat, fotoğrafçılık, sinema, resim, video, dans müzik gibi pek çok kültür ve sanat alanında kendini gösterir (Eliuz, 2016: 53, 60). Featherstone sanatta postmodernizmle ilişkilendirilen özellikleri şöyle sıralar:

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel “derinliksizliği”nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı (2013:30).

Sanattaki bu yansımalar tartışmalara ve eleştirilere yol açsa da tüm dünya bu devinimle çalkalanırken çağın aydınları postmodernizmden soyutlanamayacaklardır. Mehmet Yılmaz yakın zamana kadar “modern sanat” ile “çağdaş sanat”ın eşanlamlı olduğundan bahsederken “postmodern sanat” deyiminin çağdaş sanat içinde şimdilik “eklektik” bir eğilimi belirlemek için kullanıldığını, ancak ileride daha kuşatıcı bir üst başlık olarak yerleşeceğini, “bugün”ün ne olduğunu belirlemek için “dün” olması gerektiğini ifade eder (2006: 12-13). “Postmodern sanat” deyimini henüz tam karşılığını bulamasa da özellikle çağ edebiyatının bu kavrama meylinin çoğunlukta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yıldız Ecevit postmodernizmin altmışlı yıllarda edebiyata girişini şöyle özetler:

Amerikalı eleştirmenler Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan altmışlı yılların başlarından bu yana edebiyat estetiğine farklı yaklaşan söylemlerle ortaya çıkarlar. Sontag edebiyatta yeni/farklı bir duyarlılık gereksiniminden söz ediyordur. Fiedler ise sanatsal/seçkin edebiyat ile eğlencelik edebiyat arasındaki aşılma hendeğin doldurulması, edebiyatın yaşamla bütünleşmesi ve sıradan okurun beklentilerinin doyurulması gerekliliğini dile getiriyordur. Altmışlı yılların kalıplaşmış ölçütleri karşısına alan, alternatif arayışlarla bütünleşmiş atmosferinin içinde, edebiyat alanından gelen bir başkaldırıdır bu. Söz konusu

başkaldırının hedefleri arasında; geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışı, sosyal/kültürel modernizmin mutlak doğruları/söylemleri/efsaneleri ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyeti ilk sırada yer almaktadır (2018: 67).

Geleneksel ve modernist edebiyata karşı bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkan postmodern edebiyat, kısa zamanda birçok sanatçı tarafından benimsenecektir. İsmet Emre postmodernizmin varlık, ortaya çıkış ve kaynak sahası olarak kendini özdeşleştirdiği alanın edebiyat olduğu düşüncesindedir. Zira edebiyat, bilimsel kaygılardan ziyade insanî durum ve tutumla ilgili, objektiviteden çok aktiviteye dayalı, homojenden çok heterojenliğe yakın durmasıyla hem bilim hem de sanat olma özelliği gösteren bir alandır (2006: 76-77). Edebî eser ise bir kurmaca olarak hayatın yeniden inşasıdır. İnsan-toplum-evren-doğa ilişkisi edebi eserin temel yapı unsurları aracılığıyla aktarılırken değişen ve dönüşen değer yargılarına, siyasi oluşumlara ve süreçlere bağlı olarak edebi eser, farklı biçim ve biçem; dil, üslup, yapı ve izleğe sahip olur. Eserin isminden konusuna, olay örgüsünden anlatıcının etkisine, zaman ve mekân ile birey arasındaki ilişkiye, dilin kullanımından üsluba kadar edebi eserin tüm aşamalarında bireysel, toplumsal ve evrensel dönüşümler belirleyici rol oynar. Yaşamı her anlamda dil de dâhil olmak üzere şekillendirir ve değiştirirken gerçeklik, insan-toplum-ideoloji ilişkilerine de yeni bir yön verir. Yaşamın ve gerçekliğin yansıtılmasında aracı konumundaki eser, algıyı değiştirme, dönüştürme ve yeni biçimlere kavuşturma işlevi görür. Gerçeklik konusunda postmodern roman, daha önce yansıtılmış deneyimlerin belirlenmesi, onlarla ilişki kurulması, yeni metinlerin/bilgilerin yeniden tasarlanmasıyla kendini var eder ve metin-gerçek ilişkisini kompleks, karmaşık ve çok boyutlu biçimlerde yansıtır (Eliuz, 2016: 87-89).

Postmodernizm ile edebiyat, kapsayıcı yapısı, deneyciliği, teknik kullanımı, eski biçim, üslup ve izlekleri yeni bağlamlarda sunmasıyla yeni bir söyleme kavuşmuştur. Tüketime dayalı dünya tasarımına paralel olarak ilerleyen sanat anlayışını benimseyerek her türlü ögeyi konu edinir. Tüketim kültürüyle var olan yeni insan tipolojisiyle gerçeklik algısının sorgulandığı kompleks bir yapı yaratır (Eliuz, 2016: 89-90).

Postmodern yazarlar, hakikatin sorgulandığı bir dünyada kurmacada da gerçeklikten uzaklaşmış veya gerçekliği daha farklı bir boyutta yansıtmışlardır. Geleneksel düşünce biçimleri gibi modernistlerin gerçek ve anlam hakkındaki fikirlerini de reddederler. Derin bir bölünmüşlük ve kimlik bunalımındaki modern insanın inandığı gerçeği gerçek saymak mümkün olmadığı gibi kişilerin tek tek gerçeği kavramaları gibi bir durum da söz konusu değildir artık. Zira gerçek, tek bir merkeze veya her şeyi içine alabilecek bir doğruya bağlı değildir (Çetişli, 2014: 173-174). Dolayısıyla geleneksel edebiyattaki gerçeği ve tarihi olduğu

gibi yansıtma kuramı bu dönemde tersyüz edilir. Artık gerçekçilik yansıtma değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşturulur (Ecevit, 2018: 39).

Postmodern sanatın edebiyata genel yansıması bu şekildeyken ana metin bazı teknik özellikler çerçevesinde şekillenir. Bunlardan en kapsayıcı olanı hiç şüphesiz çoğulculuktur. Italo Calvino'nun gelecek bin yılın yazını için önerdiği ilkelerden biridir çoğulculuk. Edebiyatın önündeki en büyük fırsatı, çeşitli bilgi dallarını ve çeşitli "kodlar"ı, çoğulcu, çok yönlü bir dünya kavrayışı içinde dokumak olarak görür (Calvino'dan akt. Kızıler, 2006:176). Gürsel Aytaç ise, çoğulculuğun 20. yüzyılın her türlü sanat ve kültür alanının belirleyicisi olduğunu savunur. Modernizmin temelindeki sanat-bilim birliği çoğulculukla postmodernizmde daha da güçlenerek ortaya çıkmıştır. Postmodernizmde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası güdülmez; o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanınır (2016: 290). Yıldız Ecevit için de postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır:

Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütünsel bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik, çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öyle geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır (2018: 68).

Ecevit'in de vurguladığı gibi çoğulculuk ilkesi postmodernizmin beslendiği ana damardır. Benimsediği ilkeler ve içerdiği tekniklerin kaynağı çoğulcu anlayıştan gelir. Klasik ve modern sanata karşı başkaldırı amacıyla tek tip olandan olabildiğince uzaklaşmış, eserin teknik ve içerik özelliklerine dair her türlü unsurda çoğulcu bir dönüşüm yaratılmıştır. Sanattaki çoğulculuk 20. ve 21. asrın sosyokültürel yaşantısında var olan karmaşanın bir yansımasıdır aslında. David Harvey sanata yansıyan bu çoğulcu ve eklektik yapıların dokularına işlemiş gelip geçicilik ve karmaşa duygusunu, günümüzün mimari ve kentsel tasarım pratiğine hâkim olan temalara bağlar. Bu temada sanat, edebiyat, sosyal teori, psikoloji, felsefe gibi çeşitli alanlarda var olan düşünce ve pratikle ortak olan çok şey vardır (1997: 119). Öyleyse içinde yaşadığımız bu karmaşık çağda çoğulculuğun bir tür zaruret olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Postmodern eserin en belirgin özelliklerinden biri de oyun kavramıdır. Öyle ki, diğer tüm ilkeler ve teknikler oyunculuğa hizmet için bir araya gelmiş gibidir. Calvino romanla satranç oynar gibi oynanabileceğini; kullandığı mekanizmaların tümüyle bilincinde olan yazar ve onunla birlikte oyuna katılan, oyunun kurallarını bildiği için artık aldatılamayacak olan okur

arasında yeniden bir ilişki kurulabileceğini söyler (Calvino'dan akt. Kızıler, 2006: 182). Rosenau ise “hakikat diye bir şey yoksa, o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin ve anlamın oyunu.” yorumunu getirir (2004: 36). Yıldız Ecevit de postmodern edebiyatta her şeyin sanatsal düzlemde oynanan bir oyun olduğunu savunur ve bu oyunun amacının aynı zamanda eğlendirmek olduğunu söyler:

Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi vardır: eğlendirir. Postmodern yazar seçkin değil, sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar, popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini (2018: 73-74).

İster eğlence amaçlı olsun, ister kurguyu gerçeklikten uzaklaştırma amaçlı olsun, oyun kavramı aslında postmodern çağın yansıtılma biçimidir. Rosenau'nun da ifade ettiği gibi, bu çağda hakikat kavramının silikleştiği konusunda birçok insan hemfikirdir. Teknolojinin ilerlemesi, sanal ortamların yaygınlık kazanması, somuttan soyuta geçişteki ürkütücü hız insanları gerçeklikten yavaş yavaş uzaklaştırmıştır. İnsan yaşamının kendisi dahi bir oyun alanına dönüşmüşken bu durumun sanata yansımaması mümkün olmayacaktır.

Postmodernizmin ana tekniklerinden biri de, oyun kavramıyla birbirini destekleyen ve çoğulcu yaklaşımın bir sonucu olan, postmodernizmin yaratısı olmadığı hâlde postmodern dönemde etkinliğini sürdüren üstkurmacadır. Kurmaca ile gerçekliği, aralarındaki sınıfsal karşıtlığı yok ederek eşzamanlı birliktelik içinde yansıtan üstkurmacanın kökeni Antik döneme kadar uzanır (Eliuz, 2016:115). Önceleri romantik ve modernist metinlerde de kullanılan teknik, postmodern metinlere girdiğinde farklı bir işlev üstlenir. Yıldız Ecevit romantiklerin bu tekniği gerçekliğin sınırsızlığını/sonsuzluğunu/bütünlüğünü vurgulamak için, çağdaş edebiyatçıların ise metni yabancılaştırmak ya da onun kurmaca bir oyun olduğunu göstermek için kullandığını söyler (2004: 23). Yani postmodernizm öncesi gerçekliği yakalamak amaçlı kullanılan üstkurmaca tekniğinin postmodern edebiyattaki işlevi gerçekliği kırmaktır denilebilir.

Üstkurmaca tekniğinin kullanımına dikkatle yaklaştığımızda onun üç farklı yöntemle kurulduğunu görürüz. İlki anlatıcıyı etkin figür hâline getirme yöntemidir. Metnin merkezinde yer alan yazar, okura hitapta bulunarak bir söyleşiye girer veya onu uyarır. Eserin yaratıcısı konumunda olan yazar, olayların akışına yön vermek amacıyla sık sık akışı kesip müdahale edebilir. İkincisi metnin yazılış sürecini onun konusu hâline getirme yöntemidir. Kendini etkin hâle getiren yazar, eserini yazma sürecine okuru da dâhil eder. Böylelikle kurmaca içinde bir iç kurmaca verilerek gerçeklik sarsılır. Üçüncüsü ise yazma eyleminin bir oyun oluşuna dayalı

anmalar ve söz oyunları yöntemidir. Yazar kurgusallığı ortaya çıkarmak için okurun gerçek bir kurguyu okuduğunu düşündüğü sırada araya absürd bir bölüm sokarak veya kendisi müdahale ederek gerçekliği kırar. Böylece metni okurla birlikte inşa etmiş olur (Koçakoğlu, 2012: 107-109).

Postmodernizmin diğer önemli yapıtaşlarından biri de, yine klasik ve modern dönemde de örneklerini görebileceğimiz metinlerarasılık tekniğidir. “İki ya da daha çok metin arasındaki alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleyiş biçimi” (Eliuz, 2016:119) anlamını taşıyan bu teknikle kendisinden önce yazılmış olan eserlere alıntı, gönderge, pastiş, parodi vb. teknikler aracılığıyla göndermelerde bulunulur. Bu yolla geçmişteki metinler çeşitli şekillerde ve üsluplarda tekrar gündeme gelir. Terry Eagleton’a göre bu teknik edebiyatta hep var olmuştur ve edebiyat metinlerarasılıktan oluşmuştur:

Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin “etki”lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi “özgünlük”, “ilk” edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat “metinlerarasıdır.” Dolayısıyla özgül bir yazı parçasının açık seçik tanımlanmış sınırları yoktur: Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserlere taşar (2014: 149).

Eagleton’un görüşünden yola çıkarak edebiyatın temelini oluşturan metinlerarasılığın klasik ve modernist metinlerde de mevcut olduğunu, fakat her zaman okurun sezebileceği ölçüde göz önünde olmadığını söyleyebiliriz. Postmodernizmle birlikte bir teknik hâline gelen metinlerarasılıkta ise yazarın başvurduğu metin okura sezdirilmekle kalmaz, oyun kavramı ve çoğulculukla birleşerek okuru bir metinler silsilesine dâhil eder.

Metinlerarasılığı Bakhtin’in söyleşim kavramına dayanarak ortaya atan kişi Julia Kristeva’dır. Kristeva söylemin konumu ile metnin konumu arasında bir koşutluk kurar. Eğer bir söylem hem söyleyenin hem de dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki söylemlere gönderiyorsa, metin de her zaman öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunur. Eagleton’un görüşlerine benzer bir yorumla Kristeva, her metni kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü olarak görür (Aktulum, 2000: 40-41).

1960’lı yıllardan sonra yazılan postmodern romanlarda geniş bir uygulama alanı bulan metinlerarasılık, eseri belirleyen en önemli özellik durumuna gelir. Yazınsal metin farklı metinlerin ve çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri olur. Aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere yer verilir (Aktulum, 2000: 9-10).

Metinlerarasılık tekniğinde kullanılan pek çok farklı yöntem söz konusudur. Bunlardan alıntı, gönderge (gönderme), anıştırma, parodi (yansılama), pastiş (öykünme), ironi (gülünç dönüştürüm) ve anlatı içinde anlatı (içanlatı) en sık kullanılanlarıdır.

Alıntı bir metnin başka bir metin içinde en somut biçimde görebildiğimiz, en sık karşımıza çıkan yöntemdir. Başka metne ait bir bölüm yeni bir metne sokularak bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi ile metinlerarası bir ilişki kurulur (Aktulum, 2000: 94-95). Compagnon okuma ve yazmanın alıntı yapmak olduğunu savunur: “Her yazma işi bir yapıştırma, yorum ve alıntıdır. (...) Yazmak hep yeniden yazmak olduğu için, alıntılardan pek ayrılmaz. Alıntı, okuma ve yazma edimini birleştirir.” (Compagnon’dan akt. Aktulum, 2000: 96) Bu yöntemle iki metin arasındaki bağlantıyı kuran yazar, okuru zorlamaz. Fakat alıntılanan metin ve alıntının dâhil edildiği metin yeni bir yorum ve tanım ister. Metinden metine bağlantı sağlandığında sözcenin göstereni sabit iken gösterileni değişime uğrar. Alıntı farklı metinlerden olabileceği gibi yazar, kendi metinlerinden de alıntı yapabilir (Eliuz, 2016: 127).

Kendilerinden önceki sanatçıları veya sanat eserlerini anma, postmodern sanatçıların sık tekrarladığı eylemlerdendir. Özellikle halefleri saydıkları modernist sanatçıları veya eserleri kendi eserlerinde yâd etmeleri gönderge yöntemidir. Gönderge yöntemi yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmak, bir metinden alıntı yapmadan okuru doğrudan metne göndermektir. Açık bir alıntı olsa da yapıtta ona başvurulması boşuna değildir. Yapıtın bağlamına göre göndergeye belli bir anlam yüklenir (Aktulum, 2000: 101-103).

Anıştırma, bir tür örtülü bilgidir. Anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında bir söyleşimi işin içerisine sokar. Kavranması için bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılar. Zira anıştırmayı anlamak kişisel birikim ve çabayı gerektirir. Metni alıntıda olduğu gibi bütünüyle değil, kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılı olduğu için okurun yapması gereken şey ipuçlarından yola çıkarak bütünü tamamlamaktır (Aktulum, 2000: 108-114). Karşılarında aktif bir okur görmek isteyen postmodern yazarların bu yönteme sıkça başvurmalarının sebebi budur. Anıştırmada eğretilme yoluyla iki dil, iki tür, iki metin, iki yazar, iki dönem bağlanarak metinlerarası ilişkiye devinim içinde süreklilik kazandırılır (Eliuz, 2016: 132).

Parodi, pastiş ve ironi ile birlikte postmodern sanatçıların en sık tercih ettiği üç yöntemden biridir. Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Yazar bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırır ya da metnin konusuna dokunmadan biçimsel bir dönüşüm uygular. Konuyu değiştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratan parodi, alay etmek ve eğlenmek amacındadır (Aktulum, 2000: 117-119). Postmodern

parodi, aslında modern romanın akılcı, baskıcı, dayatmacı ve katlanılmaz olgularına karşı bir tepkidir. Eski metinleri yeni ve farklı bağlamlarda sunan parodi, yeni bağlamlarla eski metinlerin etkisini de kırar. İdeolojik unsurları ortaya çıkarırken devam eden tarihsellik algısının yanlışlığı da belirlenir. Postmodern eserde eski metinlere yeniden dönüşlerin amacı doğru-yanlış, ahlaki-ahlakdışı ayrımları yapmak değil, kategorize etmeye ve sınıflandırmaya tepki göstermektir (Eliuz, 2016: 134-135).

Pastiş ise bir metne dil ve üslup bağlamında öykünmedir. Yazar bir metnin biçimini hedef seçip o biçemden yola çıkarak kendi metnini oluşturur. Fakat ortaya çıkan metin yeni değil, taklit bir metindir. Pastişte iki metin arasında taklit ilişkisi kurulur. Yazar “benzerini yapmaya” uğraşırken o metnin kendine özgü izleksel özelliklerini de taklit eder. Bunu yaparken eğlendirmek ve gülünç bir etki yaratmak istediği gibi, eleştirel yergisel veya övgüsel amaçları da vardır (Aktulum, 2000: 133-134). Bu noktada okurun dikkatli olması, biçimsel değişikliklerin niteliklerine hâkim olması zorunludur. Eserin biçimsel özelliklerini tanıma ön koşulu, taklit eden metin ile taklit edilen metin arasındaki benzerliklerin ve aykırılıkların saptanarak oyunsu boyuta taşınmasıdır (Eliuz, 2016: 138).

İroni Antik Çağ’dan beri var olan, önce modernizm, ardından postmodernizm ile birlikte edebiyatta ön plana çıkan ve aktif rol üstlenen bir kavramdır. Aktulum ironinin metinsel işlevini şöyle açıklar:

Bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma’dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin - örneğin, destan - eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yönüme başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz “yergi” yapmak, biraz eğlendirmektir (2000: 126).

İroni, postmodern yazarlar tarafından daha çok asırlar boyu toplumları şekillendirmiş din veya gelenek anlatılarının aktarımında aracı olmaktadır. Çünkü postmodernizmde ironinin amacı, estetik olan-olmayan, üstün-popüler, değerli-değersiz, genel-özel şeklindeki ayrımları reddetmektir. Genellemeler, değerler ve doğrular ironi ile birlikte yeniden değerlendirilir. Bu da postmodern sanatın genel niteliğini oluşturur (Eliuz, 2016: 142).

Anlatı içinde anlatı yöntemi klasik ve modern yazarların da sıklıkla kullandığı bir tekniktir ve postmodern edebiyattan ziyade diğer sanat dallarında kullanımı yaygındır. Anlatı içine anlatı sokulduğunda ilk metin, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Yeni metne sokulan başka metin yeni metnin aynadaki yansımasıdır aslında. Anlatı içinde anlatı eserin konusunu

tekrarladığı gibi anlamı da daha açık hâle getirir. İç anlatı, yansıma özelliğiyle ilk anda ayrışık olup içerisine sokulduğu metinle bir benzerlik ilişkisi kurmak suretiyle yeni anlamlar üreten veya metnin anlamını destekleyen bir özellik kazanır. Bir metnin içeriğini özetleyerek başka bir metne göndermede bulunduğu gibi, özetlediği metnin ayrılmaz bir parçası olduğu için onun içinde bir geriye dönüş aracı olur. Üst metnin belirgin özellikleri yeni metinde yinelenir. Böylelikle iki metin söyleşirken aslında benzer şeyleri anlatırlar. Bu yönetime en iyi örnek Shakespeare'nin *Hamlet*'idir (Aktulum, 2000: 158-160).

Postmodern eserler bu yöntemlerle eski eserlere ve pek çok farklı yazınsal türe metinlerarası bağlamda dönüş yaparlar. Kurgu akışında aniden eski bir roman, şiir veya tiyatro gibi edebi bir metinle, bir dinî anlatıyla, bir Antik Çağ komedyası veya tragedyasıyla, felsefik bir söylemle veya sözlü kültürden gelen geleneksel bir anlatıyla yukarıdaki yöntemlerden biri aracılığıyla dönüştürülmüş olarak karşılaşmak olasıdır. Çoğulculuğun gölgesinde eklektizmi destekleyen ve oyunsuluğu pekiştiren bu durum, okurun da bir tür imtihanıdır. Orijinal biçim veya muhtevalarından belirli ölçülerde ayrıştırılmış, eklektik bir kaynaştırmayla tür algısından uzaklaştırılmış anlatıları metnin akışında ayırt etmek zor olsa da bu yolla postmodernizm kendine birikimli bir okur yaratmayı başarmıştır.

Bu eklektik görüş çerçevesinde metinlerarası yöntemler aracılığıyla postmodern yazarların başvurduğu türlerden biri de masallardır. Yapıları gereği diğer gelenek anlatılarına göre daha işlevsel olan masallar, postmodern yazarların kaleminde tekrar hayat bulmuştur. Kalıplaşmış ifadeler, iyi-kötü çatışması, aristokrasi ile halk ayrımı, kadın ve erkek ilişkileri üzerinden yaratılan algı, masaldan alınacak ders gibi kavramlar, postmodern yazarların oyun alanında yeniden ele alınır, sorgulanır, şekillenir. Postmodernizmin masal ile olan ilişkisi birinci bölümde ayrıntılarıyla irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE MASAL

Masallar yazılı kültür döneminde de canlılıklarını koruyarak edebî sahada hep aktif olmuş anlatılardır. Şekil ve muhteva bağlamında edebî eserlere yansıyan masallar, modernist ve postmodernist dönemin ürünlerinin de çeşitli formlara bürünerek metinlerarası ilişki çerçevesinde okura taşınmıştır.

Aşağıda masalların Türk edebiyatıyla ilişkisi incelenerek postmodern sanatçıların *Grimm Masalları* ile olan bağı değerlendirilecektir.

1.1. Masal Edebiyat İlişkisi

Masallar, bilinmeyen bir tarihten süzülüp gelen, içinden geçtiği toplumlarda kendine bir anlatıcı edinerek yayılıp barındırdığı olağanüstü unsurlarla ve kötülerin cezalandırılacağı, iyilerin kazanarak mutlu sona erişeceği vaadiyle toplumların inancını diri tutmayı başarabilmiş, yazınsal türlerde de canlılığını koruyabilmiş sözlü kültür anlatılarından. Yazılı kültür döneminde edebiyatla da yakın bir ilişki içine girer.

“Masal” sözcüğü Türkçeye Arapçadan geçmiş “mesel” kelimesinin söyleniş ve anlam değişikliğine uğramış hâlidir (Aça vd., 2013: 150). Masalı Pertev Naili Boratav “Masal, nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı” (1995: 80) şeklinde tanımlar. Saim Sakaoğlu, Boratav’a yakın bir tanım getirir: “Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu hâlde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür.” (Sakaoğlu, 2015: 2)

Masalların kaynağı hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüş, çalışmalar yapılmıştır. Gedeon Huet’nin 1923 yılında yaptığı çalışmaya göre masalların kaynağı tarih öncesi görüş, tarihi görüş ve etnografik görüş olmak üzere üçe ayrılır. Tarih öncesi görüşe göre masalların kökeni Hint mitolojisinde, yani *Veda*’larda aranmalıdır. Grimm Kardeşler masalların kaynağı olarak Hint-Avrupa görüşü, yani Hint-Avrupa dil dairesine giren milletlerin masalların bilinmeyen bir tarihten başlayarak Hint-Avrupa medeniyetinin mirası sayılması; parçalanmış mitler görüşü, yani masalların eski mitlerin parçalanmış şekli olması, içinden çıktıkları mitler açıklandığı takdirde anlaşılacağı görüşlerini savunurlar. Sonraki görüşler Grimm Kardeşlerin bu görüşlerinden yola çıkılarak geliştirilmiştir. Tarihi görüşe göre masalların kaynağı yine Hindistan’dır. Fakat bu görüşü benimseyenler *Veda*’lar yerine *Pançatantra*’yı kaynağa yerleştirir. Etnografik görüşe göre ise masallar, mitolojinin değil medeni hayatın mirasıdır.

Burada medeni hayattan kasıt, insanların bir arada yaşamaya başladığı hayattır (Sakaoğlu, 2015: 4-8).

Sakaoğlu, masalların kaynağı olarak hiçbir coğrafyayı, kültürü veya dini temel almamak gerektiğini savunur. Masallar geçtiği bölgelerin veya kültürlerin izini taşıyarak değişim gösterir. İlk hâli her zaman yalındır ve eksikliklerle doludur. Yayıldığı bölgelerde gelişip güzelleşecek, aslından bir şeyler kaybetse de içinden geçtiği kültürlerden mutlaka ilaveler alacaktır. Yayılıp tekrar kaynak noktasına döndüğünde, iki masal arasında artık önemli farklar oluştuğu görülecektir. Fakat masalın çatısı aynen korunmuş, etrafındakiler değişmiştir (2015: 9-10).

Kaynağı netleştirilemese de masalların tarihteki ilk örnekleri bağlamında karşımıza yine Hindistan çıkmaktadır. Zengin bir kültürel geçmişe sahip olan Hindistan'a ait bilinen en ünlü masallar *Pançatantra* ve Türkçeye *Tûtinâme* adıyla çevrilen *Çakasaptati/Sukasaptati*'dir. Aynı zamanda *Masal Irmakları Okyanusu* adıyla bilinen büyük bir külliyyat ve Nâmık Kemal'in de bir bölümünü çevirdiği *Bahar-ı Daniş*'i sayılabilir.

Hint külliyyatından sonra bu alanın en önemli külliyyatı sayılan Arap masallarından *Binbir Gece Masalları*'dır. Binbir gece boyunca anlatılan masalları içeren bu külliyyat, kadınların sadakatsizliğini konu edinir. Türkçeye yapılmış en eski çeviri 1400'lü yıllara aittir. Bir diğer önemli Arap masalı *Ferec ba'de's-Şidde*, Türkçeye 16. yüzyılda çevrilmiştir.

Binbir Gece Masalları'na adeta nazire olarak yazılmış olan *Binbir Gündüz Masalları* İran masalları arasında en önemli külliyyatlardandır. *Binbir Gece Masalları*'ndaki kadınların sadakatsizliğine karşılık *Binbir Gündüz Masalları*, erkeklerin sadakatsizliğini konu alır. Günümüz Türkçesine bazı bölümler dışında çevrilmemiştir.

Batı masalları arasında bilinen en eski tarihe sahip olan MÖ 500-600'lü yıllarda yazılan *Ezop Masalları*'dır. Türkçeye çevirisi 19. yüzyılın başlarında gerçekleşir. Fransa'da La Fontaine ve Charles Perrault, İtalya'da Giovanni Francesco Straparola ve Giambattista Basile, Almanya'da Grimm Kardeşler, Danimarka'da Hans Christian Andersen; Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren masal derlemelerine girişip derledikleri masalları adlarıyla birlikte tüm dünyaya duyuran önemli isimlerdir. Batı masalları Tanzimat Dönemi'nden itibaren Türkçeye kazandırılmıştır.

Türk masallarının bilinen tarihi ise Uygurlar'a dayanır. 8.-9. yüzyılda yazılmış, Budizmin temellerini öğreten *Altun Yaruk*, masal özelliği taşıyan bölümler de barındırması bakımından İslamiyet dışı Türklerin ilk masalı sayılır. Türkçeye 1994 yılında çevrilmiştir. Uygurların yazmış olduğu ve aslı Sanskritçeye dayanan *Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesi*, *Kuanşi İm Pusar*, *Türkisch Turfantexte*, *Uigurica*, *Türkçe Mani El Yazmaları* adlı

anlatılar; masal özelliği taşıyan veya bu özelliklere sahip bölümler içeren metinlerdir (Sakaoğlu, 2015: 17-21).

Masallar doğaüstü ve olağandışı olayları içerir. Bu durum beraberinde belirsizliği de getirir. Hayal ürünü olan bu anlatıların inandırıcılık gibi bir kaygısı yoktur. Bundan dolayı masallarda imkânsız diye bir şey de yoktur, her şey mümkündür (Aça, 2013: 153). Bu unsur masal anlatılarını diğer gelenek anlatılarından ayıran en önemli özelliktir. Olağanüstü de olsa gerçekçi de olsa hayal ürünü olduğu izlenimini mutlaka verir. Masallar kısa ve yoğun anlatılardır. “Üçlü bakışım” kuralı, yani olayların önem sırasına göre sıralanarak üç süreli bir düzen içinde geçmesi kurguya hâkimdir. Yine kişiler de önem sırasına göre üç bölümde karşımıza çıkar; padişahın üç oğlu veya üç kardeş gibi. Olaylar bir kez geçmeden önce, bir kez de geçtikleri sürede anlatılırlar. “-miş”li anlatım bu anlatılarla özdeşleşmiştir (Boratav, 1995: 75-76).

Masallar toplum içindeki çatışmaları konu edinir. Toplumun her kesiminden insan, her türlü vaka ile masallarda yerini alabilir. “Aile içindeki rekabetler, fakirlerle zenginlerin karşılıklı davranışları, tüccar, harami, köylü, şehirli, padişah, keloğlan...” (Boratav, 1982: 305) Masal kahramanı bir anda yer değiştirebilir, hayvana dönüşebilir, hayvansa insana dönüşebilir. Konu genelde iyi ile kötünün mücadelesidir. Zaman ve mekân belirsizdir. “Masal zamanı” ve “masal mekânı” tabirleriyle anılan bir zaman ve mekân algısı hâkimdir. “Bir varmış, bir yokmuş. Memleketin birinde bir kral varmış.” gibi sözlerle başlaması belirsizlikle birlikte aslında zaman ve mekân kavramının bu anlatıda önemsiz olduğunun işaretidir. Zira örneği az da olsa mekân ve ülke isimlerinin verildiği masallarda o ülkeyi çıkarıp yerine başka bir ülke adı yerleştirildiğinde anlam ve muhteva değişmeyecektir (Aça vd., 2013: 153-154). Masallar ortak bir mirastır, herhangi bir yerellik veya millîlik barındırmaz.

Masallar mensur türlerdir, fakat bazı masallarda kahramanların ağzından söylenen manzum parçalara da rastlanır. Kendine has söz kalıpları ve kalıplaşmış deyimlere sahip olan bu anlatıların başında, ortasında ve sonunda çeşitli formellerle karşılaşılır. Giriş formelleri dinleyiciyi masala hazırlamayı amaçlar. Bu ifadeler konudan çok işlevle ilgilidir. “Bir varmış, bir yokmuş” veya “Evvel zaman içinde” gibi kalıp ifadelerle masala giriş yapılır. Masalın ortasında yine bazı kalıplaşmış ifadelerle olay geçişi sağlanır. Bunlar “Az gitmiş uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş” gibi kalıplardan oluşur. Sonunda ise anlatıcı masaldaki olayların gerçekten yaşanmış olduğu hissini uyandırmak için süslü ifadelere başvurur. Masaldaki gibi herkese mutlu bir son dilemek amacıyla gerçekle hayal arası sözlerle bitirir. “Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine” veya “Gökten üç elma düştü” gibi ifadelerdir (Aça vd., 2013: 156-157).

Masallar konuları bakımından milletlerarası katalogda belirli özelliklere göre gruplandırılmıştır. Bunlar hayvan masalları, olağanüstü masallar, gerçekçi masallar, zincirleme masallar, fıkralar ve nükteli hikâyeler başlıklarına ayrılmıştır.

Hayvan masalları diğer masallara göre kısadır ve masalın başında, ortasında, sonunda söylenen kalıp sözleri barındırmaz. Bu masallarda hayvanlar kendi özelliklerini yitirmiş, insana özgü nitelikler almışlardır. Fıkralar ve nükteli hikâyelerle bazı ortak özelliklere sahiptir.

Olağanüstü masallarla gerçekçi masallar, masal deyince akla gelen anlatı çeşididir. Bu masallar diğer gruplara göre daha uzun, kişiler bakımından daha kalabalık ve olaylar bakımından daha çapraşık masallardır. Bu masalın kişileri insanlar dışında, cinler, periler, devler ve ejderhalardır. Hayvanlar olağanüstü masallarda tabiat-dışı varlıklardır. Çoğu zaman da insan-dışı varlıkların hayvan kılığındaki görünüşleridir.

Gerçekçi masallar olağanüstü masallardan çok az farkla ayrılır. Bu masalın kahramanları çoğunlukla padişah, kral gibi varlıklı kişilerin en küçük çocukları, ya da fakir ailelerin oğulları veya kızları olur. Deliler, hırsızlar, yankesiciler, haydutlar, düzenbaz insanlar da bu masalların kahramanları arasındadır.

Zincirleme masallar olayların birbiri ardına zincirleme sıralandığı, kahramanlarının genellikle hayvanlar olduğu masallardır. Hayvan masallarından ayrılan özelliği ise kuruluşu ve ders vermek amacı gütmeyişi, eğlendirme ve şaşırtma amaçlı olmasıdır.

Fıkralar ve nükteli hikâyeler ise insanların güldürücü maceralarını konu edinen hikâyelerdir. Kahramanları belli halk tipleri olabildiği gibi sıradan insanları da bu hikâyelerde görebilmek mümkündür (Boratav, 1995: 84-93).

İnsanlığın ortak değerlerini barındıran masallar, aynı zamanda derininde taşıdığı işlevlerle kişinin birçok manevi ihtiyacına karşılık olur. Anlatıcının hayal gücü, görgü ve bilgi dağarcığıyla da birleşince fantastik boyut, ihtiyaca göre şekillenir. Örneğin, masal kahramanı kral sarayına nöbetçiyi selamlayarak girerek doğru hükümdarın yanına gidebilir. Bu sahne köy ortamı için gayet sahiciyken gerçekte sıradan bir kişinin krala ulaşması o kadar kolay değildir. Bu durum şunu gösterir; anlatıcı dinleyicinin bu özlemini kahramanın serüveninde gerçekleştirmiştir. O hâlde masallarda esas olan özlemdir. Buradaki kralların her devirde karşılaşılabilecek olan yöneticiler olduğunu düşünürsek aslında her iki tarafın da masallardan alacakları ders vardır. Yani hem ders olarak karşımızda duran bu gerçek hem de insanın ölümsüz özlemini karşılamaktadır (Şirin, 2000: 116-117).

Buraya kadar genel tanımı, işlevi ve özelliklerini sunduğumuz masal, modern çağa gelindiğinde yazılı kültürde de yerini alacaktır. Çünkü sözlü kültür ürünleri çağlara ve toplumun ihtiyacına göre şekillenip dönüşebilen işlevsel anlatılardır:

Anlatım süreklidir. Hikâye etme eğilimi ve onu dinleme ihtiyacı, anlatıyı uygarlık tarihi boyunca insanların doğal yoldaşı yapmıştır. Anlatılar kendilerini herhangi bir yöresel ve sosyal havaya uyarlayabilirler. Geçmişe dayalıdır ve önemlidir; ama, aynı zamanda yeni ve günceldirler (Degh, 2006: 133).

Edebî türlerin kaynağı gelenek anlatılarına dayanır. İnsanın yeryüzünde meydana getirdiği ilk tür destan olarak bilinir. Birçok edebî türle birlikte romanı da destandan doğan bir yapıt olarak görmek mümkündür. Destan yazılı bir tür olarak romana kaynak sayılabilecekken, ilk çağlarda eğlence amaçlı anlatılan, daha sonradan masal olarak adlandırılan türler de sözlü kaynak sayılabilir. O hâlde romanın kaynağını destan ve masalın sentezi olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır (Özön, 1985: 17). Boratav da bu düşüncüyü destekleyenler arasındadır: “Roman ilk çağlarında destanın genişliğini ve bunun verdiği imkânlarla beraber masalın mevzularını bir araya getiren bir çeşit olarak gelişmeye başlıyor.” (1982: 305)

Sözlü kültür ürünlerinin kendi sahalarında varlıklarını muhafaza etmek kaydıyla yazılı edebiyatın da temelini atması Orta Çağ’a denk gelir. Mustafa Nihat Özön o dönemde “romans” adı verilen şövalye hikâyelerinin şövalyelerin abartılı kahramanlıklarını içerdiğini, papazlarla burjuvaları eğlendirdiğini ve soyluluğu harici tutarak günlük hayatta karşılaşılan durumları veya kişileri yansıtmadığı için halka inemediğini ifade eder. Bu sebeple halk arasında yükselen tür, çok eski zamanların akıl almaz olaylarını anlatan destandan ziyade daha yakın geçmişe ait, sıradan insanların da yer aldığı masallardan evrilen nesirler olacaktır. Masallardan alınarak edebî şekle giren ilk eser *Decameron Hikâyeleri*’dir. 1348 yılında Floransa’da veba salgınından kaçan üç erkek ve yedi kadının kırlara çekildikten sonra vakit geçirmek için geceleri anlattıkları yüzlerce hikâyeden oluşur. Türkçeye “On Gece” olarak çevrilen eserin oluşum aşaması, anlatıcılar ve geceleri hikâye edilmesi masal anlatılarıyla büyük ölçüde benzerlik gösterir. Ardından 1300’lü yıllarda İngiltere’de yazılan *Canterbury Hikâyeleri*, 1500’lü yıllarda yazılan *Gargantua* ve *Pantagruel*, 1600’lü yıllarda yazılan *Don Quijote*, modern romanın başlangıcı addedilen, edebiyata çağ atlatmış yapıtlardır (1985: 18-21).

Boratav, edebiyat ve gelenek ilişkisini menşee ilişkisi ve tesir ilişkisi olmak üzere ikiye ayırır. Edebî eserler, menşelerinde gelenek anlatılarından başka bir şey değildir. Folklorik ve kamusal karakterlerin ferdi unsurun çoğalmasından sebebiyle geçirdiği bir evrimdir. Ferdiliğe dönüşen edebiyatta gelenek anlatılarının tesiri devam eder. Bu tesir dönemlere göre kimi zaman azaldığı gibi, kimi zaman da yükselişe geçer. Fakat hiçbir zaman yok olmaz (1982: 35-36).

Buna göre masalların, ortak bir bilince dayanan anlatılar olması sebebiyle yazılı kültür dönemine geçişte eserleri kaçınılmaz olarak şekillendirdiği söylenebilir.

1.2. Gelenek-Roman ve Postmodernizm

Bir yazılı kültür ürünü olarak romanın, gelenek ürünlerinin modern bir yansıması şeklinde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Türk romanında özellikle masal, dönemlere göre inişli çıkışlı seyriyle postmodern edebiyata kadar taşınmıştır. Postmodern edebiyata yansıyanlardan biri de günümüzün popüler masallarından *Grimm Masalları* olmuştur.

Roman türünün Batı'ya ait olduğu bir gerçek olsa da gerek Batı'da gerekse Türk edebiyatında romanın kaynağının destan ve masala dayandığı genel bir görüştür. Roman, yeni sosyal şartların bir ürünü olduğu kadar eski tecrübeleri de inkâr edemez. Her aşamada yeni şartlara göre kalabilecek olanları koruyup geçerliliği kalmamış olan şeyleri atmıştır. Bu durum yalnızca Türk edebiyatı için değil, bütün milletler için geçerlidir. İlk Türk roman ve hikâye denemeleri gelenek anlatılarıyla modern Türk romanı arasında bir köprü özelliği taşırlar. İlk romanların ortaya konduğu tarihlerde tercüme edilmiş henüz birkaç eser vardır. Hâl böyleyken ilk romanların oluşturulmasında tercüme eserlerinin rolü çok büyük olmasa gerektir (Boratav, 1982: 304-309).

İlk Türk romancıları toplumsal, doğal ya da fiili tarihsel ortamla örtüşmez gördükleri için geleneksel anlatıları reddederler. Bu nedenle ilk Türk romanları gerçekçilik arayışıyla şekillenir. Fakat geleneğin bütün öğelerinin bir anda silinip atılması mümkün olmayacaktır. 1890'lı yıllarda ikinci kuşak Türk romancıları gerçekçiliğin estetiğiyle bağdaşan bir anlatı geliştirene kadar romanın ilk parlayışını sağlayan edebi yenilikçiler gelenek anlatılarından ödünçler almışlardır. Bundan dolayı ilk Türkçe romanlar amatörülüğü aşamamıştır (Evin, 2004: 45).

O yıllarda eser veren Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Emin Nihat gibi isimlerin eserlerinde Batı tercümelerinden çok gelenek anlatılarının izine rastlanmaktadır. Bilhassa Ahmet Mithat'ın eserlerinde gelenek anlatılarının tamamından parçalar bulabilmek mümkündür. Dönemin Batı eserlerini Türkçeye uyarlayan isimlerin başında gelmesine rağmen, Batı'nın tekniklerini uygulayarak içerikte gelenek anlatılarına meyilli bir duruş sergilemiştir (Boratav, 1982: 309-311).

