



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**ÇAĞDAŞ MASAL ÖRNEĞİ OLARAK CAHİT
ZARİFOĞLU'NUN ANLATILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEVİL KUZU

İSTANBUL 2021



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**ÇAĞDAŞ MASAL ÖRNEĞİ OLARAK CAHİT
ZARİFOĞLU'NUN ANLATILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SEVİL KUZU
(180101014)**

**Danışman
DR. ÖĞR. ÜYESİ ZEYNEP KEVSER ŞEREFÖĞLU DANIŞ**

**İkinci Danışman
PROF. DR. YILMAZ DAŞCIOĞLU**

İSTANBUL 2021

[21/01/2021]

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

[Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda [180101014] numaralı Sevil KUZU'nun [hazırladığı
[“Cahit Zarifoğlu Anlatılarının Masal ve Fabl Öğeleri Açısından İncelenmesi”] konulu Yüksek
Lisans] tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, [21/01/2021] Perşembe [günü saat [14]:00] da yapılmış,
sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin [KABULÜNE] karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı [.../.../20...] tarihinde, saat [...]:[...] da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının [“Çağdaş Masal Örneği Olarak Cahit Zarifoğlu'nun Anlatıları”] şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) [Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Ş. DANIŞ]	[21/01/2021]	[KABUL]
(İkinci Danışman) [Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU]	[21/01/2021]	[KABUL]
[Prof. Dr. Hasan AKAY]	[21/01/2021]	[KABUL]
[Doç. Dr. Turgay ANAR]	[21/01/2021]	[KABUL]
[Dr. Öğr. Üyesi Şerif ESKİN]	[21/01/2021]	[KABUL]

BEYAN/ ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Sevil KUZU

İmza

**ÇAĞDAŞ MASAL ÖRNEĞİ OLARAK CAHİT
ZARİFOĞLU’NUN ANLATILARI**
Sevil KUZU

ÖZET

Sözlü ve yazılı edebiyatta çok çeşitli örnekleri görülen masal, sadece anonim kültürün değil birçok yazarın da üretimine katıldıkları bir edebî türdür. Bu isimlerden biri Cahit Zarifoğlu’dur. Cahit Zarifoğlu’nun çocuklar için yazdığı anlatılar, her ne kadar roman, hikâye gibi farklı türler içerisinde değerlendirilse de tema, kahraman tipleri ve formel ifadeler yönünden klasik masalın unsur ve motiflerini taşımaktadırlar. Özellikle anlatılarının çoğunda görülen hayvan kahramanlar, sembolik özellikleri ve davranışlarıyla çağın eleştirilerini okura iletmektedirler. Böylelikle Cahit Zarifoğlu, klasik masal türünün özelliklerini günümüze uyarlayarak anlatılarında çağdaş bir masal örneği ortaya koymuştur.

Cahit Zarifoğlu’nun söz konusu anlatıları, daha önce farklı birçok başlık çerçevesinde çalışılmışsa da masal türü bağlamında incelenmemiştir. Bu çalışmada, Cahit Zarifoğlu’nun Serçekuş, Katıraslan, Ağaçkakanlar, Küçük Şehzade, Motorlu Kuş, Yürekdede ile Padişah adlı eserlerinde yer alan tüm anlatıları, masal motifleri ve unsurları açısından incelenecektir.

Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk iki bölümünde, masal bir kavram olarak farklı yaklaşımlarla tanımlanacak; daha sonra masal türünün ortaya çıkış süreci anlatılacaktır. Üçüncü bölümde, çocuk okur ve masal ilişkisi ele alınacaktır. Dördüncü bölümde ise, tüm anlatılar masal türü bağlamında etraflıca incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Cahit Zarifoğlu, masal, anlatı

AS MODERN FOLKTALE EXAMPLE CAHİT ZARİFOĞLU'S NARRATIVES

Sevil KUZU

ABSTRACT

As a literary genre, folktale is not only anonymously written but also many writers were interested in writing folktales. For instance, Cahit Zarifoğlu is one of them. Although his works regarding children were evaluated as novel or tale, they were actually includes many features of classical folktales in terms of theme, pratagonist types and formal phrases. In most of them, especially animal pratagonists conveys many criticisms of modern ages to his readers. Therefore, Zarifoğlu wrote many examples of modern folktale by adapting the features of classical folktale to the present.

Though the relevant narratives of Zarifoğlu were previously studied with regard to many aspects, those were not studied in the context of folktales. In this work, all Zarifoğlu's narratives which took place in Serçekuş, Katuraslan, Ağaçkakanlar, Küçük Şehzade, Motorlu Kuş, and Yürekdede ile Padişah will analyzed in terms of the characteristics of folktales.

Folktale as a concept will be defined by different approaches in the first two chapters of the work which composed of 4 chapters. Thereafter, it will continue with the appearances occurrence process of the folktales. In the third chapter, the relationship between child readers and folktales will be handled. In the last chapter, all narratives will be examined in detail in terms of the genre of folktale.

Key words: Cahit Zarifoğlu, folktale, narrative

ÖNSÖZ

Masal dediğimiz şey bir çam kozalağıdır, yeni sağılmış süt kokusudur, çimen yeşili ve yün kuşaktır. Bu nedir? Bu hayattır. Masal ile, rüya ile, dua ile irtibatı olan şeydir.

- Mustafa Kutlu

Cahit Zarifoğlu, şair yönüyle olduğu kadar çocuklar için yazdığı anlatılarla da tanınmaktadır. Bu anlatıların, birçok makale ve tez çalışmasına konu olduğu görülür. Tez ve makalelerde, ekseriyetle anlatılar “değerler eğitimi” kavramı göz önüne alınarak eğitim bilimleri çerçevesinde ele alınmış ve anlatıların modern edebiyat adına ortaya koyduğu söylem gün ışığına çıkarılmamıştır.¹ Dahası Cahit Zarifoğlu’nun hayatı ve sanatının ele alındığı kaynaklarda *Serçekuş*, *Ağaçkakanlar*, *Katıraslan*, *Yürekdede ile Padişah*, *Motorlu Kuş*, *Küçük Şehzade* adlı eserleri ve dolayısıyla içerdikleri tüm anlatılar roman, uzun hikâye, masal türleri altında değerlendirilmiştir.²

Kimi çalışmalarda ise, -yazarın beyanlarına dayanarak- doğrudan çağdaş masallar olarak ele alınmaktadırlar; ancak anlatıların hangi özellikleriyle çağdaş bir masal örneği oluşturduğu etraflıca incelenmemiştir. Bu anlatıların masal türü bağlamında ele alınması ve anlatılardaki masal motif ve unsurlarının tespit edilmesiyle Zarifoğlu’nun hangi yönleriyle çağdaş bir masal örneği yazdığı açığa çıkacaktır. Böylelikle, anlatıların hangi edebî türe yakın olduğu konusuna da bir

¹ Cahit Zarifoğlu’nun anlatıları, daha önce “Cahit Zarifoğlu’nun Kitaplarında Temel Değerler” (2007), “Masal Türünün Çocuktaki Kavram Gelişimi Etkisi Üzerine Bir Araştırma: Cahit Zarifoğlu Örneği” (2011) adlı yüksek lisans tezlerinde değerler eğitimi kavramı çerçevesinde ele alınmıştır; ancak modern edebiyatın bir meselesi olarak değerlendirilmemiştir. *Hece Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı* ve *Hece Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı* kaynaklarında, anlatılar farklı yaklaşımlarla pek çok yazıda geçmiştir.

² Bu kaynaklardan biri Âlim Kahraman’ın katkısıyla Kaknüs Yayınları’ndan çıkan *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair* adlı biyografi türündeki eserdir. Burada, *Serçekuş*, *Katıraslan*, *Motorlu Kuş* uzun hikâye, *Ağaçkakanlar* roman, *Küçük Şehzade*, *Yürekdede ile Padişah* masal türü olarak geçmektedir.

açıklık getirmeyi umuyoruz. Ayrıca bu çalışmada, önce kavram olarak ele aldığımız masalın, sözlü anlatımdan modern edebiyata gelişine bir başlık açmayı gerekli bulduk. Çünkü masal, sözlü ve yazılı edebiyattan beslenen bir tür olmasıyla çoğunlukla halk edebiyatı sahasında çalışılmış, modern edebiyattaki serencamı ile ön plana pek çıkmamıştır. Biz burada, hem folkloristlerin hem de modern edebiyat yazar ve araştırmacılarının görüşlerine yer vermekle Zarifoğlu'nun anlatılarını yeni Türk edebiyatı sahasında değerlendirmek istedik.