Tanzimat Dönemi'nde Emin Nihat Bey'in *Decameron Hikâyeleri* etkisiyle yazılmış olan *Müsameretname*'si dışında dönemin sanatçıları genellikle *Binbir Gece Masalları*'na öykünürler. Aziz Efendi'nin *Muhayyemat*'ı bunlardan biridir. Ahmet Mithat'ın masal etkileri taşıyan eserleri arasında ise *Hüseyin Fella*, *Çengi* ve *Karı Koca Masalı* sayılabilir (Özön, 1985: 181-203).

Gelenek anlatılarının etkileri Servet-i Fünun döneminde oldukça azalır. Batı ürünü olan roman, Batı kültürüyle iç içe olunan bir dönemde artık özgünlüğünü ilan etmiş gibidir. Servet-i Fünun dışında anılan, dönemin bu bağlamda ele alınacak ismi, her kesime hitap eden ve neredeyse her konuyu işlemiş olan Hüseyin Rahmi'dir. *Gulyabani*, *Efsuncu Baba*, *Muhabbet Tilsimi* ve *Şeytan İşi* eserleri birçok masal unsuru taşır. II. Meşrutiyet dönemi sanatçıları Servet-i Fünun'a göre realizmden nispeten daha uzaktır. Dönemin atmosferi gereği ideolojik, romantik ve didaktik eserler verirler. Bu anlamda iyilerin çok iyi, kötülerin çok kötü olması, kötülerin cezasını çekip iyilerin ödüllendirilmesi, en olmayacak yerde en olmayacak rastlantıların gerçekleşmesiyle eserlerde genel olarak bir masal havası sezilenmektedir. Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayal*'i ve Halide Edip'in *Seviye Talip*'i bunlardan biridir. Millî Edebiyat döneminde bu eğilim azalırken Cumhuriyet Dönemi'nde Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller*'i, Sadri Ertem'in *Bir Varmış Bir Yokmuş* romanı masalsı unsurlarla ön plana çıkar. Toplumcu gerçekçi çizgide ilerleyen yazarlar, sözlü kültürün canlı olduğu köy ortamını ele almalarının da etkisiyle gelenek anlatılarına bolca yer verirler. Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* romanı, Samim Kocagöz'ün *Bir Çift Öküz* romanı, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* ile *Binboğalar Efsanesi* romanı, Orhan Hançerlioğlu'nun *Kutu Kutu İçinde* romanı ile Muzaffer İzgü'nün *Gecekondu*, *İlyas Efendi* ve *Halo Dayı* romanlarında masalsı atmosferlere, formellere, doğaüstü yaratıklara ve masal alıntılarına rastlamak mümkündür (Koçakoğlu, 2010: 21-34).

Postmodern evreye gelmeden önce modernist kategorisine alınabilecek sanatçılar, gelenek anlatılarına pek ilgi duymamıştır. Oğuz Atay *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Günlükler*'de, Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi* romanında masalsı üsluba başvurmuş ve masallara atıf yapmış isimlerdir (Ecevit, 2014: 60-364; Altürk, 2019:150).

Genel olarak Türk edebiyatında masalların etkisi çoğalıp azalarak seyrederken postmodern dönemde bu etki had safhaya çıkar. Postmodern düşüncüyü benimseyen hemen her yazar eserlerinde masalların işlevsel yapılarına sığınmıştır. Önceki dönem eserlerinde çoğunlukla Doğu masallarının izine rastlanırken postmodern edebiyatta etkileşim alanına Batı masalları da eklenir. Alman folklorunun en önemli ürünlerinden biri sayılan *Grimm Masalları*, özellikle 2000-2015 yılları arasında postmodern çizgide eser veren yazarların en çok tercih ettiği gelenek anlatılarından biri olmuştur.

Grimm Kardeşler'in Alman kültürü ve folkloruna olan merakı hukuk eğitimi almak için gittikleri Marburg Üniversitesi'ndeki Profesör Friedrich Carl von Savigny aracılığıyla başlar. Savigny'ye göre hukukun özü, ancak kökenleri halkın dil ve geleneklerinin gelişiminde arandığında ve hukukun içinde geliştiği tarihsel bağlam araştırıldığında anlaşılabilir. Bu düşüncelerle Grimm Kardeşler'i etkileyen Savigny, onların kendilerini Alman folkloruna

adamasına yol açar. Savigny sayesinde Achim von Arnim ve Clemens Brentano gibi edebiyatçılarla tanışan Grimm Kardeşler, Brentano'nun halk hikâyeleri derlemelerine yardım ederek Kassel'deki tanıdıkları ve akrabalarından hikâye anlatmalarını veya yakınlarından, arkadaşlarından topladıkları hikâyeleri onlara getirmelerini isterler. Bu araştırmalar Alman kültürel mirasının destan ve hikâyelerini ortaya çıkarır. 1810'da Brentano ile topladıkları hikâyeleri kendi adlarına yayımlama konusunda anlaşır 1812 yılında akademik bir nitelikte Almanca adıyla *Kinder und Hausmärchen*'in (Çocuk ve Ev Masalları) ilk cildini yayımlarlar. Başta böyle bir cilt yayımlamayı düşünmemiş olan Grimm Kardeşler, Alman halkıyla ilgili folklorik araştırma sırasında oluşturdukları külliyyatla ün kazanmaya başlarlar (Zipes'tan akt. Yılmaz, 2013: 36-37).

Grimm Masalları'nın kökeni tıpkı diğer masallarda olduğu gibi bir muammadır. Bazı masallar vardır ki, kökeni mitlere veya dinî anlatılara kadar gider. Örneğin, *İki Erkek Kardeş* masalının en eski nüshası M.Ö. 1250 yılında Mısır'da yayımlanmış anlatılardan biridir. *Çoban Çocuğu* şekil olarak 10. yüzyıldaki eski bir Yahudi anlatısına benzer. Bilinmeyen bir şey için söz vermek motifi veya eve dönüşte ilk rastlanan şey motifi Jephta'nın *Tevrat*'taki hikâyesinde (Richter II, 30-35) geçer. Eros ile Psyche'nin izlerini hayvan damat masallarında görmek mümkündür (Ewig, 1990: 3).

Avrupa'da peri masallarının ilk derlemeleri İtalya'da, aynı zamanda peri masalı türünün ilk hikâye anlatıcısı sayılan Giovanni Francesco Straparola ile başlar. Onun kaydettiği yetmiş dört masalın on dört tanesi peri masalı olarak adlandırılır. Bu on dört masal da Babil, Hint, Arap, Kuzey Afrika ve İbrani sözlü hikâye anlatıcılığı ve yazın geleneklerinden izler taşıyan masal tipleridir. Ensest, çiftleşme, kardeş rekabeti ve kıskançlık, efendi-köle ilişkisi, evlilik öncesi cinsellik ve sınıf çatışması gibi temel insani meseleleri konu alan bu masalların büyük bölümü İtalyan örf, adet ve yasalarıyla ilgilidir. Diğer bölümü ise Apuleius'un *Altın Merkep*'i, *Binbir Gece Masalları* ile *Masal Irmakları Okyanusu*'ndaki masallarla ilişkilendirilebilir (Zipes, 2018a: 26-50). Bartolomeo Rosetti, Straparola'nın masallarıyla ilgili şunları söyler:

Yazarı bilinmeyen *II Novelino* ile (Giovanni) Boccaccio'nun bu en verimli türün başyapıtı sayılan *Decameron*'undan itibaren, İtalyan hikâyelerinin yazarları tamamen Şark peri masallarından ve hatta diyebiliriz ki yüzyıllardır İtalyan kıyı cumhuriyetleriyle, en başta da Venedik'le yürütülmekte olan ticari ve kültürel Şark alışverişinden yararlanmışlardır. Özellikle Şark ve Arap kültürüne mahsus peri masalı öğelerinin kesintisiz akışı, bu şekilde yazılan İtalyan hikâyesi külliyyatını ummadık ölçüde zenginleştirdi. Ama tek etken bu değildi. Hümanizm devrinde klasik eserlerin incelenmesinin yarattığı coşku içinde, Apuleius'un *Altın Merkep*'inin başkahramanının sergüzeşti ve inanılmaz değişimleri gibi kadim peri masalı motifleri de yeniden keşfedildi. Bütün bunlar, zaten bahtı açık ve zengin olan bu anlatı akışının

bahtına ve zenginliğine sürekli can katarak, 14. yüzyıldan 17. yüzyıla, Boccaccio'dan Basile'ye uzanan edebi bir köprü kurdu (Rosetti'den akt. Zipes, 2018a: 50).

Böylece Avrupa'da 16. yüzyılda Straparola ile başlayan masal derlemeleri 17. yüzyılda Giambattista Basile, 18. yüzyılda Charles Perrault, 19. yüzyılda Grimm Kardeşler ile devam eder. *Grimm Masalları* ile isim ve içerik olarak en çok benzerlik gösteren Charles Perrault'un derlediği masallardır. Fakat o dönemde halk, masallara gereken ilgiyi göstermediği için Perrault gölgede kalmıştır. Mustafa Ruhi Şirin, Perrault'un çalışmasının önemini ve dönemin Fransa'sında aldığı tepkileri şöyle anlatır:

Charles Perrault, oğlu Pierre Perrault Darmancour adına "L'Oye Annemin Masalları" adıyla (1697) masallarını yayınladı. Kendini üne kavuşturan peri masalları halk arasında yaygındı. "Ormanda Uyuyan Güzel", "Kırmızı Başlıklı Kız", "Mavi Sakal", "Çizmeli Kedi", "Parmak Çocuk" dadıların anlattığı masallar arasındaydı. Tabiatın cömertliğini anlatmaktan kaçınmamıştı. Anlatımına şiirsellik katmıştı. Kahramanları olduğu gibi saflıkları ile yansıtmış; masaldan çıkarılacak dersi yoruma eklemişti. Bu masal edebiyatında yenilikti. Dönemin Fransa'sında bu masallara akıl, ahlâk, pedagoji adına karşı çıkanların sayısı az değildi (2000: 121).

Esasen bu isimlerin derledikleri masalların neredeyse hepsi Avrupa'da ülkeden ülkeye aktarılan, çatısı aynı olup muhtevası dolaştığı yerlere göre değişiklikler gösteren anlatılardır. Max Lüthi Avrupa masallarıyla ilgili yaptığı çalışmada Alman masallarının Avrupa masallarıyla kardeş olduklarını gösterir. *Grimm Masalları* 'yla "biz Avrupa halklarının masallarındaki müşterek bir üslubun ana hatlarını tanımaktayız." (Ewig, 1990: 5)

1812'de ilk cildi, 1814'de ikinci cildi yayınlanmış olan *Grimm Masalları* 'nı birçok görüşün aksine, Grimm Kardeşler köy köy dolaşarak derlememiş ve dinlediklerini yazmamışlardır. Aristokrat ya da orta sınıf mensubu genç eğitilmiş kadınlara dadılarından, mürebbiyelerinden ve uşaklarından duymuş veya not etmiş oldukları masalları anlattırılmış, bunun için düzenli buluşmalar ayarlamışlardır. Soylu ailelerle görüşen Grimm Kardeşler'in kayıt altına aldıkları pek çok masal Hassenpflugların aktardığı anlatılardır. Aslen Fransız soylu olan Hassenpfluglar, Fransa'dan göç etmişlerdir ve Fransızca konuşurlar. Buradan pek çok masalın aslında Fransız menşeli olduğu, Grimm Kardeşler'in bilgilerinin çoğunun Alman ve Fransız sözlü ve yazılı kültürlerinin en bilinenleri ve söz konusu iki kaynağın birleştirilmiş motifleri olduğu görüşü çıkmaktadır. Grimm Kardeşler bu masalları kitaplardan ve dergilerden aldıkları masalların üsluplarına uygun olarak düzenleyip öyle yayımlamışlardır (Zipes'tan akt. Yılmaz, 2013: 38).

Halktan derledikleri masalları derleme yöntemine ters düşecek şekilde düzenledikten sonra yayımlayan Grimm Kardeşler’in amacı, bilimsel bir çalışma ortaya koymaktır. Daha doğrusu bu düşüncede olan Wilhelm Grimm’dir. Linda Degh bu aşamayı şöyle aktarır:

İlk bilimsel halk hikâyelerini toplayan Jacob ve Wilhelm Grimm, *Kinder-and Hausmärchen* (1812-14, iki cilt) adlı eser için hem şairlerin sözlü anlatımlarından hem de önceki edebî koleksiyonlardan derlemeler yaptılar. Çünkü “eski” ve “halk” onlar için belirleyiciydi. Bilgin olan Jacob hikâyeleri topladıkları şekliyle yazmak istedi. Edebiyatçı olan Wilhelm ise toplanan hikâyelerin kusurla biçimlerinden hoşlanmadı ve hikâyeleri, onları asıl yaratanlarınkine layık yapmak için düzeltti. Hikâyelerin doğal şairleri, halktı; Wilhelm Grimm tarafından biçimlendirilen ve tekrar yazılan 200 hikâye, uluslararası halk hikâyelerinin üzerinde çarpıcı bir etki yarattı (Degh, 2006: 134).

Gerçekten de Grimm Kardeşler, Straparola, Perrault ve Basile’nin ulaşamadığı ünü elde etmeyi başarmış, derledikleri masallar daha o yıllarda ülke sınırlarını aşır çeşitli dillere çevrilmeye başlamıştır. Bu hadisede romantik düşüncenin etkisiyle halkbilimi çalışmalarının hız kazandığı ve bu çalışmaların öneminin kavrandığı dönemin de etkisi vardır. Onları birer sanatkar olarak adlandıran Boratav, yaptıkları işin önemini altını çizerek vurgular:

Grimm Kardeşlerin asıl mevzuumuzu alâkadar eden eserleri, müştereken meydana getirdikleri masal külliyatlarıdır. Onların masalları, tıpkı Perrault’nun ve Andersen’in masalları gibi, dar mânada folklorik malzeme vasfını aşmış, edebî eserlerdir. Bunları iki kardeş ekseriyetle şifahî rivayetlerden tespit etmişlerdir; şifahî rivayetleri ve ananeleri çok büyük bir sadakatle muhafaza ettiğini haber verdikleri Kassel civarından bir kadın ikinci cildin büyük bir kısmına kaynak vazifesini görmüştür. Grimm Kardeşler bu masalların mevzu ve muhtevalarını olduğu gibi bırakmışlar, güzelleştirmemişlerdir. Fakat ifade hususunda, teferruata ait tertip ve tanzim hususlarında kendilerinden birçok şeyler vermişlerdir. Bu masallar mevzuları bakımından hem de büyük bir titizlikle halk damgasını muhafaza etmekle beraber, halkın masal anlatmaktaki dehâsını tamamen benimsemiş — hattâ bu bakımdan Perrault ve Andersen’den çok daha usta — sanatkarların eserleridir ve halk edebiyatıyla edebiyatın telifine belki en güzel numuneyi verirler. Külliyyatın birinci cildi iki kardeşin müşterek eseridir; ikinci ciltte Wilhelm’in emeği daha çoktur, mukayese ve tahlilleri ihtiva eden üçüncü cilt tamamen Wilhelm’indir (Boratav, 1982: 50).

Özkul Çobanoğlu *Grimm Masalları*’nı romantik dönemin folklor mahsulleri, Grimm Kardeşler’i ise bu mahsulleri bilimsel olarak ele alıp inceleme anlayışının liderleri kabul eder. Grimm Kardeşler’in derlemelerinden sonra bu masallar halkbiliminin bilimsel araştırma dalı kimliğine sahip olmuştur. Grimm Kardeşlerin Alman folkloruyla ilgili yaptığı çalışmalarda motivasyonlarını oluşturan fikrin Sokolov’a göre, “Alman millî kültürünün eskiliğini,

güzelliğini ve zenginliğini ortaya koymak” olduğunu aktaran Çobanoğlu, bu iki kardeşin Almanların sosyokültürel hayattaki bütün cephelerine değindiğini ifade eder:

Dahası, onların çalışmalarıyla ortaya koydukları bir başka önemli unsur da, “Alman halk yaratıcılığı”nın, sosyokültürel hayatın aile, dini hayat, günlük hayat başta olmak üzere bütün cephelerine dair halk yaratmalarının derlenerek ortaya çıkmasını sağlamalarıdır. Bu da Alman halkbilimi çalışmalarında takip edilen folklor kadrosunun benzerlerinden çok daha önce ve çok geniş bir yelpaze içermesini sağlamıştır (2002: 97-98).

Grimm Kardeşler’in, masalları yazıya aktarırken yaptıkları düzenlemeler yalnızca şekil ve üslup bağlamında kalmamıştır. Bazı masalların korkunç ve uygunsuz muhtevalarını özellikle ikinci baskıda törpülemişler, halk arasında dolaşan ve daha önce Straparola, Perrault gibi isimlerin derlemiş olduğu masalları her kesime hitap edecek biçimde değiştirmişlerdir. İkinci bölümde daha ayrıntılı ele alınacak olan bu konuda Alan Dundes, onların daha “sade ve saf” masal yaratmadaki bu amaçlarını eleştirerek halkbiliminden uzaklaştıklarını iddia eder. 1812’de yayımlanan *Aschenputtel* (Sinderella) ile yedi yıl sonra 1819’da Hesse’den alınan üç versiyonla genişletilen masalın birbirinden çok farklı olduğunu savunur. Grimm Kardeşler, kendi istekleri doğrultusunda şekil ve içerik olarak düzenledikleri kaynak metinlerin asıl versiyonlarını da kimsenin ulaşamaması için imha etmişlerdir (Dundes, 2018: 76). Masallar üzerinde bu düzenlemeler çevrildiği dillerde de devam etmiş, *Grimm Masalları* Grimm Kardeşler’in düzenlediği şekilden de kısmen uzaklaşmıştır. Yakın tarihte *Kinder und Hausmärchen* adlı Almanca aslından cilt hâlindeki çeviriler başladıktan sonra aslına ulaşılmış ve aradaki farklar ortaya çıkmıştır. Buna göre Grimm Kardeşler’in düzenleyip törpüleyerek yayımladığı masalların bile şiddet, korku ve cinsellik gibi öğeler barındırdığı görülmektedir. O hâlde çevrildiği dillerde yapılan değişiklikler ve ayıklamalar, halkbilimi açısından etik olmasa da çocuk edebiyatı bağlamında anlaşılır türdendir.

Grimm Masalları, modern dönemde halkbilimi ile sınırlı kalmayıp farklı türlere de sıçrayarak çeşitli bağlamlarda görülmeye başlar. Postmodern çağa gelindiğinde bu masalların yansımaları yalnızca sözlü kültür veya yazınsal türlerle sınırlı kalmayacak, sanattan mimariye, yazılım programlarından video oyunlarına kadar çok geniş alanda karşılaşılan bir tür hâline gelecektir. Masalı insanın gerçek yaşantısı ile kurduğu hayali birleştiren bir tür olarak gören Umay Günay, bu çağdaki teknolojik gelişmeleri geçmişte masallarla birlikte genişleyen hayal dünyamıza yorar:

Masal kahramanını göz açıp kapayıncaya kadar Hint’ten Yemen’e ulaştıran uçan at, seccadenin yerini jet-uçaklar almıştır. İnsanlar, istenilen yere çabuk varma arzusu ile önce sihirli vasıtalar hayal etmişler

sonra kanat takarak, balona binerek uçmayı denemişler ve nihayet makinaların icadıyla uçakları yapmışlardır. Kulağını yere dayayarak dünyanın öbür ucundan haber veren olağanüstü masal kahramanı Yer Dinleyen yerini telefona bıraktı. Masal kahramanına istediği yeri gösteren sihirli aynanın yerini televizyon ekranlı telefonlar almak üzeredir. İyileşemeyen hastalara şifa sağlayıcı sihirli melhemlerin yerine modern, tesirli ilâçlar keşfedilmektedir. “Açıl sofram açıl” dendiğinde çeşitli yemekler saçan sihirli kutuların yerine modern makinalar yapılmaktadır. Bugün içine para atmak suretiyle makinalardan hazır yemekler almak mümkündür. Zümrüdü Anka kuşunun sırtında gidilen yedi kat göklerdeki yeni dünyalar roket ve füzelerle keşfedilmek üzeredir. Her tehlikeden kolayca kurtulan ölmez masal kahramanı yerini sinemalarda James Bond tipine bırakmıştır (1975: 2-3).

Bu doğrultuda masal dünyalarının sınırsızlığı gündelik hayatımızın birçok alanında görebileceğimiz çeşitli yaratılara evrilmiştir. Yeni bir toplum ve kültür inşa etmede etkin araçlardan biri olan sanat da bu evrede masal dünyalarına kapılarını açmıştır. Postmodern dünyanın eklektik yapısı ve bu görüşü benimseyen sanatçılar vasıtasıyla masallar, edebiyata da taşınan unsurlardan biri olmuştur.

1.3. Postmodern Edebiyatta Grimm Masalları

İçerdiği cezbedici motifler ve pırıltılı dünyalarıyla *Grimm Masalları*, yaklaşık iki asırdır çocukların hayal dünyasını süslemektedir. Özellikle günümüz neslinin çocukluğunda bir Grimm Masalı dinlememiş veya okumamış olma olasılığı düşüktür. Bilinçaltında korunan bu masallar, çoğulculuğun tetiklediği postmodern dönemde sanatçıların eserlerine yansarak farklı bir formda tekrar gündeme gelecek, böylece çocukluğun yetişkinlikten kopuk bir dönem olarak düşünülemeyeceği ve sanatçının yaratıcı dünyada hayal gücüyle desteklenen masal anlatılarına duyacağı ihtiyaç ortaya çıkacaktır.

Kubilay Aktulum’a göre metinlerarasılık, söylemlerarasılık biçiminde folklorik ürünlerde hep var olmuştur. Adsız bir söyleyene sahip olan bir ürün yinelenerek hem biçim hem de içerik olarak bir yineleme nesnesi durumuna gelir. Her yinelenişinde ise o ürünün değişik versiyonları ortaya çıkar ve söylemlerarasılık süreci başlar. Çünkü folklor ürünlerinin sözlü olarak aynı icracı tarafından aktarılmasında bile değişiklikler ve dönüşümler oluşabilmektedir. 17. yüzyılda Avrupa’da çeşitli dillerde yazılmış olan masalların dönemin öteki türleriyle alışveriş içinde oldukları gibi kendi içlerinde de dillerarası, kültürlerarası ve metinlerarası ilişkiler içinde olduklarını gösteren çalışmalar yapılmıştır. Masallarla ilgili hazırlanmış tip katalogları da bu türlerin metinlerarası veya söylemlerarası ilişkilerini kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda önceden yazıya aktarılmış bu türlerin başka bağlamlarda yeniden yazılması da bir tür metinlerarasılık yöntemidir. Modern dönemin masal yazarları yeni bir hikâyeden çok, önceki dönemlerin folklorik araçlarını bir bağlam değişikliğiyle yeniden üretirler. Metinleştirilmiş

masallar ise önceki anlatılara, sözlü ve yazılı geleneğe yaslanarak bir metinlerarasılık yöntemiyle sürekli olarak güncelle taşınır. Bu yöntem anlatıları zamanla donuklaşma, basmakalıplaşma tehlikesinden korur. Postmodern kuramcılar da bu bakış açısı çerçevesinde eskinin gereçlerini yeni bağlamda kullanıp, bu anlatıların canlılıklarını sürdürmenin gereğini vurgularlar (2013: 26-110).

Postmodernizm, modernizmin ortaya çıkardığı büyük anlatıları reddederek onların yerine yerel uygulamaların öykülerini tercih eder. Çünkü postmodernizmi benimsemiş sanatçılarla folklorcular temelde benzer görüşlere sahiptir:

Kültürel kimliklerin konumsal değişkenliğine ve çoğulculuğa karşı duyarlılık postmodernist kuramcılarla birçok 20. yüzyıl sonu folklorcusunu birleştiren bir noktadır. Öyleyse bu durumda, folklor çalışmaları postmodern ile belirsiz bir ilişki içindedir. (...) Öte yandan postmodernist kuramlar pek fazla pratikte olmasa da kavramsal olarak, folklorcuların belgelemek ve çözümlemek için eğitildikleri günümüz kültürel biçimlerinin yerel ve parçalı türlerine özel bir önem vermektedir (Dorst, 1998: 159).

Öyleyse metinlerarası ilişkinin görevinin de sözlü kültür anlatılarından yine metinlerarası yöntemle yazılı kültüre taşınmış unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Özellikle yazıya geçirilmiş masallar bu tespiti kanıtlama hususunda önemli bir kaynak olmuştur. Postmodernistlerin folklor ile olan bağı sayesinde metinlerarası yöntemler veya yeniden yazımlarla masallara bir anlamda yeni bir varyant eklemişlerdir. Yıldız Ecevit, “romantik yazar” olarak tanımladığı postmodern sanatçının masal ile olan bağı Hasan Ali Toptaş üzerinden şöyle tanımlar:

Romantik edebiyatın, *yüksek edebiyat* düzlemine taşıdığı bir türdür *masal*. Teknoloji ile büyüsü bozulan yaşama, düşlerin/mitlerin/destanların dünyasına sığınarak karşı çıkmak ister romantik yazar. Hasan Ali Toptaş’ın, metinlerini aşkın düzleme taşıyarak kimi yerde de masalların/destanların dünyasına el atmasının; eklektik postmodernist biçimciliğin bir gereği olduğu kadar, gerçeğin salt akılla kavranmasına karşı çıkan bir romantğin, insanın yitip giden öteki yarısını estetik düzlemde arayışının bir göstergesi olduğu da düşünülebilir (2018: 179).

Ecevit’in de ifade ettiği gibi gerçeklik anlayışını akıl sınırından uzaklaştırmak isteyen postmodern sanatçı için masallar işlevsel bir kaynaktır. Metinlerarası teknikle kurmaca alanlarını gelenekten aldıkları anlatılarla genişleten yazarlar, bu amaçla *Grimm Masalları*’na el atmayı da ihmal etmemişlerdir.

Modernist sanatçıların Tanzimat Dönemi’nden beri gündemde olan Doğu-Batı meselesini deriniyle ele almaları, postmodernist sanatçıların da miras olarak devraldıkları bu sorunu hâlihazırda diri tutmaları gereği Batı’ya yönelme, Batı’yı önceleme ve Doğu’ya Batı

gözlüğüyle bakma gibi tutumlar içine girmişlerdir. Hâl böyleyken eserlerde metinlerarası ilişki bağlamında Batı anlatıları da ağır basmaya başlayacaktır. En azından konu masallar olduğunda sanatçıların Batı'ya meylinin daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Eserlerde Doğu'ya ait masallar popüler birkaç *Binbir Gece Masalı* ve Türk masallarıyla sınırlı kalırken Batı masalları hayli yoğun bir biçimde göze çarpmaktadır. Batı masalları arasında yoğunluğu oluşturan ise *Grimm Masalları* olmuştur.

Grimm Masalları Batı'da derlenmiş masallar arasında en fazla üne kavuşmuş anlatılardır. Diğer Doğu veya Batı külliyatları içinde halk arasında tanınan masalların sayısı birkaç adeti geçmezken *Grimm Masalları*'ndan pek çok masal popüler anlatı kültüründe ve yazınsal ve görsel türlerde canlılığını sürdürmektedir. Popülariteyle yakın ilişki içerisinde olan postmodernizmin *Grimm Masalları* tercihi bu bağlamda düşünülebilir.

Masallarda motifler kadar bilinçdışı kavramlar da önemlidir. *Grimm Masalları* motifler bakımından olduğu kadar semboller, metaforlar ve bilinçdışı kavramlar bakımından da oldukça zengin anlatılardır. Avrupa'nın sözlü kültür ortamında dilden dile taşınmış olan bu anlatılar, Grimm Kardeşler'in kalemine gelinceye kadar pek çok sembol yüklenmiştir. Bu ayrıntılar postmodern edebiyatın oyun alanı için hayli elverişlidir. Yemeden önce kılık değiştirerek kurbanıyla diyaloga giren kurtlar, ormanda yolu şekerden eve düşen çocuklar, bir öpücükle prene dönüşen kurbağalar, cücelerin evinde ölüp prensin öpücüğüyle dirilen, saçlarını merdiven olarak kullandıran, camdan ayakkabısı sayesinde kralla evlenme fırsatı yakalayan, yüzyıllık uykudan bir öpücükle uyanan, gözlerinden gözyaşı yerine inci tanesi döken kızlar, postmodern edebiyatın ironik zemini ve gülünç dönüştürümleri için kaçırılmayacak malzemelerdir.

Sonuç olarak *Grimm Masalları* Avrupa'da sözlü kültür ortamında söylemlerarası bağ ile asırlarca dolaşmış ve dolaştığı kültürlerden yeni bir unsur kazanmıştır. Böylece genişleyip zenginleşerek Grimm Kardeşler sayesinde metne aktarılıp yazılı edebiyata kazandırılmıştır. Metinlerarası tekniğe sıkı sıkıya bağlı olan postmodern sanatçılar, folklor ürünlerini metne taşıyarak gelenekle olan ilişkiyi diri tutma taraftarı olmuşlardır. Bu anlamda *Grimm Masalları* biçimsel ve içeriksel yapılarıyla postmodern görüşte en çok ilgi gören masal türü olmuştur. İkinci bölümde bu masalların postmodern romanlardaki işlevleri, metinlerarası yöntemler çerçevesinde irdelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİST ANLATILARDA GRİMM MASALLARI'NIN ETKİSİ

Grimm Masalları folklorik anlatılar arasında postmodern edebiyata sık taşınan anlatılardan biri olmuştur. Masal motifleri postmodern sanatçının oyun alanı olan metinde fonksiyonel bir araç görünümündedir. Bu araç, metinlerarasılık yöntemleriyle harmanlanıp çeşitli şekil ve muhteva değişimlerine uğrayarak okurun karşısına çıkarılmıştır.

Aşağıda postmodern eserlerde *Grimm Masalları*'nın yansımaları, postmodern görüş ve teknikleri bağlamında masal başlıkları altında ele alınacaktır.

2.1. Kırmızı Başlıklı Kız

Dünya genelinde en çok bilinen masallardan biri olan *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın sinema, tiyatro, müzikal gibi sanat dallarında yansımalarını görebildiğimiz gibi postmodernizm vesilesiyle edebî eserlerde de karşılaştığımız anlatılardan biri olmuştur. *Kırmızı Başlıklı Kız* diğer *Grimm Masalları*'na oranla yoruma çok daha açık bir metin olması sebebiyle 2000 yılı sonrasında postmodern tarzda eserler veren yazarların en sık başvurduğu masal olmuştur.

Masalın tarihi, çocuklarını yiyen Kronos'un mucizevi bir şekilde karnından sağ çıktıktan sonra yerlerine ağır taşlar koyan çocuklarının anlatıldığı mite kadar dayandırılır. 1023 yılında kaleme alınmış *Fecunda Ratis* adında bir hikâyede kırmızı bir şey giymiş olan küçük kız kurtların yanında bulunur (Bettelheim, 2019: 216-217). 13. yüzyılda İzlanda'da yazılmış olan *Edda Yazıları*'ndaki bir masalda ise Loki, dev Thyrn'e sekiz somon balığı ile bir öküzü yiyen ve duvağın altından şiddet dolu korkunç gözlerle bakan müstakbel karısının bu hâllerini şirin göstermek için açıklamalara girişir (Manguel, 2020: 25). Avrupa'da geç Orta Çağ'daki sözlü anlatımda köylü bir kız, büyükannesini ziyarete giderken bir kurt-adamla yahut bir kurtla karşılaşır. Biri raptiyeli yoldan, diğeri iğneli yoldan büyükannenin evine giderler. Kızdan önce eve varan kurt, büyükannenin bir kısmını kıza bırakarak yiyip yutar. Kalan kısmını doğrayıp süsleyerek kıza sunar. Hatta büyükannenin kanı da şarap olarak içilir. Daha sonra kız kıyafetlerini her seferinde birini soyunacak şekilde çıkarır ve yakar. Kurtla bildiğimiz soru-cevap ritüelinden sonra yatağa girer. Kurt kızı mideye indirir veya kız tuvalet ihtiyacı için dışarı çıkıyormuş gibi yaparak kaçır (Bacchilega, 2016: 97).

Masalının asıl yazınsal tarihi ise Grimm Kardeşler'den önce Fransız yazar Charles Perrault ile başlar. Perrault'un derlediği masal kurdun Kırmızı Başlıklı Kız ve büyükannesini yemesiyle son bulur. Dolayısıyla kazanan kurt, yani sembolik anlamda kötülük olmuştur. Bettelheim Perrault'un niyetinin masal yazmak olmadığını söyler (2019: 215). Ne var ki,

masalın derlenmiş otuz beş farklı versiyonunun on bir tanesi kızın ölümüyle sonlanmaktadır. Bu korkunç son ile ilgili o dönemde sosyal yaşamın daha acımasız olması, çocukların bu şekilde daha ciddi ders alacağı veya dönemin köy yaşamının tehlikeleri ile yoksulluğu gibi pek çok yorum getirilmektedir (Bacchilega, 2016: 97-98).

Grimm Kardeşler'in bu masalı yakın komşuları Jeannette Hassenpflug'tan öğrendikleri, onun da Fransız Huguenot ailesine uzanan annesinden dinlediği tahmin edilmektedir. Huguenot'lar XIV. Louis'nin zulmünden kaçıp Almanya'ya geldikleri vakit, 17. yüzyılın sonlarında, Paris'in şık çevrelerinde peri masallarının moda olduğu sırada Charles Perrault ve Marie Catherine d'Aulnoy gibi yazarların yazdığı kitaplardan okudukları masal repertuarlarını da getirirler. Perrault'un başlıca kaynağının oğlunun dadısı olduğu düşünülmeyle birlikte gerçekten sıradan insanlardan derlemeler yaptığı açıktır. Derlediği masalları hedef kitle olan sofistike salon üyeleri ve saray mensuplarına göre düzenleyip rötuşlar yaptıktan sonra sunar. Hassenpfluglar aracılığıyla Grimm Kardeşler'e gelen masalların bir kısmı Alman ürünü değildir. Fakat Grimm Kardeşler'in Alman folklorundan katkıları da olmuştur. Örneğin; *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının bilinen kötü sonunu değiştirmek amacıyla Almanya'daki popüler masallardan biri olan *Kurt ve Çocuklar (Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu)* masalından aldığı bir mutlu sonla değiştirir. Masalın bu hâli Fransız kökenlerinin farkına varılmadan önce Alman ve İngiliz edebi geleneğine, daha sonra Fransa'ya yayılarak Perrault'un derlemesinin önüne geçmiş ve bu yolculukta da önemli değişiklikler geçirmiştir (Darnton, 2017: 23-24). Grimm Kardeşler'in derlediği *Küçük Kırmızı Başlık* adındaki bu masal, tüm dünyada bilinen bugünkü motifleri içeren *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıdır.

Masala göre Kırmızı Başlıklı Kız'a annesi, ormanda yaşayan büyükannesine götürmesi için pastayla süt verir ve hiçbir yola sapmadan, oyalanmadan eve gelmesini tembih eder. Orman yolunda kurtla karşılaşan Kırmızı Başlıklı Kız, onun vahşi bir hayvan olduğundan habersizdir ve onunla sohbet eder. Kırmızı Başlıklı Kız'ın büyükannesine gittiğini öğrenen kurt, kızın dikkatini ormandaki çiçeklere çeker ve kendisi kızıdan önce büyükannenin evine gider. Büyükanneyi yiyip onun kıyafetlerini giyer ve yatağında Kırmızı Başlıklı Kız'ı beklemeye başlar. Büyükannesine topladığı çiçeklerle eve gelen Kırmızı Başlıklı Kız kurdu büyükannesi zannederek ona sorular sorar. En son "Aman büyükanneçim, bu kocaman ağız ne?" dediğinde kurt "Seni daha iyi yiyip yutayım diye!" diyerek Kırmızı Başlıklı Kızı da yer ve yatıp uyur. O sırada evin önünden geçen avcı içerden gelen horultuları duyunca büyükanneyi merak eder. İçeri girip kurdu yatakta görünce onun büyükanneyi yemiş olabileceğini düşünür ve kurdun

karnını keser. Böylece hem Kırmızı Başlıklı Kız, hem de büyük anne kurtulur (Grimm Kardeşler, 2018: 188-194).¹

Bugün *Grimm Masalları* olarak bilinen masalların edebiyata yansması 19. yüzyılda başlar, 20. yüzyılda yazarların farklı biçimlerde yararlanmalarıyla yayılır. Bacchilega buna örnek olarak Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*'sini, William Faulkner'in *Abşalom Abşalom*'unu, Charles Dickens'in *Zor Zamanlar*'ını, Anne Sexton'ın *Dönüşümler*'ini, Henry James'in *Maisie'nin Bildiği*'ni, Italo Calvino'nun *Örümceklerin Yuvalandığı Patika*'sını örnek verir (2016: 17-18). Bu eserlerde masallara özel olarak metinlerarasılık yöntemleriyle başvurulmamış, “peri masalları” göndermesiyle ortak motifler üzerinde durulmuştur. Türk edebiyatında ise postmodernizm öncesi metinlerde genel olarak *Grimm Masalları*'na değil de bizim geleneksel masallarımıza veya *Binbir Gece Masalları*'na metinlerarası bağlamda başvurulduğu gözlemlenmiştir. Postmodernizm ile sanatçıların Batı'yı önceleme tutumları sonucu birçok eser gibi masalların da Batı derlemeleri eserlerde yer edinmeye başlar. Öyleyse, *Grimm Masalları*'nın edebiyat dünyasındaki yansımalarını motif bağlamında erken modernist ve modernist metinlere kadar dayandırmak mümkün olsa da metinlerarasılık aracılığıyla daha özel işlenişlerinin Türk ve dünya edebiyatında postmodern döneme denk düştüğünü ifade etmek mümkündür.

İhsan Oktay Anar'ın 2005 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Amat*, Nuh Tufanı anlatısının ironik ve parodik bir dönüştürümüdür. 17. yüzyılda Konstantiyye'den Diyalol Paşa'nın kaptanlığında Navarin'e doğru yola çıkan “Amat” adında bir Osmanlı kalyonunda yaşanan gerçeküstü olayların anlatıldığı roman, dinî kişilikler ve anlatılarla yoğrulmuştur. Korsan gemilerle yapılan savaşlar ve veba salgınıyla dönemin toplumsal yaşantısı da arka plan olarak alınmıştır. “Amat” gerçek/hayat ve “Mat” ölüm anlamına gelen İbranice kelimeler üzerinden bir kurguya dayanan romanın gemicilikle ilgili terimlerin zenginliği sebebiyle Anar'ın titiz çalışmasının ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Amat romanında *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı bir fantezi kurgusunun aracına dönüşmüştür. Gemi gecenin karanlığında ilerlerken pruva zâbitinin aklı yavuklusundadır. Gerdek gecesini düşünüp hülyalara dalsa da başlık parasını çıkıştıramayacağını bildiği için iç geçirip gecedeki sisi seyrederken yavuklusunun hayalini görür:

Derken hayali gerçek oluverdi. Kırmızı başlıklı nöbetçi çok uzaklarda, sisin içinde yavuklusunun hayalini seçti. Vurulduğu kadın âhû gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli bir âfetti. Yavuklusunun yüzü sisler içinden gitgide ona doğru yaklaşıyordu. Ama o anda hayal âleminde yaşayan zâbite göre bu işte bir

¹ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

bit yeniği vardı. Kendi kendine, “O hilâl kaşların altındaki âhû gözler neden küçülmüş?” diye sorduğunda, içindeki bir ses kırmızı başlıklı zâbite cevap verdi:

“Senin gibi gafilleri daha iyi görsün diye!”

“Peki, o tombul ellerindeki tırnaklar neden fazla uzun ve sivri?” diye sorunca içindeki ses ona şu cevabı verdi:

“Seni paramparça etsin diye!”

“Ama o kiraz dudaklar neden incelmış ve o inci gibi dişler neden uzayıp sivrilmiş?” diye sorduğunda, içinden gelen ses ona şu korkunç sözleri fısıldadı:

“Senin gibi gafil avları daha kolay yiyip yutsun diye!”

Derken kırmızı başlıklı zâbitin yavuklusu, avına saldırmaya hazır bir arslana dönüştü.

Saatlerdir Amat’ı arayan Venedik sancak gemisinin pruvasındaki, tahtadan oyulmuş arslan figürüydü bu (Anar, 2004: 211).

Bu gemi, daha önce geride bıraktıkları ailelerine eli boş dönmek için ganimet olarak ele geçirdikleri bir Venedik şalopası nedeniyle Amat’ın peşine düşen başka bir Venedik gemisidir. Yani başları beladadır. Zâbit geminin pruvasındaki arslan figüründe yavuklusunu görecektik kadar içinde bulunduğu dünyadan uzaklaşmıştır. Figürün yüzünü gemi yaklaştıkça parça parça seçmesi masalda Kırmızı Başlıklı Kız’ın kurtta babaannesine ait olmayan fiziksel özellikleri sırayla keşfetmesiyle eş tutulmuştur. Bettelheim’e göre Kırmızı Başlıklı Kız’ın karşılaştığı şeyleri sorgulayan tutumu, ödipal çatışmalarını denetim altına alamayışı onun ergenlikle mücadele ettiğini gösterir. Bu nedenle yoldan çıkmaya müsaittir ve nitekim kurtla diyalog kurarak kendini ele verir. Kurdun kızı baştan çıkarması, güç sahibi olması onun erkek figürü taşımasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla ödipal okumayla masalın bir kadın-erkek ilişkisini içerdiği saptanabilir (2019: 221-226).

Masaldaki forma göre bakıldığında *Amat*’ta dikkati çeken kadın erkek rollerinin yer değiştirmiş olmasıdır. Nöbetçi zâbite kırmızı başlık giydirilmiş, karanlıkta sisler içinde, yani ürkütücü bir atmosferden çıkıp gelen zâbitin yavuklusu olmuştur. Haftalardır denizin ortasındaki bir gemide sığılabilecek bütün yerlerden ve kişilerden uzakta, üstelik Venedik gemileriyle sürekli çatışma hâlinde olmak, bunların üstüne bir de yavuklusunu düşünmesi zâbiti iyice pasif ve savunmasız hâle getirmiştir. Bütün bu sıkıntılar zihnini bir arslan figürünü “âhû gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli bir âfet” olan yavuklusuyla özdeşleştirecek kadar zayıflatmıştır. Yavuklusunun hayali ise o an zâbiti bulunduğu âleminden koparacak kadar güçlüdür. Bettelheim’in tezine göre ele alacak olursak bu sahnenin masal ile ortak yanı her iki anlatıda da baştan çıkarıcı bir güç ve baştan çıkarılmaya elverişli bir zihin yapısı olmasıdır.