Çalışmamı sunduğum bu başlıkta, son olarak 2020'ye bir not düşmek isterim. Dünya çapında yaşanan böylesi zorlu bir süreçte, yüksek lisans tezimi tamamlayabilmekten dolayı büyük mutluluk duyuyorum. Ben de tıpkı Cahit Zarifoğlu'nun kahramanları gibi bir "yolculuktan" (2020'nin zorlu yolculuğu), büyük kazanımlar elde edip iyi bir kahraman olarak çıkmaya çabaladım. Çalışmamı en ufak bir eksik olmaksızın tamamlamaya uğraştım. Başta hiçbir yardımını esirgemeyen aileme, beni eğlencesiz ve oyunsuz bırakmayan yeğenlerim Emir ve Zehra'ya minnettarım. Tez çalışmam sırasında yardım ve desteklerini esirgemeyen danışman hocalarım Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu'na ve Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış'a içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamın, Cahit Zarifoğlu'nun eserlerinin anlaşılmasına katkı sunmasını temenni ederim...

16.12.2020

Sevil KUZU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	6
1. SÖZLÜ ANLATIMDAN MODERN EDEBİYATA MASAL	6
1.1. MASALIN TANIMI VE YAPISINA FARKLI YAKLAŞIMLAR.....	6
1.2. SÖZLÜ ANLATIMDAN YAZILI EDEBİYATA MASALLARIN YOLCULUĞU	14
1.3. TÜRK EDEBİYATINDA MASAL	22
İKİNCİ BÖLÜM	29
2. MASALIN MUHTEVASI VE YAPISAL UNSURLARI	29
2.1. TEMA VE YAPI YÖNÜYLE MASAL SINIFLANDIRMALARI.....	29
2.2. OLAĞANÜSTÜ VARLIKLAR, HAYVANLAR YA DA SIRADAN İNSANLAR: MASAL KAHRAMANLARI.....	38
2.3. MASALDA FORMEL YAPI.....	46
2.3.1. Olağanüstüye Hazırlık: Masal Tekerlemeleri.....	49
2.3.2. Kurmacanın Kıyısında: Başlangıç Formelleri	54
2.3.3. Geçiş Formelleri.....	58
2.3.4. Yer, Zaman ve Sayı Formelleri	59
2.3.5. Bitiş Formelleri	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	64
3. ÇOCUK OKURUN ALIMLAMASIYLA MASAL	64
3.1. BİR TÜR OLARAK MASALIN ÇOCUK OKURLA MÜNASEBETİ.....	64
3.2. ÇOCUKLARIN MASAL ANLATICISI: CAHİT ZARİFOĞLU	70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	76

4. CAHİT ZARİFOĞLU ANLATILARININ MASAL TÜRÜ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	76
4.1. ÇAĞDAŞ MASALIN İZLEKLERİ OLARAK MOTİFLER	76
4.2. “İYİ”SİYLE “KÖTÜ”SÜYLE ANLATILARDAKİ KAHRAMAN TİPİ ...	106
4.3. ANLATILARDA FORMEL UNSURLAR.....	127
SONUÇ.....	139
KAYNAKÇA	142

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
bkz.	Bakınız
b.	Baskı
ev.	Çeviren
haz.	Yayına hazırlayan
ed.	Editör
s.	Sayfa
v.d.	Çok yazarlı çalışmalarda ilk isimden sonrakiler
s.k.	Serçekuş
k.a.	Katıraslan
a.k.	Ağaçkakanlar
k.ř.	Küçük şehzade
p.b.v.	Padişah ile Bir Veli
m.k.	Motorlu Kuş
d.e.v.h.	Dünyanın En Vahşi Hayvanı
t.i.a.	Tilki ile Aslan
k.g.k.	Kırmızı Gözlü Kara Yılan
..y.	ın ın Yılandıklar
y.d.p.	Yürekdede ile Padişah
Hz.s.k.	Hazreti Süleyman'la Kirpi
k.y.k.	Köyümüze Yağdı Karlar

GİRİŞ

Bir şair ve yazar olarak dikkati her zaman çocuk okura da yönelen Cahit Zarifoğlu, çevresinde yetişkin yahut çocuk ayrımı gözetmeksizin masal anlatmasıyla tanınmıştır. Çocuklar için yazmaya niyetlenmeden önce de “masal anlatıcısı” kimliğiyle ön planda olan Zarifoğlu, bir gün anlatan değil masal yazan konumuna geçmek isteyince ortaya çağdaş masallar çıkmıştır. Yetişkin ve çocuk okurlar için ayrı formatlarda yayımlanan bu anlatıların, kimi kaynaklarda roman, hikâye, masal olarak geçmesi; üstelik yazarın bizzat kendisinin anlatıların hangi türde olduğu üzerine fikir beyan etmesi masal türü açısından bir inceleme yapılmasını gerekli kılmıştır. Kendisiyle yapılan söyleşilere bakıldığında, Zarifoğlu’nun anlatılarını belli bir tür içinde sınırlamak istemediği anlaşılmaktadır. Hitap ettiği okur kitlesini her zaman geniş yelpazede tutan yazar, yayımlanan ilk üç eseri *Ağaçkakanlar*, *Katıraslan* ve *Serçekuş* için “Hem okuma zevkini almaya başlamış çocuklar için bir konu, bir sürükleyici şey var, hem de gide gide yetişkinler için de okunacak bir kitap.”³ demiştir. Sözlü ve yazılı edebiyatın bir ürünü olarak masalların da böylesi geniş bir okuyucu yelpazesi olması, anlatıları masal türüne yaklaştıran unsurlardan biridir. Cahit Zarifoğlu’nun hem anlatılarında hem de anlatıları üzerine yaptığı konuşmalarda, “masal” ve “çağdaş masal”dan sık söz etmesi ve yazdıklarını bu türe dâhil etmesi, anlatıların hangi yönleriyle masal türünün özelliklerini taşıdığı sorunsalını ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, anlatıların masal türünün unsurları ve motifleri açısından incelenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Çünkü birçok kaynaktan anlatıların salt hikâye olarak geçmesi, anlatılardaki masal unsurları ve motiflerini gözden kaçırmamıza sebep olmaktadır.

Öte yandan Zarifoğlu’nun, belli bir türde sınırlamak istemese de anlatılarını “masal” başlığıyla değerlendirdiği pek çok ifade vardır. Öncelikle yine yayımlanan ilk üç eseri için “Masal niyetiyle kaleme alınmaya başlandılar...”⁴ diye konuşması ve

³ Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, 6. b., s. 71

⁴ Zarifoğlu, a.g.e., s. 59-60

belirleyici bir türü öne sürmek istememesi konusundaki beyanı önemlidir. Yine aynı söyleşide, “Bunlar, kısaca söylersek, masal özellikleri olan romanlar veya roman özellikleri olan masallar.” diyecek ve böylelikle anlatılarının masal yönünün olduğunu net şekilde ifade etmiş olacaktır. Ayrıca yazar, bilhassa “Motorlu Kuş” anlatısından söz ederken, “masal” ifadesini kullanır ve “Ah bu masal ile öykünün sınırını bir türlü ayıramıyorum. Yazdıklarım bu açıdan birbirlerine karışıp duruyorlar.”⁵ der. Tüm bu ifadeler, anlatıların masal özelliklerinin gün yüzüne çıkartılması gerektiğini gösterir. Burada yapacağımız çalışmayla Zarifoğlu’nun belli bir türle sınırlandırmayı tercih etmediği anlatılarının, hangi türe dâhil olduğunu belirlemeyi amaçlamadık. Gerek tema gerekse kahramanlar yönünden masal türünün özelliklerini gösteren anlatıların, öncelikle hangi yönleriyle birer masal metni olarak değerlendirilebileceğini tespit etmek istedik. Ayrıca yazarın, günümüzün çevresi ve mekânını kullanması ve kahramanları aracılığıyla bugüne/çağına birtakım eleştirilerde bulunması, anlatılarını “çağdaş bir masal” olarak da ele almamızı gerektirdi.

Masal hem tür hem de bir kavram olarak farklı yaklaşımlarla tanımlanmış ve incelenmiştir. Bir yazılı metni masal türü açısından incelemek, öncesinde sınıflandırma ve betimleme yapmakla mümkün olmaktadır. Burada, Vladimir Propp’un masalın betimlenmesinden önce sınıflandırılması gerektiği yaklaşımı dikkate alındığında; sınıflandırma ve tanımlama üzerine yapılan çalışmaların bütünsel bir bakışla ele alınması gerektiği görülür. Propp, tüm olağanüstü masalların kaynaklandığı bir masal iskeleti sunduğu masalların yapısal olarak çözümlenmesi metodunda, masal ve motif kavramları üzerine eğilmiştir. Betimleme ve sınıflandırma konusunda yaptığı ayırım, aynı zamanda bu çalışmanın ilk bölümüne de ışık tutmuştur: “Bir araştırmacı, bunlardan her ikisine de ilgi duyuyorsa, sınıflandırmanın betimlemeden sonra gelmemesi gerekir; betimleme önceden düzenlenmiş bir sınıflandırmanın düzenine göre gerçekleşmelidir.”⁶

⁵ a.g.e., s. 92

⁶Vladimir Propp, E. M. Meletinski, **Masalın Biçimbilimi ve “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri”& “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi”**, çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 4. b., s. 16

Masalın betimlenmesi ve sınıflandırılmasını bir bütün olarak değerlendirdiğimiz bu çalışmanın ilk kısmı, masalın tanımı ve yapısını farklı yaklaşımlarla ele aldığımız bir bölümdür. Burada gerek masal araştırmacılarının gerekse modern edebiyat araştırmacılarının, masalı tanımlarken aynı zamanda sınıflandırma çalışmalarına da kapı aralayan bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir. Örneğin, Amerikalı folklorist William R. Bascom masalı “nesir anlatı” diye tanımlarken, Marina Warner “peri masalı” diye ifade etmektedir. Kenneth W. Clark ve Mary W. Clark’ın masal metninden kastettiği ise, olağanüstü varlıklarla çevrili gerçeküstü bir dünyadır. Yani, sıradan kahramanlara burada yer yoktur. Daha başka birçok masal tanımlaması/betimlemesi, masala getirilen farklı yaklaşımlara önemli bir örnektir. Bu örnekler, her tanımlamanın aynı zamanda bir sınıflandırma girişimi olduğunu da göstermektedir.

Masalları, salt yazılı metinler olarak değerlendirmek masalın kaynaklarını görmezden gelmek olur. Sözlü ve yazılı edebiyatın tesiriyle bugüne uzanan masal metinlerine bakıldığında, metinlerin yapı ve muhteva yönüyle her iki alandan da beslendiği görülmektedir. Öyleyse masalın, geçmişten günümüze geliş hikâyesine bakmak gerekir. Çalışmanın ilk bölümünde, kavramsal açıdan masalın yanına koyabileceğimiz bir diğer anahtar kelime “masal anlatıcılığı” olacaktır. Cahit Zarifoğlu’nun ilgili bölümde izah edildiği gibi masal anlatan bir yazarken “yazan” konumuna geçmesi, çalışmamızda sözlü anlatıma neden başlık açtığımızın da gerekçesidir aynı zamanda. Zarifoğlu’nun, çevresinde daima “masal anlatan” bir isim olarak tanınması, kendisinin de ifade ettiği gibi anlatılarının bir yerde çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu minvalde, sözlü anlatımın yazılı edebiyat üzerinde ne gibi bir tesiri olduğu, masalın geçmişten günümüze uzanan yolculuğunu bilmekle daha iyi anlaşılacaktır.

Birinci bölümde, ekseriyetle masalı hem bir edebî tür hem de bir kavram olarak ele almamızın ardından ikinci bölüm, daha çok masalın muhtevası ve yapısına odaklanmaktadır. Bir metnin masal türü bağlamında incelenmesi, tema ve yapı açısından yapılan sınıflandırma çalışmaları, anlatının kahramanları ve yapısında bulunan formel unsurlar yönünden değerlendirilmesiyle mümkün olmaktadır. İkinci bölümün ilk başlığında, Propp’un sözünü ettiği sınıflandırma çalışmaları izah

edilecektir; burada görülecektir ki tıpkı masalın tanımına getirilen yaklaşımlar gibi masal sınıflandırmaları da birçok isim tarafından farklı yapılmaktadır. Metin merkezli kuramlardan biri olan Tarihî-Coğrafi Fin Yöntem esas alınarak Kaarle Krohn, Antti Aarne ve Stith Thompson'un çalışmalarıyla son halini alan masal sınıflandırması bunlardan biridir. İkinci bölüm, sınıflandırma çalışmalarına yön veren iki kavramı önümüze koymaktadır; motif ve tip. Stith Thompson'un açıklamalarıyla etraflıca yer verdiğimiz bu iki kavram, masal metin incelemelerinde belirleyici bir etken olmaları açısından önemlidir. Bir diğer başlıkta, masalın sıradan, olağanüstü ve hayvan kahramanları iyilik ve kötülük unsurları açısından ele alınmıştır. Masal kahramanlarının, okuru gerçeküstü dünyaya taşıyan azımsanmayacak ölçüde önemli bir görevi vardır. Dolayısıyla buraya özel bir bahis açmak gerekmiştir. Çalışmanın genelinde olduğu gibi bu bölümde de okurun, herhangi bir masal metnini gerçeküstü bir algıyla nasıl alımladığı; yalnızca Max Lüthi, Ursula Ewig, Tahir Alangu, Pertev Naili Boratav gibi halk edebiyatı araştırmacılarının çalışmaları üzerinden değil, modern edebiyattaki yansımaları ile de izah edilmiştir. İkinci bölümün bir diğer başlığı, masal metninin temelini oluşturan formel ifadelerdir. Türk ve Batılı araştırmacılarının, masal incelemelerinde karşılaştığı “bir varmış bir yokmuş” gibi formel ifadeler, bir masal iskeletinin oluşmasını sağlamıştır. Yine bu bölüm, ileriki başlıklarda Zarifoğlu'nun anlatılarının masal türü bağlamında incelenmesi sırasında bir rehber niteliğinde olmuştur.

Buraya kadar sözü edilen başlıklarda, masal muhteva ve yapı yönüyle ele alınmış ve bir masal metni incelemesinde faydalanılacak yöntemler belirlenmiştir. Üçüncü bölümde ele alınan, çocuk okurların sözlü anlatımdan modern edebiyata uzanan masallarla münasebeti hem çalışmamız hem de masal literatürü açısından dikkate değer bir konudur. Bu minvalde, üçüncü bölümün iki başlığında görülecektir ki sözlü ve yazılı edebiyattaki masalların en önemli okuru/dinleyicisi her daim çocuklar olmuştur. Akademik çalışmalarda, çocuk ve masal ilişkisi ekseriyetle “değerler eğitimi” kavramı çerçevesinde ele alınır. Bu çalışmada, masalların çocuk okur açısından işlevini ortaya koyarken; Umberto Eco'nun “örnek okur” tanımlamasında kastettiği, kurgu metnin dünyasına yani masal dünyasına girmeye hazır, sağduyulu örnek okur modeli olarak çocuk okurun masalla münasebetinden

söz etmeyi tercih ettik. Bu konuyu ele alırken -ilgili bölümde sözü edileceği gibi- elbette masalları belli bir okur kitlesi yahut araştırma sahasıyla sınırlandıran bir yaklaşıma yer vermedik. Buna karşın Zarifoğlu'nun, anlatılarını bilhassa çocuklar için yazdığını beyan ettiği göz önüne alınırsa, çocuk okur ve masal türü ilişkisine de başlık açmayı gerekli bulduk. Üçüncü bölümde, önce bu konu ele alınmış, ardından Zarifoğlu'nun çalışmalarında ve muhayyilesinde masalın ve çocukların yeri ortaya konmuştur.