Romanlarında geleneksel anlatılara olan düşkünlüğü her sayfada göze çarpan Anar’ın benimsediği formül genellikle anlatıları deformasyona uğratarak yansıtma şeklindeyken burada metinlerarasılığın pastiş yöntemini kullanmış, dil ve üslup olarak *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını

taklit etmiştir. Genellikle kadını yalnızca simgesel olarak ele alan Anar'ın “âhû gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli” güzel kadınları yine geleneksel anlatılara göre donatılmıştır. *Amat*'ta cismen hiç görünmeyen kadın, Kırbaç Süleyman'ın korsanlar tarafından öldürülen karısıyla, geminin başına yontulan kadın figürüne mürettebat tarafından yüklenen anlamlarla aslında hikâyeyi yönlendiren etkidir (İnci, 2011: 32-33). Dolayısıyla burada olduğu gibi kimi zaman erkeğin hayal dünyasını süsleyen bir fantezi aracına dönüştürülmüştür. Anar sıkça yaptığı gibi mizahi bir bakışla cinselliğe başvurarak kadın karşısında erkeğin zafiyetini gözler önüne sererken *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından üslup olarak yararlanmıştır.

Şebnem İşigüzel'in 2008 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Resmi Geçit*'te, 1980 darbesinden 2000 yılına kadar Türkiye'nin 20 yıllık siyasî ve toplumsal geçmişi ele alınmıştır. 12 Eylül darbesi ülkenin siyasî tarihini adeta baştan yazarken toplumsal hayatta yaşanan kaosun anlatıldığı romanda, değişen toplum değerleri popülerlik peşinde koşan yoz şarkıcılarla, sağcı-solcu olayları Mamak ve Metris Cezaevi'nde yatan solcu genç Emin'le, suçsuz yargılanmalar ve işkenceyle ünlenmiş cezaevlerinin genel görünümü Kürt taksici Şehmuz'la örneklendirilerek işlenmiştir. Aynı zamanda takma adlar verilen dönemin siyasetçileri, yakın tarihin bu politik romanında bir araya gelmiştir. İşigüzel'in ironik üslubu siyasîler nedeniyle *Resmi Geçit*'te diğer romanlarına oranla daha yoğundur.

Resmi Geçit romanında *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı daha farklı bir formda karşımıza çıkar. Siyaset dünyasında yer almış kişiliklerin ironik bir anlatımla ele alındığı *Resmi Geçit* romanında odasında saçlarını boyayan Hüseyin Feyzullah, siyasi geçmişine dair düşüncelere dalar ve zamanında kendisine Marksist diye alkış tutanları sorgular. Bu sırada Hüseyin Feyzullah'ın kırık aynada görünen koca kulaklarından dolayı *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıyla bir bağ kurulur:

Peki nasıl kurt adam olmuştu? Kırık ayna parçasının içine sığdıramadığı koca kulaklarını seyretmeyi, yüzünü profilden görmeyi tercih ettiğinde başardı ve koca kulaklarına baka baka düşündü. (...)

Hüseyin Feyzullah, senin kulakların niye böyle kocaman?

“Halkımı daha iyi duyabilmek için.” (İşigüzel, 2008: 235-236)²

Hüseyin Feyzullah isminin Alparslan Türkeş'in doğum adı olduğu söylene de kendisi bunu reddetmiş ve doğum adının Ali Arslan olduğunu dile getirmiştir (Turgut, 1995: 4). Dönemin siyasetçilerini takma bir adla ele alan İşigüzel, romanda Türkeş'in de halk arasında yanlış bilinen adını tercih etmiştir. O yıllardaki ülkücü hareketlerini ve ocakları sübjektif bir bakışla ele alan İşigüzel, Hüseyin Feyzullah ve onun faaliyetlerini alaya almaktan geri durmaz.

² Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Burada kullandığı “kurt adam” metaforu aslında Türk mitolojisinde yer alan, ülkücüler tarafından da benimsenen bozkurttan gelmektedir. Fakat Hüseyin Feyzullah’ın “kurt adam” oluşu kocaman kulaklarıyla da ilişkilendirilerek *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki kurda dönüştürülmüştür. Bu durumu benimseyen Hüseyin Feyzullah kendine kulaklarının neden böyle kocaman olduğunu sormuş ve bir siyasetçiye yakışacak cevabı vermiştir. İşigüzel bu cevabın ardından Hüseyin Feyzullah’ın halkını değil yalnızca “uluyanları” duyduğunu söyleyerek kurt metaforu üzerinden onun siyasî kimliğini eleştirme fırsatını kaçırmaz (s. 236).

Bettelheim masal kahramanlarının çocukların hayalini süsleyecek derecede mucizevi bedenlere sahip olduğunu söyler. Çocuk kendini bu kahramanla özdeşleştirerek tüm eksik yönlerini telafi eder ve böylece bedeninin gerçekte olduğu hâliyle barışabilir (2019: s.77). İşigüzel’in yapmaya çalıştığı şey Bettelheim’in bu sözleriyle benzerlik göstermektedir. Derine inildiğinde görülür ki, siyasetçiler de aslında çocuklar gibi daima beğeni ve takdire muhtaçtırlar. Büyüyebilmek veya daha iyi yerlere gelebilmek için ideal bir siyasetçi olmaya ya da öyleymiş gibi görünmeye çalışırlar. Onların bu zafiyetleri tarih boyunca çeşitli alanlarda, çeşitli şekillerde ele alınarak hemen her dönemde mizah konusu hâline getirilmiştir. İşigüzel de bu fırsatı kaçırmayanlardan biridir. Kulaklarının büyüklüğü fiziksel bir kusur sayılabilecekken Hüseyin Feyzullah buna müdahale eder ve bu kusuru güzel bir nedene bağlar. Bettelheim’in de bahsettiği gibi, kendini masal kahramanıyla özdeşleştiren Hüseyin Feyzullah, büyük kulakların ona halkını daha iyi duyabilmek için bahşedildiğini düşünerek bedeniyle barışabilmiştir.

Burada dikkat edilecek bir diğer husus kurt adam mitidir. Hüseyin Feyzullah’ın “nasıl kurt adam oldum” sorgulaması ilk bakışta kaynağı M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış Herodot’a dayanan kurt adam efsanelerini akla getirir de, sonraki cümlelerden lideri olduğu hareketin sembolü olan kurttan hareketle bir benzetme yapıldığı görülmektedir. Ülkücülerin sembol olarak aldığı kurt, Türk destanlarında Türk soyundan kalan tek çocuğu besleyip Türk neslinin devamını sağlayan bozkurttur (Gülşen, 2013: 21-25).

Postmodernizmin eklektizmle olan yakın ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda İşigüzel’in buradaki tutumu daha açıklayıcı hâle gelmektedir. Önce kurt adam mitine dikkat çeken yazar, ardından Türk destanlarındaki anaç kurda Hüseyin Feyzullah’ın siyasi kimliğinden hareketle başvurmuş, en sonunda onu büyükanneyi ve Kırmızı Başlıklı Kız’ı yiyen masal kurduna dönüştürmüştür. Postmodern anlatılarda “çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden” (Ecevit, 2018: 68) söz edilebildiği düşünüldüğünde buradaki mit, masal, destan ve günümüz toplumsal yaşantısının iç içe geçmesi ve bu anlatıların ortak noktası olan kurdun tek bir karede birleştirilmesi, geleneği eklektik yapıda sunan zekice bir oyundur.

Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurdu sorgulamasının siyasi bir söyleme dönüştürüldüğü romanda benzer bir söylem ilerleyen bölümlerde de karşımıza çıkar. 80 darbesiyle birlikte kurulan Millî Güvenlik Konseyi, konuşmaları dinlemek için meclis salonundaki avizelere alıcı taktırmıştır. Bundan haberdar olan birkaç siyasî arasında Pertev (Turgut Özal) de vardır. Meclisteyken alıcılardan kendilerini dinleyen Rasim (Kenan Evren) ve arkadaşlarını hayal eder:

Pertev mecliste avizelere bakar bakar, avizeler neredeyse kendisini kucaklayacakmış gibi ona yaklaşır, o da konuşulanları dinleyen Rasim ve arkadaşlarını hayal ederdi:

“Avizeler niye bu kadar parlak?”

“Sizi iyi dinleyebilmek için.”(RG, s. 401)

80 darbesi sonrası kurulan cunta rejiminin baskıcılığını yansıtmak isteyen İşigüzel, evlere yerleştirilen cihazlarla 24 saat vatandaşı izleyen diktatörlüğün anlatıldığı 1984 romanına atıfta bulunmuş, Rasim'in önderliğindeki Millî Güvenlik Konseyi'nin meclisi dinlediğini kurgulamıştır. Avizelerin parlak olmasını ise Rasim'in böylelikle meclisi daha iyi dinleyebileceğine yorarak ironik bir anlatıma başvurmuştur.

Buradaki anlatımda Kırmızı Başlıklı Kız olarak düşünülen Pertev, kurt yerine konulan da Rasim'dir. 12 Eylül'ün idam edilenleri, işkence edilenleri, kuşkulu bir şekilde kaybedilenleri, açılan binlerce davaları ve hayatlarında bir daha onarılamayacak maddi ve manevi iz bırakılanları içeren dehşet verici bilançosu düşünüldüğünde, Rasim olarak adlandırılan Kenan Evren'in kurt olarak çizilmesi bir tür tepkidir. Romandaki bölüme bakıldığında milletvekillerinin hepsini tutuklatmış olan Rasim'in yeni milletvekilleriyle dolu meclisi dinlemesi, her an yeni birini daha tutuklatabileceği fikriyle avını bekleyen bir kurt profilini yansıtmaktadır. Yakın tarihin yeniden kurgulandığı romanda bu defa masal, ürpertici bir siyaset ortamına malzeme olmuştur.

Şebnem İşigüzel'in 2013 yılında yayımlanan altıncı romanı *Venüs* ise, Arnavut kökenli bir ailenin tarihçesinin, ailenin son kuşak kızlarının ağzından anlatıldığı, fantastik olaylarla örülü bir eserdir. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği gün Boğaz'ın ortasında Doğu ile Batı arasında bir kayıkta dünyaya gelen başkarakterin akıl hastanesine uzanan serüveninde yüzlerce yıldır yaşayan hadım karakter Nergis'ten, dönemin kadın algısına her yönüyle ters düşen Şekina'ya kadar ilginç tiplere yer verilir. Kadının iç dünyasını, toplumdaki yerini, cinsel kimliğini sık sık konu edinen İşigüzel'in bu romanı da aynı görüşle kaleme aldığı görülür. Fakat genellikle ezilmiş, bastırılmış, cinsel kimliği yüzünden psikolojik ve fizyolojik şiddete uğramış kadın karakterlere yer veren İşigüzel, *Venüs*'te çizdiği ve Şekina karakteriyle toplumun dayattığı kadın rolüne meydan okumuştur.

Venüs'te Kırmızı Başlıklı Kız ile kurdun arasında geçen soru-cevap bölümü bir baba ile kızın arasındaki diyaloga dönüştürülür. Bir akıl hastanesinde ailesiyle ilgili anılarını doktoruna anlatmak veya yazmak suretiyle okura aktaran romanın başkişisi, babasıyla ilgili anılarını hatırlar. İç dünyasıyla hiçbir zaman tanışamadığı babasının zaman zaman gözlerini sabit bir yere dikerek dalıp gitmelerinden bahseder. Ardından babasıyla okuldaki bir anısını anımsar:

O anda, kız erkek karışık öğrenim gören okul olma özelliği taşıyan okulunda, bu özelliğinden dolayı bahçesine hayvan leşleri atılır, biz zavallı öğrenciler korkutulmak istenirdik, işte orada, bize okutulan Frenk masalı aklıma geliverdi. Usul usul adımlarla babamın yanına yaklaştım ve elimde olmadan tıpkı o Frenk masalındaki gibi soruverdim:

“Senin burun deliklerin niye kocaman?”

Babamın gözleri aniden yaşlarla doluverdi:

“Dünyayı içime çekebilmek için.” (İşigüzel, 2013: 73)³

Buradaki anlatım bir çocuğun gözündeki ebeveyn portesidir. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında kurdu sorgularken hâkim olan dehşet havası bir kız çocuğunun babasına hayranlıkla bakışı neticesinde büyülü bir atmosfere dönüştürülmüştür. Babasının cevabı üzerine ona “alıcı gözle” bakan kız, insanın sevdiği bir insanın “kıl köklerine, sarkık kulak memesine, kaburga kemiklerinin çıkıklığına, parmaklarının boğumlarına” bakmasından daha güzel bir şey olmadığını söyler. Babasının “Dünyayı içime çekebilmek için.” cevabını neden verdiği ve bu cevabı verirken neden gözlerinin dolduğu romanda gizli tutulmuştur. İşigüzel konuyla ilgili yalnızca “Hayatta en büyük acıyı, dile getirilemeyen şeyler verir.” (V, s. 73) der. Dolayısıyla baba, babalığının yanı sıra dile getiremediği acılar sebebiyle de kızın gözünde kahramanlaşır.

Kırmızı Başlıklı Kız masalında babadan hiç söz edilmez. Bu türden bir masal için sıra dışı olan bu duruma Bettelheim, babanın var olduğu ancak gizli olduğu yorumunu getirir. Erken ödipal arzulardan bahseden Bettelheim, kızın babasına duyduğu arzu, onu baştan çıkarma eğilimi ve baba tarafından baştan çıkarılma arzusuna dikkat çeker. Baştan çıkarmadan kasıt kızın babasını kendisini herkesten çok sevmeye telkin etme isteği ve çabaları; babasının da aynısını kendisi için yapmasını arzulamasıdır. Buna göre masalda babanın iki zıt biçimde var olduğunu söyleyen Bettelheim için “biri, baskılayıcı, ödipal hislerin yarattığı tehlikelerin sonucu olarak kurt; diğeri de koruyucu ve kurtarıcı işlevleri olan avcıdır.” (2019: 228-229)

Venüs'teki baba-kız diyaloguna bu çerçevede bakıldığında babasını kurdun yerine koyan kızın ona karşı ödipal arzularından bahsedilebilir. Annesi kendisini dünyaya getirirken ölmüş olan başkişi, babasını keşfetmeye çalışır. Fakat ne tuttuğu defterden ne de

³ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

davranışlarından babasına ulaşabilmiş, bu durum babasını gözünde daha çok büyütmiştir. Freud’a göre ergenliğe giren çocuk cinsel anlamda ilk nesne seçimini doğumundan itibaren sevdiği ve bağlandığı insanlar arasından seçecektir ve bu seçim hayal gücü içinde gerçekleşecektir. Dışarıdan bakıldığında cinsellikle hiçbir ilintisi yokmuş gibi görünen ebeveyn sevgisi ile cinsel sevgi aynı kaynaktan gelir. Erkek çocuğun anneye, kız çocuğun babaya karşı olan cinsel eğilimi, kişinin sonraki hayatını önemli derecede etkileyen bir faktördür (1972: 168-170). *Venüs* romanında başkişinin hayatındaki tek erkek ve tek ebeveyn babasıdır. Dolayısıyla hep ödipal arzular sebebiyle hem de tek erkek profili olması sebebiyle baba karakteri önemlidir.

Bir baba kız diyalogunda postmodernizmin imkânlarından faydalanan yazar, dil ve üslubunu taklit ettiği masalın alt okumasına da göndermede bulunmuştur. Babanın burun deliklerinin neden kocaman olduğu sorusuna verdiği “Dünyayı içime çekebilmek için.” (s. 73) cevabı da masalların fantastik kurgusuna göre dönüştürülmüştür.

Nedim Gürsel’in 2011 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Şeytan Melek Komünist*’te ömrünü Nâzım Hikmet ile ilgili çalışmalara adanmış bir yazarın Berlin’de yaşadıkları anlatılır. Onu Berlin’e elinde Nâzım Hikmet ile ilgili önemli belgeler olduğunu söyleyerek çağıran Ali Albayrak’ın hayatı, romandaki ikinci olay örgüsüdür. Nâzım Hikmet ile ilgili belgelerin oluşturduğu bölümler romanda üstkurmaca niteliğindedir. Zira yıllarca Nâzım Hikmet ile ilgili araştırmalar yapan, kitaplar yazan kişi Gürsel’in bizzat kendisidir ve romanı kendi araştırmalarından yola çıkarak kurgulamıştır. Nâzım Hikmet ile ilgili belgeler nedeniyle Sovyet Rusya’sına, Ali Albayrak ve yazarın gençliği vesilesiyle 70-80’li yıllardaki Türk siyasî olaylarına ve Almanya’da Berlin Duvarı’nın yıkılmadan önceki baskılı günlere geri dönüş yapılarak romanda siyasî ve tarihi bir arka plan oluşturulmuştur.

Şeytan Melek Komünist romanında gençliğini Berlin’de geçirmiş olan yazar, yıllar sonra Nâzım Hikmet belgeleriyle ilgili aldığı telefonla tekrar Berlin’e geldiğinde sık sık geri dönüşlerle şehre dair anılarını ve şehrin, Berlin Duvarı yıkılmadan önceki sancılı süreçlerini hatırlar. Bazen daha da gerilere giderek şehirde soykırımın silinmeyen izlerine değinir:

Ağaçlar yapraklarını dökmüştü çoktan, mevsim kıştı. Ama bir kış masalı değildi tezgâhlanan. Kurt oğlakları yalayıp yuttuğunda avcılar zavallı yavruların yardımına koşmayacak, kırmızı şapkalı kız da dahil tüm Yahudi çocuklar ona yem olacaktı (Gürsel, 2011: 37).⁴

Gürsel’in bu bölümde üzerinde durduğu, geçmişte yaptığı gezintilerden aklında kalan Wannsee’deki Yahudi soykırımı ile ilgili kararların alındığı bir köşktür. Soykırıma dair tek kanıt olan bu olay, tarihe “Wannsee Konferansı” olarak geçmiştir. “Yahudi sorununa nihai

⁴ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

çözüm” başlıklı konferansta yalnızca Almanya’da değil tüm Avrupa’daki Yahudilerin soykırımı kararına varılmıştır (Guttstadt, 2012: 549). Ocak ayında Berlin’e gelen yazar, bu konferansı 1942 Ocak ayında yapıldığı için anımsadığını belirtir. Burada “tezgâhlanan” diye bahsedilen Wannsee Konferansı’dır.

Yazarın bu bölümde değindiği kurt ayrı bir başlıkta irdeleneceğimiz *Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu* masalındaki kurt gibi görünse de aslında Gürsel her iki kurdu da tek bir metaforla birleştirmiştir. Çünkü burada kurttan kasıt Yahudileri katledecek olanlar, yani Nazilerdir. Kurt burada ideal bir karakterin değil vahşetin sembolüdür ve aynı zamanda kazandırır. Kurdun muzaffer oluşu Perrault’un derlediği *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını akla getirmektedir. Kurdun Kırmızı Başlıklı Kız’ı yemesiyle son bulan masalda iyi olan değil kötü olan kazanmış, iyi olan tehlikelere karşı tedbirli davranmadığı için cezalandırılmıştır. Perrault’un masalını acımasız ve mantıksız bulan Bettelheim, bu derlemede Kırmızı Başlıklı Kız’ın annesi tarafından büyükannesinin evine giden yolda oyalanmaması ya da ana yoldan sapmaması için uyarılmadığına ve büyükannenin suçsuzluğuna işaret eder. Dolayısıyla masaldan alınacak ders anlamsızlaşmıştır. Buradaki kurt ise bir metafordur (2019: 215-217).

Yahudi soykırımı tarihin seyrini değiştiren büyük katliamlardan biri olması sebebiyle sanat dallarını ve pek çok aydını etkilemiştir. Özellikle sinemaya türlü şekillerde yansımış olan soykırım ile ilgili Steven Spielberg’in 1993 yapımı, gerçek kişi ve olaylardan uyarlama *Schindler’in Listesi* adlı filmi bu noktada önemlidir. Mutsuzluk, umutsuzluk, çaresizlik ve ölümü anımsatan siyah-beyaz filmde renkli olan tek sahne bir kız çocuğunun kırmızı paltosudur. Spielberg bu kırmızı paltolu kızla katliamın barizliğine ve ona rağmen yalnızca seyredenlere vurgu yapmak istemiştir (Bala, 2019: 58). Gürsel’in burada farklı bir masal kahramanı yerine Kırmızı Başlıklı Kız’ı tercih etmesi *Schindler’in Listesi*’ndeki kırmızı paltolu kıza bir gönderme şeklinde okunabilir. Çünkü Kırmızı Başlıklı Kız’ı “Yahudi çocuklar”dan biri olarak nitelendirmiştir ve filmde kırmızı paltolu kız da ölenler, yani Gürsel’in deyiimiyle Nazilere yem olanlar arasındadır.

Gürsel’in buradaki pesimizmini, Ecevit’in postmodern düşünceyi benimsemiş insan ile ilgili şu cümleleriyle açıklamak mümkündür:

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı altında topladığımız insan, modernistlerde olduğu gibi davranmıyordur artık; o yaşanmakta olan kaosun çatlaklarından sızacak bir ışık, her şeye karşın varolduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir (2018: 65-66).

Ne yaşanırsa yaşansın, kahramanın başından geçen bin bir türlü maceradan sonra iyilerin daima kazanıp ödüllendirildiği, kötülerin daima kaybedip cezalandırıldığı masal anlatıları postmodern bir bakışta pesimizmi aşamayarak dönüşüme uğramıştır. Çünkü dünya artık “tüketim”in merkezidir ve insanlar yalnızca birer “tüketici”dir. Bir masal anlatısının didaktik oluşumu ile bir soykırımın insanlık dışı vahşeti aynı tüketimin iç içe geçip ayrıştırılmaz malzemesi hâline gelmiştir.

Mine Söğüt’ün 2003 yılında yayımlanmış ilk romanı olan *Beş Sevim Apartmanı*, cinperi hikâyeleriyle örülmüş, rüya tabirinden parça metinlerin yer aldığı, fantastik bir romandır. Beş Sevim Apartmanı adındaki binaya nöroloji doktoru Samimi aracılığıyla yerleştirilmiş beş hastayı konu edinen romanda, hastaların kendi kurguladıkları cinperilerle örülü gerçeküstü hayat hikâyeleriyle asıl öyküleri ve akıl sağlıklarını yitirme nedenleri ayrı ayrı başlıklar altında verilmiştir. Romanda geleneksel anlatılara ve toplumda söylenegelen hurafelere dayanarak bir “büyülü gerçekçilik” havası oluşturulduğunu sezinlemek mümkündür.

Beş Sevim Apartmanı romanında, benzetme yoluyla atıf şeklinde sunulmuş *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında, vurgulanan bölüm ormandaki gezintidir. Romanda cinperi hikâyeleriyle “Beş Sevim Apartmanı” adlı binada yaşayan hastalardan “Parlak Kırmızı Perdeli Penceredeki Kadın”, kendi kurgusu olan hayat hikâyesinde anneannesini ve onun periler diyarına nasıl karıştığını anlatır. Rize’de yaşayan Rum kökenli ailenin köyünü bir gün Türk çeteleri basar ve henüz küçük bir kız olan anneanne, o sırada ormanda olduğu için kurtulur:

Evimizi içindekilerle birlikte ateşe verdiler. Ama ben o sırada ormanda çilek toplamaya gittiğim için – Kırmızı Başlıklı Kız masalındaki gibi tıpkı – katliamdan şans eseri kurtuldum (Söğüt, 2003: 104).

Romanda karakterlerin hem nörolojik hastalıklar neticesinde kendi kurguladıkları hayat hikâyelerini hem de asıl hayatlarını veren Söğüt, burada Melike adındaki bu hastanın aile tarihini masalsı bir üslupla anlatır. Ormanda çilek toplamaya gittikten sonra köylerin yakıldığını gören kız bir ağaç kavuğuna saklanır ve orada perilerle tanışıp hayatının geri kalanında onlarla iç içe yaşar. Kızı ve torunu babasızdır ve ona perilerin armağanıdır. Şizofrenik bir karakter olan Melike’nin kurguladığı bu aile tarihi gerçekte oldukça acıklıdır. Balat’ta yaşayan çingenelerden olan anneanesi bir fahişedir ve kızının babası, hayatına girmiş yüzlerce erkekten biridir. Aynı şekilde fahişe olan kızı da Melike’yi meçhul bir babadan dünyaya getirmiştir. Baba hasretiyle büyümüş olan Melike’nin tek avuntusu geceleri gördüğü rüyalarıdır. Bu rüyalarda babasıyla birlikte gerçekte yaşayamadığı ne varsa hepsini yapar ve bundan dolayı zamanla akıl sağlığını kaybeder.

Melike'nin aile tarihi konumuz açısından önemlidir. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalına yalnızca bu bölümde atıf yapan Söğüt, aslında alt metinde Melike'nin hayatını da bu masala göre kurgulamıştır. Romanda Beş Sevim Apartmanı'nda yaşayan beş hastanın fantastik hikâyesi kaldıkları evin perdelerinin renkleriyle nitelendirilen başlıklara sahiptir. Melike'nin hikâyesinin “Parlak Kırmızı Perdeli Penceredeki Kadın” başlığı altında verilmesi dikkate değerdir. Hem Melike'nin kurgusu olan versiyonunda hem de gerçeğinde önemli nokta hikâyenin üç kadından oluşması, bir “baba”nın olmamasıdır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı da anne, Kırmızı Başlıklı Kız ve büyükanne etrafında örülmüştür ve masalda baba yoktur. Romanda eve gelen “kara bakışlı adam” masaldaki kurdu çağrıştırmaktadır. Melike'nin gelen adamı babası zannetmesi, onu içeriye alması ve adamın ona tecavüz etmesi Perrault'un derlediği masalda kurdun büyükanne'nin kıyafetlerini giymeden yatağa girmesi ve Kırmızı Başlıklı Kız'dan da soyunup yatağa girmesini istemesiyle doğrudan orantılıdır (Bettelheim, 2019: 216). Böylelikle her iki kız da tuzağa düşer ve bedelini öder. Dolayısıyla kurgu çoğu yerde masalla örtüşmektedir.

Alıntılanan bölümde ise ormana çilek toplamaya gitmekle *Kırmızı Başlıklı Kız* masalına gönderme yapılmıştır. Fakat burada dikkat edilecek nokta şudur: Kırmızı Başlıklı Kız ormana çilek toplamaya gitmez. Hatta ormana da gitmez. Onun niyeti büyükannesine yiyecek götürmektir. Büyükannesinin evine gitmek için ormandan geçer. Ormanda kurtla karşılaşması ve kurdun oyalama niyetiyle onun dikkatini çiçeklere çekmesi sonucu büyükannesine çilek toplamaya karar verir. Yolu ormana düşen bu iki kızın durumunun birbirine zıt olması, Kırmızı Başlıklı Kız'ın annesinin sözünü dinlememesi, Melike'nin anneannesinin ise herhangi bir uyarıya maruz kalmamış olmasından kaynaklıdır. Nitekim her iki kız da sonucunu eylemlerine göre alır. Kırmızı Başlıklı Kız bir süreliğine de olsa cezalandırılırken Melike'nin anneanesi periler tarafından bir ağaç kovuğunda korunup kollanarak ödüllendirilmiştir.

Postmodernizmin çerçevesinden baktığımızda *Beş Sevim Apartmanı*'ndaki “Parlak Kırmızı Perdeli Penceredeki Kadın” kurgusunda, anlatı içinde anlatı şeklinde kurgulanmış bir parodiden bahsetmek mümkündür. Yazar, hem masalın adını kullanarak anneannenin ormana çilek toplamaya gitmesini parodik olarak dönüştürmüş, hem de hikâyenin geneline yaymıştır. Bu tutumu metnin içeriğini özetten veya alıntıdan bir başka sözcüye gönderen metinlerarası bir sözcü olarak açıklayan Aktulum, bir içyineleme durumu yaratmaktan bahseder:

Özetlediği kurgunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, onun içerisinde bir geriye dönüş vasıtası olur ve sonuçta metin içinde bir içyineleme durumu yaratır. Üst-metin belirgin, özgül özellikleri, bilinen iyeleri yeni metinde yinelenir. Böylelikle içerisine sokulduğu metnin anlamlılığı daha iyi sağlanmış olur, iki metin, aralarında söyleşir. Ancak benzer şeyleri anlatırlar (2000: 160).

Mine Söğüt'ün 2004 yılında yayımlanan ikinci romanı *Kırmızı Zaman*'da geçmişin dehşet yüklü sırlarıyla yaşayan bir grup insanın kimsesizler mezarlığında ve İstanbul'un altındaki karanlık dehlizlerde kesişen karanlık hayatları anlatılır. Modern zaman evliyası Zaman Dayı, cellat dedelerinden kalan kanlı geçmişi omuzunda taşıyan Halat Niyazi, anne babasının koruma amaçlı eve kapattığı Hüsrân, kayıp babasının izini süren Botan gibi birbirinden bağımsız dört ayrı karakterin yolunu aynı noktada birleştiren Söğüt, İstanbul'un hem geçmişteki hem de günümüzdeki karanlık taraflarına değinir. Her bölümün başında o bölümde öne çıkan bir kelimeyle ilgili sözlük tekniğinin kullanılarak kelime bilgisinin verilmesi, romanda öne çıkan ayrıntılardan biridir.

Söğüt'ün masalsı bir üslupla ele aldığı *Kırmızı Zaman* romanında tekrar karşımıza çıkan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı bir sözlük bilgisi olarak aktarılır. Romandaki bölümlerin başında bölümün genel temasıyla ilgili bir kelime sözlük formunda okura sunulur. “Kırmızı” kelimesinin sözlük bilgisinin aktarıldığı bölümde kırmızıyla ilgili her şey yazılıdır. Bunlardan biri de *Kırmızı Başlıklı Kız*'dır:

Kırmızı şapkalı kız bir masal kahramanıdır (Söğüt, 2005: 21).⁵

Kırmızı Başlıklı Kız masalının kırmızı renkle anılması, kurgu dâhilinde bile olsa sözlüğün “kırmızı” başlığının altında verilmesi, masalda kızın kırmızı başlık takmasına getirilen çeşitli yorumlarla ilgilidir. Erich Fromm kırmızı başlığın âdet görmeyi sembolize ettiğini söyler. “Küçük kız, artık yetişkin bir insan olmuştur ve cinselliği ile karşı karşıyadır.” (2015: 223) Benzer bir yorum getiren Bettelheim ise masal boyunca başlıkta olduğu gibi kızın adında da üzerinde taşıdığı kırmızı rengin vurgulandığına dikkat çeker. Kırmızı rengin şiddetli duyguları, özellikle de cinsellikle ilgili olanları simgelediğini söyleyen Bettelheim, büyükannenin torununa verdiği kırmızı kadife başlığı cinsel cazibenin zamanından önce aktarılmasına dair bir simge olarak görür ve büyükannenin kapıyı bile açamayacak kadar yaşlı ve hasta olmasının bu düşünceyi vurguladığını savunur (2019: 223). Kırmızı dişil bir renktir, suça yakın ve baştan çıkarıcı anlamlarını da taşımasının yanında şeytanı ve sapkınlığı da niteler (Gün, 2008: 49). Görüldüğü üzere masalın alt okumasında rengin pek çok sembolü olduğu gibi “kırmızı” da masalla özdeşleşmiştir.

Kurgularında masala çeşitli tekniklerle sıkça yer veren Söğüt'ün buradaki tutumu bilinçlidir. Çünkü sözlüklerde kırmızı başlığının altında böyle bir bilgi yer almaz. Üslup olarak

⁵ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

taklit ettiği sözlük formatında *Kırmızı Başlıklı Kız* masalına da yer vererek ismen atıfta bulunmuştur.

Metinlerarasılık aracılığıyla bir metni dönüştürerek, eklektik bir hâle büründürerek veya o metnin alt okumalarıyla ilgili göndermelerle eserlerine almak postmodern yazarların en sık başvurdukları yöntemlerden biridir. Masallar arasında da *Kırmızı Başlıklı Kız* bu anlamda zengin bir metindir. Alt anlamları, verdiği bilinçdışı mesajlar ve içerdiği semboller pek çok araştırmaya konu olmuş ve “çocuk masalı” bağlamında tartışmalara neden olmuştur. Postmodern yazarların en çok başvurduğu masal olmasının sebebini masalın bu zenginliğine bağlamak mümkündür.

Burada incelenen *Kırmızı Başlıklı Kız* göndermelerine bakıldığında genel olarak masalın üslubunun taklit edildiği, yani pastiş tekniğine başvurulduğu görülmektedir. İhsan Oktay Anar ve Şebnem İşigüzel, masala taklit yoluyla başvurmuş, masalın en bilinen bölümü olan *Kırmızı Başlıklı Kız* ile kurt arasındaki soru-cevap bölümünü karakterlerine veya vermek istedikleri mesaja göre dönüştürmüşlerdir. Anar’ın cinsel bir fantezi aracına dönüştürerek gülünçleştirmesine karşılık İşigüzel ironik üslupla siyasî bir söyleme veya bir çocuk-ebeveyn ilişkisine alet etmiştir. Parodi veya atıf/gönderme tekniğini kullanan Nedim Gürsel ve Mine Söğüt, masalın önemli noktalarına değinerek ortak bir pesimist bakışta birleşmiş, masalı korkunç olaylar ve kurgularla dönüştürmüşlerdir. Özetle bu yazarların çoğulculuğun imkânlarından faydalanarak *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının şekil ve içeriğindeki her türlü ayrıntıya el attıkları söylenebilir.

2.2. Hansel ile Gretel

Modern çağ çocuklarının “şekerden ev” motifiyle hayalini süslemiş olan *Hansel ile Gretel* masalı, yamyam cadı profiliyle sanat eserlerine olduğu kadar postmodern edebiyatta da birçok yazarın eserine çeşitli formlarda dâhil olmuştur.

Hansel ile Gretel masalının kökeni, pagan dönemine ait olduğu düşünülen efsanevi karakter Baba Yaga’ya dayanır. Melek Özlem Sezer, *Hansel ile Gretel*’in modern izleği olarak *Taşi ve Baba Yaga* adındaki bir çocuk kitabı serisinden bahseder (2019: 57-60). Jack Zipes’a göre Baba Yaga, 19. yüzyıldan itibaren Rus ve Avrupa masallarında belirleyici bir figür olarak sık sık karşımıza çıkarak olayların gidişatını kahramanın lehine ya da aleyhine çeviren önemli bir karakterdir (2018a: 146-147). *Hansel ile Gretel* masalındaki cadıyı diğer cadı figürlerinden ayıran özelliği yamyamlığıdır. Bu ayrıntı, masal ile Baba Yaga anlatısını önemli bir yerde birleştirir.

Baba Yaga birçok Rus, Ukrayna ve Belarus masallarında yer alan bir karakterdir. Kaynaklarda tehlikeli bir cadı olduğu gibi anaç ve hayırsever bir kadın olduğu da anlatılır. Kökeninin bir Pagan Tanrıçasına dayandığı düşünülmektedir. Tarihsel evrimi tam olarak bilinmemekle birlikte Hristiyanlık öncesi Rusya'sında ortaya çıktığı görüşü yaygındır. Batı'daki cadılık algısıyla büyük ölçüde benzer. Baba Yaga esrarlıdır, güçlü bir yapıya sahiptir, Tanrı'ya ve şeytana meydan okur. Anlatılarda dev tavuk bacakları üzerine kurulu bir evde yaşadığı belirtilir. Duruma bağlı olarak insanlara yardım etmeye veya onları öldürmeye karar verir. Genellikle Rusların peşinde olan ve onları öldürmeye çalışan bir yamyamdır. En sevdiği avları çocuklar ve genç kadınlardır. Kasırga şekline girerek çocukları ve genç kadınları kaçıtır. Ormanda yaşar ve bütün hayvanlar ona hürmet eder. Ormanı toprak ana gibi koruyup kolladığı söylenmektedir. Kulübesine yolu düşen insanları sınavı amacını öğrenmeden bırakmaz (Zipes, 2013: Önsöz vii-viii).

Perrault'un derlediği *Parmak Çocuk* masalı, *Hansel ile Gretel*'in Fransız versiyonudur. Tıpkı *Hansel ile Gretel* masalındaki gibi bir oduncu ve karısının yedi oğlan çocuğu vardır. Çocukların hepsi çok küçüktür, kendilerine bakabilecek yaşta değildirler. Bir zaman sonra büyük kıtlık gelir ve çift, çocuklarından kurtulmaya karar verir. Robert Darnton bu durumun normal bir şeymiş gibi gösterilmesini dönemin Fransa'sındaki kıtlık ve salgın ile açıklar. Erken modern dönemde Fransa'da çocuk ölümleri olağanlaşmıştır. Perrault'un masalı derlediği 17. yüzyıl Fransa'sında yoksulların dericiler tarafından sokağa atılan deri atıklarını yedikleri, ağzlarında ot olan cesetlerin bulunduğu ve annelerin hastalığa yakalanıp ölsünler diye bebeklerini hastalarla temas ettirdiği bir dönemdir. Bu yaşananlara nazaran daha insaflı ilerleyen masalda, ormana bırakılan çocuklar gerçek bir evde bir dev karı koca ile karşılaşır. Bu devler, yamyam olmalarına rağmen yerel zenginler olarak, olağan bir yaşantıyla tasvir edilir. Eğlenceler düzenleyip ev geçindiren tiplerdir (Darnton, 2017: 34,42).

Guiseppe Pitre'nin Sicilya'da derlediği *Bahçenin Kocakarı* masalı büyük ölçüde *Rapunzel* masalının bir versiyonu olmakla birlikte son kısmı *Hansel ile Gretel* masalıyla neredeyse bire bir aynıdır. Hamile kadının bahçeden çaldığı lahanalara karşılık olarak doğacak kızını isteyen kocakarı, kızı *Rapunzel* masalında olduğu gibi koruyup kollayarak büyütme yerine *Hansel ile Gretel* masalındaki yamyam cadının yaptığı gibi ilerde yemek için şişmanlatmaya çalışır. Kızı bir kilere kilitleyip her gün kapının altından parmağını kontrol ederek şişmanlamasını bekler. Fakat kız kocakarıya kendi parmağı yerine bir farenin kuyruğunu göstererek her seferinde atlatır. Bir gün kocakarı kızın şişmanladığını görerek onu kilerden çıkarır. Kızı pişirmeden önce ekmek yapmaya karar verir ve bunun için kızıdan yardım ister. Kız bu esnada kocakarıyı fırına iterek öldürür. Annesiyle birlikte kocakarının evindeki her şeyi

kendi evlerine taşırılar ve mutlu mesut yaşarlar (Zipes, 2018a: 270-275). Masalın en bilinen versiyonu Grimm Kardeşler'in derlediği "şekerden ev" motifiyle dünya çapında bilinen *Hansel ile Gretel* masalıdır.

Masala göre yoksul bir oduncunun Hansel adında bir oğlu, Gretel adında da bir kızı vardır. Büyük kıtlık gelip ülkeyi vurunca üvey anneleri oduncuya çocukları götürüp ormana bırakmayı teklif eder ve böylelikle iki kişiyi beslemekten kurtulacaklarını söyler. Babaları başta reddetse de zamanla razı olur. Hansel ile Gretel babalarıyla üvey annelerinin bu konuşmalarını duymuştur. Geceleyin herkes uyuduktan sonra Hansel çıkıp ceplerini çakıl taşlarıyla doldurur. Ertesi gün hep birlikte ormana giderken Hansel, topladığı çakıl taşlarını gittikleri yollara atar. Ormanda Hansel ile Gretel'i yaktıkları ateşin başına oturtan üvey anne ile baba odun toplama bahanesiyle uzaklaşırlar. Bunun üzerine uykuya dalan Hansel ile Gretel, ancak geceleyin uyanırlar. Hansel'in yola attığı çakıl taşlarını görüp evlerinin yolunu bulabilmek için ayın doğmasını beklerler ve ay doğunca yola koyulurlar. Onların tekrar eve geldiğini gören babaları çok sevinir. Fakat üvey anneleri bu duruma çok sinirlenir ve yine bir kıtlık döneminde kocasına çocukları tekrar ormana bırakmayı teklif eder. Bu defa çakıl taşı toplayamayan Hansel, üvey annesinin verdiği ekmeği ufalayarak gittikleri yola serper. Ne var ki geceleyin uykudan uyandıklarında ekmekleri ormandaki kuşların yediğini görürler ve ormanda yollarını kaybederler. Günler sonra ormanda dolaşırken beyaz bir kuşun peşine düşerler ve böylece pasta ve şekerlemeden yapılmış bir kulübeye gelirler. Günlerdir aç olan iki kardeş karınlarını doyururken kulübenin sahibi olan cadıya yakalanırlar. Cadı başta onları evine alır ve iyi davranır. Fakat ertesi gün Hansel'i ahıra kapatır ve Gretel'i de hizmetçisi yapar. Niyeti zayıf ve çelimsiz olan Hansel'i besleyip semirttikten sonra mideye indirmektir. Bir zaman sonra cadının bir boşluğundan faydalanan Gretel onu fırına iter ve cadı ölür. İki kardeş kurtulduktan sonra cadının kulübesinde buldukları mücevherleri yanlarına alarak evlerine dönerler. Üvey annelerinin ölmüş olduğunu gören iki kardeş, babalarıyla mutlu mesut yaşarlar (GM, s. 104-116).

Elif Şafak'ın 2000 yılında yayımlanan üçüncü romanı *Mahrem*, çocukluğunda yaşadığı travma nedeniyle yemek yeme bağımlısı olmuş şişman bir kadınla Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi adında fantastik bir karakterin yaşamının anlatıldığı, birbirine geçmiş iki ayrı olay örgüsünden oluşan bir eserdir. Geleneksel anlatı üslubuna bolca yer verilmesi ve dil mekanizmasının zaman zaman sınırlarda dolaşması, romanda öne çıkan tekniklerindendir. Şafak şişman kadın, cüce erkek, samur-kız, mum-insan gibi karakterlerle donattığı romanında görmek, görülmek ve göze dair ayrıntıları bir araya getirerek bu duyunun insan yaşamındaki ince noktalarını vurgulamaya çalışmıştır.