Bu çalışmanın dördüncü ve son bölümünde, önceki bölümlerde klasik masalın unsur ve motiflerinin izinde çıkarılan masal iskeleti göz önüne alınarak Cahit Zarifoğlu'nun *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* eserinde yer alan “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Ağaçkakanlar”, “Küçük Şehzade”, “Padişah ile Bir Veli”, “Motorlu Kuş”, “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Çın Çın Yılandıklar”, “Yürekdede ile Padişah”, “Hazreti Süleyman’la Kirpi”, “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatıları detaylıca incelenmiştir. Öncelikle tema ve motifler yönünden değerlendirilen anlatıların, çağa getirdiği eleştirilere özellikle yer verilmiş; bu eleştirilerin hangi yönleriyle anlatıyı “çağdaş masal” formuna soktuğu tespit edilmiştir. Ardından anlatıların başkahramanları, masal kahramanının sınanması, “iyi” ve “kötü” kahraman yönünden incelenmiş; son olarak da anlatılarda masal tekerlemeleri ve diğer formel ifadelerin olup olmadığı araştırılmıştır. Yapılan metin incelemelerinde, sadece klasik masalın motif ve unsurları aranmamış, klasik masalların motif ve unsurlarının dönüştürülerek günümüze/çağa nasıl uyarlandığının tespitine çalışılmıştır. Böylelikle Cahit Zarifoğlu'nun anlatılarının, birer çağdaş masal olarak hangi özellikleriyle günümüz okurunun karşısında durduğu ortaya konmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SÖZLÜ ANLATIMDAN MODERN EDEBİYATA MASAL

1.1. MASALIN TANIMI VE YAPISINA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Masal, gerek bir kavram gerekse bir tür olarak sözlü ve yazılı edebiyatın ortak bir söylem alanıdır. Geçmişten bugüne, değişerek var olan masala kavramsal çerçeveden bakıldığında, gerek halk edebiyatında gerekse modern edebiyatta önemli bir karşılığının olduğu görülmektedir. Masalın, yazılı bir metin yahut sözlü bir anlatım olarak toplumsal işlevi göz önüne alınırsa, türün kendisine ve kavrama getirilen farklı yaklaşımların gerekçesi anlaşılacaktır. Masalın öncelikle kavramsal açıdan değerlendirilmesi ve söz konusu tüm yaklaşımların ele alınmasıyla masala bütünsel bir bakış sağlanacaktır. Dolayısıyla her bir tanım/betimleme ile masal kavramına ve türüne dair bir çerçeve oluşacaktır.

Masal incelemeleri için yapısal bir çözümleme modeli sunan Vladimir Propp, masalda betimlemenin gerekliliğine dikkat çeken isimlerden biridir. Çalışmasında, masalı bir bilim olarak ele alan Propp, herhangi bir olguyu ya da nesnelere betimlemeden önce kökeninden söz edilemeyeceğini ifade etmiş ve bir betimleme sorununa işaret ederek masalın tanımlanması/betimlenmesinin, sınıflandırma çalışmalarındaki önemini belirtmiştir. Bu bölümü ilgilendiren asıl mesele ise, Propp'un masalın kökeni sorununun aydınlatılmasından önce, masalın ne olduğunun bilinmesinin gerekliliğini öne sürmesidir.⁷ Bu sebeple, masalın sözlü anlatımdan modern edebiyata olan yolculuğuna başlık açmadan önce masala getirilen farklı yaklaşımları ele almak önemlidir. Propp'un görüşleri rehberliğinde denilebilir ki masalların, kökeni ve doğuşunu ele almadan önce betimleme yapmak gerekir.

⁷ Vladimir Propp, E. M. Meletinski, **Masalın Biçimbilimi ve “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri”& “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi”**, çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. b., s. 8

Masal araştırmacılarından modern edebiyat yazarlarına kadar yankı bulan betimleme/tanımlama girişimlerini bütünsel bir yaklaşımla ele aldığımızda, masalın işlevine göre farklı adlandırmaları olduğunu görmekteyiz. Örneğin Propp, bir masaldan değil, “olağanüstü masal”dan söz etmektedir. Olağanüstü masalı, değişik biçimleriyle belirtilen işlevlerin birbirini düzenli bir biçimde izlemesine göre oluşmuş bir anlatı olarak tanımlamıştır. Ancak masal incelemeleri için sunduğu çözümlene modelindeki çalışmalarına göre⁸ “olağanüstü” tanımının doğru ama uygun bir terim olmadığını belirtmiştir.⁹ Halka ait edebiyat olarak tanımlanan, folklor terimi içine dâhil olan masalın geniş coğrafyalara yayılması ve her toplulukta bir karşılığının olması bu konuda yapılan tanımları çoğaltmıştır. Her bir tanım ise masal araştırmacılarının masal bilimine bakış açısını göstermektedir. Örneğin Tahir Alangu’ya göre masalın ruhunun geniş bir sahası vardır ve her zaman taze kalacak masal, bu sahayı tanımak için rehberimiz olacaktır.¹⁰ Alangu, “masalın sunduğu geniş saha” ifadesiyle tesir/hitap ettiği kitlenin genişliğini kastediyor olmalıdır.

Marina Warner, masalın sınırının ne kadar geniş olduğu üzerine konuşurken, tıpkı Propp’un yapısal incelemesinde “olağanüstü masal” ifadesini kullanması gibi farklı bir masal tipinden, “peri masalı”ndan söz eder. Görüldüğu gibi daha şimdiden masala dair iki farklı bakış açısıyla karşılaşmış bulunuyoruz. “Peri masalı haritasının” keşfedilmemiş pek çok köşesi olduğunu söyleyerek Alangu’nun fikrine katkıda bulunan Warner, masalın engin bir deniz olduğunu *terra incognita*¹¹ terimi ile açıklar: Masal, bir harita misali engin bir denizdir, keşfedilmemiş köşeleri vardır ve haritanın yeni parçalarını keşfetme merakı gitgide büyümektedir. Warner için

⁸ Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde detaylıca açıkladığı masalları çözümlene modelinde, olağanüstü masalların belli özelliklerini sıralamış ve kendi çalışmasına göre masalların standart bir yapısını ortaya koymuştur. İleriki bölümlerde bu masal yapısıyla ilgili bilgi verilecektir. Propp, ortaya çıkardığı yapıya uymayan masalları olağanüstü diye tarif etmekten kaçınmıştır ve yer yer bu tanımı sorunsallaştırmıştır: “Belli sayıdaki efsanelerin, birkaç hayvan masalının ve hiçbir yere bağlanmayan öykülerin de aynı yapısı vardır. Dolayısıyla, olağanüstü sözcüğünün yerine bir başka terim konmalıdır.” Vladimir Propp, E. M. Meletinski, **Masalın Biçimbilimi ve “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri” & “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi”**, s. 102

⁹ Propp, a.g.e., s. 102

¹⁰ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, Yapı Kredi Yayınları, Genişletilmiş 1. b., s. 98

¹¹ *Terra incognita*, haritacılıkta haritalandırılmamış veya belgelenmemiş bölgeler için kullanılan bir terimdir. Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede: Masalların Kısa Tarihi**, çev.: Güven Turan, 2. b., s. 15

masal haritalandırılmamış ve belgelenmemiş, yani el değmemiş toprakları temsil etmektedir.

Bir masal araştırmacısının, bir anlatının kaynağını tespit etmekteki çabasını ve masal sınıflandırma çalışmaları göz önüne alındığında, Warner'ın tanımının belki en genel, ancak en yerinde tanımlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. şu ana kadar masalı, olağanüstü ve peri masalları olarak tanıdık. Bu tanımlar, esasında masalın içerdii olağanüstülük derecesi ve tanımlayanın masal bilimini ele alış yöntemi ile ilişkilidir. Alangu'ya göre ise, halis masal ifadesi masalı türü ve kavramını bütünüyle kapsamaktadır. Alangu'nun masaldan kastettiği, muhatabını hakiki edebiyata götüren halka ait edebiyattır.¹² Masalın tanımına getirilen yaklaşımlar, aynı zamanda masalın bir tür olarak özelliklerini de açığa çıkarmaktadır. Örneğin, masalların nazım ya da nesir oluşu meselesi, tanımlanması ve anlaşılması adına belirleyici tek etken olmasa da Alangu, bazı sanatkârların masalı nazım kılığına sokmasını bir istisna olarak kabul etmiş ve bu metinlerin daima nesir olduğunu belirtmiştir.¹³ Amerikalı folklorist William R. Bascom ise, masalı doğrudan “nesir anlatı” kavramı ile karşılamayı teklif eder ve böylelikle karşımıza bir başka masal tanımı daha çıkmış olur. Masalla birlikte mitler ve efsaneler için nesir anlatı kavramının uygun olduğunu ifade eden Bascom için masallar, kurmaca olarak kabul edilen nesir anlatılardır: “Dogma ya da tarih olarak kabul edilmez, olmuş veya olmamış olabilir ve ciddiye alınmayabilir.”¹⁴ Ayrıca Bascom da tıpkı Propp'un “olağanüstü” teriminin bazı yönlerden uygunsuzluğunu belirttiği gibi masalların “peri masalı” diye adlandırılmasının uygun olmadığını dile getirmiş, bu görüşüne masalların genellikle hayvan ve insan kahramanların maceralarını anlattığını gerekçe göstermiştir.¹⁵

Masalların nasıl adlandırılacağı konusuna getirilen bir diğer yaklaşım, araştırmacıların ekseriyetle kabul ettiği “halk masalı” ifadesidir. Farklı milletlerin kültürlerinde peri masalına halk masalı da denmektedir¹⁶ ve aslında bu adlandırmayla

¹² Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 98

¹³ Alangu, a.g.e., s. 153

¹⁴ William R. Bascom, “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, **Millî Folklor Dergisi**, çev.: R. Nur Aktaş vd., Yıl: 15, Sayı: 59, s. 79

¹⁵ William R. Bascom, a.g.e., s. 79

¹⁶ Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi**, s. 16

anlatıların anonim olduğuna işaret etmek istenir. Alangu, masalların bu özelliğini vurgulamak niyetiyle Türk masallarının iç yapısını incelediği çalışmasının başlığında bu metinlerden halk masalı olarak söz etmiştir.¹⁷

Peri, olağanüstü ya da halk masalı adlandırmalarının dışında, masala getirilen birçok betimleme/tanımlama girişimi vardır. Her bir tanım masalın, çocukla ve toplumla ilişkisini ortaya koyması açısından masal araştırmaları sahası için işlevseldir. Masalın sadece yazılı edebiyatın değil, sözlü anlatımın da katkısıyla günümüzün metinlerinde yer alması ve bir kültürü/toplumunu temsil etmesi, Alangu ve Warner'ın vurguladığı gibi türü geniş bir sahada ele almamızı gerektirir. Türk masallarını ilk defa ciltler halinde neşreden Macar Türkolog Ignács Kúnos da aynı yaklaşımın altını çizmektedir. Kúnos, “Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır.” demektedir. Ona göre, bu ayna eskilerin ibadetlerini, eski zamanların ahlakını gösterir.¹⁸

Masal kahramanları söz konusu olduğunda, bu defa hem tema hem de kahramanların olağanüstülük durumları açısından bir değerlendirme yapılmaktadır. Kenneth W. Clark ve Mary W. Clark, masalın motif ve unsurlarını kapsayan şu görüşü ileri sürmektedir: “Olağanüstü karakterlerin ve yaratıkların gerçeküstü dünyasında şöhret ve talih kazanan mütevazı kahramanları ve harikaları ihtiva eden nesirlerdir.”¹⁹ Burada tüm kahramanların olağanüstü vasfını taşıdığı gerçeküstü bir dünya kastedilmekte, dolayısıyla sıradan kahramanların bulunduğu masallar bu tanımın dışında kalmaktadır.²⁰ Yine Naki Tezel'in yaptığı tanım, masallardaki belirsiz yer ve zaman unsuruna dikkat çekerken²¹, Pertev Naili Boratav ise masalın hayal ürünü ve gerçekle ilgisiz olan yönünü ortaya çıkarmakla Kenneth W. Clark ve Mary W. Clark'ın değerlendirmesine benzer bir yaklaşımda bulunur: “Masal demek,

¹⁷ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 240

¹⁸ Ignács Kúnos, **Türk Halk Edebiyatı**, haz.: Prof. Dr. Tuncer Gülensoy, Akçağ Yayınları, 3. b., s. 112

¹⁹ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1. b., s. 5

²⁰ Sakaoğlu, a.g.e., s. 5

²¹ Naki Tezel, **Türk Masalları**, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 11. b., s. 8

hayal gücü demektir. Masal “hayalî” hikâyedir. Masalı anlatan kişi, sınır tanımaz hayal gücüne, doğüstü kişilerle ve olaylarla doldurur masalını.”²²

Tüm bu tanımların her biri, görüldüğü gibi masal türünün/metninin başka bir özelliğini ve işlevini öne çıkarmaktadır. Burada bir kurgu metin olarak masaldaki hayalî ve olağanüstü dünyaya bir parantez açmak gerekir. Tıpkı bilimkurgu, fantastik anlatı türlerinin gelecekle şimdi arasında bir köprü vazifesi görmesi gibi masal da “şimdi”yi geleceğe taşıyan bir etkiye sahiptir; kimi zaman çağı için geleceğe dair bir öngörüü kimi zaman da ilhamı içermektedir. Masal metninin gelecekle olan bu bağı, gerçek dünya ve kurmaca dünya yönünden değerlendirilebilir. Umay Günay’ın getirdiği yaklaşım ise, masalın hem gerçeğe hem de kurmacaya nasıl yaslandığını iyi ifade etmektedir. Günay, masalların sanayi öncesi toplumların hayata bakışını, hayallerini kalıplaşmış bir yapı içinde aktaran sözlü edebî tür olduğu ifade ederek, masallarda geleceğin dünyası için olağanüstü diye nitelendirilen pek çok aracın bugün gerçekleştiğine, gerçek hayat ve düşlerin birleştiğine vurgu yapmak istemiştir. Bu durumu şöyle örneklendirir:

“Masalarda, kahramanı göz açıp kapayıncaya kadar Hint’ten Yemen’e ulaştıran sihirli seccade ve uçan atlar, yerini, sestem hızlı giden uçaklara; uzaktan haber alan Yer Dinleyen adıyla anılan kahraman, yerini telefona; uzaktan gösteren sihirli ayna, yerini televizyon ekranlı telefona bıraktı. (...) Zümrüdü Anka kuşunun sırtında yedi kat yeraltı ve üstü dünyalara, roketler ulaşmaya çalışıyorlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde masal dünyasının bugün gerçek dünyadan çok farklı olmadığı görülür. İnsan önce hayal etmekte sonra gerçekleştirmektedir.”²³

Masal, bu özellikleriyle şimdi ile keşfedilmemiş gelecek arasında konumlandırılmaktadır.²⁴ Yani, geçmişin ve geleceğin dünyasında söz sahibidir, hem hayalîdir hem de gerçekliğe yakındır. Walter Benjamin’in masal anlatıcılarını bir deneyim aktarıcısı olarak değerlendirerek masalı neden “insanlığın ilk hocası” olarak tanımladığı Günay’ın tanımıyla daha iyi anlaşılacaktır.²⁵

Öte yandan masala kavram ve tür açısından yaklaştığımız bu başlıkta, masal araştırmacılarının tanımlama/betimleme girişimlerinde, masalın kelime köküne

²² Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat -II-**, BilgeSu Yayınları, 1. b., s. 286

²³ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, Akçağ Yayınları, 2. b., s. 677

²⁴ İsmail Kekeç, “Geleneksel Türk Tahkiyesinin Modern Türk Tahkiyesine Yansımaları” Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 102, 103