Mahrem romanında başkarakter şişman kadının çocukluğunda yaşadığı travmatik olaydan hareketle *Hansel ile Gretel* masalı alıntılanır. Uğradığı cinsel tacizin travmasını yiyerek atlatmaya çalışan çocuk, bir pedagoğdan psikolojik yardım alır ve pedagoğun sorularına hep bir masalla karşılık verir. “Bugünlerde çok yemek yiyormuşsun. Öyle mi?” diye soran pedagoğa, cevaben *Hansel ile Gretel* masalını anlatır:

Hiç acele etmeden, hiç ara vermeden, tane tane anlattı pencereleri akide şekerinden, kapısı badem ezmesinden, bacası bezeden, çimleri çilekli pudingden, çitleri çifte kavrulmuştan, odaları koz helvadan, çatısı çikolatadan kulübeyi kemirirken, dünyanın en kötü kalpli cadısına esir düşen Hansel ile Gretel’in masalını (Şafak, 2000: 174).⁶

“Mide bir masal diyarındır.” (s. 185) diyen Şafak, yemenin esiri olmuş bu kadın karakterinin yine ağızcıl esaretten dolayı tuzağa düşen *Hansel ile Gretel* masalını alıntılamaının sebebi budur. Romanda şişman kadının yeme konusunda zafiyet sahibi olmasının sebebi, uğradığı cinsel tacizden sonra kendisinde oluşan eksikliği yeme eylemiyle doldurma güdüsüdür. Çocukluğunda kazandığı bu güdü hayatı boyunca devam edecektir. Toplumun sorgulayıcı, yargılayıcı ve aşağılayıcı bakışlarına maruz kaldığında veya sevgilisi olan Be-Ce tarafından fazla kilolarından dolayı yerilmeye başladığında da yine içindeki eksikliği yemekle tamamlamaya çalışır. İnsanın zamanla yenmeyi başardığı bu ilkel güdüyü Hansel ile Gretel de henüz küçük birer çocuk oldukları için yenememiştir. Masalla örtüşen nokta farklı sebeplerle de olsa temelde yeme zafiyetidir.

Bettelheim, Hansel ile Gretel’in korkusunun evden değil, dolaylı yoldan anneden uzaklaşmaktan ileri geldiği görüşünü savunur. Anne, çocuk için tüm besin kaynaklarını simgelemektedir. Evlerinden zorla uzaklaştırıldıklarında kendilerini artık tamamen ağızcıl gerilemeye kaptırırlar. Bettelheim’e göre şekerden ev en ilkel hazlar üzerine kurulu bir varoluşu temsil eder. Dolayısıyla Hansel ile Gretel bu şekerden evi görünce kontrol dışı isteklerine kapılırlar (2019: 205-207). Hansel ile Gretel’de çocuk olmaktan kaynaklı kontrol edememe ve annenin yokluğunun verdiği ağızcıl gerileme zafiyeti ile romanda şişman kadının çocukluğunda yaşadığı cinsel taciz sonucu kendindeki eksikliği tamamlama çabası özünde birbiriyle benzeşen olaydır. Her iki olayın da temeli bir eksikliğe dayanmaktadır. Başkarakterin o günlerde çok yemek yiyip yemediği sorusuna bu masalla cevap vermesi de aslında bu olayla doğrudan ilişkilidir.

Burada pesimizmin ve yabancılaşmanın postmodern dönemde ön plana geçmesine tekrar vurgu yapmakta fayda var. Şafak’ın da yaptığı gibi, masallar postmodern dönemde

⁶ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

kahramanın maceralarıyla ve düştükleri tuzakla gündeme gelmişlerdir. Kahramanın kurtuluşu ve ödüllendirilişi arkaik dönemin veya sözlü kültürün bir güzellemesidir. Günümüz postmodern yazarlarının dünya görüşüne göre “kahraman” tuzağa düştüğünde değil bir ödüle, rahata kavuşması bile kabul görmez. Çünkü dünya artık kaotik bir ortamdır.

Şebnem İşigüzel’in 2010 yılında yayımlanan beşinci romanı *Kirpiklerimin Gölgesi*’nde on bir yaşında bir kız çocuğunun başından geçen bir dizi kötülük anlatılır. Kadına ve çocuğa fiziksel/cinsel şiddet konularına sıkça dikkat çeken İşigüzel bu romanda, babasını kaybetmiş, annesi tarafından hiç sevilmemiş, ağabeyi tarafından cinsel tacize uğrayan bir kız çocuğunun kötülüklerle çaresizce savaşını konu edinir. Göz önünde olmayan ve yetkililere ulaşamayan pek çok kadın ve çocuğun tıpkı bu kız çocuğu gibi kötülüklerle boğuştuğu romanda sık sık vurgulanan bir detaydır. Olayların çocuğun gözünden aktarımı, kurguyu daha gerçekçi kılması adına önemlidir.

Kirpiklerimin Gölgesi romanında yiyecek yüzünden tuzağa düşme motifi, *Mahrem* romanındaki travmayla benzerlik taşımakla birlikte işleniş yönünden farklılık arz eder. Romanın başkarakteri olan küçük kız, ağabeyi başta olmak üzere çevresindeki birçok erkekten cinsel şiddet ve taciz görür. Bunlardan biri de “bekçi amca”dır. Küçük kız şekerlerle kendine çeken bekçi, taciz etmek için kızın bu zaafını kullanır:

Zaaf sizi her tuzağa düşürür.

Dersimiz “Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi”ydi. Karatahtada böyle yazıyordu. Zaaf ne kötü bir kelimeydi. Bu konuda bir kompozisyon yazmamız gerekirse, Yürüyen Köşk’ün kapısında bir torba dolusu badem şekeri sallayarak beni çağıran bekçiye nasıl yenik düştüğümü anlatırdım. Şeytanın peşinden gider gibi gitmişim bekçinin peşinden. Her adımda avucuma bir tane badem şekeri bırakmıştı. Ne kadar akıllıydı, her şeyi seziyordu. Diğer badem şekerlerini pıt pıt pıt yere atmıştı. Her adım için bir şeker. Her adım için bir şeker. Her bir şekeri açgözlülükle kapıp yedim. Şekerleri ağızımda çabuk çabuk kıldım. Şeker taneleri cam kırıkları gibi doldurdular ağızımı. Bekçi tuzağa düşürmek istediği bir kuşu yemler gibiydi (İşigüzel, 2011: 78-79).⁷

Romanın başkarakteri olan küçük kızın içinde yaşadığı dünya olabildiğine olumsuz, etrafındaki insanlar olağanüstü derecede kötü kalplidir. Annesinin ve ağabeyinin sevmediği, benimsemediği bir birey olduğu için evde temel ihtiyaçlarına bile kısıtlı bir şekilde müsaade edilir. Bu nedenle şeker, çikolata gibi yiyecekler küçük kız için erişilmesi güç birer lükstür. Kızını para karşılığında erkeklere satan annesi, onu Yürüyen Köşk’ün emekli bekçisine götürdüğünde “O çocukları çok seviyor.” (s.76) diyerek kızın korkmamasını sağlamış, bekçinin badem şekerleri de kızın bu duygusunu güçlendirmiştir. Ne var ki, bekçi onu banyoya kilitleyip

⁷ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

pantolonunu indirir ve “Güzellik acıtır,” (s. 79) diyerek badem şekerlerinin bir bedeli olacağını ileri sürer. Zaaflı insanı her tuzağa düşürecek düşüncesi küçük kızın bu yaşadıklarından almaya çalıştığı derstir.

Hansel ile Gretel masalıyla burada benzeşen ayrıntılar, bekçinin badem şekerlerini birer birer kızın önüne atarak onu eve götürebileceği bir yol çizmesidir. Hansel de eve giden yolu işaretlemek için yere beyaz çakıl taşları bırakır (Bettelheim, 2019: 206). Başka bir şekerleme yerine görünümü taşa benzeyen, beyaz badem şekerinin kullanılmış olması ve bekçinin bu şekerleri kızı birer birer vermek yerine tıpkı Hansel gibi yere atarak bir yol çizmesi birbiriyle benzeşen unsurlardır. Romandaki küçük kız da tıpkı Hansel ile Gretel gibi ilkel bir özellik olan ağızcılığı bırakamamış ve bu sebeple acı bir şekilde deneyim kazanmıştır (Bettelheim, 2019: 206). Taşla yol çizme motifinin sonucu hem masalda hem de romanda aynı olsa da sebebi farklıdır. Küçük kız badem şekerlerini takip ederek tuzağa düşer. Hansel ise çakıl taşlarını takip ederek ormana ilk gidişte evini bulur. Fakat ikinci gidişte yola çakıl taşı yerine ekmek kırıntısı attığı için yolunu bulamaz ve cadının eline düşerler. Masalda verilen ikinci şansı İşığüz el vermemiş, postmodern dünyanın pesimizmini burada da devreye sokmuştur.

Dikkat edilmesi gereken bir başka ayrıntı, Hansel ile Gretel’i ormana terk edenin de, romanda küçük kızı bekçiye teslim edenin de anne figürü olmasıdır. Kötü kalpli anne (masalda üvey anne) figürü çocukların tuzağa düşmesine ve acı deneyimler kazanmasına sebep olmuştur. Her iki annenin de çocuklara kötülük etmek istemelerinin sebebi temelde maddiyattır. Fakat Hansel ile Gretel’in annesi ülkedeki kıtlıktan dolayı evde beslenecek insan sayısını azaltma amacı güder. Bettelheim geleneksel masalın dahi acı gerçeği aktardığını söyler: “Yoksulluk ve sefalet insanın karakterini geliştirmez, aksine onu daha bencil, başkalarının acısına duyarsız ve böylece kötülük yapmaya meyilli hâle getirir.” (2019: 205) Romandaki küçük kızın ailesi de fakirdir ve anne, küçük kızını erkeklere satarak para kazanmaya çalışır. Burada Bettelheim’in yoksulluk ve bencillikle ilgili sözleri tekrar anlam kazansa da annenin kızını fuhşa zorlamasını postmodern dünyada alaşağı edilmiş etik değerler ve buna paralel olarak yüceltilmiş hedonizmle açıklamak mümkündür. Değişen dünya ile birlikte değerler, hazzla kurban gitmektedir.

Kirpiklerimin Gölgesi’nde bekçi kılığına girip küçük kızı tuzağa düşüren cadı figürü *Mahrem* romanında masaldaki hâliyle belirir. Romanda Be-Ce’nin hazırladığı nazar sözlüğü, ana metnin aralarına serpiştirilmiş bir şekilde okura sunulur. “Cadı” kelimesinin açıklamasında Hansel ile Gretel’i ele geçiren cadının Hansel’i ahıra kapatıp besleyerek semirmesini beklediği bölüm alıntılanmıştır:

cadı: Cadı, Hansel'i fırında pişirmeden önce onun iyice semirdiğinden emin olmak istiyordu. Her sabah çocuğun işaret parmağını kontrol ediyordu. Ama parmak hep kemikli ve inceikti. Çünkü Hansel cadıyı kandırmak için parmağının yerine bir ağaç dalı uzatıyordu. Cadının gözleri iyi görmediğinden bir türlü Hansel'i yiyemiyordu (M, s. 89).

Şafak bu romanında yemeye ve görmeye hitap eden birçok ayrıntıyı kullandığı gibi, masalın da yine görme ve yeme eylemlerini karşılayan bölümüyle ilgilenir. Bettelheim'e göre Hansel ile Gretel bebeğini bedeninden besleyen anneyi simgeleyen şekerden evi görünce kontrolsüz bir şekilde oburluğa teslim olmuşlar, bu da yok olma tehdidini beraberinde getirmiştir. Yamyamca eğilimi olan bir cadı ağızcılığın yıkıcı yönünü temsil eder. Cadının hain tasarılarının farkına varan çocuklar alt bilincin baskılarına itaat etmek yerine, benlikle uyumlu hareket etmeye başlarlar. Hansel'in cadıya parmağı yerine bir dal parçası uzatması içine düştükleri durumu akıllıca değerlendirmeye dayanan amaca yönelik bir davranıştır (Bettelheim, 2019: 207-208).

Yamyam cadı figürü efsanevi karakter Baba Yaga'ya dayansa da Orta Çağ sonlarında da insan eti yiyen cadıların çoğaldığı, masallara bu dönemdeki cadıların da kaynak olduğu söylentisi mevcuttur. Masallarda genellikle insan eti yiyen, kan emici yamyamlara dönüşen cadılardaki bu durum, temel ihtiyaç olan yeme güdüsünü bedenleri dahi tüketme güdüsüne dönüştürmüştür. Cadılara yemek olan kahramanların çocuklardan seçilmesi cadılara atfedilen zührevi hazzın ve bundan hareketle oluşan cinsel bozukluğun bir sembolüdür (Zika'dan akt. Boynukalın, 2015: 119-120). Masalda cadı, çocukları şekerden ev, yani ilkel ağızcılık özellikleri aracılığıyla kandırıp hapsetmiştir. Ne var ki, çocuklar da cadının ilkel ağızcılık özelliğini kullanarak onu kandırmayı başarır. Cadı Hansel'i ilk anda yemeyip semirmesini beklediği için ağızcıl gerilemesinin kurbanı olmuştur.

Mahrem romanında Şafak'ın "cadı" kelimesini *Hansel ile Gretel* masalının görme ve yeme ile ilgili bölümünü alıntılararak buradaki yamyam cadıyla açıklaması bilinçlidir. Nazar sözlüğünü hazırlayan kişinin Be-Ce olduğu ve şişman kadının yaşantısını ilham aldığı düşünüldüğünde Şafak'ın yeme zafiyetiyle cadının yamyamlığı arasında bir paralellik kurmaya çalıştığı görülür. *Hansel ile Gretel* masalına yaptığı ilk göndermede şişman kadının çocukluğundaki masumiyetinden ve yaşadığı travmadan dolayı onu Hansel ile Gretel yerine koyarak kurban pozisyonunda göstermiş, ikinci göndermesinde şişman kadını yetişkinliğinde, kendi hayatını olabildiğince zorlaştırmasına ve çevresindeki insanların rahatsızlığına karşılık yeme-içme zafiyetinden vazgeçemediği için onu bu defa yamyam cadı yerine koymuştur. Masal türünün işlevselliklerinden yararlanarak aynı karakteri hem kahraman hem de düşman figürle özdeşleştirmiştir. Postmodernizmin imkânlarıyla metinlerarası alışverişte alıntılanan metnin

savını metne göre dönüştürmek mümkündür. Kubilay Aktulum, alıntılanan sözcenin göstereni bakımından değişmese bile maruz kaldığı yer değişikliğiyle gösterilenini değişikliğe uğrattığını söyler. Böylece yeni bir değer oluşturan sözce “hem alıntılanan metnin gösterilenini hem de içerisine sokulduğu yeni metni etkileyen bir dönüşüme yol açar.” (Aktulum, 2000: 97) Bu sözler *Mahrem* romanındaki *Hansel ile Gretel* alıntılarının açıklayıcı bir ifadesidir, denilebilir.

İhsan Oktay Anar’ın 2012 yılında yayımlanan altıncı romanı *Yedinci Gün*, zaman algısının alt üst edildiği, çok boyutlu bir eserdir. Gizemli şeyh cinayetlerinin peşine düşüp kendini demir minareli, içinde tuhaf bir cihazın kurulu olduğu yapıda bulan İhsan Sait, burayı ele geçirdiğinde gelecekteki Alman sevgilisinden mektup alır. Ardından bir hava sefinesi inşa edip kendini dondurarak geleceğe doğru yolculuğa çıkar. Üç semavî dinin belirli unsurlarının parodisiyle yoğrulmuş eserde, son bölümde ortaya çıkan İdris Âmil Zula adındaki “üstün insan” karakteri, Anar’ın bir sonraki eseri *Galîz Kahraman*’da başkarakter olarak karşımıza çıkacaktır.

Anar *Yedinci Gün* romanında *Hansel ile Gretel* masalındaki pastadan ev motifiyle ilgilenir. Paşaoğlu’nun Pera’daki gezintisi sırasında semtin gayrimüslimlere ait olan yapılarına değinen yazar, Osmanlı’nın onca tehlikeli kaleleri fethetmiş olmasına rağmen Pera’yı ele geçirememiş olmasını ironik bir dille Pera’daki estetizme, Türklerin ise estetikten değil kaba kalelerden anladığına yorar. Bu sırada yine gayrimüslim bir simsara ait apartmanı *Hansel ile Gretel* masalında geçen pastadan eve benzetir ve Hansel ile Gretel’i de bir melek olarak gösterir:

Mesela tasarruf ettiği parayı kendisine veren kişiyi tez zamanda zengin edeceğini vâdeden simsarın yaşadığı şu apartmanı, tuğla yerine pandispanya ve harç yerine kremşanti, mala yerine krema spatulası ile sanki bir pastacı yapmıştı. Bu binanın aslında dik ve sert olması gereken pencerelerinin üzerine kremayı kavisli sıkarak yumuşacık at nalı kemerler vücuda getirmiş, hattâ desteklesin diye, apartmanın sokağa taştan çıkmasının altındaki bindirmelerin bile salyangozvârî olmasını münasip görmüştü. Ayrıca tuhaftır, Pera’daki tüm apartmanlar erkekliğe, delikanlılığa sığmayacak kadar süslü, ama doğruyu söylemek gerekirse ziyadesiyle güzeldiler. Bunun yanında binâların caddeye bakan duvarına, gülümseyen melek şeklinde gömme pilastrolar eklenmişti. Deniz kabukları gibi bükümlü bindirmelerin taşıdığı geniş pencereci çıkmanın üstünde, ahtapot kolları gibi dolamalı bezemeler vardı ki, bunlar bir doğum günü pastasının üzerindeki kıvrımlı buklemi süslemelere benziyordu. Pastacı mimar damı da düşünmüş, yassı ve dâirevî çikolata tabletlerine benzer kiremitlerle kaplamıştı. Ancak bu simsarın âdeta pandispanya, şeker, krema, jöle ve çikolatadan mamûl görünen pasta evini, Rafa El, Mikha El, Gabri El gibi görmüş geçirmiş melekler değil, Hans El ve Gret El gibi daha toy torlak olanları ve elbette, içeri girmesi kapıcının değil, Allâh’ın iznine bağlı olan Azra El ziyâret edebilirdi (Anar, 2012: 31-32).⁸

⁸ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Dinî anlatıları postmodern görüşü benimsemiş sanatçılar arasında en sık kullanan yazarlardan biri hiç şüphesiz İhsan Oktay Anar'dır. Bu duruma dinî anlatıların zenginliği, ait olduğu dine göre çeşitli varyantlara sahip olması, yorumlamaya müsait olması veya postmodern yazarların bu anlatıları bu şekilde kabul etmesi sebep gösterilebilir. Anar'ın yöntemi bu bölümde de görüldüğü gibi genellikle bu anlatılara mizahi bir üslupla başvurmak şeklindedir. "Pandispanya, şeker, krema, jöle ve çikolatadan mâmul görünen pasta evini, Rafa El, Mikha El, Gabri El" gibi meleklerin ziyaret edemeyeceğini söyleyen Anar, Hansel ile Gretel'i de toy melekler olarak göstermiştir. Yazarın burada değindiği üç meleğin ismini Müslümanlıkta bilinen adları İsrail, Mikail ve Cebrail şeklinde değil, Yahudilik inancında geçtiği gibi Rafael, Mikhael ve Gabriel şeklinde adlandırması önemlidir. Bu duruma Hansel ve Gretel isimlerinin sonundaki "el" hecesiyle uyum sağlaması için meleklerin Yahudilik inancındaki şekliyle kullanmış olduğu yorumu getirilebilir. Fakat Anar'ın dinî anlatılar arasında özellikle Yahudilikle ilgili olanlara bağlılığı düşünüldüğünde bu tutumun bilinçli olduğu akla daha yatkın görünmektedir.

Kabala'ya göre Raphael, Michael ve Gabriel, sünnetinden sonra İbrahim'i görmeye gelen yüce meleklerdir (Akıncı, 2008:240). Anar, üç meleğin pastadan yapılmış evi ziyaret edemeyeceğini ifade ederken bu mucizevi olaya gönderme şeklinde kurgulamış olabilir. Çünkü orası her ne kadar cezbedici görünse de kutsal bir şahsiyetin değil, gayrimüslim bir simsarın evidir. Kutsal kitaplarda ismi geçmeyen "Azrael" ismi de Rabbiler'e ait eserlerde geçer ve yine Yahudilikten çıkmadır (Kılavuz, 1991:350). Burada büyük harfle ayırdığı "El" takısı da Yahudiliğe ait bir takıdır. İbranice'de -el kökü "dayanıklılık", "güç" anlamına gelir ve "yaratıcı'nın, sınırsız cömertliği içinde yarattığı gerçekliğe destek olan ve onu ayakta tutan sağ elinin gücünü simgeler." (Akıncı, 2008: 173) Anar küçük bir kelime oyunuyla Hansel ve Gretel isimlerinin sonundaki "el" hecesini bu İbranice takıya çevirerek onlara kutsiyet atfetmiştir.

Hansel ile Gretel masalında çocuklar Kırmızı Başlıklı Kız'a kıyasla çok daha küçük yaşlardadır. Bettelheim'e göre masal, ilkel bir özellik olan ağızcılığı bırakamamış iki çocuğun acı bir şekilde deneyim kazanmasından meydana gelmiştir. Masalın amacını ilkel özümseyici ve dolayısıyla yıkıcı arzularının üstesinden gelmesi ve onları yüceltmesi gereken küçük çocuğun öğrenme görevlerine ve kaygılarına şekil vermesi şeklinde özetleyen Bettelheim, annesinin artık vaktin geldiğini düşünerek emzirmeyi bırakması gibi çocuğun da kendisini bunlardan kurtarmazsa, ebeveynlerinin ya da toplumun kendisini buna zorlayacağını öğrenmesi gerektiğini savunur. Ona göre bu masal anneyle doğrudan bağlantılı bu içsel deneyimleri sembolik bir biçimde dile getirir (Bettelheim, 2019: 206). Bu durumda Anar'ın çocukları "toy torlak" bir "melek" olarak nitelemesi Bettelheim'in görüşlerinden hareketle onların henüz ilkel

özelliklerini kontrol altına alamamış yaşta olmalarına bağlanabilir. Pastadan eve girmesine Hansel ile Gretel dışında Azrail'in girebileceği detayı ise masaldaki evin sahibi cadının çocukların canına kastetmesiyle, onları yemeye kalkışmasıyla ilişkilendirilebilir.

Anar'ın burada yapmaya çalıştığı şey bir din öğretisinin benimsemiş olduğu melek kavramıyla bir masal anlatısının çocuk kahramanlarını eklektik görüşe dayanarak aynı yerde buluşturmaktır. Dinî anlatıları ironik bir dönüştürümle ele alan Anar'ın bu tutumunu savunan Yıldız Ecevit, dinî/mistik anlatıların sanat ortamına taşınması gerektiğini söyler:

Gerçek bir sanat ürünüde, estetize edilmiş olan ideoloji, artık kurmaca dünyanın bir parçasıdır; onu yürürlükteki anlamlara çevirerek bire-bir yönlendirmek olanaksızdır. Sanat dinselliği de işler, cinselliği de; önemli olan, yazarın onu nasıl işlediği, nasıl biçimlendirdiğidir (2018:236).

Postmodern dünyadaki dinsellik Hansel ile Gretel'i de isim uyumundan dolayı birer “toy torlak” meleğe dönüştürmüştür. Çoğulculuğun sınırsızlığından beslenen Anar'ın romanlarında çeşitli anlatıları iç içe görmek her an mümkündür.

Anar aynı romanın ilerleyen bölümünde masalın farklı bir motifine göndermede bulunur. Yediklerinden midesi bulanan Paşaoğlu, bir pastacıya girip maden suyu içmek ister. Yazar bu sırada pastacıyı ve yanında çalışan çocuğu *Hansel ile Gretel* masalını çağrıştırır bir biçimde aktarır:

Evvelce dokuz çocuğu kovmuş olan pastacının daha bir ay önce işe aldığı bu oğlan, yakasının ense tarafına esrarengiz bir demir halka dikili beyaz bir önlük giymişti. İşte pastacı el kantarının kancasını bu halkadan geçirip oğlanı havaya kaldırarak her hafta tartıyor, abur cubura düşkün çocuk şişmanlamışsa onun harama el uzattığına hükmedip veled-i zinâyı işten atıyordu. Ancak şimdiki çocuk, işe girmeden önce pantolon ceplerine taş doldurarak ağırlığını, dolayısıyla ustası dükkânda yokken yiyeceği pasta miktarını beş okka kadar artırmıştı. O hafta ne miktarda krema, elmasiye, tartolet, çikolata, kurabiye ve pasta yediyse, o miktarda taşı cebinden çıkarıp atıyor, çocuğun bu irfanı sayesinde ustası, onu her zaman aynı ağırlıkta bulduğu gibi, bir de çırağının kanaatkârlığıyla ona buna övünüyordu. Gerçi çocuğun cebindeki taşlar bitmeye yüz tutmuştu. Ama yine de Allâh kerimdi. Buradan kovulsa bile, cepleri yine, ama bu kez daha fazla taşla dolu olduğu hâlde, Tiyatro Sokağı köşesindeki Valori'nin pastahânesine hicret edebilirdi (YG, s. 35).

Cebe çakıl taşı doldurma *Hansel ile Gretel* masalıyla özdeşleşmiş bir motiftir. Fakat buradaki kullanımı daha farklıdır. Çocuğun ve hatta ondan önce kovulanlar da dâhil olmak üzere bütün çocukların tıpkı masaldaki Hansel ile Gretel gibi ağızcıl özelliklerine karşı koyamayışı ön plandadır. Bu çocuk öncekilerden kurnaz davranarak ceplerine taş doldurma

yöntemini geliştirmiştir. Aslında özünde pastacı çocuk da tıpkı Hansel gibi aç kalma veya yiyeceğe yeterince ulaşamama korkusuyla böyle bir yönleme başvurur.

Bettelheim'e göre anne, çocuk için tüm besin kaynaklarını simgeler ve çocuklar ebeveynlerine ihtiyaç duyduklarını bildiklerinden terk edildiklerinde eve dönmeye çalışırlar. Hansel ilk terk edilmede eve ve ebeveyne geri dönüş için aklını uygun bir biçimde kullanarak ceplerine doldurduğu taşları kullanır (2019: 205-206). Pastacı çocuğun çakıl taşlarını kullanımı da soyut anlatımda yiyeceğe ulaştıran yoldur. Burada aynı zamanda yasak olanın cazipliği ve çocuğun buna karşı koyamayışından hareketle şekerden ev imgesine de yer verilmiştir. Bettelheim, şekerden evin bir yandan akıl almaz derecede albenili ve cezbediciyken bir yandan da karşı koyamayanlar için korkunç bir tehlike barındırdığını ifade eder (2019: 207). Hansel ile Gretel bu tehlikeyi düşünemeyecek kadar küçüktür. Pastacı çocuk ustasının onu işten atacağını, böylece hem para kazanamayacak hem de pasta yiyemeyeceğini öngörmüş veya kendisinden önce işten kovulan çocuklardan haberi almıştır. Üstelik bir işte çalıştığına göre Hansel ile Gretel'den yaşıca büyük olduğu ihtimali yüksektir. Dolayısıyla çakıl taşını aynı maksatla kullanmış olsa bile planları ve ustasına karşı geliştirdiği fikirleri masalın bu bölüme ait ana fikirle birleşmektedir.

Anıştırmanın gizlilik ile açıklık arasında bir yerde tanımlandığını ifade eden Aktulum, bunun da metnin ötesini araştırmayı dayattığını ileri sürer (2000: 114). Anar'ın masala ikinci başvurusu bu sözlere karşılık gelmektedir. İlk bakışta bir pastacı çocuğun sıradan hikâyesi gibi görünen bu bölüm, çakıl taşları, pastalar ve yeme zafiyetiyle ön plana çıkarak *Hansel ile Gretel* masalının uzak bir anıştırması hâline gelmektedir.

Kırmızı Zaman romanında masalın yol bulma/yön bulma motifi öne çıkar. Babasının çöpten bulup getirdiği kırmızı kaplı bir kitapta İstanbul'un dehlizleriyle ilgili bilgiler okuyan Hüsrân, kendi evlerinden de dehlizlere giden bir yol olduğunu düşünür. Bir gün anne ve babasını işe uğurladıktan sonra evde dehlize açılan bir delik keşfeder. Başka bir gün de hazırlığını yaptıktan sonra dehlizin derinliklerine iner:

O masaldaki gibi, yolunu bulabilmek için beline bağladığı koca bir yün yumağının ucunu deliğin hemen ardındaki çekyatın ayağına bağlamış, biterse eklemek için yanına iki yumak daha almıştı (KZ, s. 161).

İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde yaşıyan Aziz ve Ayşe çifti, Hüsrân'dan önce doğan iki kızlarını fakirliğe ve sefaletle kurban verirler. Hüsrân ölmeyip hayata tutununca doğal olarak kızlarının üzerine titrerler. Fakat Hüsrân 11 yaşına geldiğinde doğadaki her şeye karşı alerjilidir. Böylece doktor tavsiyesiyle eve hapsedilen Hüsrân'a babası çöpten eşya taşıyarak teselli etmeye çalışır. Babasının en son getirdiği kırmızı kaplı kitap İstanbul'un tarihteki gizemli

olayları ve dehlizleri ile ilgili bilgiler içermektedir. Buradan cellatların ve kimsesizler mezarlığının varlığını öğrenen Hüsrân, evde şans eseri bulduğu delikten dehlize iner ve mezarlığa ulaşmayı başarır.

Masallara pastiş veya parodi tekniğiyle sık sık başvuran Söğüt, bu bölümde parodileştirdiği masalın ismini vermez, “o masaldaki gibi” ifadesini kullanır. *Hansel ile Gretel* masalında Hansel’in ormandan tekrar eve dönmek için uyguladığı yöntem, şekerden ev motifinden sonra bu masala özgü en bilinen motiftir. Bu motiften haberdar olan Hüsrân da çakıl taşı veya ekmek kırıntısının karanlık dehlizde işe yaramayacağını bilecek yaşta olduğu için onun yerine daha zekice davranıp beline bağladığı bir ipin diğer ucunu evdeki çekyatın ayağına geçirir. Hüsrân romanda genel anlamda bir masal kahramanını simgeler. Ailesi tarafından korumak amaçlı eve kapatılması sebep ve sonuç ilişkisi bakımından ayrılrsa da *Rapunzel* masalını akla getirir. Okuduğu kitapta anlatılanlar onu içinde yaşadığı dünyadan iyice koparır. Artık kendisini büyülü bir anlatının kahramanı olarak görür ve dehlizleri keşfetmek üzere bir maceraya atılır. Evlerinden dehlize açılan bir deliği keşfetmesi de yine gerçeklikten uzak bir tesadüf olgusudur.

Hüsrân bu macerasında Hansel ile Gretel kadar bahtsız değildir. Karanlık dehlizlerden geçmeyi başarır ve dehlizin sonundan kimsesizler mezarlığına çıkar. Ardından yün yumağı sayesinde evine tekrar döner. Başarabildiğini görünce her gün anne ve babasını işe uğurladıktan sonra düzenli olarak mezara gitmeye başlar. Burada isimden bile yoksun mezar taşlarına şiirler yazar. Anne ve babanın doğan çocuklarını hayatta tutamayacak kadar katı gerçeklik yüklü sefaletine karşılık, Hüsrân’ın tesadüflerle dolu masalsı bir dünyası vardır.

Söğüt burada *Hansel ile Gretel* masalındaki bir motife ismini vermeden, ama “o masaldaki gibi” açıklamasını yaparak anıştırma yoluyla değinmiştir. Aktulum’un “daha çok iki düşünce arasında yapılan yakınlaştırma” (2000: 113) olarak açıkladığı gibi burada ortak bir motifte *Hansel ile Gretel* masalı ve Hüsrân’ın hikâyesi birleştirilmiştir.

Hansel ile Gretel, ebeveyninin hayatın gerçeklerine terk ettiği iki çocuğun masalı olması sebebiyle masumiyetin sembolü olmuş ve romanlarda genellikle çocuk kahramanlarla özdeşleştirilmiştir. Fakat postmodern dünyada çocuğun masumiyeti de sömürü aracına dönüşen sembollerden biridir. Ekseriyetle kadınların ve çocukların günümüzde maruz kaldığı veya zorlandığı şiddete dikkat çekmeye çalışan Elif Şafak ve Şebnem İşigüznel’in kaleminde *Hansel ile Gretel* masalına bu sömürü aracılığıyla başvurulmuştur. Onlara göre masalın günümüzdeki yansıması, fiziksel özellikleri sebebiyle topluma yabancılaştırılan kadınlar veya cinsel tacize uğrayan kız çocuklarıdır. Şekerlere, şekerden evlere kanmanın sonucu ömür boyu izi silinmeyen bir travmaya dönüşebilmekte ve kimse Hansel ile Gretel gibi kötülüklerden sıyrılıp

mutluluğa erememektedir. İhsan Oktay Anar ile Mine Söğüt ise Hansel ile Gretel'in masum çocukluklarını koruyarak onları zekâsından dolayı ödüllendirmişler veya melek kutsiyeti atfederek yüceltmişlerdir. Şekerden ev, çakıl taşı ile yön bulma veya yamyam cadı motiflerinin işlendiği masal, postmodernizmde farklı düşüncelerin propagandasına dönüşmüştür, denilebilir.

2.3. Pamuk Prenses

İçerdiği semboller, renkler ve metaforlar nedeniyle pek çok farklı şekle büründürülmüş *Pamuk Prenses* masalı, dünya üzerinde en çok bilinen masallardan biridir. Yakından bakıldığında içerdiği motiflerin zenginliğiyle defalarca sanat eserlerine uyarlanmış ve yorumlamalarla, yeniden yazmalarla canlılığını korumuştur. Postmodern eserlerde masala ait çeşitli motifler ve bunların dönüştürümüyle karşımıza çıkar.

Masalın Avrupa'da, Ön-Asya, Afrika ve Amerika'da derlenmiş pek çok yorumu ve farklı versiyonu mevcuttur. Bilinen yazılı tarihi ise 1600'lü yıllarda yaşamış İtalyan masal koleksiyoncusu ve şair Giambattista Basile'nin derlemesine dayanır. *Genç Köle* adını taşıyan bu masalda Baron'un kız kardeşi bir gül yaprağı yutar ve hamile kalır. Doğan çocuk Lisa, yedi yaşına geldiğinde perilerin büyüü yüzünden annesi kızın saçına zehirli tarak takar. Böylelikle geçici süreliğine ölen Lisa'ya dayanamayan annesi, kızını kristal bir tabuta koydurup ağabeyi Baron'a teslim ettikten sonra ölür. Barones kocasının Lisa'ya olan sevgisini kıskanır ve bir gün onun cam tabutunu iterek kırar. Bu sırada zehirli tarak kızın saçından çıkar ve Lisa dirilir. Barones Lisa'yı kocasından habersiz köle yapsa da bunu fark eden Baron, karısını evden kovar (Bacchilega, 2016: 57-58; Bettelheim, 2019: 257). Basile'nin bu derlemesi haricinde Bacchilega, Pamuk Prenses'in dünyaya geliş hikâyesiyle ilgili, aynı motifler içeren çeşitli varyantlardan şöyle bahseder:

Norveçli bir Pamuk Prenses yorumunda kendi burnundan damlayan kan imgesini öyle cazip bulur ki kırmızı yanaklı, beyaz tenli bir çocuk murad eder. İtalyan versiyonlarında kadının zihninde yankı bulan sütün veya peynirin üzerindeki kan damlalarının güzelliğidir; Lousiana Fransızcasındaki yorumda dikiş dikerken iğneyi parmağına sokan Pamuk Güzel “yanakları ve dudakları parmağından akan kadar kırmızı ve teni de dışarıda yağın kar kadar beyaz olan, en güzel kız çocuğu” için dilekte bulunur; bir Katalunya masalındaysa kraliçe karla kaplı altın renkli bir mandalina görür ve kar kadar ak ve pak, mandalina kadar tatlı bir çocuk ister. Başka metinlerde Pamuk Prenses'in annesi bir gül yaprağı (Basile) yahut nar tanesi yer (Jones ve Edwards'dan akt. Bacchilega, 2016: 62).

Bettelheim'in bahsettiği bir başka versiyonda ise bir kont ve kontes faytonlarıyla giderken üç kar tepeciğinin yanından geçerler. Karı gören kont, karlar kadar beyaz bir kızının

olmasını diler. Kanla dolu üç çukurun yanından geçerler ve kont, kan kadar al yanaklı bir kızının olmasını diler. Bu sırada üç kara kuzgun tepelerinde uçar ve kont, saçları kuzgunlar kadar siyah olan bir kızının olmasını diler. Yolda kar kadar beyaz, kan kadar al yanaklı ve kuzgun kadar siyah saçlı Pamuk Prenses ile karşılaşır. Kont kızı yanına oturtup sevse de kontes bundan hiç hoşlanmaz ve kızıdan kurtulmak için çeşitli hilelere başvurmaya başlar (2019: 256). Masalın Grimm Kardeşler'den önce derlenmiş diğer versiyonları çok daha sert ve acımasız olduğu için şu an tüm dünyada benimsenen versiyonu Grimm Kardeşler'in derlediği *Pamuk Prenses* masalıdır.

Pamuk Prenses, oluşum hikâyelerine bakıldığında üç rengin (beyaz, kırmızı ve siyah) birleşiminden meydana gelmiş olsa da adı Türkçede olduğu gibi diğer birçok dilde de yalnızca beyazla anılır. Almancası “Schneeweißchen” ve İngilizcesi “Snow White” “kar beyaz” anlamına gelir. İtalyanca bir versiyonunun ismi “La Ragazza di Latte e Sangue” “süt beyaz, kan kırmızı kız” anlamındadır. Birçok dilde ortak olan bir başka unsur, başlığın yalnızca *Pamuk Prenses* olmasıdır. Şu sıralar yaygın olarak bilinen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* başlığını Bettelheim şöyle değerlendirir:

(bu başlık) ne yazık ki gelişerek olgun insanlar olamayıp preödüpal bir evrede takılı kalan (cücelerin ebeveynleri yoktur; evlenmez ve çocuk sahibi olmazlar) ve Pamuk Prenses'te gerçekleşen önemli gelişmeleri ön plana çıkaran mukabil karakterlerden olmaktan öteye gitmeyen cüceleri vurgulayan bir sansürdür (2019: 256-273).

Almanca aslından derlenen pek çok çevirisinde olduğu gibi incelemeye aldığımız baskıda da masalın başlığı *Pamuk Prenses* olduğu için, çalışmada bu isimle anılacaktır.

Pamuk Prenses masalında bir zamanlar bir kraliçe karlı bir günde pencere önünde gergef işlerken parmağına iğne batır ve kanı beyaz karların üzerine damlar. Kraliçe bunu görünce tıpkı bu kar gibi beyaz tenli, kan gibi al yanaklı ve pencerenin çerçevesi kadar siyah saçlı bir kızı olmasını diler. Dileği kabul olur ve Pamuk Prenses dünyaya gelir. Lâkin kraliçe ölür ve kral başka bir kadınla evlenir. Güzel olduğu kadar kıskanç da olan bu üvey annenin karşısına geçip dünyada kendisinden daha güzel biri olup olmadığını sorduğu sihirli bir aynası vardır. Ayna, önceleri olmadığını söylese de Pamuk Prenses büyüdüğünde cevabı değişir. Pamuk Prenses'in kendisinden daha güzel olduğunu öğrenen kraliçe, sarayın avcısına onu götürüp ormanda öldürmesini ve kanıt olarak kalbiyle ciğerini getirmesini ister. Avcı Pamuk Prenses'i öldürmeye kıyamaz ve onu ormana bırakır. Pamuk Prenses tek başına kalınca gördüğü ilk kulübeye sığınır. Burası yedi cücelerin kulübesidir. Pamuk Prenses, masada dizili tabaklardaki yemeklerle karnını doyurur ve yatıp uyur. Akşam olup yedi cüceler eve gelince

Pamuk Prenses onlara başından geçenleri anlatır. Yedi cüceler kızın ev işlerine yardımcı olması şartıyla kendileriyle kalmasına müsaade ederler. Diğer tarafta kraliçe aynasına dünyada kendisinden güzel olup olmadığını sorup tekrar Pamuk Prenses cevabını alınca, bohçacı kılığına girerek yedi cüceler kulübesine gelir. Pamuk Prenses'in beline bir kemer takıp kızını boğar. Akşam eve gelen yedi cüceler kızını kurtarırlar ve kapıyı kimseye açmaması için uyarırlar. Fakat kraliçe kızın ölmediğini aynasından öğrenince bu defa zehirli bir tarakla Pamuk Prensesi bayıltır. Akşam yedi cüceler kızını tekrar kurtarır. Üçüncü kez kızın ölmediğini öğrenen kraliçe bu defa zehirli bir elmayla gelir. Pamuk Prenses elmayı yiyince yedi cüceler bütün çabalarına rağmen bir daha dirilmez. Bunun üzerine yedi cüceler onu cam bir tabuta koyup başında nöbet tutarlar. Bir gün yolu o tarafa düşen bir prens Pamuk Prenses'i görür ve cücelerden prensesi kendisine vermelerini ister. At üstünde giderken Pamuk Prenses birden dirilir. Prens Pamuk Prenses'le düğün yaparken kraliçeyi de cezalandırmayı ihmal etmez (GM, s. 357-371).

Pamuk Prenses masalı Türk edebiyatında romanlara modernist metinlerle giriş yapmıştır. Adalet Ağaoğlu'nun metinlerarasılık bağlamında zengin içeriklere sahip eserlerinden *Ruh Üşümesi* romanında bunun bir örneğini görürüz. "Pamuk Prenses ya da Külkedisi değil bu kadın; takma kirpikleri yok." örneğinde sunulan masalda, masal kahramanları feminist bir eleştiriye maruz kalmıştır (Altürk, 2019: 150). Çağdaş dönemde Murathan Mungan, *Kırk Oda* isimli öykü kitabında *Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses* başlığıyla masalı yeniden yazma örneği vermiştir (Yılmaz, 2013: 94-103). Postmodern edebiyatta ise *Pamuk Prenses* masalına ismen atıf, anıştırma, yansılama gibi tekniklerle başvurulmuştur.