²⁵ Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, “Hikâye Anlatıcısı”, haz.: Nurdan Gürbilek, 6. b., s. 93

inildiğini de görmekteyiz. Arapça “mesel”den türeyerek “masal”a dönüşen kelime, 19. yüzyılın başlarından itibaren kullanılmaya başlanır. Masalın gerçek anlamıyla kullanılmasının yaklaşık olarak 130 yıllık bir geçmişi vardır. Bundan önce, masal anlatıları masalın türlerle ilişkisini tartışmaya açan kıssa, dâstân, hikâye gibi kelimelerle adlandırılır.²⁶ Örneğin Muallim Naci, “mesel” olarak ele aldığı kelimeyi “dâsitân, kıssa-i meşhûre” diye açıklarken,²⁷ Türkçe bir lügat hazırlayan F. Wilhelm Radloff, “hikâye, fabl” olarak tarif eder.²⁸ Yine bir başka sözlükte, birden çok anlama karşılık gelen masal “Kulaktan kulağa nakledilerek zamânımıza kadar gelen ve olağanüstü maceralarla, kahramanlıklarla süslenmiş olan hayâlî hikâye” diye tanımlanırken; bir diğer tanımı da, “Öğretici ve öğüt verici çocuk hikâyesi, ahlâkî dersler veren, ibret alınabilen alegorik eser” olmuştur. Bu değerlendirmelere karşılık Bilge Seyidoğlu, masalı kahraman, formel unsurlar ve tema yönünden açıklamış; masalın bir tür olarak hikâye, fabldan ayrılan özelliklerini öne çıkarmıştır. Bu değerlendirme, ayrıca türün formel unsurlarını öne çıkarması açısından da önemlidir:

“Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü kişilerin, olağanüstü olayların bulunduğu, bir varmış bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yediler içtiler, muratlarına erdiler yahut onlar erdi muratlarına biz çikalım kerevetlerine, gökten üç elma düştü, biri anlatana biri dinleyene, biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türü kastedilmektedir.”²⁹

Masalı bütünsel olarak açıklayan bu değerlendirmenin başka bir örneğini de Necat Birinci vermektedir: “(...) masallar, halkın ortak şuurunda doğmuş ağızdan ağza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, cereyan ettiği yer ve zaman bilinmeyen, normal ya da olağanüstü şahıs veya peri, cin, dev, ejderha gibi yaratıklara ait olağandışı ve tamamıyla hayal mahsulü birtakım hadiselerin hikâye edildiği sözlü halk edebiyatı ürünleridir.”³⁰

Efsane, mitsel unsurların yer aldığı anlatılar ya da destanların masal olarak adlandırılması/bilinmesi, modern edebiyat ve masal araştırmacılarını zamanla türsel

²⁶ Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, Akçağ Yayınları, 7. b., s. 18

²⁷ Sakaoğlu, a.g.e., s. 16

²⁸ Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 2

²⁹ Bilge Seyidoğlu, “Masal” maddesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi: Devirler/İsimler/Eserler/Terimler**, Dergâh Yayınları, Cilt: 6, s. 149

³⁰ Necat Birinci, “Masal” maddesi, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi: Devirler, Şahıslar, Akımlar, Türler, Şekiller, Terimler**, haz.: Necat Birinci, Tercüman Yayınları, s. 282

ayrımı sağlayan tanımlamalar yapmaya yöneltir. Masal kavramının, bu gibi çalışmalar aracılığıyla zaman içinde gerçek sınırlarına çekildiğini söyleyebiliriz.³¹ Boratav’a göre, gerçek ve kurmaca dünya arasında nerede durduğu söylemleri bir yana masalın “hayalî bir dünyayı sunduğu izlenimini” verdiğini bilmek yeterlidir. Bu, aynı zamanda masalı efsaneden, destandan ve hikâyeden ayıran özelliği ortaya çıkarmaktadır.³² Boratav burada, özellikle hikâye ve masal arasındaki ayrıma dikkat çekmiş, anlatılan kısa ve basit hikyelerin barındırdığı ciddiyeti ve ilmi vurgulamıştır. Alangu’nun tanımına baktığımızda ise, daha belirleyici bir ayrım görmekteyiz. İnsanların ve ruhların, hayvanlar ve ağaçların, semanın ve yerin hususiyetlerini anlatan hikâyeleri rnekleyerek “Hikâye cidd şey ve hakikat hususunda itina ederken, masallar cidd ile oyun, rüya ile hakikat arasında gider gelirler.” demiştir.³³ Alangu, en eski masalların bu basit hikyelerin terkip edilmiş ve mbalağalandırılmış hali olduğunu belirtmesiyle masal ve hikâye arasındaki temaslara da değinmiş olur.³⁴

Alangu, masalın efsaneden ayrıldığı noktaları, Alman masal araştırmacısı Wilhelm Grimm’in görüşleriyle açıklamaktadır. Grimm, Tahir Alangu’nun aktarmasıyla masalı poetik olarak tanımlarken, efsanenin tarihî olduğunu söyler ve masala geniş bir parantez açar. Buradaki yorumunda masalın meknsızlığını vurgulamaktadır: “Fakat masal dünyanın öte tarafında mahfuz; rahatsız edilmez, içinden dışarı bakılması kabil olmayan bir yerdedir. Bu yüzden o, ne isim, ne mekân ne de muayyen bir vatan bilir ve iştirakin vatanına ait bir bütün hlindedir.”³⁵ Alangu da efsanelerin, bir sarmaşık misali tarihî hadiselere ve şahıslara tırmandığı benzetmesiyle Grimm’in efsanelerin tarihî olduğu yorumuna katkıda bulunur. Masalda zaman ve mekân irtibatının olmaması ve şahsiyetlerin muayyen bir adla isimlendirilmesi, Alangu’nun ortaya koyduğu gibi efsane ve masal arasındaki temel farklardandır.³⁶ Masalın diğer türlerle bu temaslardaki karmaşıklığa rağmen Alangu’ya göre, yakın bir geçmişte bile masal kelimesinin manası sıkı bir şekilde

³¹ Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 16

³² Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, 1. b., s. 81

³³ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 152

³⁴ Alangu, a.g.e., s. 152

³⁵ a.g.e., s. 148

³⁶ a.g.e., s. 150

muhafaza edilmiştir. Ona göre masalın efsane, menkıbe, hayvan hikâyeleri, fıkra gibi türlerle karıştırılmasının sebebi ise şifahî halk edebiyatı ananesinin bazı bölgelerde silinmeye başlamasıdır. Ancak Alangu, günümüzde masalın hakiki manasını anlayanların çoğunlukta olduğunu ifade etmiştir.³⁷

Masalın özellikle efsane ve destanla karşılaştırılması ve bu iki anlatıyı ayırıştırıcı özelliklerin bu şekilde net olarak ortaya konmasının, edebî türlerin temelinde mitsel öğelerin olduğu düşüncesiyle ilgisi vardır. Grimm'in "Parçalanmış Mitler" görüşünü destekleyenler, mitlerin etkinliğini kaybetmesiyle bünyesindeki kahramanlık ve olağanüstü özelliklerin destanlara, tamamen olağanüstü ve fantastik özelliklerin masala geçtiğini belirtmektedirler.³⁸ Jacob Grimm'in Parçalanmış Mitler görüşünde, masal basit bir form³⁹ olarak tanımlanır. Alangu ise tanımı şu şekilde detaylandırır: "Masal, hadiseleri naiv moralin taleplerini tamamıyla karşılar bir şekilde tanzim eden bir formdur. Bununla masal, bizim dünyada hakikî hadiselerde görmeye alıştığımız şeylere karşı en keskin bir tezat gösterir."⁴⁰ Mitlerin özelliklerinin masala geçmesi durumunu, masalların halka arz edilmesiyle ilişkilendiren Alangu'ya göre, motifler bu halka arz sürecinde mitlerin içine nüfuz eder.⁴¹

Öte yandan Propp'un, olağanüstü masalların dönüşümü üzerine yaptığı çalışması çerçevesinde masalı dirençli bir biçim olarak ele alması, Alangu'nun görüşünü desteklemektedir: "Masalın öyle bir direnci vardır ki, bütün öbür biçimler onun içinde erimeden parçalanır. Yine de eğer böyle bir karşılaştırma meydana geliyorsa, bunda kazançlı çıkan her zaman için masal olmuştur."⁴² Görüldüğü gibi bu yaklaşımlar, masalın türler arası konumunu belirlemenin yanı sıra bir metin olarak

³⁷ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 140

³⁸ İsmail Kekeç, "Geleneksel Türk Tahkiyesinin Modern Türk Tahkiyesine Yansımaları" Yayınlanmamış Doktora Tezi., s. 251