Nedim Gürsel'in 2000 yılında yayımladığı ikinci romanı *Resimli Dünya*, sanat tarihi profesörü olan Kâmil Uzman'ın Gentile ve Giovanni Bellini adlı iki ressam kardeşin hayatını araştırmak için gittiği Venedik'te yaşadıklarını anlatan, tablolarla örülmüş bir eserdir. Olay örgüsünün kısa, betimlemelerin uzun tutulduğu romanda İstanbul ve Venedik şehirleri bir ressam titizliğiyle resmedilmiştir. Postmodern yaklaşımın etkisi olarak romanda Fatih Sultan Mehmet'in tablosunu yapmaya gelen Gentile Bellini aracılığıyla Osmanlı'nın oryantalist perspektifteki yansıması, Kâmil Uzman'ın çalışmaları dolayısıyla Venedik'in geçmişi ve bugünü, çok boyutlu bir zaman algısıyla sunulmuştur.

Gürsel, *Resimli Dünya* romanında *Pamuk Prenses* masalına ismen atıfta bulunur. Kâmil Uzman Correr Kitaplığı'nda tanıdığı kütüphane görevlisi Lucia'ya daha cezbedici görüneceğini düşünerek evli olduğu yalanını söylemiştir. Lucia ona eşiyile ilgili sorular sorarken konu Kâmil Uzman'ın kedisinin ismine gelir:

— Eşinizin adı Prenses mi?

— Hayır, ama ben öyle çağırırım. Bir de kedimiz var, onun adı da Prenses. Pamuk Prenses... Bir görseniz, kartopu gibi yuvarlacıktır (Gürsel, 2000: 220).⁹

Gürsel’in betimlemesinden anlaşıldığına göre kartopu gibi beyaz bir kediye “Pamuk Prenses” ismi verilmiştir. Pamuk Prenses’in Almanca ve İngilizcedeki adlarının “kar beyaz” anlamına geldiği ve Avrupa’da genel olarak bu isimle bilindiği düşünülürse bu ifade daha anlaşılır olacaktır. Türkçedeki adı da yine beyazlığı, naifliği ve saflığı simgeleyen “pamuk”tan türetilmiştir. Bacchilega Pamuk Prenses’in üç rengin sembolizmini taşımasını ve tek renkle isimlendirilmesini şöyle açıklar:

Hikâyedeki erkeklerle (avcı, cüceler veya soyguncular, prens) ilişkisi aracılığıyla ürün verecek olan potansiyelini belirtmek üzere kıza renk olarak beyaz, kırmızı ve siyah seçilmiştir. Kızın heteroseksüelliği beyazı (semen), kırmızıyı (âdet kanı) ve siyahı (ölüm ritüeli) bir araya getirip karıştırdığında bir bütün halini alacaktır; fakat beyaz (isminin de işaret ettiği üzere) onun baskın vasfı olmayı sürdürecektir, zira saflık ve masumiyet kızın güzelliğinin temelidir (2016: 63).

Romanda Kâmil Uzman’ın kedisine beyaz renkte dişi bir kedi olduğu için Pamuk Prenses isminin verildiği düşünülebilir. Fakat Gürsel’in bizzat dile getirdiği gibi, eğer yalnızca bu özelliklerinden dolayı bir isim verilecek olsaydı bu isim “kartopu” da olabilirdi. Hâl böyleyken Bacchilega’nın görüşünün de Gürsel’in isimlendirmesinde geçerli olabileceği düşünülebilir. Pamuk Prenses’in anatomisi masala göre beyaz, kırmızı, siyah renklerinin karışımından meydana gelmiş olsa da, beyaz veya doğada beyazı simgeleyen (kar, pamuk) oluşumlarla isimlendirilmesi, güzelliğinin temelini saflık ve masumiyete dayandırılmış olmasıdır. Masalın bütün dünyada benimsenmiş olmasının başlıca nedenlerinden biri bu sembollerdir. Gürsel’in kedisine beyazlığın sembolü başka bir nesnenin veya oluşumun değil Pamuk Prenses’in ismini vermesinin de sebebi budur.

Postmodern eserler okurun zihnini her an açık tutmasını sağlar ve hiç umulmayan yerlerde bir göndergeyle başka bir esere başvurarak oyunsuluğu tek bir cümleye dahi sığdırabilir. Aktulum’un “Gönderge, alıntıda olduğu gibi söylemini bir yetkeye dayandırarak değil, (...) romanın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatılır.” (2000: 102) şeklinde belirttiği gibi, Gürsel’in burada yaptığı şey, romanın gidişatına göre “prenses” kelimesine bağlı olarak *Pamuk Prenses* masalına bir kediye verilen isim aracılığıyla başvurusudur.

Nedim Gürsel *Resimli Dünya* romanında göndergeyle sınırlı tuttuğu *Pamuk Prenses* masalına *Şeytan Melek Komünist* romanında daha geniş yer verir. Berlin’deki aile bireylerinin

⁹ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

bir kısmını kaybetmiş, diğer kısmını İstanbul'a göndermiş olan Ali Albayrak, yalnızlığıyla baş başa evinde yatarken geçmişe döner. Flashback tekniğiyle birlikte bilinç akışının da getirisi olarak Ali Albayrak masal formellerine veya masallara da atıfta bulunur:

Soğuk, kısa ama ona uzun gelen günler, kış günleri. Tam da sevdiği gibi. Çocukluğunda büyükanneden dinlediği masallardaki gibi. Yalıda çıtır çıtır çini soba yanarken, lapa lapa kar yağarken dışarıda, karşı kıyı görünmez olmuş Rumeli Hisarı silinip gitmişken, gelip geçen gemiler düdük çalar ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken... Bu baba konusunda kurtuluş yoktu, başa gelen çekilir. Her neyse, bir kış ülkesinde yaşayan Pamuk Prenses kulübeden içeri girince bir de ne görsün masada yedi kâse, kâselerin içinde yedi çorba var ama içen yok. Yedi Cüceler daha gelmemiş ormandan. Ama kış gelmiş, Berlin'e geldiği gibi. Caddeleri, sokakları, çatıları örttüğü gibi (ŞMK, s. 229-230).

Gürsel daha önce *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında yaptığı gibi burada da *Pamuk Prenses* masalına Berlin'deki kıştan dolayı başvurduğunu ima eder. Avrupa'da derlenen birçok *Pamuk Prenses* masalında hikâye bir kış günü karı görüp kar kadar beyaz bir çocuk dileyen anne veya baba motifiyle başlar. İtalya'nın büyük bölümünde nadir görülen kar nedeniyle buradaki kar metaforu süt, beyaz mermer veya beyaz peynire dönüşerek toplumların kendi doğa olaylarına göre uyarlamasına sebebiyet vermiştir (Bettelheim, 2019: 256). Grimm Kardeşler'in derlediği *Pamuk Prenses* masalı bir kış günü başlasa da Pamuk Prenses'in ormanda kaybolup yedi cüceler kulübesine rastladığı bölümde Gürsel'in bahsettiği kar ve kıştan söz edilmez. Hatta Pamuk Prenses ormanda koşarken sivri taşların üzerinden, dikenli çitlerin içinden gittiği belirtilir. Kar yağdığında bu objelerin en azından daha silik ve belirsiz olacağı düşünüldüğünde Pamuk Prenses'in yedi cüceler kulübesine bir kış günü gitmediği anlaşılabacaktır. Gürsel'in buradaki söylemi, masalın pek çok farklı versiyonunun bulunmasına veya Berlin kışı ile bağdaştırmak istediği için kendi yorumuna bağlanabilir.

Ali Albayrak'ın büyükannenin anlattığı masallara kadar geriye dönüşü, aldığı tehdit telefonları sebebiyle ömrünün sonuna geldiğini anlamasından kaynaklıdır. Dairesel bir döngü anlayışıyla ölüme yaklaşan pek çok insan gibi çocukluğunu anımsar. Gürsel onun çocukluk ve gençlik anılarını *Pamuk Prenses* masalını alıntılarla süslemiştir.

Pamuk Prenses'in yedi cücelerle olan ilişkisine Elif Şafak'ın *Mahrem* romanında da yer verilmiştir. Be-Ce'nin hazırladığı görme duyusuna dayalı birçok farklı ayrıntı içeren "nazar sözlüğü"nde Pamuk Prenses ile ilgili bir bilgi de karşımıza çıkar. Şafak nazar sözlüğünün bir gereği olarak masalda özellikle görmeye ve görselliğe dayalı bölümü alıntılanmaya özen göstermiştir:

Pamuk Prenses: Cüceler Pamuk Prenses'in ölüsü başında gözyaşı dökerken, bu güzelliği bir daha göremeyecekleri için kahroluyorlardı. Sonunda, onu sonsuza kadar seyredebilmek için bir cam tabuta koymaya karar verdiler (M, s. 160).

Pamuk Prenses masalı güzellik algısıyla sembolleşmiş bir masaldır. Çünkü karşımızda annesinin dileği üzerine güzelliğini doğadaki güzelliklerin taklidinden almış bir masal kahramanı vardır (Bacchilega, 2016: 62). Fakat doğuştan bir dünya güzeli olarak dünyaya gelmesine rağmen Melek Özlem Sezer, kraliçenin sihirli aynasının Pamuk Prenses'in güzelliğini ancak ergin olduğunda ifşa etmesine dikkat çeker. O hâlde burada mühim olan yalnızca güzellik değil, cinsel çekiciliktir aynı zamanda. Cücelerin evine giren bir yabancı olduğu hâlde cücelerin ondan korkmaması da güzelliğin yarattığı bir büyüdür. Pamuk Prenses'in güzelliğiyle büyülenseler de ona cinsel ilgi göstermezler. Burada hem sınıfsal ilişki, prensese kendini lâıyk görmemek konusu, hem de cücelerin toplumdaki tecrit edilmiş, ormanın derinliklerinde yaşayan, yalnızca ormanda değil çocuklukta da hapis kalarak cinselliğe lâıyk görülmemiş olmaları, alt metnin fısıldadıklarıdır. Bu nedenle Pamuk Prenses öldüğünde onu cam tabuta koyup görücüye çıkararak bekâretine dokunmadıklarına dair bir mesaj vermek isterler. Pencerede sevgilisini bekleyen genç kıza benzeyen cam tabut, muhafaza anlamında bekâreti simgeler. Cücelerin Pamuk Prenses'e yaktıkları ağıt ise şehvi isteklerinin gizliliğinden ve iğdiş edilmekten duydukları ıstıraptan kaynaklıdır. Buna rağmen görseelliğin vazgeçilmezliği cazibesine kapılan cüceler için "cam tabut onların ruh halini açıklayan şiirsel bir anlatım gibidir: Seyretmek ama dokunmamak..." (Sezer, 2019: 36-37,129-133) Bettelheim ise masalda cücelerin fallik çağrışımlarına dikkat çekerken onların asla erkek olmadıklarını söyler. Çalışmak hayatlarının merkezindedir ve aşktan feragat ederken maddiyata duydukları ilgi, pre-ödipal bir yaşamı akla getirir. Cücelerin fallik varoluşlarının ötesine geçerek samimi ilişkiler kurma gibi bir niyeti yoktur. Bettelheim bu sebeple, cücelerin yaşantısıyla ergenlik öncesindeki çocuğun yaşantısını bir tutar (2019: 268-269).

Bu düşüncelerden hareketle *Mahrem* romanında alıntılanan bölümle ilgili şunları söyleyebiliriz: Cücelerin Pamuk Prenses'i cam tabuta koyup seyretme arzuları aslında ıstırap dolu yaşantılarından ileri gelmektedir. Şafak'ın özellikle masalın cüceler ile ilgili olan bölümüne dikkat çekmesi, romandaki cüce karakter Be-Ce ile ilişkilidir. Be-Ce, sevgilisi şişman kadına çocukluğundan bu yana şişmanlığıyla ilgili kazandığı deneyimleri anlattırarak bir nazar sözlüğü hazırlar. Romanın sonunda ifşa edildiğine göre, Be-Ce'nin şişman kadınla sevgili olmasının tek amacı, aslında onu bu çalışmasına malzeme etmektir. Hazırladığı sözlükte *Pamuk Prenses* masalıyla ilgili yakaladığı ayrıntı bir taraftan kendi ilişkisiyle de bağlantılıdır. Be-Ce de bir cücedir ve bir kadını sevgi, aşk kisvesine büründürdüğü şeffaf bir ilişkiye

hapsetmiş ve bu şeffaflıkta kadının yaşantısını yakından gözlemleme fırsatı elde etmiştir. Nazar sözlüğü bu gözlemlerin bir sonucudur.

Görüldüğü üzere, romanda üstkurmaca unsuruna dâhil edebileceğimiz bir kurgudan ibaret görünen “nazar sözlüğü” ve bu sözlük için seçilen bilgiler, karakterlerle bağlantılı olacak şekilde seçilmiştir. Anlatı içinde anlatı kategorisine dâhil edebileceğimiz bu durumda Aktulum’a göre ilk metin öyküyü verirken ikinci ve daha küçük metin, bu öyküyü yineler:

Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koştur olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin yeni metnin aynadaki bir yansıması olur bir bakıma (2000: 159).

Masaldaki cücelerle kendi kurgusu olan cüce arasında bir özdeşlik sağlayan Şafak, masaldaki masumiyeti veya masumiyet kisvesi altında yansıtılan fikri kendi kurmaca dünyasında daha reel bir şekle büründürmüştür. Cücelerin eksik yaradılışlarını ve ıstırap dolu yaşantılarını kabullenmiş olmalarına karşılık, *Mahrem* romanında Be-Ce bu yaradılışı nedeniyle tıpkı kendisi gibi toplumun dışlayıcı tepkilerine maruz kalan şişman kadını kurban olarak seçip intikamını alır.

Masalın romanlardaki yansımalarına bakıldığında Nedim Gürsel’in de Elif Şafak’ın da alıntı yöntemiyle veya gönderme yoluyla masala başvurduğu görülmektedir. Elif Şafak, Nedim Gürsel’den farklı olarak, anlatı içinde anlatı yoluyla masalı daha geniş perspektifte, romanın geneline yayarak sunmuştur. Yarattığı cüce karakter Be-Ce ile şişman kadın hikâyesinin derininde *Pamuk Prenses* masalının bir parodisini görmek mümkündür. Burada dikkati çeken postmodern dönemde *Pamuk Prenses* masalının içerdiği zengin motiflere diğer popüler *Grimm Masalları*’nda olduğu kadar ayrıntılı değinilmediğidir.

2.4. Çeşmedeki Kaz Çobanı

Grimm Kardeşler’in derlemeleri arasında bütün dünyada tanınan masalların yanı sıra isim ve içerik olarak değil, motif yönüyle bilinen masallar da vardır. *Çeşmedeki Kaz Çobanı*, gözlerinden gözyaşı yerine mücevher dökülen kız motifiyle bu tür masallar kategorisine girer. Bu motifin başka masallarda da farklı içeriklerle yer edinmesi söz konusudur. Bizim konumuzun *Grimm Masalları* olması sebebiyle motifi içeren *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalıyla postmodern eserlerdeki yansımalarını incelemek durumundayız.

Çeşmedeki Kaz Çobanı masalının kökeni Slovaklara dayanmaktadır. “Tuz Altından Değerlidir” başlığı taşıyan bu masalı Pavol Dobsinsky ve Bozena Nemcova derlemiştir. Bu masalın çeşitli varyantlarında öne çıkan motif tuzdur. Kralın küçük kızının babasını tuz

nedeniyle öfkeliendirmesi veya altın, mücevher düşkünü baba motifi Andersen masallarının dışında Jean François Blade'nin derlediği bir Fransız masasında da bulunur. Bu Fransız masasının çerçevesi *Külkedisi* masalını andırır. Aynı şekilde Joseph Jacobs'un derlediği bir masala da ait olan bu motifin kaynağı Slovak derlemesidir. (https://de.wikipedia.org/wiki/Die_G%C3%A4nsehirtin_am_Brunnen#cite_note-8 (erişim tarihi: 01.04.2020))

Masala göre yaşlı bir nine kazlarıyla dağlar arasında ıssız bir kulübede yaşar. Her gün ormana gidip ot veya yabani meyve ne bulduysa toplar, hepsini sırtlanıp evine yollar. Günlerden bir gün zengin bir kontun oğlu ormanda yükü sırtlanmış kadınla karşılaşır ve kadına yükü taşımayı teklif eder. Kadın kabul eder ve her şeyi oğlanın sırtına yükler. Fakat kadının evi çok uzaktır. Oğlan yorulup çoktan pişman olsa da kadının yüklerini evine kadar götürmeyi başarır. Evde kadından başka bir de çirkin kaz çobanı kız vardır. Kadın oğlanın yaptıklarına karşılık olarak zümrütten bir kutucuk verir ve bunun oğlana uğur getireceğini söyler. Kutuyu alıp yola çıkan oğlan üç gün sonra kendini hiç tanımadığı bir şehirde bulur. Bu yüzden onu alıp saraya götürürler. Oğlan kendisini affetmeleri için kraliçeye zümrüt kutucuğu uzatır. Kadın bunu görünce bir süre bayılır. Kendine gelince kutudaki inci tanesinin kızına ait olduğunu söyler. Kadının üç kızı vardır. Kral mirasını pay etme amacıyla bir gün kızlarına kendisini ne kadar sevdiklerini sorar. Büyük kızlar şeker ve giysi kadar sevdiklerini söylerken küçük kız tuz kadar sevdiği cevabını verir. Tuz olmayınca hiçbir şeyin tadı yoktur. Kral bu cevaba sinirlenir ve küçük kızını ormanın derinliklerine bırakır. Kızın bir özelliği vardır, ağlayınca gözlerinden gözyaşı yerine inci taneleri dökülür. İşte oğlanın getirdiği kutuda kızın gözlerinden düşen inci tanelerinden biri vardır. Böylece oğlanın yardımıyla kızlarının peşine düşen kral ve kraliçe, büyücü ninenin evini bulup kızlarına kavuşurlar. Meğer oğlanın evde gördüğü çirkin kaz çobanı kız, büyücünün bir maskeyle kılığa soktuğu kralın güzel kızıdır. Kral bütün mirasını iki büyük kızı arasında paylaştırdığını, küçük kızına verecek bir şeyi kalmadığını söyleyince büyücü nine, kızın yıllardır ailesi için döktüğü inci tanesi olan gözyaşlarını biriktirip sakladığını, bunların da ona ömür boyu yeteceğini söyler. Büyücü kadın gözden kaybolmadan önce kulübeyi de bir saraya dönüştürür ve kralın kızıyla kontun oğlu evlenip orada mutlu yaşarlar (GM, s. 981-992).

Masalın Türk romancıları tarafından bilinen motifi tuz değil, mücevherden gözyaşıdır. İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* romanında İhsan Sait, gelecekteki sevgilisi Alman prenses Döjira'dan mektup alır. Mektubun üzerinde bir de gözyaşı lekesi vardır. Bunu görünce çok etkilenir ve cevaben yazdığı mektupta sevgilisinin gözyaşını inci tanelerine benzeterek *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalına göndermede bulunur:

Prensesim,

Güzel gözlerinizden damlayan inci, okudukça beni meftun eden mektubunuza değil, âdeta içimi yakan cehennem alevine damlayıp söndürdü ve sinemdeki yaralara devâ oldu. O gül yaprağındaki şebnem misâli inci ki, ay kadar güzel, ay kadar hüznü ve ay kadar yalnız. Bana aşkınızı bahsettiğiniz için ne kadar mesudum, asla bilemezsiniz! Emin olunuz ki, aşk hakikîyse eğer, masallar da hakikîdir ve onların hakikî olduğuna artık inanıyorum. Lütfen bana istediğiniz masalı anlatınız, inanırım. Cüceleri, büyücüleri, devleri anlatınız, artık inanırım. Beni sevdiğinizi anlatınız, çocuk gibi inanırım. Çünkü güzel gözlerinizden kâğıda damlayan o inci tanesi, benim artık yegâne hazinem ve onu kalbimde saklayacağım (YG, s. 94-95).

İhsan Sait burada inci tanesinden gözyaşıyla masala göndermede bulunduğu gibi bu durumun da aşktan ileri geldiğini öne sürerek bu hâlde, masalların bile hakiki olabileceğini savunur. Kendini aşkın büyüyle bir anda masal dünyasında bulan İhsan Sait, cüceler, büyücüler ve devler gibi olağanüstü kahramanlara artık inanacağını söyler. Anar, inci tanesinden gözyaşıyla oluşturduğu masal atmosferini aşk süsü vererek diğer masalsı unsurlarla tamamlamaya çalışmıştır aslında.

Masalda kralın küçük kızının gözlerinden yaş yerine inci dökülmesi doğuştan gelen bir özelliktir, herhangi bir başarının ödüllendirmesi değildir. Romanda İhsan Sait'in gelecekteki sevgilisi Döjira'nın da bir prenses olduğundan bahsedilir. O hâlde burada onun gözyaşının inci tanesine benzetilmesinin aşkın büyü dışında prenseslik unvanının etkisiyle de yapıldığı söylenebilir. Çünkü masalda da bu özellik sıradan birine veya fakir kıza has bir özellik değildir. Anar burada gerek prenses sevgiliyle, gerek inci tanesi gözyaşıyla, gerekse büyücüler, devler ve cücelerle tam anlamıyla bir masal atmosferi yaratmaya çalışmış ve bunu da aşkın büyüüne atfetmiştir.

Postmodernizmin tekniklerinden bol bol faydalanan Anar'ın aşk mektubunda kurguladığı lirizmi güçlendirmek için masalsı bir atmosfer yaratarak metinlerarası bağ kurma fırsatını kaçırmamıştır. Metnine ustalıkla yerleştirdiği bu unsurlar aracılığıyla “bir yandan okurunu çok yönlü kuşatırken, bir yandan da onu romanlarının iletileri doğrultusunda yönlendirir.” (Gündüz, 2012: 124)

Kirpiklerimin Gölgesi romanında *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalındaki inci tanesinden gözyaşı, bir soyluluğun veya aşkın simgesi değil, çaresizliğin ve kimsesizliğin sembolü olarak karşımıza çıkar. Romandaki küçük kızın babaannesi, ailesiyle birlikte katliama uğradıkları yılları ve “Kör Serçecik” adını verdikleri kayıplara karışan erkek kardeşini hatırlar. Katillerin babasının göğsünü yarıp içinde altın aradıklarını ve kendisine babasının deşilmiş gövdesine zorla baktırıp altınların yerini sorduklarını anlatır. Bu korkunç anılara gözyaşları eşlik edince *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalının bahsi açılır:

“Anneciğimin bir masalı vardı. İçinde ne çok dert varsa gözyaşların o kadar parlak olurmuş. Çektiği acıların döktüğü gözyaşlarını elmas parçalarına çevirdiği kimsesiz kızın masalını anlatırdı bana. Bu sebepten içime taşıyacağımdan fazla acı gömmekten korktum. Gözümün yaşları elmasa döner diye korktum. Sonra onları benden almak isterler, sakladığım yeri söyletmek isterler, bunu söyleyeyim diye beni sevdiklerimin değilmiş gövdelerine bakmaya zorlarlar.” (KG, s. 105-106)

Romanda küçük kızın büyükannesi uğradıkları katliam sonucu kimsesiz kalmıştır. Annesi, babası ve bir erkek kardeşi dışında tüm kardeşleri katledilir. Kör olan erkek kardeşini annesi zamanında tedavi olması için yetimhaneye vermiştir. Katliamın üzerinden yıllar geçince eve döner ve gidenlerin bir gün döneceklerine inanarak bekler. Bu inanç zihninde büyüdükçe büyür ve bir gün onların geldiklerini düşünerek peşlerine takılıp kaybolur. Küçük kızın babaannesi bütün bu acılara şahit olmuş ve kimsesiz kaldığı hâlde hayata tutunmuştur. Masalda da kral babasının gazabına uğrayan kız, ormana terk edilerek uzunca bir zaman kimsesiz yaşar ve ailesi için gözyaşı döker. Bunu masalın sonunda kızına verecek mal varlığının kalmadığını söyleyen krala, kızın onlar için döktüğü inci tanesinden gözyaşlarının ona bir ömür yetecek miktarda olduğunu öne süren büyücü kadının sözlerinden anlarız. Dolayısıyla İşigüzel, kralın kızıyla küçük kızın babaannesini karşılaştırırken gözyaşını inci tanesi yerine elmasa çevirmiştir. Bunun sebebi olarak elmasın renksiz olmasından dolayı gözyaşına fiziken daha uygun olmasının yanında gözyaşının ne kadar çok acı içerirse elmas kristalinin o kadar berrak olacağı yakıştırmaları da sayılabilir.

Çeşmedeki Kaz Çobanı masalında kızın gözlerinden gözyaşı yerine incilerin dökülmesi, masalın sonunda ona bir ödül, ömrünün sonuna kadar yetecek bir mal varlığı olarak geri döner. Fakat romandaki büyükanne, kralın kızı kadar şanslı değildir. Onun içinde yaşadığı dünya çok daha ürpertici gerçekliklerle doludur. Bu nedenle annesinden dinlediği masaldan bir ders alır ve içine taşıyamayacağı kadar acı gömmekten kaçınır. Çünkü ailesini katledenler sahip olduklarını düşündükleri altınlar ve değerli eşyaların yerini söylemedikleri için hem onları öldürmüşler, hem de ceza olarak çocuklarına ailelerinin paramparça edilmiş vücutlarını izletmişlerdir. Eğer kız içindeki acılardan dolayı gözyaşı yerine berrak elmas tanecikleri dökerse ailesini katleden kötü insanların bu elmasların da peşine düşeceğini düşünür. Fakat asıl korkusu katillerin yine bu sebeple ona sevdiklerinin değilmiş bedenlerine bakmaya zorlayacaklarıdır.

Masal dünyasında bir zenginlik, bir soyluluk göstergesi olan bu özellik, postmodern dünyada kapitalizmin ve onun vahşileştirdiği insan türünün uğruna kötülükte sınır tanımayacağı bir bela hâline gelmiştir. Katliamlarla çalkalanan dehşet çağında bu özellik, can almanın yalnızca bir bahanesi olacaktır.

Venüs romanında masala daha farklı bir açıdan yaklaşan İşıgüzel, mücevherden gözyaşı motifini dört asır yaşamış fantastik karakter Nergis üzerinden büyülü gerçekçilik havasında sunar. Nergis hayatı boyunca hiç ağlamadığını iddia edince romanın başkişisi en azından çocukken ağlamış olabileceğini söyleyerek ısrarla sorar. Nergis hiç ağlamadığını vurgulayarak eğer ağlarsa gözlerinden yaş yerine değerli bir taşın döküleceğini iddia eder:

“Fesuphanallah derler ki, ömrü boyunca çile çekip ağlamayanın gözünden düşen ilk damla, şayet bu yeryüzünde çok çile çektiyse ve buna rağmen susup şimdi Allah’ın hikmetiyle ağlıyorsa yakut, güzel günler görmüş de şimdi ağlayacağı tuttuysa yeşim, sudan bir sebeple sırf ağlamak nasıl bir şeymiş diye merak edip ölmeden önce gözyaşı dökmeye niyetlendiyse, elmas olarak düşermiş.”

Bir yakut tanesi kendini yere “pıt” diye bırakıverdi. Şekina’ya sorsanız, “Cancağızım” diye başlardı söze: “Hava buz gibi soğuk olduğundan ve Nergis karısının katarakt olmuş gözleri kan damlacıkları kustuğundan, işte bu kan damlacıkları havanın muhalefetiyle bir damla yakuta dönüşmüş gibi olmuştur.” Böyle olabilir miydi? Hiç sanmam. Çünkü, Nergis sağına bakmış, soluna bakmış, üstünü başını silkelemiş, yere düşüşünün sesini duyduğumuz, yine Nergis’in “Ayol gözlerimle gördüm, bir damla yakuttu,” dediği gözyaşı damlacığını aramış ama bulamamıştık. “Söz,” demişti Nergis, “Eğer bulursam, evlenirken sana düğün hediyesi olarak vereceğim.” (V, s. 107)

Romanda Nergis karakterinin gözlerinden gözyaşı yerine yakut düşmesi okur için olağanüstü bir durum değildir. Çünkü onun hayatı fantastik olaylarla örülüdür. 1500’lü yıllarda hadım edilerek İstanbul’a getirilmiş, önce harem ağası olmuş, ardından sarayda çeşitli hizmetlerde bulunmuştur. Başkişinin evlenip çoluk çocuğa karışmasından sonra (yani 1940’lı yıllarda) vefat etmiştir. Dolayısıyla Nergis’in o anda bulamadığı ve başkişiye bulduğunda düğün hediyesi olarak vereceği sözü, daha sonra gerçekten düğün hediyesi olarak vermesi ve başkişinin yakutu boynunda taşıması da okura inanılması güç gelmeyecektir. İşıgüzel, Nergis’in hikâyesiyle büyülü gerçekçiliğin bir örneğini verir.

Nergis’in ilahi veya batıl inançlarına karşılık Şekina karakteri de olabildiğince inançsızdır. Bunda Nergis’in asırlarını sarayda geçirmişken Şekina’nın Londra’da kimsesiz ve özgür yetişmiş bir kadın olmasının payı vardır. Bu nedenle başkişi, Şekina’nın burada Nergis’in gözünden düşen yakuta da bilimsel bir açıklama getirmeye çalışacağını varsayar. Buz gibi havada Nergis’in kataraktlı gözünden düşen kanlı yaşın katılaşmasıyla yakuta benzediğini söyleyecektir. İlerleyen bölümde başkişi Şekina’nın ağladığını hiç görmediğini söylediğinde Nergis bunu onaylar gibi, eğer ağlarsa Şekina’nın da gözlerinden değerli taşların döküleceğini iddia eder:

“Fesuphanallah, Şekina karısı Allah’ın hikmetiyle ağlıyorsa eğer, bir çuval dolusu yakut dökülür gözlerinden,” derdi Nergis:

“Ayol, belki yeşim, yok yok bence elmas!” (V, s.119)

Değerli taşlara Nergis’in yüklediği anlamlara bakılırsa Şekina için en son elmasta karar kılmasının sebebi, onun hayatı boyunca acıyla tanışmadığını düşünüyor olmasıdır. Fakat Nergis bir gün romanın başkişisine açtığı geçmişinde kendisinin de ağladığını ağzından kaçırınca gözlerinden gözyaşı yerine değerli taşların döküleceğinin bir fantazyaya olduğunu itiraf eder:

“Belki o anda ağladım. Ağlamak deyince, ah sana da ne çok yalan bağışlamışım! Gözümün yaşının yakut, yeşim, elmas olma imkân ve ihtimali yokmuş, gördün.” (V, s. 221)

Romanda gözlerden gözyaşı yerine inci tanesi veya değerli bir taşın dökülmesi doğuştan gelen bir özellik değildir; uzunca bir zaman ağlamamakla ilgilidir. Üstelik her ne sebeple olursa olsun, uzunca bir süre ağlamamış olan her insanın gözlerinden mücevher dökülecektir. Masaldaki gibi soylu bir insanın güzel kızına has bir özellik değildir. Masal dünyasının büyüğü bu vesileyle postmodern dünyada sıradanlaştırılmıştır. İşin sırrının ömründe uzun bir süre ağlamamak olduğunu iddia eden Nergis, daha sonra tezini kendisi de çürütür. İşigüzel, Nergis’in büyüğü gerçekçi hikâyesine *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalından faydalanarak bir ayrıntı daha katmıştır, denilebilir.

Hasan Ali Toptaş’ın 2005 yılında yayımlanan beşinci romanı *Uykuların Doğusu*, yazarın teknik anlamda çizgisini koruduğu, anlatı içinde anlatı barındıran bir eserdir. Toptaş’ın kendisini yazar-anlatıcı olarak dâhil ettiği roman, radyo evinde memur olarak işe alınmaya çalışan adamın Kafkavari hikâyesinin etrafında kurgulanmış iç içe anlatılardan oluşur. Yazar-anlatıcı Hasan Ali, dayısının hikâyesini yazmak istese de romanın büyük çoğunluğu Hasan Ali’nin iki dedesi radyo evindeki adam ve Cebrail’in hikâyesinden oluşmuştur. *Uykuların Doğusu*’nu diğer Toptaş eserlerinden ayıran özelliği bittiği yerde tekrar başlayan, dairesel yapıya sahip bir roman olmasıdır.

Toptaş masalda gözlerinden gözyaşı yerine inci tanesi döken kızı seyirlik bir malzemeye dönüştürür. *Uykuların Doğusu* romanında Hasan Ali’nin dedesi Cebrail, kendisini sel felaketinden kurtaran badem bıyıklı adama önce duyumunu aldığı, daha sonra da bizzat şahit olduğu, gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşların döküldüğü kızın talihsiz hikâyesini anlatır:

Evet, işte kırk yıl önce insanın aklını bir şemsiye gibi tersine çeviriveren bu şehir hikâyelerinden birkaçını hasbelkader ben de duymuştum. Bunlardan biri, doğduğu günden beri tek kelime etmeden dünyaya sessizce bakan, bakarken dayanamayıp arada bir ağlayan, ağlarken de gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar döken güzeller güzeli bir kızın hikâyesiydi ve sağda solda, bazı kişiler tarafından arada bir

anlatılıp duruyordu. Acaba gerçekten anlatıldığı gibi oluyor mu diye, günün birinde gidip ben de gördüm bu kızı (Toptaş, 2005: 166).¹⁰

Cebrail kızı görmeye gittiğinde uzun bir insan kuyruğuyla karşılaşır. Ahıra benzeyen çatısı teneke kaplı küçük bir evin kapısına yığılmış olan bu kalabalığın yığılma sebebi, dışarıda liste yapan dazlak kafalı adamdır. Önce dazlak adama isim yazdırıp para ödemek gereklidir. Ardından adam sırası gelenin ismini okur ve içeriye girmesine izin verir. Cebrail bunları uygulayıp her yanından pis kokular yükselen, fare tıkırtılarıyla dolu daracık bir odaya girdiğinde ceketinin yeniyle gözyaşlarını silen sapsarı bir adam görür. Ardından gözleri eski püskü bir perdenin dibinde, sessiz sedasız oturan kıza kayar. Kız Cebrail'e göre derin bir su damlası, bir ceylan gibidir. İçinden kızın ağladığını görüp göremeyeceğini geçirirken kız ağlamaya başlar:

Sonra nasıl olduysa oldu, içimden geçenleri duymuş gibi, işte sarsıla sarsıla benim karşımda birdenbire ağlamaya başladı bu kız. Ağlarken sadece o değil arkasındaki perde de sarsıldı üstelik ve ben hem sarsılan bu perdeyi, hem kızı, hem de kızın gözlerinden dökülen irili ufaklı taşları görünce bir an ne yapacağımı bilemedim. Aynı zamanda, seyirlik bir şeye bakar gibi baktığım için, doğrusu, birdenbire utandım kızdan. Ardından da bu utancın rüzgârıyla, iki büküm dışarıya attım kendimi; kapının önünde dalgalanıp duran kalabalığı yardım, yaylıya bindim ve adeta kaçarcasına hemen oradan uzaklaştım...(…) Uzun lafin kısıası, bu hikâyenin gerçek yüzünü aylar sonra bir ikindi vakti, bizim köşkün işlerini çekip çeviren kâhya efendi anlattı bana. Onun dediğine göre, ceketinin yeniyle gözyaşlarını silip duran adam kızın babasıymış ve sürekli o odada durur, dururken de işte benim gördüğüm gibi sessiz bir ruhla ince ince ağlarmış. Kızın arkasındaki perdenin arkasında, eli bıçaklı birtakım adamlar varmış çünkü. Yıllar önce akla hayale gelmedik tehditlerle hem kızı, hem babayı, hem de onların akrabalarını esir alan haydut suratlı adamlarmış bu adamlar ve her gün oraya nöbetleşe gelip gittikleri için, kaç kişi oldukları asla bilinemiymiş. Onlara karşı duyulan korku, çeşitli tehditlerin ve güç gösterilerinin yanı sıra biraz da bundan kaynaklanıyormuş zaten. Sonuçta, işte bu adamlar benim gittiğim o evi gece gündüz abluka altında tutuyor, içlerinden biri insanların adlarını listeye yazıp paraları alıyor, ikisi sırası geleni odaya götürüyor, ikisi perdenin arkasına gizlenerek ağlatabilmek için ellerindeki bıçakların ucuyla kızcağzın sırtını delik deşik ediyor, birkaçı da bütün bunlar olup biterken, acaba fitne fücür var mı diye tebdil kıyafetle kalabalığın arasında geziniyormuş (UD, 167-169).

Çaresiz baba, kızına işkence yapılmasına engel olamadığı için kendini cezalandırır ve odada bulunduğu hâlde sürekli gözyaşı döker. Babanın orada bulunmasının diğer nedeni hem kızına varlığıyla destek olmak, hem de perdenin arkasındaki adamlar ölçüyü kaçırmalarını diye bekçilik yapmaktır. Fakat kızına fazla eziyet etmemeleri için ne zaman yalvarmaya kalksa perdenin arkasındaki adamlar onu kemiklerini kırıncaya kadar döver ve odadan atarlar. Her

¹⁰ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece eser adının kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

seferinde tekrar gelip rica minnet kendini odaya aldırmayı başarır. Babanın bu acı dolu hikâyesini herkes bilir. Hatta bazıları kızıdan çok babayı görmeye gelir.

Romanda gözlerinden yaş yerine taşlar dökülen kızın, para karşılığı insanların seyrine sunulmasıyla küçük çapta bir sirk oluşturulmuştur. Deforme bedenlerin sirklerde gösterimi 19. yüzyıl ortalarına dayanır. P. T. Barnum adında bir kişi Amerikan Müzesi'ni kurar ve orada ucubeleri sergiler. Daha sonra ucubelere çeşitli gösteriler de yaptırır. Barnum'un etkinliklerinden sonra ucube gösterileri dünya çapında popüler olur ve yakın döneme kadar faaliyetini sürdürür (Courtine'den akt. Topuklular, 2018:28-29). Toptaş bir masal kahramanını sirklerde zorbalıkla çalıştırılan ucubelerle bir tutmuştur. *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalındaki kızın gözlerinden gözyaşı yerine inci dökmesi, masal dünyasında sömürülecek bir hazine olarak görülmez. Üstelik diğer masalarda büyücüler yamyamlığa varan kötülüklerle donatılmışken bu masalda kıza kötülük yapabilecek tek kişi olan büyücü kadın, ailesinin ormana terk ettiği bu bahtsız kızı yanına alıp muhafaza eder. Onun ailesi için ağladığı zamanlarda döktüğü incileri de alıp gelecekte kıza vermek maksadıyla biriktirir. Dolayısıyla kız kimseden gözlerinden döktüğü inciler sebebiyle kötülük görmez. Romandaki kızın reel dünyadaki durumu, üstelik gözlerinden değerli bir mücevher yerine sıradan taşlar döktüğü hâlde daha acımasız olacaktır. Çünkü sömürü ve kapitalizm çağında onun bu fantastik özelliği bir tüketim malzemesi hâline gelmek durumundadır. Toptaş'ın yarattığı kız fantastik bir kurgu olsa da gerçek dünyada deforme bedenlerin sergilendiği ve onların üzerinden yıllar boyu para kazanıldığı, kapitalist dünyanın bir gerçeğidir. Dolayısıyla Toptaş'un kurgusu bir yerde reelde örtüşmektedir. Alper Akçam Toptaş'ın tarzını şöyle değerlendirir:

Toptaş, ne yalnızca ve doğrudan doğruya yaşamı, yaşanmışı anlatıp hikâye etmeye çalışmaktadır, ne de yalnızca postmodern yaşamın bölüp parçaladığı, şizoid kıldığı, hikâyesinden kopardığı insan anlayışını yazıya aktarmaya uğraşmaktadır. Yaşama ve yazıya ait her şeyin bir arada bulunabileceğine ilişkin ipuçlarını tutup iki alanı birden yan yana görünür duruma getirmekte, okurunu da bu olağanüstü dikkat ve hüner isteyen ip üstünde yürüme eylemine çağırmaktadır (Akçam, 2010: 161).

Denilebilir ki, kızın doğaüstü özelliğinin *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalındaki kızla benzerliğiyle masalsı/fantastik bir kurgu planlanmış, deforme bedenlerin ucube adı altında sergilenmesi ayrıntısıyla modern çağın gerçekliğiyle buluşturulmuştur.

Çeşmedeki Kaz Çobanı masalı gözyaşı yerine inci tanesi döken kız motifiyle İhsan Oktay Anar, Şebnem İşigüzel ve Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında parodik hikâyelerle karşımıza çıkar. İhsan Oktay Anar masalı benzetme yoluyla sevgiliye yapılan bir iltifata dönüştürerek pozitif bir dönüştürüme başvurmıştır. Şebnem İşigüzel *Venüs* romanında büyülü gerçekçi bir atmosferde masaldaki mücevherden gözyaşı motifini sıradanlaştırarak, her insanın

çaba gösterirse bu özelliğe sahip olabileceğini vurgulamıştır. *Kirpiklerimin Gölgesi* romanında ise masaldaki bu motifi çok daha acımasız bir atmosferde sunarak, çağın katliam gibi yıkıcı gerçekliklerine dikkat çekmek istemiştir. Hasan Ali Toptaş da tıpkı Şebnem İşigüzel gibi çağın realitesiyle buluşturduğu motifte diğer yazarlardan farklı bir yöntem deneyerek, masaldaki kızı romanda yeniden canlandırmış, masalı yeniden yazmıştır. Günümüz uyarlamasının kaçınılmaz ve postmodern dünyanın tüketiciliği üzerinden fantastik karakteri reelikten uzaklaştırmadan sunmuştur. Bu parodileştirmelere bakarak denilebilir ki, *Çeşmedeki Kaz Çobanı* masalındaki mücevherden gözyaşı motifi, postmodernizme hem maddi hem de manevi boyutta bir tüketim malzemesi şeklinde yansımıştır.

2.5. Külkedisi

Külkedisi veya diğer adıyla *Sinderella* masalı, ayakkabı motifiyle öne çıkan ve en çok bilinen masallardandır. Postmodern yazarlar arasında masalı eserine geniş biçimde taşıyan isim Şebnem İşigüzel olmuştur.

Seksen dört kez filme uyarlanmasıyla dünya üzerinde en çok sinemaya taşınan masal olan *Sinderella*'nın derlenen yedi yüz farklı varyantı mevcuttur. Masalın bilinen en eski tarihi M.S. 850-860 yılları arasında yazılmış olan bir Çin kitabındaki anlatıya kadar uzanır. Anlatıya göre Yeh-hsien adındaki kızı üvey annesi tehlikeli kuyulardan su çekmeye zorlar ve kuyuda kıza yardım eden büyülü balığı üvey anne öldürür. Fakat balığın kılıcı kıza istediği güzel elbiseleri ve altın terliği verir. Terliğin teki bölgenin en zengin tüccarının eline geçince uzun aramalar sonucunda Çinli *Sinderella*'yı bulur. Kız terliği giyince güzelleşir. Sonunda üvey anne ve kızları çığ altında kalırlar. Masalın bilinen yazınsal tarihi ise yine Giambattista Basile'ye aittir ve Napolili kadınlardan derleyerek hazırladığı elli masaldan biridir. Charles Perrault'un derlediği *Külkedisi* masalı *Sinderella Küçük Cam Terlik* adıyla yayımlanmıştır. "Cinder" kor, köz anlamlarına gelir (Emiroğlu, 2001: 376-377).

Batı dünyasında *Kedi Sindirella* adıyla Basile'nin derlemesiyle tanınan masalın ilk hâli oldukça acımasızdır. *Külkedisi*'nin ismi burada *Zezolla*'dır. Dul bir prensin kızı olan *Zezolla*, babasının ikinci evliliğinden olan üvey annesini sandıktan elbise çıkarırken kapağı hızlıca üzerine kapatarak boynunu kırar ve öldürür. Prens evlendiği üçüncü kadın *Zezolla*'nın mürebbiyesidir ve evlenmeden önce altı kızını saklamayı başarmıştır. Masalın bundan sonraki kısmı Grimm Kardeşler'in derlediği masalla büyük ölçüde örtüşür. Mürebbiye *Zezolla*'nın elinden her şeyi alır, onu hizmetçi yapar ve yatağını şöminenin yanına gönderir. O artık *Zezolla* değil, *Kedi Sindirella*'dır. *Zezolla*'nın babasından istediği ağaç dalı, o ağacın büyüyüp *Zezolla*'ya baloya gitmesi için yardım etmesi, *Zezolla*'nın üç gün üç gece düzenlenen balodan

her gece kaçmayı başarması ve takunyasını düşürmesi, ardından kralın Zezolla'yı araması ve takunya sayesinde bulması hepimizin bildiği şekliyledir (Bettelheim, 2019: 312-313).

Tıpkı *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi *Sinderella*'nın da günümüzde bilinen iki farklı versiyonuna dikkat çeken Bettelheim, Perrault ve Grimm Kardeşler derlemelerini karşılaştırmalı olarak inceler. Türk kültüründe yaygın olarak bilinen versiyonu Grimm Kardeşler'in değil Perrault'un derlediği *Sinderella* masalıdır. Grimm Kardeşler derlemesinde Külkedisi'nin babası, karısı ölünce başka bir kadınla evlenir. Bu kadın iki kızıyla birlikte gelip eve yerleşir. Kadın ve kızları Külkedisi'ne kötülük yapar, onu hizmetçi gibi çalıştırır ve yatağa yatmasına izin vermeyip ocağın yanında uyumasını isterler. Tıpkı Basile'nin derlemesinde olduğu gibi bir gün panayıra giden babasından ağaç dalı isteyen Külkedisi, onu annesinin mezarına eker. Bu ağaca gelip konan kuş Külkedisi'nin her dileğini yerine getirir. Kralın oğlunun düzenlediği balo için üvey annesine ne kadar yalvarsa, isteklerini bir bir yerine getirse de kadın müsaade etmez. Külkedisi'ne yardım eden ağaçtaki kuş, onu güzel giysilerle ve gümüş bir iskarpinle donatır. Üç gün süren baloya üç gün boyunca katılır ve birinci gün kümese, ikinci gün ağaca çıkıp saklanır. Üçüncü gün kralın oğlu merdivenlere zift sürdürür. Böylece Külkedisi'nin ayakkabısını ele geçirir ve nihayetinde ülkenin bütün kızlarının ayağında deneyerek Külkedisi'ne ulaşır. Kralın oğlu ile Külkedisi'nin düğününde kiliseye giderken kötü üvey kardeşlerin gözlerini güvercinler oyar ve böylece yaptıkları kötülüğün cezasını alırlar (GM, s. 156-170). Görüldüğü üzere Grimm Kardeşler'in derlemesi de Basile'nin derlediği masal kadar acımasızdır.

İncelemeye alacağımız, Türkiye'de bilinen *Külkedisi* masalına en yakın olanı Perrault'un derlemesidir. Bettelheim, onun bu masalı müstehcen olduğunu düşündüğü her şeyden arındırmış ve diğer özelliklerini de kibarlaştırmış olmasını, Perrault'un masalları sarayda anlatmaya uygun hâle büründürmesiyle açıklar. Mevcut detayları değiştirdiği gibi cam ayakkabı gibi bazı detayları da kendisi uydurmuştur. Zira bu detay Perrault'un derlemesi dışında başka hiçbir masalda geçmez (2019: 321).

Masala göre *Sinderella*'nın annesi ölünce babası ikinci kez evlenir. Evlendiği kadının iki kızı vardır ve bu kızlar evin bütün işini *Sinderella*'ya yaptırırlar. *Sinderella* işini bitirdiğinde yatağına bile gidemez, şöminenin köşesinde küller içinde yatar. Bir gün ülkenin prensi eşini seçmek için bir balo düzenleyeceğini duyurur. *Sinderella* kız kardeşlerini balo için hazırlar. Fakat büyükanne peri *Sinderella*'ya, baloya onun da katılması gerektiğini söyler ve ona sihirli güzel bir elbise ile camdan bir ayakkabı temin eder. Balkabağını arabaya, fareleri ata, kertenkeleleri de uşaklara çevirir ve gece yarısı büyüünün bozulacağını söyleyerek o saatten önce dönmesi gerektiğini tembihler. Baloya üç gece boyunca katılan *Sinderella*, üçüncü gece vaktin

nasıl geçtiğini anlayamaz ve gece yarısının yaklaştığını görünce koşarak çıkarken camdan ayakkabısı ayağından çıkar. Ertesi gün prens bir adam gönderir ve ayakkabıyı ülkenin bütün kızlarının denemesini ister. Sıra Sinderella'ya geldiğinde büyükanne peri ortaya çıkar ve onu güzel kıyafetlerle donatır. Ayakkabı ayağına olunca prens Sinderella ile evlenir. Kendisine kötülük yapan kız kardeşlerine onları sevdiğini söyleyerek affeder, sarayda birer oda verir ve onları sarayın iki büyük lorduyla evlendirir (Bettelheim, 2019: 322-336).

Daha önce de belirttiğimiz gibi, modern sanatçılar arasında Adalet Ağaoğlu dışında *Külkedisi* masalına başvuran yazar olmamıştır. Çağdaş dönemde yine Murathan Mungan, *Zamanımızın Bir Külkedisi* başlığıyla masalı, alaysı bir üslupla yeniden yazar (Yılmaz, 2013: 103-114). Postmodern sanatçılardan *Külkedisi* masalına eserinde geniş bir biçimde yer veren yazar Şebnem İşigüzel'dir. *Resmi Geçit* romanında siyasilerden Ali Çoban'ın (Süleyman Demirel) karısının bir kunduracıyla olan ilişkisi *Külkedisi* masalının parodisidir. Kunduracının Nazlı Hanımı'na âşık olması üzerine bundan hoşlanan Nazlı Hanımı, neredeyse her gün bir ayakkabı almıştır. Ali Çoban da karısıyla kunduracı arasındaki ilişkinin farkındadır:

Bu politik evde, bir yıl boyunca her kadın gibi kundura aşkından aldığı kunduralarını koyacak yeri bile yoktu. İşte bu yüzden üç yüz altmış beş çift ayakkabı ceset gibi dizilidir karı koca yataklarının altında. Oturduğu yerden, perdelenmiş yatak örtüsünün aralığından, ayakkabıları görebiliyordu Ali Çoban. Renk renktiler öksüz ayakkabılar. Her biri için Külkedisi gibi ayağını uzatmış, kalıbını aldırılmış olmalıydı Nazlı Hanımı. Frenk masallarını bilmezdi Ali Çoban. Bir tutam ot için tepişen kuzularının ardında dağlara, toprağa bakarak geçmişti çocukluğu. Kunduracı faturalara iliştiirdiği mektupçuklarda “Külkedisi” diyordu Nazlı Hanımına: “Sıkarsa getirin değiştirelim.” (RG, s. 16)

Burada masaldaki ayakkabı motifinden hareket eden İşigüzel, ilerleyen cümlelerde Külkedisi ile kıtlık arasında ironik bir bağ kurar. Bu sahne 1976 yılında Ali Çoban'ın başbakan olduğu döneme aittir. Karısının kunduracı ile olan ilişkisi üzerine düşüncelere dalmışken İsmet gündemle ilgili şeyler söylese de onu duymaz. Akli karısındadır. Bu nedenle *Külkedisi* masalını sorunca İsmet de başbakanın siyasete dair bir şeyler ima ettiğini düşünür. Nihayetinde Külkedisi “kıtlık sembolü” olmaya kadar gider:

Neydi allasen bu Külkedisi?

Külkedisi Ali Çoban'ın kafasında dolanıp dururken mahkeme kararı bozmuş, terfi bekleyen askerler emekli olmuş, emekli olacaklar terfi almışlardı. (...)

“Külkedisi diye bir masal var mı İsmet?”(...)

Kahkahası pat diye kesilmişti partili İsmet'in. Liderini iyi tanırdı; böyle kel alaka bir soru sorduğu ve devekuşu gibi yürüdüğü vakit içindeki siyaset canavarının aklını çelen şeyler var demekti. Partili İsmet,

küçük obez kızı vesilesiyle, yani yaşı itibariyle küçük, obez kızı vesilesiyle; bu arada kız o kadar beter bir şey olmuştu ki klozeti kırmıştı, Külkedisi'ne aşınaydı:

“Sonunda iskarpin onun ayağına olur, o da prensle evlenir” dedi, “o masal mı?”

Ali Çoban'ın gözleri dolmuştu, “O masal olmalı” derken. Partili İsmet'in kara suratı daha da karardı. Bunun anlamını çözmeye çalışıyordu. Memlekette ciddi bir kıtlık baş göstermişti, ne tıp, ne yağ, ne ampul, ne elektrik vardı. Acaba başbakan “Külkedisi” diyerek bu kıtlığı mı kodlamak istemişti? Ama öyle olsa, “Benzin vardı da biz mi içtik?” der, çıkardı işin içinden.

Ali Çoban'ın siyasetten başka bir dünyası olamazdı ve her şey bu dünyanın içinde cereyan ederdi. Yani, partili İsmet meselenin hususiyetini kavramıştı kavramasına ama “Milletin efendisi olmaya gelmiş bir köylüydü Ali Çoban. Çocukluğu o kadar imkânsızlıklar içinde geçmişti ki Külkedisi masalını ilk benden duymuş, oturup ağlamıştı.” diyerek hadiseyi yanlış yorumlamıştı yıllar yıllar sonra verdiği bir mülakatta. Külkedisi halka “Nurlu Ufuklar” vaat eden Ali Çoban'ın zihninde dolaştı durdu. Dokunulmayacak kadar rahatsız edici, sadakatsizliğin tüylü bir sembolüydü (RG, s. 16-17).

Karısıyla kunduracının ilişkisi dedikodu olup Ali Çoban'a tekrar döndüğünde Nazlı Hanımı ile ilgili anıları aklına üşüşür ve bu sırada kararını verir:

Külkedisi'nin ve kunduracısının icabına bakacaktı (RG, s. 20).

Ayakkabı motifiyle öne çıkan *Külkedisi* masalı Çin kaynaklarına dayandığına göre bir Doğu anlatısıdır. Fakat kaynağa bakmadan da anlaşılacağını söyleyen Bettelheim'e göre, olağanüstü iffetin, seçkinliğin ve güzelliğin göstergesi olan benzersiz küçüklükte ayaklar ve değerli malzemelerden yapılma ayakkabılar masalın Doğu kökenli olduğuna işaret eden unsurlardır. Mısır'da 3. yüzyıldan bu yana değerli malzemeler ve sanatkâr işçiliklerle yapılan ayakkabılardan söz edilir. Roma İmparatorluğu'nda dahi Babil derisinden yapılma, mor ya da kızıla boyama terlikleri ve yaldızlı kadın terliklerine pahalı fiyatlar biçen imparatorlardan bahsedilir (2019: 303). *Resmî Geçit* romanındaki bu bölüm 1970'li yıllara ait olmasına rağmen Nazlı Hanımı'nın ayakkabıları bir mağazadan almak yerine kunduracıya özel siparişle yaptırması, Doğulu halkların ayakkabıya olan düşkünlüğüyle açıklanabilir.

Masalda ayakkabı; bekâretin, nişanın veya evlenmenin sembolüdür. Eski Alman geleneklerine göre nişan sembolü olarak damadın geline ayakkabı verdiğinden bahsedilir. Kadın ayakkabısının çekiciliği ve cazibesinin tarihi iki bin yıldan fazladır. Erkek tarafından mahrem bir obje olarak düşünülmesi pek çok anlatıda geçer. Dolayısıyla Külkedisi'nin başka bir eşya veya aksesuar yerine ayakkabısını düşürmesi, masalın bilinç dışı okumasında bu türden mahrem veya cinsel imgelere işaretler (Bettelheim, 2019: 338-347). Romanda Nazlı Hanımı ile kunduracı arasındaki ilişkiyi bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Nazlı Hanımı kunduracıya mahremini açmış (ayağını uzatarak ölçü aldırarak), kunduracı da ona aşkının

nişanını vermiştir. Üstelik Nazlı Hanımına “Külkedisi” diye hitap etmesi bu tür alt okumaları doğrular niteliktedir.

Öte yandan Ali Çoban’ın köyde yetiştiği için Frenk masallarına yabancı olduğu vurgusu yapılır. Külkedisi’nin ne olduğunu İsmet’e sorduğunda nokta atışı bir cevap alır: “Sonunda iskarpin onun ayağına olur, o da prensle evlenir.” (s. 17) Bu cevabın ardından karısıyla kunduracı arasındaki mesajı anladığı için gözleri dolan Ali Çoban’ın hâlini İsmet, daha farklı anlamlandırır. Onun gibi hayatının neredeyse tamamı siyasetten ibaret olan bir adamın özel hayatında olağanüstü durumlar yaşayabileceğini düşünmez ve Külkedisi sorusunu kıtlığa yorar. Oysa bütün derlemelerde Külkedisi’nin zengin bir adamın veya kralın kızı olduğu vurgusu yapılır. Üvey annesi ve kız kardeşleri tarafından güzel giysileriyle mücevherleri alınıp hizmetçi edildiği için Külkedisi durumuna düşmüş, küllerin içinde yattığı veya yatmaya zorlandığı için bireysel bir sefalet yaşamıştır.

Resmi Geçit romanında dönemin siyasetçilerini takma adlarla eserine taşıyan İşigüzel, onların özel hayatlarını da olabildiğince alaysayarak ele almıştır. Ali Çoban’ın özel hayatı üzerinden yansılacağı *Külkedisi* masalı, Nazlı Hanımı ve kunduracı arasındaki aşkı sembolize ettiği gibi, siyasî söylemde kıtlık göstergesi şeklinde tanımlanmış, masalı bilmeyen Ali Çoban ise alaya alınmıştır. “Yansılama ‘yergisel’ olmaktan çok alay etmek, daha doğrusu eğlenmek ereğindedir.” (2000: 119) diyen Aktulum’un sözleri, İşigüzel’in buradaki tutumunu karşılamaktadır. Dönemin siyaset dünyası pek çok mecrada olduğu gibi postmodernizmin payıyla İşigüzel’in kaleminde de alay konusu edilmiştir, denilebilir.

İşigüzel *Resmi Geçit*’in ilerleyen bölümünde masalla özdeşleştirdiği Ali Çoban’ın özel yaşamını bırakıp masalda gece yarısı bozulan büyü motifiyle dönemin yükselen travesti şarkıcısı Bülent Paye’yi (Bülent Ersoy) bir araya getirir. 12 Eylül’ün sancılı günlerinde yıldızı yeni yeni parlamaya başlayan Bülent Paye’nin erkeklikten kadınlığa dönüşü anlatılır. Darbe döneminin karanlık ortamında Bülent Paye’nin sahne alması, halk açısından bir sirk gösterisi kadar ilgi çekicidir:

Kadın kılığına girdiğinden bu yana daha hareketliydi sahne şovları. Sıkıyönetim nedeniyle tıpkı masaldaki Külkedisi gibi saat on ikiyi vurmadan evde olmaları gereken davetlilerin ağzı açık kalmıştı (RG, s. 122-123).

Külkedisi masalında daha önce değinildiği gibi gece yarısından önce evde olma motifi, pek çok derleme arasında yalnızca Perrault’un masalında yer alır. Çünkü balkabağını arabaya, fareleri at ve arabacıya dönüştürecek büyüü de kullanan Perrault’tur. Bettelheim Perrault’un masalında büyüü yapan büyükanne perinin Sinderella’ya gece yarısından önce evde olması

gerektiğini, aksi takdirde büyüünün bozulacağını tembihlemesini bir ebeveynin başına gelebileceklerden korktuğu için kızından geç saate kadar dışarıda kalmamasını istemesine benzetir (2019: 339). Buna göre, bir yerde bozulma şartı taşıyan büyüünün gece yarısına kadar sürmesi, bir genç kızı geceleyin oluşacak tehlikelerden koruma amaçlı tasarlanmıştır.

Romanda Bülent Paye'ye karşılık gelen isim Bülent Ersoy'dur. Fakat gerçekte Bülent Ersoy, Eylül 1980 yılında tutuklanır ve 1981 yılında da 1988 yılına dek sürecek bir sahne yasağı alır (Yeşilyurt, 2015: 70-82). İşigüzel bu ayrıntıyı değiştirerek ironik bir malzeme hâline getirmiştir. Romanda Bülent Paye'nin 12 Eylül sürecindeki sahne şovları büyük bir ilgiyle izlenir. Zira insanlar, ülkedeki kaotik ortamdan fiilen mümkün olmasa da zihnen kaçış yolları aramaktadır ve her türlü meşguliyet o dönemde değer kazanır. Bülent Paye henüz cinsiyet değiştirmemiş olduğu için kadın kılığına giren erkek olarak sahnelerde yer alınca halk daha fazla ilgiyle karşılar. 12 Eylül'ün sıkıyönetim günlerinde sokağa çıkma yasağının gece yarısı 12'de başlayıp sabah 5'te son bulmasını yazar, *Külkedisi* masalıyla bağdaştırmıştır. Gece 12'den sonra büyü bozulacağı için paspal görüntüsü, balkabağı ve farelerle prene yakalanacak olan Külkedisi, 12'den sonra askerlere yakalanıp geceyi gözaltında, siyasî bir kaçak muamelesi görerek geçirmesi muhtemel olan davetlilerle özdeşleştirilir. Buradaki bir diğer ayrıntı, Bülent Paye'nin sahneye çıkarken kadın kılığına girmesidir. Gece yarısı olduğunda Bülent Paye de erkekliğine geri dönecek, tıpkı Külkedisi gibi onun da büyüü gece yarısı olduğunda son bulacaktır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Bülent Paye'nin kadın kılığına girmesi ve gece yarısı başlayacak olan sokağa çıkma yasağı ayrıntılarıyla ironik bir dönüştürümle dönemin *Külkedisi* masalı verilmiştir, denilebilir.

12 Eylül ve onu izleyen karmaşık günleri konu alan bu bölümde *Külkedisi* masalının parodisi elbette kötücül olacaktır. Gece boyu dans ettiği prensten gerçek yaşantısı ortaya çıkacak korkusuyla kaçan Külkedisi, postmodern dönemde sokağa çıkma yasağı nedeniyle kaçacaktır. Bu çağın, baloların ve prenslerin üzerinde katı gerçekleri, sıkıyönetimleri, darbeleri vardır. Saatin 12'yi vurması sokağa çıkma yasağına, gözaltlarına, sorgulamalara, siyasî suçlamalara, işkencelere, yargısız infazlara ve insanlık dışı hapishanelere işaretir. İşigüzel ülkenin yakın tarihinin bu ürkütücü dönemini ele alırken *Külkedisi* masalının çağa göre dönüşümünü verir ve sahnede kadın, indiğinde erkek olan bir şarkıcı üzerinden ironi kurgulamayı da ihmal etmez.

Süreyya Evren'in 2014 yılında yayımlanan sekizinci romanı *Tercüman*, adına "Körlemesine Randevu" dedikleri bir sistemle tanışan bir avuç insanın birbirinden tuhaf hikâyelerinin ironik bir anlatımla sunulduğu romandır. Ömer ve Musa Mert'in yeraltı tünellerindeki örgütlerinden Yahya'nın BDSM adlı cinsellik kursuna, Tercüman'ın Jön

Türkler’inden tecavüzcü İtalyan Emilio Sariano’ya, pek çok absürt konu ve karakterin yer aldığı romanda olay bütünlüğünden söz etmek pek mümkün değildir. Evren kahramanlarının hikâyelerini çoğu zaman birbirinden bağımsız bir şekilde sunarken günlük hayatın sıradan problemlerinden faydalanarak günümüz insanının bir parodisini çizmiştir. *Tercüman* da Evren’in diğer romanlarında olduğu gibi ironi ve metinlerarasılık tekniklerinin ön plana çıktığı bir romandır.

Tercüman romanında *Külkedisi*, bir eğlence mekânının adıdır. Emel ve Ömer’in “Körlemesine Randevu” adı altındaki buluşmalarında Tercüman, Emilio Sariano ve Musa Mert de onlara eşlik eder ve Kulüp Külkedisi adında bir mekâna giderler:

Kulüp Külkedisi’nde devam ediyoruz. Bay Sariano ile Musa Bey iş konuşmaya girişiyorlar. Emel tuvalete gitti. Mekânın adı Külkedisi. İlk adı geçtiğinde Tülkedisi diye duymuştum. Külkedisi imiş. Masaldaki gibi. Gecenin kuytuları (Evren, 2014: 39).

“Körlemesine Randevu” uygulamasını “birbirini tanımayan iki kişinin üçüncü bir taraf eliyle eşleştirilmesi” şeklinde tanımlayan Evren, “modern, kurumsal çöpçatanlık” olduğunu da ekler (s. 1). Bu uygulamayla bir araya gelen Emel ve Ömer’in ilk buluşması Kulüp Külkedisi’nde gerçekleşir. *Külkedisi* masalında prensin düzenlediği balo da tanımadığı kızları bir araya toplamasıyla vuku bulur. Külkedisi de bunlardan biridir. Emel ile Ömer’in ilk kez buluştuğu bu mekânın Kulüp Külkedisi adını taşıması, masalda da birbirini tanımayan prens ve Külkedisi’nin balo vesilesiyle bir araya gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Zira bu balo da bir tür “körlemesine randevu”dur.

Külkedisi masalının en geniş parodisi *Resmi Geçit* romanında Ali Çoban’ın özel hayatıyla Şebnem İşigüzel’e aittir. İşigüzel, masalın tüm dünyada bilinen ayakkabı motifiyle Ali Çoban’ın karısının kunduracı ile olan yasak aşkını bir araya getirir. Aynı romanın ilerleyen bölümlerinde Külkedisi’ne yapılan büyüün gece yarısına kadar sürmesiyle ilgilenir. 12 Eylül döneminin sokağa çıkma yasağını ve dönemin travesti şarkıcısını masala göre uyarlar. Bu anlamda İşigüzel, *Külkedisi* masalının iki motifini de farklı biçimlerde romana alarak detaylı bir yansılama örneği verir. Eserlerinde metinlerarasılık örneğine sık rastlanan Süreyya Evren ise *Külkedisi* masalına yalnızca ismen bir atıf yapar. Şunu söyleyebiliriz ki, *Külkedisi* postmodern yazarlar arasında çok rağbet gören bir masal olmamasına karşılık İşigüzel’in *Resmi Geçit*’te verdiği parodi örneği, pek çok masala kıyasla oldukça detaylıdır.

2.6. Kurbağa Prens

Yaygın olarak bilinen masallardan olan *Kurbağa Prens* masalı, hayvan damat masallarından biri olarak kimi zaman tartışmalara neden olmuş, özellikle feminist görüşün tepkilerine yol açmıştır. Postmodern dönemde herkesçe bilinen öpücük motifi üzerinden başvurulmuş masal, ironik bir anlatımla dönüştürülmüştür.

Masal tarihinde birçok hayvan damat masalı vardır. Her hikâyede genç bir kadın büyülenmiş bir prensi kurtarmaya veya evcilleştirmeye çalışır (Zipes, 2018a: 275). 19. yüzyılda halkbilimciler Avrupa ve Asya'dan pek çok öykü derlerler. Bunlar “genç bakirelerin ayıyla, keçiyle, maymunla, kurtla” evlendirildiği ve öykünün sonunda hepsinin erkeğe dönüştüğü anlatılardır (Blue, 2000: 116).

Kurbağa Prens bu hayvan damatları kadar eskiye dayanmaz. 13. yüzyılda ilk izlerini görebildiğimiz masalın 1540 yılında yazılmış *Dünyanın Sonundaki Kuyu* adındaki efsaneyle benzer özellikler taşımaktadır (Bettelheim, 2019: 367). Efsaneye göre prenses dünyanın sonundaki kuyudan su almaya gönderilir. Kuyuda kendisine yardım eden kurbağaya şaka mahiyetinde onunla evleneceğini söyler. Fakat daha sonra bu bir zorunluluğa dönüşür. Bazı uyarlamalarda kurbağa kızı, eğer onunla evlenmezse paramparça olacağını söyleyerek tehdit eder. Kurbağanın ısrarcılığına karşılık kız saftır. Birtakım güçler onu anlamaya uymaya zorlar (Blue, 2000: 117).

Kurbağa Prens'in pek çok farklı versiyonları bulunmaktadır. (<http://www.pitt.edu/~dash/frog.html#grimm1> (erişim tarihi: 06.04.2020)) Grimm Kardeşler'in derlemiş olduğu *Kurbağa Prens* masalında prenses kurbağayı öpmek yerine onu olanca kuvvetiyle duvara fırlatır. Kurbağa bu darbeden sonra prene dönüşür. Fakat farklı dillere çevirilerde bu detayın dönüştürüldüğü, şiddet içeriğinin yerini daha makul bir alternatifle değiştirildiği görülmektedir. Bu nedenle Türkçe dâhil olmak üzere birçok dilde popüler kültürün aşına olduğu *Kurbağa Prens* masalında prenses kurbağayı öper ve kurbağa prene dönüşür. İncelemeye aldığımız romanlarda postmodern yazarların da değindiği motif öpücük olduğu için masalı Grimm Kardeşler'in derlediği şekliyle değil, Türkçeye uyarlanmış bir çocuk kitabından vermeyi uygun buluyoruz.

Masala göre kralın güzel kızının altın bir topu vardır. Prens bu topla oynamayı çok sever. Bir gün yine oynarken top elinden düşer ve göle doğru yuvarlanır. Prens peşinden koşup uğraşsa da topu yakalayamaz ve ağlamaya başlar. Bu sırada gölden bir kurbağa çıkıp prensese neden ağladığını sorar. Prens nedenini söyleyince “Eğer seninle oynamama izin verirsen, yemeğini ve odanı benimle paylaşırsan topunu sana getirebilirim” der. Prens kabul eder ve kurbağa gölden topu bulup çıkarır. Prens kurbağadan topu alınca verdiği sözü

tutmadan gözden kaybolur. Bir akşam kurbağa prensesin kapısını çalar. Prens kurbağayı kapıda görünce onu dinlemeden kapıyı kapatır, yemek masasına döner. Prens kurbağayı görünce babası neler olduğunu sorar. Kız başından geçenleri babasına anlatınca kral, eğer bir söz veriyse tutması gerektiğini söyler. Böylece kız kapıyı açıp kurbağayı istemeye istemeye eve alır ve yemeğini paylaşır. Yemekten sonra kurbağa prensesin kendisini odasına alması gerektiğini söyler. Prens odaya alınca bir de iyi geceler öpücüğü ister. Prens kurbağayı öpmek istemez. Onun hislerini anlayan kurbağa başından geçenleri prensese anlatır. Kötü kalpli bir cadının bir büyüsü ile kurbağaya dönüşmüştür. Bunları duyan prenses kendi isteği ile kurbağayı öper ve kurbağa yakışıklı bir prens dönüşür. Prens ve prenses birkaç gün sonra evlenirler ve ömür boyu mutlu yaşarlar (Unsu, 2019: 1-16).

İhsan Oktay Anar'ın 2014 yılında yayımladığı son romanı *Galîz Kahraman*'da Kasımpaşa'da dünyaya gelen İdris Âmil Hazretleri adında absürt bir karakterin başından geçen trajik-komik olaylar ele alınmıştır. Kasımpaşa'lı İdris Âmil, Anar'ın bir önceki *Yedinci Gün* romanının sonunda bahsi geçen, “üstün insan” ve “insan-ı kâmil” sıfatlarıyla nitelenen karakterdir. Ailesinin mübarek bir zat olduğu düşüncesiyle aldırıldığı dinî eğitimi yarıda bırakan İdris Âmil, karşı cinse kendini beğendirmek için türlü alanlara yönelir. Kısa yoldan şöhret sahibi olmak için harcadığı bütün çabalar boşa gider ve nihayetinde sevdiği kadını başkasına kaptırınca kendi rızasıyla hapse düşer. *Galîz Kahraman*'ın özelliği, Anar'ın romanları arasında toplumun çarpık yönleri ve değişen dünya ile birlikte çöken ahlâk kavramı vesilesiyle ironik anlatıma ve mizaha en yoğun yer verilen eser olmasıdır.

Galîz Kahraman romanında kurbağa Efgan Bakara, onu prens dönüştüren prenses ise romanda üç karakterin gizli sevdası olan Muallâ olmuştur. İdris Âmil Hazretleri nişanlısı Dilara'yı muhallebi yemeye davet ettiği bir gün kardeşi Muallâ da onlarla birlikte gelir. Taksiden indikleri sırada izbandut gibi bir adam Dilara'yı taciz eder. Yaşananlara o sırada tesadüfen orada bulunan Efgan Bakara da şahit olur ve adama kadınlardan özür dilemesi gerektiğini söyler. Adam karşılık olarak Efgan Bakara'yı feci hâlde döver. Yerde kanlar içinde yatarken Muallâ'nın onunla ilgilenmesi Efgan Bakara'ya bütün acılarını unutturur ve Muallâ'nın öpücüğüyle *Kurbağa Prens* masalına başvurulur:

Muallâ, Efgan Bakara'nın başına çökmüş gözyaşı döküyordu. Delikanlının elini tutmuş, bir yandan da mendiliyle, onun burnundan akan kanı silmeye çalışmaktaydı. Nihayet, yüzünde şefkat dolu bir ifadeyle onu yanağından bir öptü. Kurbağa, galiba prens olmuştu.

Genç kız, kanlar içindeki delikanlıya sordu:

“Efgan Bey! Canınız acıyor mu?”

Aldığı ağır darbelerden dolayı bayılmadan önce, prensin ağzından şu sözler dökülmüştü:

“Aşk acısının yanında bir hiç kalır Muallâ Hanım!” (Anar, 2014: 156)

Kurbağa Prens masalına burada yapılan atıf, Anar'ın Efgan Bakara'nın hikâyesi üzerinden parodileştirdiği masalın yalnızca ifşasıdır. Efgan Bakara romanda absürt özelliklerle donatılmamış ve yozlaşmamış tek karakterdir. İyi bir eğitim almış ve düzgün bir ailede yetişmiştir. Ümmü Gülsüm Kıraathanesi'nde yazarlık dersi alan İdris Âmil başta olmak üzere bütün katılımcılar, bir şeyler karalayıp kısa yoldan ün sahibi olma yolundadırlar. Efgan Bakara burada aldığı dersler ve birikimleri sayesinde “Kurbağa Diseksiyonu” adında bir kitap kaleme alır ve bastırır. Zaten bilgisi ve kişiliği nedeniyle herkesin içinde sivrildiği için hedef tahtası olan Efgan Bakara, o andan itibaren İdris Âmil başta olmak üzere kıraathanedeki herkesin alay konusu olur. Çünkü daha iyi ün sağladığını ve kadınların daha çok önem verdiğini düşündükleri için kıraathaneye gelenlerin hepsi edebî veya fikrî eserlere değer verir. Efgan Bakara'nın bu “fennî” eseri ise ona sadece “kurbağa” lakabını kazandırır. Bu bölümde âşık olduğu Muallâ'nın kardeşi Dilara yüzünden dayak yediği için ona şefkatle yaklaşması ve öpmesi, öncesinde kurbağa lakabıyla bağlantılı olarak *Kurbağa Prens* masalına dönüşmüştür.

Masalın farklı versiyonlarına göre, prenses ya kurbağayı duvara fırlatır, ya öper ve yahut da kurbağayla üç gece/üç hafta geçirir. Ardından kurbağa prene dönüşür. Ne olursa olsun, bu üç tepki de cinselliğe gösterilen tepkiyi sembolize etmektedir. İlk erotik temaslarımızın hoş olmasını bekleyemeyeceğimizi, çünkü fazlasıyla zor ve endişe verici oldukları mesajını verir. Masal aynı zamanda sabretmeyi veya tahammül etmeyi öğütler. Bunlar prensesin tarafından yapılan okumalardır. Peki ya kurbağa? Onun da prensesle mutlu bir birliktelik kurabilmesi için olgunlaşması gereklidir. Kurbağanın başına gelenler, bir anneyle sevgi dolu, bağlılık içeren bir ilişkinin insan olmanın ön koşulu olduğunu gösterir. Anneyle yemek yeme, aynı yatakta uyuma gibi ortak yaşama alışan çocuk bir süre sonra ondan bağımsız bir hayat kurmak zorundadır. Prensесin kurbağaya müdahalesi de onu toy bir varoluşun esiri olmaktan kurtarır (Bettelheim: 2019: 368-370). Romanda Efgan Bakara'nın da olağanüstü derecede saf ve kötülükten sterilize bir karakter olduğu düşünüldüğünde Bettelheim'in bu açıklaması anlam kazanmaktadır. Adeta bir ahlak abidesi olarak ele alınan Efgan Bakara'nın Muallâ'dan aldığı öpücük, ilk cinsel deneyim sayılabilir. Zira karşı cinsle ilk temasıdır. Bu temas uğruna tıpkı bir masal kahramanı gibi bedel ödemesi gerekmiş ve Dilara'yı taciz eden izbandut görünümlü adamdan yediği dayakla bunu başarmıştır. Muallâ'dan aldığı ödülle büyü bozulmuş ve prene dönüşmüştür. Onu aşağılamak ve alaya almak için “kurbağa” lakabını takarak, tıpkı masaldaki kurbağa gibi kızların gözünde Efgan Bakara'yı tiksiniç duruma düşürmek isteyen İdris Âmil ise, âşık olduğu kadının Efgan Bakara'ya verdiği öpücükle dolaylı yoldan cezasını bulmuştur.

Osman Gündüz, Anar'ın parodik anlatımdan kişiler arası ilişkileri verirken ve olayların naklederken yararlandığını ve bundan mizah ürettiğini söyler (2012: 70). Diyebiliriz ki,

Kurbağa Prens masalı Anar'ın detaycılığı ve zekâsıyla birleşerek romanın genelinde Efgan Bakara'nın hikâyesinde parodileşmiş, yazar bunu bu bölümde ifşa etmiş ve Efgan Bakara'ya takılan “kurbağa” lakabını böylelikle mizahi bir zemine oturtmuştur.

Murat Gülsoy'un 2014 yılında yayımladığı yedinci romanı *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, Beşir Fuat'ın metresinden doğma, bilinmeyen, gayrimeşru çocuğu Fuat'ın II. Meşrutiyet günlerinde Paris'ten İstanbul'a gelerek geçmişinin ve gerçek babasının peşine düşmesinin anlatıldığı bir mektup-romandır. Romanlarında üstkurmaca tekniğiyle öne çıkan Gülsoy bu romandaki üstkurmacyı, Fuat'ın İstanbul yolculuğunda Paris'teki arkadaşı Alex'e yazdığı mektuplardan oluşan defteri 1960'lı yıllarda bir avukatın sahafta bulup yayınlaması şeklinde kurgulamıştır. İstanbul'a geldiğinde babasızlığının yanı sıra kimlik bunalımıyla da karşı karşıya kalan Fuat, gerçek babasını bulsa da yaşadığı aidiyetsizlik duygusu yüzünden buhrana sürüklenir.

Gülsoy'un *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* romanında *Kurbağa Prens* masalındaki öpücük motifine kurbağa açısından değinilir. Fuat, Marsilya'dan İstanbul'a gelen gemide tanıştığı İtalyan Isabelle ile, eğer ellerinde olsaydı hangi hayvanın yerine geçecekleri konusunda sohbet eder. Ardından konu *Kurbağa Prens* masasına gelir:

“Biliyor musunuz, bazı barbar kabilelerde büyücüler hayvanların şekline bürünebiliyorlarmış.”

Böyle bir şeye inanmamın mümkün olmadığını söyleyince dudak büktü.

“Kurbağalara da mı inanmıyorsunuz? Balık olarak doğuyorlar, sonra elleri ayakları çıkıyor, bildiğiniz kurbağa oluyorlar.”

“Evet, uygun bir kıza kendilerini öptürürlerse prens olanlarını bile duymuştum.” (Gülsoy, 2014: 37)

Burada yine anıştırma yoluyla değinilen masalda kurbağanın “uygun bir kıza” kendisini öptürmesi gerektiği ayrıntısı dikkat çekicidir. Bettelheim masalda, başta kızın da kurbağa gibi insani duygulardan uzak olduğuna işaret eder. Henüz gelişmemiş, narsistik bir ruhu temsil eden altın top her şeyi değiştirir. Kız o andan itibaren hayatın karanlık taraflarıyla tanışır. Başta tamamen benmerkezciyken kurbağaya bir söz vermiş ve verir vermez unutmuştur. Kurbağa fiziksel ve kişisel olarak ona yakınlaştıkça kızın duyguları şiddetlense de kız, bu şekilde insan olmaya daha da yaklaşır. Başta babasının dediğini yapsa da yatak odasında bağımsızlığını ortaya koyar. Böylece kendisi olmayı başardığında kurbağa da prene dönüşerek kendisi olur (Bettelheim, 2019: 368-369). Bu görüşlerden hareketle, burada Gülsoy'un işaret ettiği “uygun kız”ın, erginliğini tamamlayıp yetişkin duygu ve düşüncelere ulaşmış bir kız olduğu söylenebilir. Böylece benmerkezci duygularını bir kenara bırakmış, başkalarına yardım etmeyi ve bağımsızlığı öğrenmiş bir kimliğe sahip olacaktır. Gülsoy'un bu bölümde kurbağa metaforu

üzerinden, bu kimlikte bir kız ile ilişki kurmasının erkeği yücelteceğini tasavvur ettiği yorumu da getirilebilir.

Kurbağa Prens masalının Grimm Kardeşler derlemesinde kız kurbağanın isteklerine boyun eğmeyip ona fiziksel şiddetle karşılık verse de hâlihazırda, tüm dünyada tanınan versiyonunda kurbağayı babasının da zoruyla öpmek mecburiyetinde kalmış, bu fikir, çocuklara hayvana şiddet yerine sevgi göstermeyi aşlamayı amaç edinse de bilinçdışı okumalarda kadının, erkeğin (babası veya partneri) isteklerinin esiri olduğunu aktardığı için özellikle de kadınların tepkilerine yol açmıştır. Postmodern kadın yazarların da toplumdaki kadın algısına sessiz kalmadığı düşünüldüğünde *Kurbağa Prens* masalıyla bilinçli bir tercih sonucu metinlerarası bağ kurmadıkları yorumu getirilebilir. Masal ile parodik bağ kuran iki erkek yazardan İhsan Oktay Anar'ın, öpücük motifini mizahi bir bakışla ele aldığı görülse de aslında, alt metinde, insancıl özellikleri ve aydın kimlikle çizdiği Efgan Bakara'yı âşık olan üç erkek arasından seçerek Muallâ'nın öpücüğüne lâyık görmesi önemlidir. Anar, kadını esir olmaktan kurtarıp ona seçme hakkı tanımış, kadın da bu üç erkek arasından en uygununu seçmiştir. Benzer bir algıdan hareket eden Murat Gülsoy, alt metinde bir erkeği üst mertebeye taşıyacak olan eylemin, akıllı ve mantığı oturmuş bir kadınla ilişki kurması gerektiği düşüncesindedir. Nitekim, *Kurbağa Prens* masalındaki cinsiyetçi ayrım, Anar ve Gülsoy'un kaleminde pozitif bir dönüştürümle parodileştirilmiştir, denilebilir.

2.7. Parmak Çocuk

Parmak Çocuk masalı Andersen Masalları'ndan *Parmak Kız* ile zaman zaman karıştırılsa da, erkek başkaraktere sahip, dış görünüş yerine zekâyı ön plana çıkaran sayılı masallardandır. Postmodern dönemde kadın başkarakterlere sahip masallar kadar rağbet görmemiştir.

Masalın Grimm Kardeşler'den önce bilinen tek versiyonu Perrault'un derlemesidir. Darnton *Hansel ile Gretel*'i "*Parmak Çocuk*'un Alman kuzeni" olarak tanımlar. Birçok ayrıntıda benzerlik gösteren bu iki masalın başlangıcı hemen hemen aynıdır. Bir oduncu ile karısının hepsi de oğlan, yedi çocuğu vardır. Çok yoksul oldukları için bu çocuklar başlarına derttir. Büyük kıtlık gelip ülkeyi vurunca karı koca çocuklarını ormana bırakırlar (Darnton, 2017: 34,40). Fakat en küçük kardeşleri Parmak Çocuk akıllı ve kurnazdır. Kardeşler ormanda parasız ve yiyeceksiz kaldıklarında liderliği üstlenir. Dev kadınla kocasını kandırarak erkek kardeşlerini kurtarır ve akıllı olduğu için bir servet sahibi olur. Masalın sonunda da zengin bir saraylıya dönüşür (Zipes 2018b: 101-102).

Masalda yoksul bir çift, çocukları olmadığı için yakınıdır. Kadın “Olsaydı da bir tek yavrumuz olsaydı! Pek küçük bir şey, parmak büyüklüğünde bir şey olsaydı, gene razıydım.” diye iç geçirince yedi ay sonra parmak kadar bir bebek dünyaya getirir. Kadın ve kocası “Parmak Çocuk” adını taktıkları bu çocuk, hep doğduğu gibi kalır ve büyümmez. Ama bir o kadar da zekidir ve her işi becerir. Bir gün babası ormana arabasını getirecek bir çocuğunun olmayışından yakınınca Parmak Çocuk arabayı getireceğini söyler. Atın kulağına girip oturarak onu yönlendirir. Bu sırada yolda giden iki yabancı, arabacı olmadan atın nasıl gittiğine akıl erdiremeyip arabayı takip ederler. Parmak Çocuk’u görünce onu şehre götürüp halka sergileyerek çok para kazanacaklarını düşünüp babasından çocuğu kendilerine satmasını isterler. Babası kabul etmese de Parmak Çocuk onu yine dönüp geleceğini söyleyerek satması konusunda ikna eder. Yolda tuvalet molası bahanesiyle adamlardan kaçan çocuk, bir fare yuvasına girip saklanır ve adamları atlatır. Tam uyuyacağı sırada yanından geçen iki adamın sözlerine kulak misafiri olur. Adamlar zengin rahibin altın ve gümüşlerini nasıl çalacaklarını konuşurken Parmak Çocuk, onlara yardım edeceğini söyler. Böylece iki adamla birlikte rahibin evine varır. İçeriye girince adamlara yüksek sesle seslenerek onları ifşa eder ve kaçıtır. Geceyi geçirmek için ahırda samanların üzerine yattığında sabahleyin samanlarla birlikte onu ineklerin önüne koyan hizmetçi yüzünden kendini bir ineğin midesinde bulur. İneğin karnından bağırarak hizmetçi ve rahibin dikkatini çeker. Rahip ineği derhal keser. Parmak Çocuk, bir kenara atılan işkembeden çıkmaya çalışırken bir kurt gelip işkembeyle birlikte Parmak Çocuk’u yutar. Bunun üzerine Parmak Çocuk kurda seslenerek onu evlerinin yiyecek dolu kilerine götürür. Duvardaki delikten içeri girmesini sağlar, fakat kurt kilerdeki yiyecekleri yiyince o delikten tekrar dışarı çıkamaz. Parmak Çocuk bu sırada kurdun midesinde bağırarak anne ve babasını yardıma çağırır. Babası gelip kurdu öldürür ve karnını yarararak Parmak Çocuk’u çıkarır. Çocuklarına kavuşan anne ve baba, onu bir daha ne pahasına olursa olsun kimseye satmayacaklarını söylerler (GM, s. 261-268).

Nedim Gürsel *Resimli Dünya* romanında *Parmak Çocuk* masalına benzetme yoluyla atıf yapar. Kâmil Uzman, Batılı ressamların yaptığı Cem Sultan portrelerini merak eder. Yaptığı araştırma sonucu karşısına İtalyan ressam Pinturicchio da çıkar. Kâmil Uzman bu ressama duyduğu sempatiden dolayı ona Parmak Çocuk adını takar:

Kamil, kısa boyundan dolayı alçakgönüllü bir derviş gibi Pinturicchio, yani “Ressamcık” adını bizzat kendisi seçen Perugia’lı sanatçıya öylesine yakınlık duyuyordu ki, ona parmak çocuk demekten kendini alamıyordu. Duvar fresklerini görmeden önce Madonna’larıyla tanışmıştı parmak çocuğun. O yumuşak, sessiz ve sakin, en ince ayrıntısına dek özenle çizilmiş, dünya güzeli Madonnalar’la. Ve nedense kucakta

değil de hep ayakta duran çocuk İsalâr'la. Çağdaşı ressamlarınkiler gibi çıplak değildi parmak çocuğun İsalâr'ı (RD, s. 64-65).

Gürsel'in de bahsettiği gibi Pinturicchio, Bernardino di Betto adındaki ressamın kendisine taktığı takma isimdir ve “küçük ressam”, “ressamcık” anlamlarına gelmektedir. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Pinturicchio> (erişim tarihi: 09.04.2020)) Kâmil Uzman'ın Parmak Çocuk benzetmesi ressamın boyu ve boyuyla ilgili kendisine taktığı isimden hareketle olduğu görülmektedir. Fakat bu tabirin Kâmil Uzman'ın ressama hayranlığından da kaynaklı olduğu düşünüldüğünde Pinturicchio'nun kısa boyuna rağmen büyük işler başarması da dikkate alınmalıdır. Masalın çeşitli derlemelerinin hepsinde Parmak Çocuk, parmak kadar boyuyla büyük işler başarır ve ailesini veya kardeşlerini kurtarır. Zipes, erkek kahramanın nadir rastlandığı birkaç masal ile birlikte *Parmak Çocuk*'u incelerken bu tür masallarda ortak paydanın hırslı ve toplumda yükselmek isteyen kişiler olduğuna dikkat çeker. Eğer bu tür erkek kahramanların kazanması gereken bir prenses yoksa zengin bir saraylı olmaları gerekmektedir (Zipes, 2018b:102). Avrupa'daki diğer derlemelerinde bunu başaran Parmak Çocuk, Grimm Kardeşler'in derlemesinde saraylı olamasa da kendini sattırarak babasına yüklü miktarda para kazandırır. Dolayısıyla Parmak Çocuk'un tek özelliği cüssesi olmadığı gibi, Pinturicchio'ya yapılan benzetme de yalnızca kısa boyuyla ilgili olmasa gerektir. O da büyük işler başaran, döneminin önemli ressamlarından.

Nedim Gürsel burada masalın başlığına benzetme yoluyla ismen atıf yapmış görünse de Aktulum'un dediği gibi “Gönderge açık bir alıntı olsa da yapıtta ona başvurulması boşuna değildir.” (2000: 102) Gürsel'in benzetmesi “büyük işler başaran küçük adam” düşüncesiyle *Parmak Çocuk* masalının içeriğine de gönderme yapacak şekilde kurgulanmıştır.

Şebnem İşigüzel ise *Venüs* romanında *Parmak Çocuk* masalına daha farklı bir perspektiften yaklaşır. Romanın başkışisi Nergis'in kendisine anlattığı hikâyeleri ve masalları hatırlar. Bunlardan biri de yüzyıllar boyu çocuk kalan bir çocuğun hikâyesidir: Nergis *Parmak Çocuk* masalına dolaylı yoldan atıf yapar:

Nergis'in ömrü boyunca gördüklerini, yaşadıklarını yıllar yılı tıpkı bir masal gibi anlattığını fark edip şaşırıcaktım. Yüzyıllar boyu çocuk kalan bir çocuğun masalını anlatırdı sözgelimi:

“Fesuphanallah, çok şükür benim çocukluğum yüz uzun yıl sürmedi. Her çocuğunki gibi göz açıp kapatıncaya kadar geçti. İyi ki de öyle oldu, göz kırpmış kadar kısa sürdü. Yoksa dayanamazdım.” (V, s. 112)

Romanda yüzyıllardır yaşayan fantastik bir karakter olarak çizilen Nergis, çocukluğunun Parmak Çocuk kadar uzun sürmediğine sevinir. Fakat yetişkinliği bir hayli uzun

sürmüştür. Çocukken kaçırılıp hadım edildiği ve ardından sarayda köle çocuklar arasında büyüdüğü düşünüldüğünde Nergis'in çocukluğu kendi deyimiyle “göz kırpışı kadar kısa” sürmüş, dünyanın acı taraflarıyla erken tanışmıştır.

Masalda Parmak Çocuk zihnen büyüse de fiziksel olarak sabit, yani bir parmak boyunda kalır. Buna karşın parmak kadar boyuyla pek çok işin üstesinden gelebilir. Parmak Çocuk da tıpkı Nergis gibi hayatın gerçekleriyle erken tanışsa da hepsinin altından kalkabilen, zeki bir kahramandır. İşigüzel masala anıştırma yoluyla “yüzyıllar boyu çocuk kalan çocuk” motifi üzerinden değinerek çocukluğunda yaşadıkları erken deneyimlerle iki karakteri bir ayrıntıda birleştirmiştir.

Parmak Çocuk masalı, hayatta önemli olan şeyin fiziki özellik değil akıl ve zekâ olduğu mesajıyla postmodern yazarların da eserlerinde yerini almıştır. Nedim Gürsel ile Şebnem İşigüzel bu mesajda birleşmelerine rağmen masalı farklı yaşamışlıklarla sunarlar. Gürsel'in başarılı bir ressam üzerinden zafer hikâyesi görünümünde sunduğu mesajı İşigüzel, acı deneyimlerin üstesinden gelip hayata tutunan kahraman hikâyesiyle verir. Gürsel masalı gönderge tekniği aracılığıyla verirken İşigüzel yüzyıllar boyu çocuk kalan çocuk motifi üzerinden anıştırma yoluna başvurur. Böylece *Parmak Çocuk* masalı postmodern eserlerde iki farklı metinlerarası teknikle aynı mesaj üzerinden sunulmuştur, denilebilir.

2.8. Açıl Susam Açıl

Açıl Susam Açıl masalının kaynağı *Binbir Gece Masalları*'nda geçen *Ali Baba ve Kırk Haramiler* masalına dayanmaktadır. Postmodern romanlarda bahsi geçen bu sihirli sözcük *Grimm Masalları*'nda da mevcut bir masal olduğu için çalışmamızda yer verilecektir.

Binbir Gece Masalları Avrupa'daki tarihi pek çok anlatıda yer alır ve anlatılır. Grimm Kardeşler'in derlediği *Açıl Susam Açıl* masalı, *Binbir Gece Masalları*'nın Avrupa'daki sözlü gelenekteki varyantlarından biridir. Masalın Almanca orijinal ismi *Simeliberg*, yani *Simelidağ*'dır. Bu ismin dağı açmak için kullanılan sihirli sözcük “Sesam öffne dich! (Açıl susam açıl)”daki susam kelimesinin yanlış anlaşılmasından veya zamanla dönüşmesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Masalda yer alan “sesam (susam)” sözcüğü de *Grimm Masalları*'nda dönüşerek “semsi” hâline gelmiştir. (<http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-marchen/simeliberg/> (erişim tarihi: 09.04.2020))

Zamanın birinde biri zengin, diğeri yoksul iki kardeş yaşar. Zengin olanı fakir olanına asla yardım etmez. Yoksul olan da kıt kanaat geçinir gider. Bir gün yolu ormana düştüğünde kel bir dağa rast gelir. Biraz sonra da izbandut gibi on iki adamın dağa doğru geldiğini görüp saklanır. On iki adam dağa “Açıl Susam Açıl!” dedikten sonra koca dağ ortadan ikiye yarılır ve

adamlar içeri girince tekrar kapanır. Bir süre sonra adamlar dağın içinden sırtlarında çuvalarla çıkıp “Kapan ya Susam Kapan!” diye seslenirler ve dağ kapanır. Adamlar gittikten sonra yoksul kardeş, “Açıl Susam Açıl!” diyerek açılan dağdan içeri girer. İçerisi altın, gümüş, mücevher gibi değerli eşyalarla doludur. Yoksul kardeş çuvala altınlardan doldurup evine götürür ve uzun bir zaman ailesiyle birlikte bolluk içinde yaşar. Para suyunu çekince zengin kardeşine gidip bir kile ödünç alarak dağdan tekrar altın getirir. Bu altınlar da bitip kardeşinden yine kile istemeye gidince zengin kardeş, yoksul kardeşinin bu kadar bol parayı nereden bulduğunu anlamak için kilenin altına zift sürer. Yoksul kardeş kileyi getirdiğinde zifte yapışmış bir altın görür ve altınları nereden bulduğunu sorar. Yoksul kardeş başına gelenleri anlatınca zengin kardeş de gidip dağdan altınları çuvalara doldurur. Fakat kapıyı tekrar açmak için söylenen sözü unutur ve içeride kalır. On iki haydut gelip adamı içeride bulunca önceki altınları da onun aldığını düşünerek kellesini uçururlar (GM, s. 859-861).

Şebnem İşigüzel *Resmi Geçit* romanında Şahika Ateş’in (Tansu Çiller) Ali Çoban’ın (Süleyman Demirel) evine helikopterle teşrif edişini alaysı bir üslupla betimlerken evin açıl susam açıl gibi açılmasından bahseder:

Tıkır tıkır işleyen politik ev etten kemiktenmiş gibi titreyip, açıl susam açıl gibi açıldı gelene yol verildiği delegelerin sırtını duvara vurmasından belli, görenin görmekten dolayı bahtiyar olduğu bir ziyaretçi buyur ediliyordu besbelli (RG, s. 509).

Ali Çoban’ın arayıp erken seçim müjdesini vermesi Şahika Ateş’in iktidara geleceği anlamına gelmektedir. Müjdeyi alınca özel helikopterine atlayıp genel başkanı Ali Çoban’ı başkentteki evinde ziyaret etmek isteyen Şahika Ateş’in eve girişi *Açıl Susam Açıl* masalıyla özdeşleştirilir. Masaldaki “Açıl Susam Açıl!” sözünün altın ve mücevherlerin kapısını açtığı düşünüldüğünde İşigüzel’in buradaki atfı daha anlaşılır hâle gelmektedir. Şahika Ateş’in milletvekili olduğu partinin genel başkanı Ali Çoban’dır. Verdiği erken seçim müjdesi, Şahika Ateş’in siyasi hayatta yıldızının parlayacağına işarettir. Çünkü Şahika Ateş dönemin güçlü adaylarından biridir ve başbakan olması, tahmini zor bir hadise değildir. Dolayısıyla masalda zenginliğe açılan kapının sihirli sözcüğü romanda Şahika Ateş’e yıldızının parlayacağı müjdesini veren Ali Çoban’ın evini açar. Ali Çoban’ın evinin sembolik anlamda Şahika Ateş’in siyasi parlayışını karşıladığı düşünülürse “Açıl Susam Açıl!” sözünün hem maddi hem de manevi zenginliğin kapılarını açmakta olduğu görülür.

Bu noktada Ülkü Eliuz’un ironi ile ilgili sözlerini hatırlamakta fayda var: “Diyalektik ironi türünün biçimselliği ile bütünlenen ironik tavır, yaşamdaki açmazların, karşıtlıkların, çatışmaların gösterimini sağlar; toplumsal ve siyasal yönü de bulunan bir eleştiri biçimine

dönüşür.” (2016: 140) Romanda masal, Şahika Ateş’in siyasi yükselişiyle gülünç dönüştürüme aracılık etmiştir. İşigüzel diğer masallarda yaptığı gibi *Açıl Susam Açıl* masalına da dönemin siyasetini eleştirmek amaçlı, ironi veya mizah yapmak için başvurmuştur.

Mine Söğüt *Kırmızı Zaman* romanında *Açıl Susam Açıl* masalının gizli saklı kalmış bir dağ olması ayrıntısıyla ilgilenir. Zaman Dayı, hapisten kaçtığında bir dehlizden geçip Balat’taki delikten de çıkmıştır. Daha sonra barakasını o deliğin bulunduğu yere kurmuş ve böylece barakasından istediği vakit dehlize inme imkânı yaratmıştır. Balıkçılar arasında Halat Niyazi dışında Zaman Dayı’nın barakasındaki delikten haberdar olan yoktur. Bu nedenle onun barakadan çıkmadığı hâlde ortadan kayboluşu gizem ve merak uyandırır:

Tüm gün görünmüyor, daha doğrusu barakadan çıkmıyor ama barakada da olmuyor; balıkçıların deyimiyle yer yarıyor yerin dibine giriyor; Halat’ın bilgeliğiyle, açıl susam açıl oluyordu (KZ, s. 88).

Zaman Dayı’nın dehlizi keşfetmesi hapishanedeyken tesadüfen olmuştur. Onu özgürlüğüne kavuşturan bu dehlizin yeryüzüne açılan deliğini barakasının içine alması, ara sıra insanlardan kaçma isteğiyle doğru orantılıdır. Aslında dehliz Zaman Dayı’nın iç dünyasını sembolize eder. Dehlizin sonunda keşfettiği kimsesizler mezarlığı onun huzur bulduğu tek yerdir. Yıllar önce tecavüze uğramış, kan kaybından ölmek üzereyken bulunduğu kız, onun en büyük yarasıdır. Annesine o şekilde görünmek istemeyen kız, Zaman Dayı’ya kendisini köye götürmemesi için yalvarmış, öldükten sonra da belden aşağısını keserek ayırmasını, üst kısmı annesine götürüp alt kısmı denize atmasını istemiştir. Bu vaka Zaman Dayı’nın zihninde kızı bir denizkızına dönüştürmüştür. Onun yüzünden hapis yatmış, hapisten kaçınca kırmızı kayığı onun getirdiğini düşünmüş, dehlizin sonundaki kimsesizler mezarlığını onun da gömülü olduğunu düşündüğü için mesken tutmuştur. Çevresinde kimsenin bilmediği bu hikâye onu iç dünyasına kapatmış, iç dünyasına kapandıkça da dehlize sığınmıştır. Diğer balıkçılar için Zaman Dayı’nın iç dünyası da, dehliz de birer sırdır. Masalda sihirli sözler söylenmediği sürece sırrını kimseye açmayan dağ ile Zaman Dayı’nın dehlize inişi bir tutulmuştur. Dışarıdan olağanüstü güçlere sahip, sihrini kendisine saklayan bir adam olarak görülür ve “Açıl Susam Açıl!” gibi bir sözle ortadan kaybolur. Zaman Dayı’nın dünyasından bakıldığında karanlığında huzur bulduğu dehliz, iç dünyasına açılan kapıdır ve bu sırrını kendisinden başka kimse bilmez. Dolayısıyla her iki perspektif de *Açıl Susam Açıl* masalının alt metindeki yansımasını verir.

Masalın sihirli sözcüğü postmodern romanlarda da bazı kapıları açmaya yaramıştır. Şebnem İşigüzel’in kalemiyle siyaset hayatının ironik bir dönüştürümü şeklinde sunulurken Mine Söğüt tarafından masaldaki anlamına daha yakın olacak şekilde, dışarıdan gizemli

görünen bir olayı karşılamak amaçlı başvurulmuştur. Her iki yazar da sihirli sözcüğü alıntılarken alt metinde masalın parodisini de vermeyi ihmal etmemiştir.

2.9. Rapunzel

Grimm Masalları arasında en çok tanınan masallardan olan *Rapunzel*, sanat dünyasında çeşitli alanlarda yer edinmesine rağmen postmodern yazarlar tarafından diğer popüler *Grimm Masalları* kadar ilgi görmemiştir. İncelemeye aldığımız dönem eserleri arasında *Rapunzel* masalına metinlerarası ilişki bağlamında başvuran tek isim Şebnem İşigüzel'dir.

Masalın Grimm Kardeşler'den önce Avrupa'daki sözlü anlatısı Fransızlara dayanır. *Persinette* adıyla anılan Fransız *Rapunzel*'ini esir tutan bir peridir. *Persinette* her gece saçlarını sarkıtarak prensi odasına alır. Onları ele vermemesi için odadaki papağanla ilgili çeşitli stratejiler geliştirirler. Bunlardan biri de papağanın kışını dikmektir. Böylelikle papağan sürekli "Kıçım dikildi, kıçım dikildi!" diye bağırır ve tanıklığı boşa çıkar. *Persinette* ve prens en sonunda kurtulmayı başarsa da peri onları cezalandırır ve *Persinette*'nin burnunu eşek burnuna dönüştürür. Fakat bir zaman sonra vazgeçerek *Persinette*'ye güzelliğini geri verir (Darnton, 2017: 64).

Guiseppe Pitre'nin derlediği İtalyan versiyonu ise *Rapunzel* ile *Hansel ile Gretel* masalının karışımıdır. *Bahçenin Kocakarı*sı masalında iki kadın bir bahçeye girip lahana yerler. Bunu anlayan bahçenin sahibi kocakarı, ilkin lahanalarını yiyenleri yakalamak için bahçeye bir köpek bağlar. Fakat kadınlar köpeğe yiyecek vererek tekrar bahçeye girerler. Kocakarının sırasıyla bahçeye bağladığı kedi ve horoza da yem vererek atlatmayı başarırlar. En sonunda bir çukur kazıp içine yatan kocakarı, kadınlar geçerken içlerinden hamile olanı yakalar ve kadını yiyeceğini söyler. Kadın kendisini bırakması için yalvarır ve doğacak olan çocuğu on altı yaşına geldiğinde kocakarıya vereceğine dair söz verir. Kız doğup on altı yaşına geldiğinde de kocakarıya verir. Masal buradan itibaren *Hansel ile Gretel* masalındaki yamyam cadı motifiyle ilerler. Kız, yiyecek dolu bir odaya kapatıp şişmanlamasını bekleyen kocakarıyı ilk fırsatta fırına iterek öldürür ve annesinin yanına döner (Pitre'den akt. Zipes, 2018a:270-275).

Grimm Kardeşler'in derlediği *Rapunzel* masalına göre bir karı koca çocuk dilerler ve kabul olur. Kadın hamile kalır. Penceresi, güzel çiçeklerin ve sebzelerin yetiştiği bir büyücü kadının bahçesine bakar. Kadının canı bahçedeki kuzukulaklarından çeker. Karısına dayanamayan adam, akşamleyin bahçeye girip bir tutam kuzukulağı çalar. Ertesi gün karısı tekrar isteyince yine bahçeye giren adamı bu defa büyücü kadın yakalar. Adam kuzukulağını neden çaldığını anlatınca büyücü kadın cezadan çocuğu doğar doğmaz kendisine vermeleri şartıyla vazgeçer. Zaman geçer, çocuk doğar. Büyücü kadın çocuğu alır ve kuzukulağı anlamına

gelen Rapunzel ismini verir. Rapunzel on iki yaşına gelince büyücü kadın onu ormanın derinliklerinde, merdiveni bile olmayan bir kuleye kapatır. Kulenin yalnızca küçük bir penceresi vardır ve büyücü kadın Rapunzel’i ziyarete geldiğinde kızın o pencereden sarkıttığı saçlarına tutunarak kuleye çıkar. Günlerden bir gün yolu ormana düşen bir prens, Rapunzel’in şarkı söyleyen sesini işitir. Büyücü kadının gelip kızın saçlarına tutunarak kuleye tırmandığını görünce kendisi de seslenir ve Rapunzel’in saçları sayesinde kuleye çıkmayı başarır. Rapunzel prensi görünce ürker. Fakat prens kendisiyle evlenmek istediğini söyleyince birlikte plan yaparlar. Ne var ki Rapunzel büyücü kadına prensle görüşüğünü ağzından kaçırınca kadın onu cezalandırır ve bu defa kuş uçmaz kervan geçmez bir yere götürüp bırakır. Bunu duyan prens kendini kuleden atar ve gözlerine giren dikenler yüzünden kör olur. Bu şekilde ormanın içinde bir oraya bir buraya dolaşıp dururken yolu bir gün Rapunzel’in bulunduğu yere düşer. Onu görünce ağlayan Rapunzel’in gözyaşı prensin gözlerini açar ve evlenip mutlu olurlar (GM, s. 87-92).

Modern dönemde *Rapunzel*’in yeniden yazımları olmuş ve *Rapunzel’in İntikamı* adıyla okuyucuya sunulmuştur. Feminist bakış açısıyla kaleme alınan bu yeniden yazımda Rapunzel çalışan, aktif bir kadın olarak sunulmuş ve cadı yerine bir erkek tarafından otel odasına kapatılmıştır (Binchy’den akt. Tokdemir, 2018:116).

Şebnem İşigüzel’in 2002 yılında yayımlanan ikinci romanı *Sarmaşık*, renkkörü ressam Ali Ferah, harfleri tanıma yetisini kaybetmiş Nobel ödüllü yazar Salim Abidin, insanlardan kaçıp iç dünyasında sıkışan Sedef, çocukluğunda yaşadığı travmalarla katatonik şizofreniye yakalanmış Hayal, nişanlısıyla birlikte sahip olduğu her şeyi ve nihayetinde hayatını da kaybeden Nadya, tecavüzcü bir kocayla bir ömrü paylaşmak zorunda bırakılmış bir annenin anlatıldığı, yolu rastlantılarla kesişen kırık dökük hayatları konu edinir. Tıpkı sarmaşık dalları gibi ayrı köklere ait dalların bir yerde birbirine dolanması şeklinde kurgulanmış bir olay örgüsüne sahiptir. Üstkurmaca bağlamında İşigüzel’in kendini bizzat dâhil edip *Sarmaşık* adında bir roman yazması eserde ön plana çıkan bir tekniktir.

Rapunzel masalının postmodern dünyada yer bulabildiği tek eser olan *Sarmaşık* romanında, özellikle de kendisine karşılık vermeyen kadınları zorbalıkla hayatına alan Salim Abidin’in yeni gözdesi evli ve çocuklu Sedef’tir. Salim Abidin’in Sedef’i bir gün zorla da olsa elde edeceğini bilen Ali Ferah, onun kaderini masallardaki güzel peri kızlarına benzetir:

Sedef’in tıpkı masallardaki güzel peri kızları gibi kapatılacağını biliyordum (İşigüzel, 2002: 325).

Ali Ferah, onları Nadya’nın cenazesinde bir araya getiren kişi olduğu için içten içe pişmanlık duysa da bu tutsaklığın aynı zamanda Sedef’in operasını bitirmesine vesile olacağını

bildiği için vicdanını rahatlatır. Nihayetinde Ali Ferah'ın beklediği ve Salim Abidin'in arzuladığı gerçekleşir: Sedef masallardaki güzel peri kızları gibi Salim Abidin'in evine hapsedilir ve kimseyle görüşmesine izin verilmez.

Kuleye kapatılan kız motifi *Rapunzel* masalıyla öne çıkmış bir motiftir. Bettelheim büyücü kadının Rapunzel'i kuleye kapatmasında bencilce bir sevgi dışında kötülük görmez. Babasının büyücü kadının yasak bahçesine girmesi ve ardından çocuğu vereceğini kabul etmesi, Rapunzel'i büyücü kadının, ailesinden daha çok istediğini gösterir. Bahçeden çalınan ot, yani Rapunzel, tekrar ait olduğu yere dönecektir. On iki yaşına geldiğinde, yani cinsel olgunluğa eriştiğinde kendine bir eş bulup gidebileceği, büyücü kadını terk edeceği riski doğunca kapısız merdivensiz bir kuleye kapatılır. Yine de büyücü üvey anne için ne kadar kıymetli olduğunun Rapunzel bile farkındadır ki, prensi kulesine aldığını ağzından kaçırrır. Bettelheim bu durumla ilgili, bir çocuğun bile hiçbir şeyin sevgiye ihanet etmekten daha büyük öfkeye sebep olmayacağını bileceği yorumunu getirir. Büyücünün prensi onu Rapunzel'den mahrum ettiği hâlde öldürmemesi de kötü biri olmadığına işarettir. Yalnızca kendisi gibi prensin de Rapunzel'den mahrum kalışına zalimce sevinmiştir (Bettelheim, 2019:191-193).

Romanda Salim Abidin'in de Sedef'i âşık olduğu için hapsedtiği görülür. İlk bakışta Salim Abidin'in yaptığı da tıpkı masaldaki büyücü kadın gibi bencilce bir sevginin getirisi olarak görünür. Fakat aslında Salim Abidin'in bencilliği çok daha kötücüdür. Âşık olduğu kadınların hiçbirisinden gerçek bir karşılık bulamamış ve bu da onun gibi Nobel ödüllü dünya çapında ün salmış bir yazarda aşağılık kompleksine, kabullenememeye yol açmıştır. Aşkına karşılık vermeyen kadınları canice katleden yazar, karısını küvette boğduktan sonra yanına asistan olarak aldığı, aynı zamanda metresi olan Nadya'yı da Boğaz'ın ortasında tel yardımıyla boğup ayağına taş bağlayarak denize atmıştır. Çünkü Nadya, ölen nişanlısını hiçbir zaman unutmamış ve yazarın aşkına karşılık vermemiştir. Sıradaki kadın Sedef, iç dünyasına sıkışıp kalmış, hayatı da bu sıkışmayla şekillenmiştir. Karanlık evliliğine fazladan bir mutsuzluk olarak eklenen çocuğunun bir kitapçıda, üstüne kitaplığı devirerek dolaylı yoldan ölümüne sebep olmuştur. Bu olayla kocasının evden kovması üzerine Ali Ferah tarafından Salim Abidin'in evine götürülmüştür. Bir kayık gezintisinde kendisine “beni bırakma” diye yalvaran ve aşk sözcükleri sıralayan Salim Abidin'in bu tavırlarına güldüğü için yazardan tokat yer ve tam o sırada kayık bir şeye çarparak ters döner. Denizden boğulma aşamasındayken kurtulan Sedef, yazarı terk ederek kocasının evine döner. Masalda Rapunzel aşk uğruna büyücü kadının hışmına uğrarken romanda Sedef aşka inanmadığı için bu tepkiye maruz kalır. Fakat her ikisi de bir macera atlattıktan sonra huzura erer. Rapunzel âşık olduğu prensine kavuşurken Sedef, aşktan uzak yuvasına döner. Dolayısıyla her iki “peri kızı” da bencilce bir sevgi nedeniyle

kapatılmış, daha sonra aşktan veya aşksızlıktan dolayı zulme uğramış, en sonunda esaretten de zulümden de kurtulmayı başarmışlardır.

İşigüzel, *Rapunzel* masalında kuleye kapatılma motifine atıf yapmış, Sedef ile Salim Abidin'in ilişkisi üzerinden masalı konusunu da parodik olarak işlemiştir. Masalda koruma amaçlı kuleye kapatılan Rapunzel, postmodern dünyada erkeğin baskıcı zulmü ve saplantılı aşkına kurban gitmiştir. Burada İşigüzel'in *Rapunzel*'i feminizm süzgecinden geçirerek sunmaya çalıştığı ve günümüz kadınlarının erkek egemen dünyada maruz kaldığı sıkıntılara dikkat çekmek istediği söylenebilir.

2.10. Uyuyan Güzel

Uyuyan Güzel masalı da yaygın olarak bilinen *Grimm Masalları*'ndan olmasına rağmen postmodern yazarların ilgisini çekmemiş, metinlerarası bağlamda tek örnekle sınırlı kalmıştır.

Masalın tarihi 14. yüzyılda *Perceforest* adlı anlatıya uzanır. Üç tanrıça, Zellandine'nin doğumu üzerine düzenlenen kutlamaya katılır. Tanrıçalardan Lucina, doğan bebeğe sağlık verirken tabağının yanında bıçak olmadığı için sinirlenen ikinci Tanrıça Themis, bir lanette bulunur: “Zellandine dönmekte olan bir çıkırıktan ipi çekecek, iplikteki bir kıymık eline girecektir. Kıymık çıkana kadar Zellandine uyumak zorunda kalacaktır.” Üçüncü tanrıça Venüs ise onu kurtaracağına söz verir (Bettelheim, 2019: 297).

Masalın Fransız versiyonunda prens evlidir ve prensesi öpmek yerine ona tecavüz eder. Prenses uyanmadan önce birkaç çocuk doğurur. Uyanması ise emzirdiği çocukların prensesi ısırması sayesinde gerçekleşir. Daha sonra ikinci tehlike olarak ortaya çıkan mesele, prensesin gayrimeşru çocuklarını yemek isteyen yamyam annesidir (Darnton, 2017: 26). 17. yüzyılda Giambattista Basile tarafından derlenen *Güneş, Ay ve Talia* adlı masal da bu Fransız versiyondan farklı değildir. Kral, kızı Talia dünyaya gelince bütün kâhinlerden onun geleceğini anlatmalarını ister. Onlar da kızın bir iğneden gelecek tehlikeyle karşı karşıya kalacağını söylerler. Kral kalesine bu tür şeylerin girmesini yasaklasa da Talia büyüdüğünde penceresinin önünden geçen ve ip eğiren bir yaşlı kadını görünce merakla örekeyi eline alır ve kendirdeki kıymık parçasının eline batmasıyla oracığa yığılır. Kral kızını bir odaya kilitler ve acıya dayanamayacağını bildiği için sarayı terk eder. Bir süre sonra ormana ava gelen başka bir kralın şahini kalenin penceresinden içeriye girince kral da peşinden gelir. Kaleye girince Talia'yı görür ve ona tecavüz eder. Kaleden ayrılıp tüm yaşananları unutsa da öte yanda Talia uykusunda adları Güneş ve Ay olan iki çocuk doğurur. Çocuklardan biri bir gün annesinin göğsü yerine kıymık batan parmağını emmeye çalışınca kıymık çıkar ve Talia uykudan uyanır. Yaşadığı serüveni anımsayan kral Talia'yı görmeye geldiğinde onun uyandığını ve kendi

çocuklarını görür. Karısı kralın sırrını öğrenir ve iki çocuğunu saraya getirtir. Çocukların pişirilerek krala sunulmasını ister, fakat hizmetçi çocukları saklayarak krala kuzu eti sunar. Kadın daha sonra Talia'yı saraya getirterek ateşe atmayı planlar. Fakat Kral Talia yerine karısını ateşe atarak Talia ve çocuklarıyla mutlu bir hayat sürer (Bettelheim, 2019: 291-292). Bettelheim, Basile'nin çocuklara Güneş ve Ay ismini vermesini Leto'nun hikâyesinden etkilenmiş olabileceğine yorar:

Leto, Zeus'un çok sayıdaki sevgililerinden biridir ve Güneş tanrısı Apollon'u ve Ay tanrıçası Artemis'i doğurmuştur. Eğer öyleyse, Hera'nın Zeus'un sevdiği kişileri kışkırdığını varsayarsak bu masaldaki kraliçe Hera'nın ve onun kıskançlıklarının uzak bir hatırasıdır (2019: 292).

Masala göre bir kral ile kraliçenin bütün dileklerine rağmen çocukları olmaz. Bir gün kraliçe havuzda yıkanırken bir kurbağa çıkıp kraliçeye bir kızının olacağı müjdesini verir. Vakti gelince gerçekten güzeller güzeli bir kız dünyaya gelir. Kral ile kraliçe büyük bir şenlik düzenlerler ve şenliğe ülkenin bilge kadınlarını davet ederler. Fakat evlerinde on iki adet tabakları olduğu için ülkedeki on üç bilge kadından birini davet edemezler. Kadınlar şenlikte kralın kızı için sırasıyla güzel dileklerde bulunurlar. On birinci kadın dileğini söyleyince kapı açılır ve içeriye davet etmedikleri on üçüncü bilge kadın girer. “Prenses on beş yaşına gelir gelmez, eline bir iğ batsın ve ölsün!” diyerek davet edilmeyişinin intikamını kız için bulunduğu bu kötü dilekle alır. Fakat on ikinci kadın henüz dileğini söylememiştir. Bu bedduayı geçersiz kılamasa da yumuşatır: “Prenses ölmesin de yüzyıllık bir uykuya yatsın!” der. Kızını korumak isteyen kral ülkedeki bütün iğ ve örekelerin hepsini yaktırır. On beş yaşına geldiğinde kralla kraliçenin evde olmadığı bir gün prenses sarayı gezerken iplik eğiren yaşlı bir kadınla karşılaşır. Kadının iplik eğirmesi hoşuna gider ve kendisi de denemek ister. Fakat elini dokunur dokunmaz iğ prensesin parmağına batır, böylece yüzyıllık bir uykuya yatar. Uyku yalnızca prensesi değil bütün sarayı kucaklar. O sırada eve dönen kralla kraliçe dâhil olmak üzere saraydaki bütün hizmetçiler, hayvanlar ve eşyalar uykuya yatar. Yüzyıl sonra bir prens, o sarayda güzeller güzeli bir prenses olduğunu işitir ve saraya gelir. Prensesi arayıp bulan prens, eğilip onu dudağından öper. Büyü bozulur, prenses gözlerini açar. Prenses uyanınca saraydaki her şey uyanmaya başlar. Böylece prensesle prens evlenip ömür boyu mutlu yaşarlar (GM, s. 336-340).

Masalı çağdaş dönemde *Yüzyıllık Uyuyan Güzeli* adıyla yeniden yazan Murathan Mungan, eklektik bir görüş sergiler (Yılmaz, 2013: 114-126). Postmodern edebiyatta *Uyuyan Güzeli* örneği yalnızca Şebnem İşigüzel'in eserinde görülür.

Şebnem İşigüzel *Resmi Geçit* romanında yaptığı anıştırmada masaldaki yüzyıllık uyku motifiyle ilgilenir. 12 Eylül gecesi tavan arasında toplanan “paşalar” anlatılırken darbe öncesi

bir resmigeçit verilir. 10'dan geriye dönemin darbeyle adı anılan bütün siyasiler ve romandaki sembol karakterler sayılır. 2 numaradaki Büyükelçi Orlando, *Uyuyan Güzel* masalına atıfla anılır:

2...Takma bizi kafaya, yat yüzyıllık uykuya Büyükelçi Orlando! (RG, s. 100)

Romanda büyükelçi sıfatıyla Türkiye'deki toplumsal ve siyasi gelişmelere tanıklık eden İsveç büyükelçisini İşigüzel, resmigeçitte bu sözlerle anar. Çünkü ülkedeki gelişmelerle dönemin siyasi kişiliklerinden çok daha fazla ilgilenir. İşigüzel'in ironik anlatımla aslında politikacıların asla kafaya takmadığı gelişmeleri Büyükelçi Orlando'nun kafaya takmasının anlamsız olduğunu ileri sürer. Yüzyıllık uykuya yatması ayrıntısı da yine siyasilerin duymazlıktan geldikleri toplumsal sürece dair yapılan bir ironidir.

Yüzyıl uyuma motifi *Uyuyan Güzel* veya onun çeşitli varyantlarıyla özdeşleşmiştir. Bettelheim'e göre masalda prensesin uyuması bir gelişim sürecinde olmasıyla ilgilidir. Bilge kadının iğ batmasını dilediği on beş yaş, kişinin erginlenme yaşıdır. Büyümek zorunda kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalan kız, dünyadan kendini çeker. Narsistik geri çekilme ergenlik stresleri karşısında cazip bir tepki olsa da kişi eğer hayatın beklenmedik gelişmelerinden kaçmaya çalışırsa bunun sonucu tehlikeli olabilir. Masalda ölü gibi bir hayatın başlaması, *Uyuyan Güzel* ile birlikte çevresindeki herkesin ölü gibi uyuması bunu sembolize eder. Hayatı uyuyarak geçirme tehlikesine karşı bizi uyandıran şey, yalnızca başkalarıyla olumlu ilişkiler kurmaktır. Prensın öpücüğü *Uyuyan Güzel*'e kadınlığını hatırlatır ve ancak kadınlığa adım attığında uyanır (Bettelheim, 2019: 300). Romanda ironik anlatımla dile getirilen “yüzyıllık uykuya yatma” motifi, toplumsal duyarlılığı yitirme, ülkedeki olumsuz gelişmelere sırt dönme anlamıyla sembolleştirilmiştir. Ülke 70'li yılların tarihe geçen kanlı olaylarından bir askerî darbe aracılığıyla sıyrılmak üzeredir ve bu durum daha büyük kaoslara gebe. Bu süreçte zarar görmekten çekinen siyasiler, topluma sırt dönmeye veya darbelerinin yanında yer almaya hazır dırlar. *Uyuyan Güzel* masalında olduğu gibi tehlikelerden korunmak için uykuya yatmak cazip gelir. Tehlikenin geçtiğini gösteren ufak bir hareketi gördüklerinde politikacı olduklarını hatırlayıp tekrar siyasi hayatlarına devam edebileceklerdir. Nitekim romanda öyle de olur. İşigüzel'in ironik anlatımıyla birleşen bu ayrıntılar, İsveç Büyükelçisi Orlando'ya da tavsiye edilen bir yönetim veya temsil şeklidir. Masalın bilinç dışı kavramları romanda sembolik bir anlatım olarak karşımıza çıkar.

Uyuyan Güzel masalı postmodern dönemde yüzyıllık uyku motifiyle yalnızca Şebnem İşigüzel'in değindiği bir masal olmuştur. İşigüzel'in bu motife atfı ise diğer masallarda olduğu gibi dönemin siyasi hayatını eleştirmek amaçlıdır. Bu anlamda postmodern yazarlar arasında

Grimm Masalları'nı ironik bağlamda en çok ele alan yazarın İşigüzel olduğunu söylemek mümkündür.

2.11. Altın Kuş

Altın Kuş masalı *Grimm Masalları* arasında pek bilinmeyen masallardan biridir. Postmodern dönemde masala metinlerarası bağlamda başvuran tek isim Latife Tekin olmuştur.

Masalın ortaya çıkış tarihi 13. yüzyılda yazılmış *Roman van Walewein* adlı esere kadar dayandırılır. Avrupa'da pek çok farklı versiyonu bulunmakla birlikte hayat suyunu arayan anlatılarla da özdeşleştirilir. Grimm Kardeşler'den önce Christoph Wilhelm Günther'in derlediği *Sadık Tilki* masalı, *Altın Kuş* masalı ile en çok benzerlik gösteren masalıdır. (https://de.wikipedia.org/wiki/Der_goldene_Vogel (erişim tarihi: 09.04.2020))

Masala göre bir kralın bahçesinde elma ağacı vardır ve elmaları altındandır. Yine bir yıl elmalar olgunlaşınca toplanıp sayılır, fakat ertesi gün eksik çıkar. Bunun üzerine kral her gece ağacın altında birinin nöbet tutmasını ister. İlk gece kralın büyük oğlu nöbetçi olur, fakat gece yarısından sonra dayanamayıp uyur. Ertesi gece nöbetçi olan ortanca oğul da uyur. Sıra en küçük oğlana gelince uyumaz, bekler ve gece yarısından sonra gelen bir altın kuşun elmayı alıp uçtuğunu görür. Babasına durumu anlatınca kral, altın kuşu bulup getirmelerini ister. İlk önce büyük oğlan yola düşer ve ormanda bir tilkiyle karşılaşır. Tam vurmak üzereyken tilki ona yardım edeceğini söyleyip oğlanı durdurur. Gideceği yerde karşısına biri dışarıdan eğlenceli, diğeri de kasvetli görünen iki han çıkacağını, bunlardan kasvetli görünen gitmesi gerektiğini söyler. Fakat büyük oğlan onu dinlemez ve eğlenceli hana gider. Büyük oğlunun geri dönmediğini gören kral, ortanca oğlunu gönderir. Ortanca oğlanın da başına aynı şey gelir. Bunun üzerine küçük oğlan kendi rızasıyla altın kuşun peşine düşer. Ormanda karşılaştığı tilkinin sözünü dinler ve onun kuyruğuna binerek kasvetli hana gidip konaklar. Ertesi gün kendisini dışarıda bekleyen tilki, altın kuşun bir sarayda olduğunu, sarayın girişinde bir yığın askerin uyuduğunu, fakat onlara aldırmadan içeri girip tahta kafesteki altın kuşu bulmasını, altın kuşu aynı odada bulunan altın kafese koymaması gerektiğini, eğer böyle yaparsa büyüünün bozulacağını söyler. Ne var ki oğlan tilkinin sözünü dinlemez ve tahta kafesi altın kuşa yakıştıramayıp altın kafese koymaya kalkışır. Büyü bozulunca askerler uyanır. Gelip oğlanı tutuklayıp kralın karşısına çıkarırlar. Kral oğlanın canını altın atı kendisine getirmesi şartıyla bağışlayacağını söyler. Tilki oğlana yardım eder ve altın atın bulunduğu ahırın önünde seyislerin uyuduğunu, onlara aldırmadan atı alıp çıkmasını, ata duvarda asılı olan altın eyer yerine tahta eyerle eyerlemesini söyler. Oğlan tilkiyi dinlemez ve ata tahta eyeri layık görmeyip altın eyerle eyerlemeye kalkışır. Büyü bozulunca seyisler uyanır ve oğlanı tutuklayıp kralın

karşısına çıkarır. Kral oğlanı altın sarayın güzel prensesini kendisine getirmesi şartıyla bırakır. Tilki onu altın saraya götürmeden önce akşamleyin prensesin hamama gittiğini, onu hamamda yalnız yakalayıp öpmesini, prensesin öpüldükten sonra oğlanın her isteğini yerine getireceğini, fakat annesiyle babasıyla vedalaşmak isteyince oğlanın izin vermemesi gerektiğini öğütler. Oğlan onu dinlemez ve prenses çok ağlayıp yalvarınca ailesiyle vedalaşmasına izin verir. Tutuklanınca kral, penceresinin önündeki dağı yok etmesi şartıyla oğlanı bırakır. Yine tilkinin yardımıyla dağı yok eden oğlanın prensesle evlenmesine izin verilir. Prensese alıp diğer krala getirir ve altın atı alınca saraydakileri atlatıp prensesi de alarak kaçır. Altın atı götürdüğü kralı da aynı şekilde atlatarak altın kuşu da alıp yola düşer. Tilki onu son kez ölü etine para saymaması ve kuyu başına oturmaması konusunda öğütleyip ayrılır. Oğlan ağabeylerinin bulunduğu hana gelince bir kavga görür. Ağabeyleri asılmaya götürülürken onları cezalandıranlara para ödeyerek serbest bırakır. Ormana geldiklerinde tilkinin söylediğini unutup kuyunun başına oturunca ağabeyleri onu kuyuya iter. Altın kuş, altın at ve prensesi de alıp krala götürürler. Kuyuya düşünce ölmemiş olan küçük oğlanı tilki gelip kurtarır. Bu sırada prenses yolda başlarına gelenleri ve ağabeylerinin küçük oğlana yaptıklarını krala anlatır. Küçük oğlan saraya dönünce ağabeyleri idam edilir. Bir zaman sonra küçük oğlanla tekrar karşılaşan tilki, yaptıkları yardımın karşılığı niteliğinde ondan bir istekte bulunur. Kendisini öldürüp başını ve ayaklarını koparması için küçük oğlana yalvarır. Tilki prensesin erkek kardeşidir ve bir büyü sonucu bu hâle gelmiştir. Oğlan dediğini yapınca büyü bozulur ve tilki insana dönüşür. Hep birlikte bir ömür mutlu yaşarlar (GM, s. 389-398).

Latife Tekin'in 2006 yılında yayımlanan sekizinci romanı *Muinar*, binlerce yıldır kadın bedenlerine geçerek varlığını sürdürmüş bilge bir kocakarı olan Muinar ile bedenine girdiği Elime'nin diyaloglarından oluşan sıra dışı bir romandır. Tıpkı Tekin'in önceki romanı *Unutma Bahçesi* gibi belirli bir olay örgüsü etrafında gelişmeyen romanda Muinar'ın kadınlığın tarihine dair Elime'ye verdiği bilgiler feminist bakış açısından doğan kurgudur. Tekin bu romanda da asıl olay örgüsünün arasına serpiştirdiği alıntılarla ve montajlarla çizgisini korumuştur.

Altın Kuş masalı yalnızca *Muinar* romanında karşımıza çıkar. Romanda Elime, Muinar'dan kendisine masal anlatmasını ister. Muinar evren ve dünyayla ilgili bir masal anlatınca ondan *Altın Kuş* masalı anlatmasını beklememesi gerektiğini söyler:

“Dudu ana değilsin ki altın kuş masalı anlatacağın bana, öyle ya, söylemesen bilemezdim evrenin polisin elinde olduğunu.” (Tekin, 2006: 35)

Elime'nin bu sözü Muinar'ın binlerce yıllık kocakarı olmasıyla ilgilidir. O, evrenle ilgili anlatılara hâkimdir. Ancak *Altın Kuş* masasına uzaktır. Söylemden anlaşıldığına göre bir masal

anlatıcısı olan Dudu ananın geleneğinden gelmez. Onun alanı masal değil mittir. Şerefnur Atik *Muinar* romanı için “modern bir kocakarı masalı” yorumunu getirir. Boratav’ın “tuttuğunu koparan, gözünü budaktan sakınmayan genç kız ve genç kadın tipleri”ne benzeyen romandaki kadınlar, mücadeleciler ve mağrur duruşludur (2012: 614-615). Muinar da genel olarak kadınlıkla ilgili anlatıları aktarır. *Altın Kuş* masalında tek kadın figürü olan prensesin pasif ve silik bir karakter olması göz önünde bulundurulduğunda Muinar’ın bu masalı neden anlatmadığı anlaşılabilir.

Altın Kuş masalının postmodern dönemde yalnızca Latife Tekin’in değinmesi Türk yazarlar tarafından bilinen bir masal olmasıyla açıklanabileceği gibi, Tekin’in masal anlatılarına olan hâkimiyetiyle de ilişkilendirilebilir. Romanlarında masal atıfları veya masalsı üslubu sıkça göze çarpan Tekin, *Altın Kuş* masalına ismen atıf yapmakla yetinmiştir. Bu da *Muinar* romanının kadını her yönüyle ele alan bir eser olması ve masalda bilinen *Grimm Masalları*’nın aksine kadın figürünün oldukça silik olmasına bağlanabilir.

2.12. Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu

Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu masalı az bilinen *Grimm Masalları*’ndan biri olsa da masaldaki kurdun akıbeti, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından herkesin aşına olduğu bir motiftir. Postmodern edebiyata dâhil olması da bu motif sayesinde.

Darnton’un Grimm Kardeşler’in *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını yumuşatmak adına sonunu ödünç aldığını iddia ettiği *Kurt ve Çocuklar* masalı *Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu* masalıdır. Dolayısıyla *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının kaynağına dair bahsi geçen Kronos miti bu masal için de geçerlidir. Burada kurt, baba Kronos’a, anne keçi tanrıça Rhea’ya, saatin içine saklanarak kurda yem olmaktan kurtulan tek yavru keçi ise Zeus’a karşılık gelir. Kurdun karnındaki taşlar sebebiyle dengesini kaybedip düştüğü pınar ise yeraltı Tartaros ile eşleştirilir. Grimm Kardeşler’in derlediği masal bir Pomeranya anlatısına dayanır. Bir çocuk, çocuk avcısı bir hayalet tarafından taşlarla birlikte yutulur. Fakat ağırlıktan dengesini kaybedip yere düşünce çocuk hayaletin ağzından zıplayıp kaçar. Bu anlatının farklı versiyonları Avrupa’da çeşitli masallarda yer almaktadır.

(https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wolf_und_die_sieben_jungen_Geier (erişim tarihi: 09.04.2020))

Masala göre bir anne keçinin yedi tane yavrusu vardır. Bir gün anne keçi ormana gidip yavrularına yiyecek getirmek ister. Gitmeden önce yavrularını yanına çağırır ve vahşi kurda karşı dikkatli olmaları konusunda uyarır. Kurdun kılık değiştirebileceğini, fakat kaba sesinden ve kapkara ayaklarından onu hemen tanıyabileceklerini söyler ve ormana gider. Çok geçmeden

kapı çalar. Kurt “Açın kapıyı, sevgili çocuklarım, anneniz döndü ormandan, hepinize güzel güzel yiyecekler getirdi.” deyince yavru keçiler onu sesinden tanır ve kapıyı açmaz. Kurt bunun üzerine gidip tebeşir tozu içerek sesini inceltir ve tekrar kapıyı çalar. Bu defa keçi yavruları onun kapkara ayağını görüp kapıyı açmaz. İlk önce fırıncıya gidip ayağına hamur sürdüren kurt, ardından değirmenciye gidip hamurun üzerine un döktürür. Bembeyaz ayaklarla gelip kapıyı tekrar çaldığında keçi yavruları kurdun anneleri olduğuna inanarak kapıyı açar. Karşılarında kurdu görünce kaçıp saklansalar da bir tanesi hariç hepsi kurda yem olur. Anne keçi eve gelip yavruları bulamadığında umutsuzluğa düşmüşken geriye kalan tek yavru saklandığı saatin içinden annesinin yardımıyla çıkar ve olanları anlatır. Anne keçi dışarıya çıktığında kurdun bahçede uyuduğunu görür ve karnını deşip yavrularını çıkarır. Yavruların yerine taş doldurup tekrar diker. Kurt susamış bir hâlde uyanınca pınarın başına gidip su içmek ister. Fakat eğildiğinde karnındaki taşların ağırlığıyla pınara düşer ve boğularak ölür. Anne ve yavru keçiler bu olayı dans edip şarkı söyleyerek kutlarlar (GM, s. 32-35).

Nedim Gürsel *Şeytan Melek Komünist* romanında, daha önce *Kırmızı Başlıklı Kız* başlığında incelediğimiz alıntıda *Kırmızı Başlıklı Kız*’a ek olarak *Kurt ve Yedi Keçi Yavrusu* masalındaki keçi yavrularının yardımına koşacak kimsenin olmayacağını belirtir:

Karşı kıyıdaki plaj ıssızdı. Sıcak yaz günlerinin, suya giren çıplak gövdelerin, akordeon eşliğinde söylenen şarkılarla köpüklü biralara, sarışın kadınların anısı geride kalmıştı. Ağaçlar yapraklarını dökmüştü çoktan, mevsim kıştı. Ama bir kış masalı değildi tezgâhlanan. Kurt oğlakları yalayıp yuttuğunda avcılar zavallı yavruların yardımına koşmayacak, kırmızı şapkalı kız da dahil tüm Yahudi çocuklar ona yem olacaktı (ŞMK, s. 37).

Yahudi soykırımını başlatan Wannsee Konferansı’na atfen masallara başvurduğu bu bölümde Gürsel, her iki masalın sonunu da pesimizme teslim eder. Burada dikkat çeken ayrıntı, kurdun yalayıp yuttuğu oğlakları kurtaracak olan kişi olarak avcının gösterilmesidir. *Kurt ve Yedi Keçi Yavrusu* masalında yavrularını kurtaran bizzat anne keçidir ve masalda avcı yoktur. Avcının kurtarıcı rolünde karşımıza çıktığı masal *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıdır. Gürsel’in buradaki amacı, Darnton’un bahsettiği gibi her iki masalın sonunu da birleştirerek İkinci Dünya Savaşı dönemindeki insan ırkının acımasızlığına dikkat çekmek amaçlı olabilir. İçinde bulunduğumuz dünya bir canlıyı kurtarmak için çabalayanlarla değil, onları yok etmek amaçlı plan kuranlarla doludur. Daha geniş perspektifte kurt, savaş ve yok etme sevdalısı olan Naziler başta olmak üzere siyasi örgütleri, avcı bütün bu olanlara karşı seyirci kalan insanları, yem olan oğlaklarsa Yahudileri sembolize eder. Gürsel bir röportajında Yahudi soykırımının unutulmaması gerektiğini şu sözlerle ifade eder:

Şimdi adını anımsamıyorum ama Saraybosnalı bir yazarın söylediği bir cümle beni çok etkilemişti. “Artık hiçbir zaman gelecek umduğumuz gibi olmayacak, hatta bizim için gelecek diye bir şey yok” diyordu. “Biz savaşta fiziksel olarak ölmemiş olsak bile, aslında bu olup bitenler nedeniyle öldük ve yok olduk.” Evet, buna katılıyorum ve bu duyguyu çok iyi anlıyorum. Gerçekten öyle yaşandı bu savaş, çok acı çekildi, ama bu demek değil ki, Yahudi soykırımı gündemden düşsün, unutulsun. Elbette onu da unutmamalıyız. Ortak ve toplumsal bellek seçici olmamalı, bütün soykırımlar anımsanmalı, bir daha bu tür trajedilerin yaşanmaması için (Seval, 2006: 65).

Bu sözlerden hareketle diyebiliriz ki, Gürsel çoğulculuk anlayışıyla iki masalı bir arada kullanarak Yahudi soykırımına dikkat çekmeye çalışmıştır. Postmodern yazarların içinde yaşadığımız kaotik dünyaya olan yabancılaşmayı vurgulamak amaçlı tarihi olaylara, savaşlara, katliamlara ve trajedilere yer vermeleri, bütün bunların postmodernizmi yaratan olgular olması sebebiyledir. Bu kaos ortamından masallar da payına düşeni almıştır, diyebiliriz.

SONUÇ

Modernleşmenin fikrî ve felsefî yönünü karşılayan modernizm, genel manada toplumun değer yargılarında radikal bir dönüşümün öncülüğünü üstlenir. Bireyi, teknolojiyi ve sürekli ilerlemeci tavrı ön plana alarak modern toplumu yeniden yapılandırmayı hedefler. 20. yüzyıla gelindiğinde savaşların, ekonomik devrimlerin, sınırların, teknolojinin, hızın ve hem soyut hem de somut manada sınırsızlığın çok boyutlu ortamında modernizm, postmodernizm şeklinde kendi tepkisini yaratır. Bir temele oturtulamayan, kapsayıcı bir tanıma sahip olmayan, “akım” kalıbına sığmayan, kuralsızlıklardan oluşmuş bir kural anlayışına sahip olan postmodernizm, adı beşeri bilimler ve sanatla anılsa da aslında içinde bulunduğumuz çağın her yönüyle karşılığıdır.

Mimaride ortaya çıkıp sosyal bilimlere sıçrayan postmodernizmin sanattaki ilk izleri İkinci Dünya Savaşı sonuna denk gelir. Edebiyattaki yansımaları Amerika’da başlar ve oradan tüm dünyaya yayılır. Çoğulcu bakışa ve eklektik görüşe yaslanan postmodernizm, kurgu içinde bir kurgu yaratarak üstkurmacayı, eski anlatılara veya eserlere yer açarak metinlerarasılığı teknik olarak benimser. Sanallaşan dünyada gerçeklik kaygısını bir tarafa bırakarak olay ve kurguya değil, biçim ve görüntüye yüklenir. Her türlü zıtlığı bir araya getirmekle kurallara meydan okuyarak ironik bir tavır sergiler. Sanatçının icrasını tamamlama görevini okurun bilgi birikimine bırakarak seçici davranarak sanatı yüксеğe taşımayı tercih eder. Klasik olan her şeyi yıkmaya elverişli bu kavram, aynı zamanda klasiğe eklektik bir geri dönüşü de benimser.

Kökeni Antik Çağ’a kadar giden metinlerarasılık tekniği postmodern edebiyatta yeni tarihselcilik, geleneğe dönüş veya ustaları yâd etme gibi sebeplerle oldukça aktif bir görev üstlenir. Dil ve üslup olarak öykünme (pastiş), içerik olarak yansılama (parodi), alaysayarak yansılama (ironi), herhangi bir katkı yapmadan aynen yer verme (alıntı), eser veya sanatçı adını anma (gönderge), çok küçük belirtilerle öykünme veya yansılama (anıştırma), iç içe hikâye oluşturma (anlatı içinde anlatı) gibi yöntemler, metinlerarasılık tekniğini uygulamada postmodern sanatçıların araçlarıdır.

Masallar halkın hayal gücüyle zenginleşip yayılan, toplumun her alanına nüfuz etmekle kalmayıp yazılı kültüre de kaynaklık etmiş olan anlatılardır. Barındırdığı zıtlıkları bağlama göre çözüme kavuşturup iyiyi ödüllendirip kötüyü cezalandırmasıyla erdemliliğin önemini vurgulaması, ilk edebiyat ürünlerinin ilham kaynağı olmasına sebep olmuştur. Olağanüstülükleri inanılması güç bir havaya sokmadan sunabilen bu anlatılar, edebiyatta da imkânsızlıkları belirli ölçüde hafifletmiştir.

Türk edebiyatında masal, Tanzimat Dönemi'ndeki ilk roman denemelerine çeviri eserlerden daha belirgin bir biçimde kaynaklık etmiş, sonraki dönemlerde iniş çıkışlarla birlikte eserlerde daima varlığını korumuştur. 1980'lerden sonra girilen postmodern dönemin geleneğe dönüş görüşüyle birlikte diğer sözlü kültür anlatıları gibi masalların da edebiyattaki konumu yükselişe geçer. Reelliği kırmak ve eklektik bir anlayışla oyun ortamı oluşturmak isteyen sanatçıların dayanaklarından biri, olağanüstülükle birlikte inandırıcılığın dozunu da ayarlayabilen masallar olmuştur.

Modernist sanatçıların bir anlamda mirasçıları sayılan postmodernist sanatçılar da Doğu-Batı sorununa el atan, Batı kültürünü yüceltip Doğu'ya Batı gözlüğüyle bakmayı tercih eden isimlerdir. Hâl böyleyken Batı anlatıları postmodern eserlerde daha belirgin bir düzeydedir. Özellikle masal konusunda Rönesans sonrası Avrupa'da derlenerek yazıya aktarılmış Batı masalları postmodern edebiyatta daha çok rağbet gören anlatılardan olmuştur.

19. yüzyılda yazıya aktarılan *Grimm Masalları*, derleme çalışmalarına sağladığı katkının yanında, edebî bir üslupla düzenlenerek yayınlanmasıyla yazılı edebiyatta da bir kırılma noktası sayılır. Avrupa'da asırlardır sözlü ve yazılı kültürde varlığını sürdüren masallar Grimm Kardeşler'in kalemiyle kıta sınırlarını da aşarak neredeyse tüm dünyada bugün hala canlılığını koruyan anlatılar hâline gelir. Modern çağdaki yansımaları yalnızca sanatla sınırlı kalmaz, teknolojinin sunduğu fırsatlarla oyunlardan yazılım programlarına kadar geniş bir alanda *Grimm Masalları*'nın izlerini görmek mümkündür.

Türk edebiyatında *Grimm Masalları*'nın ilk izleri modern eserlerde görülse de bu eserlerin sayısı dikkate değer değildir. Oysa postmodern eserler bu anlatılar konusunda oldukça zengindir. Bunun sebebi olarak *Grimm Masalları*'nın içerdiği metaforlar, semboller, bilinçdışı kavramlar ve kalıplarıyla postmodern yazarların oyun ortamına hayli elverişli yapılara sahip olmaları sayılabilir.

2000-2015 yılları arasında ortaya konan ve postmodern öğeler taşıyan romanlarda en sık başvurulmuş masal *Kırmızı Başlıklı Kız* olmuştur. Pastiş, ironi, parodi, gönderge ve anlatı içinde anlatı yöntemlerinin aracılık ettiği masalda pastiş, ilk sırada yer almaktadır. Sebebinin *Kırmızı Başlıklı Kız*'da kurt ile Kırmızı Başlıklı Kız arasındaki diyalogun popülerliğiyle ve masalda öne çıkan bölüm olmasıyla açıklanabilir. *Grimm Masalları* arasında dil ve üslup bakımından taklide en müsait masal olan *Kırmızı Başlıklı Kız* 'ı postmodern yazarlar, çok çeşitli konulara malzeme etmiştir. Masala *Venüs*'te bir kez, *Resmi Geçit*'te farklı bölüm ve konularda iki kez başvurarak en sık yer veren isim Şebnem İşigüzel olmuştur. Üç bölümün hepsinde de alt metinde yatan ayrıntılardan bağımsız düşünürsek pastiş yöntemiyle kurt ile Kırmızı Başlıklı Kız'ın diyalogu taklit edilmiştir.

Hansel ile Gretel postmodern dönemde en çok rağbet gören ikinci masaldır. Şekerden ev ve çakıl taşıyla yön bulma motifleriyle ön plana çıkan masal ile parodi, gönderge, anıştırma, alıntı ve ironi yöntemleriyle bağ kurulur. Parodileştirme ile ufak tefek ayrıntılarla anıştırma yönteminin ikişer kez olmak üzere eşit düzeyde uygulandığı masala en çok yer veren Elif Şafak ve İhsan Oktay Anar olmuştur. Elif Şafak'ın parodi, gönderge ve alıntı yöntemine karşılık İhsan Oktay Anar da parodi, ironi ve anıştırma yöntemlerini uygulamıştır.

Pamuk Prenses masalı metaforlar ve renk sembolleri bakımından zenginliğiyle oldukça işlevsel bir masal olmasına rağmen postmodern yazarlar tarafından beklenen ölçüde rağbet görmemiştir. Gönderge, alıntı ve anlatı içinde anlatı görevi taşıyan alıntı, *Pamuk Prenses* masalının metne taşınmasına aracılık eden yöntemlerdir. En çok kullanılan yöntem alıntı iken en sık başvuran isim Nedim Gürsel olmuştur. *Resimli Dünya*'da gönderge yoluyla *Pamuk Prenses*'i anan yazar, *Şeytan Melek Komünist*'te ise alıntı yöntemiyle masalın bir bölümünü aynen aktarmıştır.

Çeşmedeki Kaz Çobanı masalı inci tanesinden gözyaşı şeklinde tek motifle, anıştırma ve parodileştirme yöntemiyle karşımıza çıkar. İhsan Oktay Anar'ın anıştırma, Şebnem İşigüzel'in anıştırma ve parodi, Hasan Ali Toptaş'ın ise yalnızca parodileştirme yöntemine başvurduğu masala farklı yaklaşımlarla birbirlerinden ayrılmışlardır. Hem *Kirpiklerimin Gölgesi*'nde hem de *Venus* romanında yer vererek masala en çok başvuran isim Şebnem İşigüzel olmuştur.

Külkedisi veya *Sinderella* masalı dünya çapında en ünlü ve en çok sanata yansıtılan Grimm Masalı olmasına karşılık postmodern sanatçılardan beklendiği ölçüde ilgi görememiştir. Gece yarısı bozulan büyü ve camdan ayakkabılar motifleriyle ön plana çıkan masalın postmodern dönemdeki yansıması da bu iki motif çerçevesinde gerçekleşmiştir. Parodi ve gönderge yöntemleriyle bağ kurulan masala Şebnem İşigüzel ve Süreyya Evren yer verirken *Resmi Geçit* romanında iki ayrı bağlamda iki farklı motifi ele alan İşigüzel öne çıkmıştır. Bir siyasetçinin özel yaşamını baştan başa *Külkedisi* ile parodileştiren İşigüzel, aynı zamanda *Grimm Masalları*'ndan birine en geniş bağlamda yer veren isim konumundadır.

Hayvan damat masallarından sayılan *Kurbağa Prens*, yalnızca öpücük motifiyle öne çıktığı için postmodern eserlerde de bu motifle yer bulur. İhsan Oktay Anar'ın parodi ve ironi, Murat Gülsoy'un anıştırma yoluyla değindiği masal öpücük motifi nedeniyle kadın erkek ilişkisi bağlamında karşımıza çıkar. Masalı bir karakterin romandaki bilimsel ve duygusal neredeyse bütün faaliyetlerini karşılayacak bağlamında ironik bir biçimde parodileştirerek en geniş yer veren isim *Galiz Kahraman*'la İhsan Oktay Anar olmuştur.

Parmak Çocuk masalı adıyla da sembolleştiği gibi daima parmak boyunda kalan çocuk motifiyle öne çıkar. Gönderge ve anırtırma yöntemleriyle bağ kurulan masaldan Nedim Gürsel ve Şebnem İşigüzel faydalanmıştır. Gürsel gönderge yöntemini aracı yaparken İşigüzel anırtırmayı tercih etmiştir. Alt metne bakıldığında İşigüzel'in *Venüs* 'te masala daha geniş perspektifte yer verdiği anlaşılmaktadır.

Binbir Gece Masalları'ndan biri olan *Kırk Haramiler* masalının Avrupa versiyonu *Açıl Susam Açıl*, adına da yansıdığı gibi, sihirli bir dağı açmaya yarayan anahtar sözcük motifiyle bilinir. Postmodern eserlerde de bu motifle yer bulan masala ironi ve gönderge yöntemiyle değinilirken alt metinde parodileştirme de söz konusu olmuştur. Şebnem İşigüzel ironiyle Mine Söğüt ise göndergeyle sundukları masalın alt metinde parodisini inşa etmişlerdir.

Rapunzel masalı kuleye kapatılma ve uzun saç motiflerini barındırırken postmodern dönemde yalnızca Şebnem İşigüzel aracılığıyla, kuleye kapatılma motifiyle gündeme gelmiştir. İşigüzel masalı eserine anırtırma yöntemiyle taşırken alt metinde masalın konusunu parodik dönüştürümle sunmayı da ihmal etmemiştir.

Yüzyıllık uyku motifiyle bilinen *Uyuyan Güzeli* masalı da tıpkı *Rapunzel* gibi sadece Şebnem İşigüzel'in kalemiyle postmodern esere taşınır. Anırtırma yönteminin başvurulduğu masal alt metinde ironik bir parodileştirmeye karşımıza çıkmaktadır.

Altın Kuş masalı postmodern dönemde Latife Tekin'in kalemiyle gönderge yoluyla ismen atıf şeklinde esere taşınmıştır.

Kurt ile Yedi Keçi Yavrusu masalı ise kurdun karnının yarılarak cezalandırılması motifiyle *Kırmızı Başlıklı Kız* ile aynı sonu paylaşır. Masala başvuran tek isim olan Nedim Gürsel, bu motif üzerinden parodileştirmeye gitmiştir.

Eserlere genel olarak bakıldığında sanatçıların metinlerarası yöntemleri çoğunlukla iç içe kullandığı, buna sebep olarak da aslında farklı adlandırmalara sahip olan bu yöntemlerin birbirinden keskin çizgilerle ayrılmadığı, bir yöntemin bir diğer yöntemi bazı durumlarda zorunlu kıldığı veya çoğulculuğun müdahalesiyle tek çeşitlilikten kaçınıldığı gösterilebilir. Hem iç içe kurulan metinlerarası ilişkilerde hem de tek bir tercihle en çok kullanılan yöntemler, eşit düzeyde anırtırma ve içerik olarak yansılama, yani parodi olmuştur.

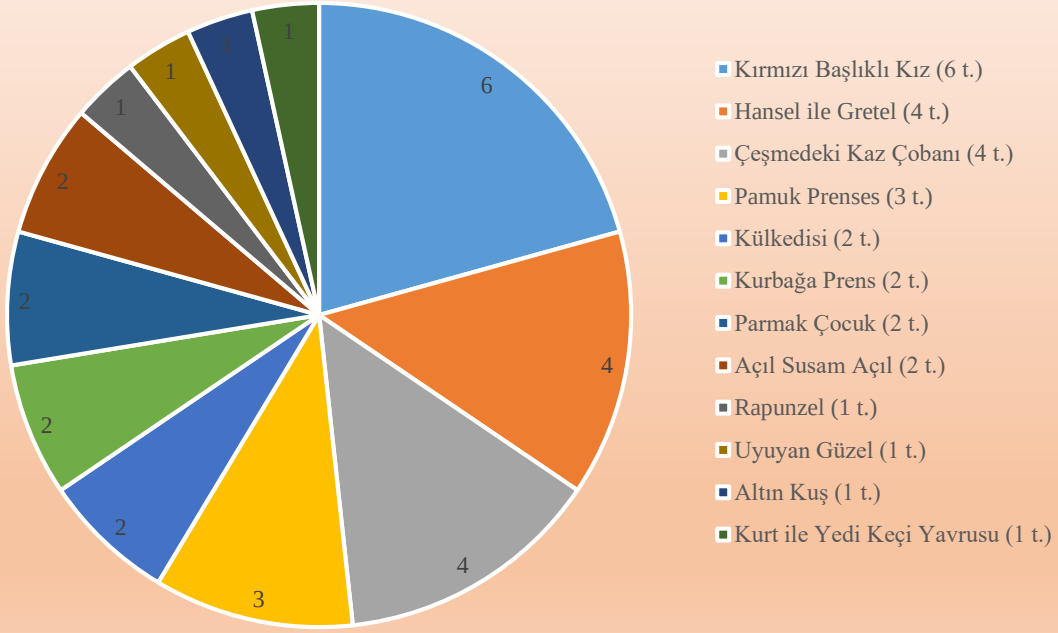
Grimm Masalları'na eserlerinde en geniş bağlamda yer veren isim ise Şebnem İşigüzel'dir. *Resmi Geçit* romanında dört, *Venüs*'te üç, *Kirpiklerimin Gölgesi*'nde iki ve *Sarmaşık* romanında bir adet olmak üzere eserlerinde toplamda on adet Grimm Masalı yer almaktadır. Sanatçının masalsı kurgularla, tesadüflerle, fantastik karakterlerle ve inandırıcılığını koruyan olağanüstü olaylarla örülü eserlerine bakıldığında masallarla bağı daha net anlaşılabılır.

Şu da var ki, 2000-2015 yılları arasında postmodern görüşü benimseyen yazarlar önceki yıllara oranla epeyce artış göstermiştir. Bu artışa bağlı olarak *Grimm Masalları*'yla yalnızca dokuz yazarın ilgilenmiş olması, masalların popülerliğine oranla düşük bir rakamdır.

Sonuç olarak denilebilir ki, postmodern dönemde gündeme gelen anlatılardan biri olan *Grimm Masalları*, çeşitli yöntemler aracılığıyla karşımıza kendi pırıltılı dünyalarından soyutlanarak, kimi zaman pesimizmin, kimi zaman ironinin aracısı olarak yeniden inşa edilmiştir. Amaçları oyunsuluğu pekiştirmek olan sanatçılar, masalların gerçeküstü yapılarına sığınırken aynı zamanda geleneği günümüze taşıyarak güncel kalmalarına katkıda bulunmuşlardır. Gelenek anlatıları içeriksel zenginlikleriyle eserlere katkı sağlarken postmodern görüş sözlü kültürün yetişemediği okura bu anlatıları taşıyarak diri kalmalarını sağlamaktadır. Bu anlamda hem sözlü hem de yazılı kültürün postmodern dönem sayesinde etkileşimi bir kazanımdır.

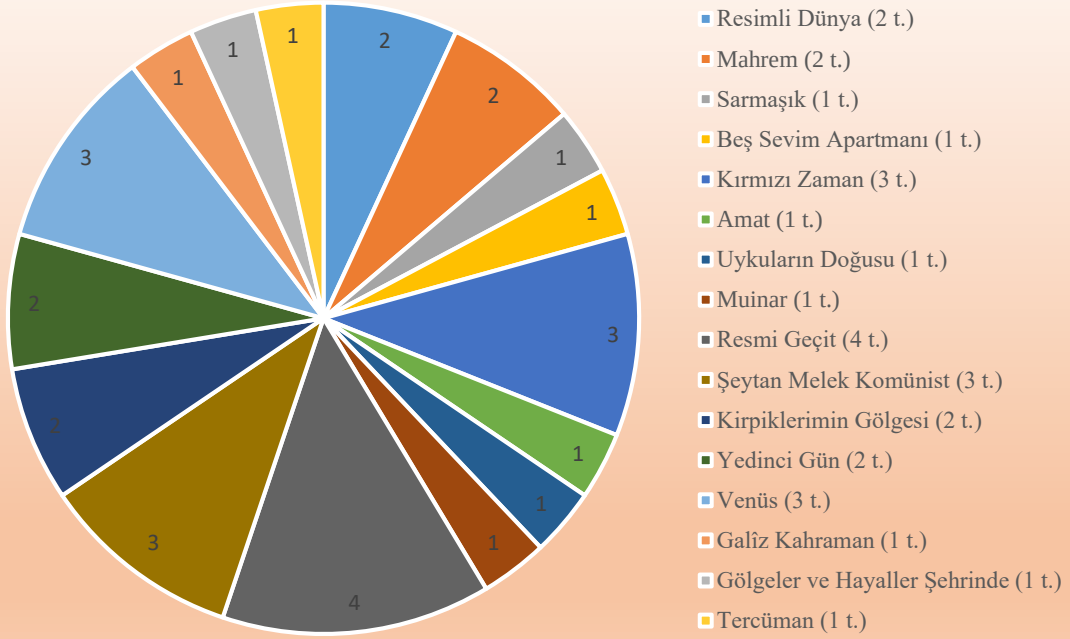
EKLER

GRİMM MASALLARININ 2000-2015 YILLARI
ARASINDA YAYIMLANMIŞ POSTMODERN
ESERLERDEKİ KULLANIMI



Parantez içindeki rakamlar yüzdeler dilimi değil eser sayılarını ifade etmektedir.

2000-2015 YILLARI ARASINDA ORTAYA KONMUŞ
POSTMODERN ESERLERDE GEÇEN GRİMM
MASALLARININ ORANI



Parantez içindeki rakamlar yüzdelik dilimi değil masal sayılarını ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

İncelemeye Konu Olan Romanlar

- Anar, İ. O. (2005). *Amat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2012). *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2014). *Galîz Kahraman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Evren, S. (2014). *Tercüman*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Gülsoy, M. (2014). *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, Can Yayınları, İstanbul.
- Gürsel, N. (2000). *Resimli Dünya*, Can Yayınları, İstanbul.
- Gürsel, N. (2011). *Şeytan Melek Komünist*, Doğan Kitap, İstanbul.
- İşigüzel, Ş. (2002). *Sarmaşık*, Everest Yayınları, İstanbul.
- İşigüzel, Ş. (2008). *Resmi Geçit*, Doğan Kitap, İstanbul.
- İşigüzel, Ş. (2010). *Kirpiklerimin Gölgesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İşigüzel, Ş. (2013). *Venüs*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Söğüt, M. (2003). *Beş Sevim Apartmanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Söğüt, M. (2004). *Kırmızı Zaman*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şafak, E. (2000). *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L. (2006). *Muinar*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, H. A. (2005). *Uykuların Doğusu*, Doğan Kitap, İstanbul.

Kaynaklar

- Aça, M., Ekici, M., Yılmaz, A. M. (2013). “Anonim Halk Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Akçam, A. (2010). “Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik”. M. Varlık (Ed.), *Efendime Söyleyeyim*. İletişim Yayınları, İstanbul, 155-184.
- Akıncı, A. (2008). *Kabala*. Dharma Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Çizgi Yayınevi, Konya.
- Altürk, Z. (2019). *Adalet Ağaoğlu’nun Romanlarında Modernist Unsurlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Atik, Ş. (2012). *Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin*. Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern Masallar – Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. (Çev. F. B. Helvacıoğlu), Avangard Kitap, İstanbul.
- Bala Alkan, H. (2019). “‘Schindler’in Listesi’ Soykırım Öyküsünden Sinema: Mimarlık Arakesitinde ‘Berlin Yahudi Müzesi’ Mekânsal Çözümlemeleri”. *Sinefilozofi Dergisi*, (4): 53-74.
- Bettelheim, B. (2019). *Masalların Büyüsü*. (Çev. S. G. Elibal), İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Blue, A. (2000). *Öpüşme – Metafizikten Erotiğe*. (Çev. Sağlamer, İ.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. (1982). *Folklor ve Edebiyat 1*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1995). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boynukalın, N. (2015). “Açlık, Fakirlik, Çocuk İşçi, Yamyamlık ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Hansel ve Gretel”. *Mavi Atlas*, 5, 115-125.
- Çetişli, İ. (2014). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2002). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Darnton, R. (2017). *Büyük Kedi Katliamı*. (Çev. M. Yılmaz), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Degh, L. (2006). “Halk Anlatısı”, (Çev. Z. Karagülle). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara. 133-153.
- Dorst, J. D. (1998). “Postmodernizm ve Folklor”, (Çev. S. Cengiz), *Millî Folklor Dergisi*. 37, 158-159.
- Dundes, A. (2018). “Faklore Fabrikasyonu”, (Çev. S. Gürçayır, A. Uçar). *Folklorun Sahtesi Faklore*. Geleneksel Yayıncılık, Ankara. 71-86.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. (Çev. T. Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk’u Okumak*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2014). *Ben Buradayım*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. Kesit Yayınları, İstanbul.
- Emiroğlu, K. (2001). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Dost Kitabevi, Ankara.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ewig, U. (1990). “Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine”, (Çev. Z. C. Arda), *Millî Folklor Dergisi*. 6, 1-10.

- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1972). *Cinsiyet ve Psikanaliz*. (Çev. S. Hilâv), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E. (2015) *Rüyalar Masallar Mitler*. (Çev. A. Arıtan, K. H. Ökten), Say Yayınları, Ankara.
- Grimm, J. ve W. (2018). *Grimm Masalları I-II*. (Çev. K. Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Guttstadt. C. (2012). *Türkiye, Yahudiler ve Holokost*. (Çev. A. Dirim), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Gülşen, H. (2013). “Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme”. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (39), 18-28.
- Gün, B. (2008). *Masallara Feminist Bir Bakış ve Cinsiyet Meseleleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Günay, U. (1975). *Elâzığ Masalları (İnceleme)*. Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Habermas, J. (1994). “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, *Postmodernizm*. N. Zekâ (hızl.), Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. S. Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- İnci, H. (2011). “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları”. *Notos Öykü*, 30, 5: 31- 34.
- Kılavuz, A. S. (1991). “Azrâil”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara. 4, 350-351.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Salkım Söğüt Yayınları, Erzurum.
- Koçakoğlu, B. (2010). *Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Hece Yayınları, Ankara.
- Manguel, A. (2020). *Efsanevi Yaratıklar*. (Çev. L. Akalın), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. T. Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. (2015). *Masal Araştırmaları*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Seval, H. (2006). *Yeryüzünde Bir Yolcu: Nedim Gürsel*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Sezer, M. Ö. (2019). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. Kor Kitap, İstanbul.

- Şirin, M. R. (2000). *Çocuk Edebiyatı*. Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tokdemir, K. (2018). *Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Masallarda Cadı Prototipinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Topuklular, D. (2018). *Batı Tiyatrosunda Deforme Bedenin Bir Komedi Unsuru Olarak Yolculuğu: Commedia Dell'arte Tiyatrosu, Ucube Gösterileri, Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turgut, H. (1995). *Türkeş'in Anıları, Şahinlerin Dansı*. ABC Yayınları, İstanbul.
- Unsu, Ü. (2019). *Kurbağa Prens*. Parıltı Yayıncılık, İstanbul.
- Yeşilyurt, S. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Eşcinsel Kimlik Üzerinden Üretilen Rıza: Bülent Ersoy Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yılmaz, B. H. (2013). *Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınları, Ankara.
- Zekâ, N. (1994). "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", *Postmodernizm*. N. Zekâ (hızl.), Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Zipes, J. (2013). "Unfathomable Baba Yagas". *Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*, The University Press of Mississippi, foreword vii, viii.
- Zipes, J. (2018a). *Dayanılmaz Peri Masalı*. (Çev. V. Atmaca), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Zipes, J. (2018b). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı*. (Çev. Kanburoğlu, Z. Ç.), Alfa Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

"Die Gänsehirtin am Brunnen"

https://de.wikipedia.org/wiki/Die_G%C3%A4nsehirtin_am_Brunnen#cite_note-8

(erişim

tarihi: 01.04.2020)

"Frog Kings"

<http://www.pitt.edu/~dash/frog.html#grimm1> (erişim tarihi: 06.04.2020)

"Simeliberg"

<http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-marchen/simeliberg/> (erişim tarihi: 09.04.2020)

“Der Wolf und die sieben jungen Geişlein”

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wolf_und_die_sieben_jungen_Gei%C3%9Flein (erişim tarihi: 09.04.2020)

“Der goldene Vogel”

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_goldene_Vogel (erişim tarihi: 09.04.2020)

“Pinturicchio”

<https://en.wikipedia.org/wiki/Pinturicchio> (erişim tarihi: 09.04.2020)



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Özlem SÜRÜCÜ
Doğum Yeri - Tarihi	Nevşehir – 1990
EĞİTİM DURUMU	
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi
Yabancı Dil	Almanca
BİLİMSEL FAALİYETLER	
Koçakoğlu, B. Sürücü, Ö. (2018). “Dinin Sekülerleşen Kodları: Kitab-ı Mukaddesve Yakup Kadri”. <i>Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi</i>, 5, 9, 69-85. Sürücü, Ö. (2019). “Falih Rıfkı Atay’ın Gözünden Antalya”. <i>Ulusal Antalya Sosyal Bilimler Öğrenci Sempozyumu Bildiriler Kitabı “Işığın Şiiri Antalya”</i>, Palet Yayınları, Konya, 32-38. Sürücü, Ö. (2019). “II. Meşrutiyet İstanbul’una Postmodern Bir Bakış: Gölgele ve Hayaller Şehrinde”. <i>İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi “Şehrin Dili”</i>. 18-20 Eylül 2019, İstanbul.	
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Araştırma Görevlisi)
E-Posta	ozlem.surucu@atauni.edu.tr