³⁹ Masalın mitle bağlantısı ve masalın en basit form olduğu düşüncesi bir sorunun cevabını aramaya teşvik eder bizi. Masal en basit form ise burada bir form sisteminden söz edilir. Peki bu sistem nedir? Alangu, *myth*'in kahraman'ane eserlerde olduğu gibi, bütün hayatı boyunca aynı yükseklikte kalmadığını belirtir. Masal motiflerinin *myth*'e nüfuz etmesinin gerekçesini bu şekilde açıklar. Grimm'den alıntılı olarak sorumuzun cevabını verir: "Basit formların sisteminde şöyle bir taksimat vardır: *İmitation* (lejang), *aile olarak dünya* (efsane) *keramet* (myth), *gizli bilginin sualleştirilmesi* (muamma), *birçok tecrübelerin terkip edilmesi* (atasözü), *meselelerin konkretleştirilmesi* (somutlaştırılması) (memorable), *gayriahlaki hakikatten yükseliş* (masal)." Alangu, a.g.e., s. 150, 151

⁴⁰ a.g.e., s. 151

⁴¹ a.g.e., s. 150

⁴² Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 161

baskın ve belirli özelliklerini de ön plana çıkarmaktadır. Masalın modern dünyadaki karşılığını, Warner'ın su kütlesi benzetmesiyle ifade edecek olursak, masal ona göre akışkan bir su kütesine benzemektedir. İnsanlık burada yürümekte, gemisini yüzdürmektedir. Modern dünya araçları, bu kütleyle sürekli olarak tarar ve masalın motiflerinden faydalanır.⁴³ Warner, bu yaklaşımıyla masalın bir tür ve kavram olarak modern dünya ile bağını ortaya koymaktadır. Değınilen son tanım, Alangu'nun deyişıyla masalın mitlere nüfuz etmesi gibi modern dünyaya da nasıl nüfuz ettiğinin ipuçlarını taşımaktadır.

Masalın her açıdan ele alındığı bu tanımlar, göstermektedir ki masal yalnızca halk dilinden aktarılan ve yazılı edebiyata geçen bir tür değildir. Gerek kavram gerekse kelime kökü bakımından, başta edebî türler olmak üzere farklı alanlarla ilişki içindedir. Masalın farklı alan ve türlerle olan bağı, motif ve unsurlarla ilgili özelliklerinin, kültürler ve toplumlar arası işlevinin öne çıkarılmasını, ortaya birçok betimleme/tanımlama koyulmasını gerektirmiştir. Bu tanımlar, masalın ne kadar geniş çerçevede ele alınabileceğini göstermekle birlikte, aynı zamanda sınırlarının çizilmesine yönelik bir çabayı da içermektedir.

1.2. SÖZLÜ ANLATIMDAN YAZILI EDEBİYATA MASALLARIN YOLCULUĞU

Masalların kaynağına yönelik görüşler ve araştırmalar, hep aynı yönde bir merakı diri tutmuştur. İlk masalın nerede ve nasıl ortaya çıktığı, herhangi bir toplulukta anlatılan masalın değışen motif ve yapısıyla başka bir toplulukta anlatılması ya da yazılmasının neye işaret ettiğı gibi sorular, araştırmacıların masal inceleme ve sınıflandırma çalışmalarına temel olmuştur. Bu bölümde, masalın Türk edebiyatında yer alış sürecine yer verilen bir sonraki bölüme hazırlık olması amacıyla sözlü gelenekte sağlam bir yer edinen masalların, yazılı edebiyata geliş hikâyesine yer verilmiş, geçmişten bugüne uzanan yolculuğundaki sorulara cevap aranmıştır.

Sözlü anlatım ve yazılı edebiyattaki masallar, masal anlatıcılarının, ninelerin, dedelerin ve çocukların zihninde büyüyen, topluluktan topluluğa yayılan ve varlığını

⁴³ Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi**, s. 15

her daim sürdüren bir yapıya sahip olmalarıyla dikkat çekmektedir. Öncelikle sözlü gelenekte varlığını koruyan masalların, günümüz okuruna ulaşmasında iki kaynaktan söz edilir: Masallar ya sözlü gelenek aracılığıyla ağızdan ağıza yayılır, yahut masal konusuna ilgi duyan yerli ve yabancı araştırmacıların derlediği metinlerin yazılı edebiyattaki masal literatüründe yerini almasıyla ortaya çıkmıştır.⁴⁴ Yazılı masalların sözlü kültürle bağlantısı, hikâyeler için de geçerli olan bir durumla ilgilidir: Masallar ve hikâyeler yazılmadan önce anlatılmıştır.⁴⁵ Bu açıdan Türk edebiyatında ya da diğer kültürlerin edebiyatında yer alan masalların ana kaynağının ekseriyetle sözlü gelenek olduğu düşünülse de masalların sözlü olarak mı doğduğu ya da yazılı kaynaklardan mı ilham alınarak anlatıldığı masal tarihini yönlendiren iki sorudur. Boratav, Şirin'in aktarmasıyla bu sorulara "her iki olasılık geçerlidir" diye cevap vermektedir.⁴⁶ Öte yandan yazılı edebiyat, masalların varoluşunda yadsınamayacak ölçüde tesiri olan bir alandır. Masalları, geçmişten bugüne ve geleceğe taşıyan yazılı edebiyat sahasının, masal türünün gelişiminde ve ortaya çıkmasındaki yerini, Boratav şöyle açıklar: "(...)Anlatıcı nasıl bilinen bir masalı anlatabilirse aynı biçimde yazar da sözlü-yazılı kaynakların dışında masal üretebilir. Böylece bir durumda masal yazılı edebiyata dayanır."⁴⁷

Denilebilir ki sözden yazıya ya da yazıdan söze geçen ve şifahî karakterine tekrar kavuşan masalların sözlü-yazılı edebiyattaki bu konumu, gezgin yapıları olduğunu göstermiş ve bu yönlerini beslemiştir.⁴⁸ Bu süreçte masalın yapısında motifler aracılığıyla gerçekleşen birtakım değişiklikler olduğu muhakkaktır. Masalın doğasının ve işlevinin baskın olduğu değişim, sözlü masalın yazılı anlatı biçiminin yapısına bürünmesiyle gerçekleşmektedir.⁴⁹ Boratav bu süreci açıklarken, masalların sözlü gelenekte ve yazılı edebiyatta birlikte var olmalarının dayanağını da ifade edecektir: "Çoğu adsız kalmış, tek tük adları zamanımıza ulaşabilmiş yazarlar, halktan dinledikleri masalları, az veya çok değiştirerek "kitap etmişler", böylece

⁴⁴ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 47

⁴⁵ Sakaoğlu, a.g.e., s. 52

⁴⁶ Mustafa Ruhi Şirin; "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi", **Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, haz.: Prof. Dr. Sedat Sever, Arş. Gör. Sedat Karagül, s. 39

⁴⁷ Şirin, a.g.e., s. 39

⁴⁸ İsmail Kekeç, "Geleneksel Türk Tahkiyesinin Modern Türk Tahkiyesine Yansımaları" Doktora Tezi, s. 99

⁴⁹ Şirin, a.g.e., s. 38

yazılı edebiyatta bir çeşit meydana getirmişlerdir. Sonra bu kitaplar başka yazarlara kaynak olmuş.”⁵⁰ Böylelikle sözlü kültür ürünü masal, yazılı masal edebiyatında dönüşerek varlığını sürdürmektedir.⁵¹

Masal araştırmacılarının en çok üzerinde durduğu mesele/soru, masalların benzerliklerinin bir tesadüfün mü yoksa bir ortaklığın mı işareti olduğudur. Bu açıdan masalın ilk ortaya çıkış hikâyesi ve kökeni dikkate değer bir konudur. Çünkü bu konuya olan yönelim, aynı zamanda masalların doğuşu hakkındaki teorilerin çıkış noktasıdır. Öncelikle 1700’lü yıllarda yaşayan masal araştırmacısı Wilhelm Grimm’in, zaman ve mesafe itibarıyla birbirinden çok uzakta bulunan milletlerde masalların benzerlik göstermesi durumunu tesadüfle değil tevafukla yani kendi deyişle ifade edersek benzerlikle açıkladığını belirtmekte fayda vardır.⁵² Tahir Alangu’nun aktarmasıyla Grimm, bu görüşünden yola çıkarak benzeşen masalların müstakil olarak birbirlerinden meydana gelme ihtimallerinden şu şekilde söz eder:

“Aptal oğlan her işte beceriksizdir. En adi işlerde kullanılır, hakirdir, daima alay mevzuu olur. Masalarda her zaman üç kardeşten en genci diğerlerine takaddüm eder. Devler kaba ve beceriksizdirler, cüceler akıllı ve hilekârdırlar. Tabiatüstü varlıkların tasvirî bir şekilde teşekkülü demek olan, en eski zamanlara kadar uzanan inanmaların bakiyeleri bütün masalarda müşterektir.”⁵³

Ignács Kúnos, Grimm’in bu ifadelerini bir masalla örneklendirerek desteklemektedir. Kúnos, Türk masalları konusundaki saha araştırmaları⁵⁴ sırasında bir nineden dinlediği bir masaldaki oduncu tipinin Batılı ya da Doğulu her milletin halk edebiyatında türlü şekillerde var olduğunu belirtmekle masalların benzerliğine bir kanıt getirmek ister.⁵⁵ Kúnos’un ve Grimm’in değindiği masallardaki bu

⁵⁰ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, İmge Kitabevi, 3. b., s. 25

⁵¹ Şirin, **Masal Atlası -Masal Kültürü Yazıları- (1986-1998)**, Uçan At Yayınları, 3. b., s. 26

⁵² Tahir Alangu, **Türkiye’nin Folkloru El Kitabı**, s. 120

⁵³ Alangu, a.g.e. s. 121

⁵⁴ Ignács Kúnos, Türk masalları konusunda masal alanında nadir görülen bir çalışmaya imza atan Macar halk edebiyatı uzmanıdır. Türk halkının Anadolu ve Rumeli’deki halk edebiyatı malzemelerini beş yıl boyunca derleyen ve sonra da yayımlayan Kúnos’un, masallar özelinde yoğunlaşan bu yolculuğu sırasında gerçekleşen bir sohbetteki birtakım konuşmalar, masalların benzerliği ve kaynağıyla ilgili sorgulamalar içermesi sebebiyle konuya katkıda bulunacaktır. Eserinde Nigâr Hanım ve Recaizâde Mahmut Ekrem’in de yer aldığı bir meclisteki sohbetin tamamına yer veren Ignács Kúnos, Nigâr Hanım’ın annesinden dinlediği “odun yarıcı” (Kúnos, masalın ismini net olarak söylemez) konulu masalın aynısının Batı milletlerinde de olduğunu söyler ve bunun üzerine meclisin kalanından şu soru duyulur: “Vay! Öyle ise, biri diğerinden mi almış? Yoksa iştirip de öğrenmiş mi?” Ignács Kúnos, **Türk Halk Edebiyatı**, s. 93, 94

⁵⁵ a.g.e., s. 93

benzerlik, masalların aynı kaynaktan çıktığına yönelik düşünceleri beraberinde getirir. Bu görüşleri Gédéon Huét'nin sınıflandırmasını referans olarak belirtelim; Tarih Öncesi Görüş masalları Hint-Avrupa medeniyetinin bir mirası olarak kabul ederken aynı görüşün katıldığı diğer bir fikir, masalların eski mitlerin parçalanmış şekilleri olduğuna yöneliktir. Bu, "Parçalanmış Mitler Görüşü" diye tanımlanır. Wilhelm Grimm iki görüşü ileri süren isimdir; Sakaoğlu'nun aktarmasıyla Grimm'e göre, masalların kaynağını Tarih Öncesi Görüş'te aramak gerekir.⁵⁶ Bu görüşlerine, 1856'da kardeşi ile birlikte hazırladığı *Kinder und Hausmärchen* (Çocuk ve Ev Masalları) isimli eserinin ön sözünde yer vermiştir.⁵⁷

Grimm, masal motifleriyle ilişkilendirdiği bu düşüncelerinde motiflerin muhtelif topluluklarda meydana gelse ya da masallar kimi zaman bir memleketten diğerine geçse de sonunda dayandıkları noktanın İndo-Cermen kavimler soyunun kahramanlık efsanelerinin olacağını söyler.⁵⁸

Huét'nin sınıflandırmasına göre, Sakaoğlu'nun aktarmasıyla diğer iki görüşten biri Tarihî Görüş; diğeri ise Etnografik Görüş'tür. Andrew Lang'ın katıldığı Tarihî Görüş'te, masalların kaynağının eski bir Hint hayvan masalları eseri olan *Pançatantra*'ya dayandığı ileri sürülür.⁵⁹ Son görüş ise, masal ve toplum ilişkisi bağlamında gelişmiştir. Lang'ın önceki görüşünü geliştirerek ortaya attığı bu fikir, masalların kaynaklarındaki bu çeşitliliği göz ardı etmez ve masalların farklı yerlerde birbirine benzer ama birbirinden bağımsız şekilde meydana geldiğine dayanır.⁶⁰ Masalın kaynağını toplumda arayan Etnografik Görüş'e benzer bir yorum, Naki Tezel'den gelir. Tezel'in masalın doğuşunu toplumsal bağlamda ele aldığı görüş şöyledir:

"Demek, masal, ilk insan topluluklarından doğmuştur. Önceleri ataların kahramanlıklarının küçük toplulukta anlatılması ile başlamış, kahramanlıklar ve bunlarla ilgili olaylar, ağızdan ağza geçerek, topluluğun genişlemesiyle birlikte yayılmış, aileden klana, klandan kabileye, kabileden de daha büyük birliklere ve sonunda milletler dediğimiz insan topluluğuna geçmiş, ona mal olmuştur."⁶¹

⁵⁶ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 21

⁵⁷ Umay Türkeş Günay, *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*, s. 666

⁵⁸ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 122

⁵⁹ Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 23

⁶⁰ Sakaoğlu, a.g.e., s. 24

⁶¹ Naki Tezel, *Türk Masalları*, s. 9

Önceki bölümde, masala getirilen farklı yaklaşımlarda hayal unsurunun, masalın temel kaynağını ifade ettiğini görmüştük. Masalın kaynağına yönelik görüşler, bizi “bu hayal gücü kaynağına ulaşamayacak, dolayısıyla kendi masalını söyleyip yazamayacak bir topluluğun, kültürün olması mümkün mü” sorusuna yöneltir. Sorunun cevabını Alangu’nun ifadeleriyle verelim: “Zira her gün ilerleyen tecrübe, masal yapıcı bir hayale sahip olmayan hiçbir milletin mevcut olmadığını göstermektedir.”⁶² Bu cevap, masalın kaynağı hakkındaki görüşlere de etki etmiş, zamanla masalın tek bir kaynağının olmayacağı düşüncesi gibi Alangu’nun söylediklerine benzer söylemler, ortak bir kanı olarak masal sahasına yerleşmiştir. Çünkü masalların, anlatıldığı bölgenin özellikleriyle kaynaşması gibi bir durum söz konusudur. Bu durum, masalın kaynağıyla ilgili teorilerin bir süre sonra geçerliliğini yitirmesini sağlar; yapılarıyla aynı olan her masalın muhteva, dil ve üslup yönüyle anlatıldığı bölgede yeniden oluşması fikri bazı teorileri geçersiz kılmıştır.⁶³ Şirin’in aktarmasıyla Lang’ın da masalların kaynağı hakkındaki görüşlerini daha sonra değiştirmesi ve kültürlerin motif alışverişi yapabileceğini savunmasıyla teorilerin geçerliliğini yitirdiğine bir nevi katıldığı söylenebilir.⁶⁴ Masallardaki motiflerin değişmesi durumu, bir masalın ilk nasıl ve nerede doğduğunun net bilinemeyecek olmasına önemli bir kanıttır. Ursula Ewig, bu şaşkıncı durumu şöyle ifade eder:

“Bir masalın kendisinin ilk şekli, menşei ve zaman bakımından doğuşu hakkında nadiren ve bir dereceye kadar emin sonuçlar verebilmesi, münferit masalların değişmelere uğrayabileceği anlayışı motiflerin çeşitli değişmelere uğrayabilmesi ve birçok bilinen masalların çok geniş alanlara yayılması hayret uyandırmaktadır.”⁶⁵

Masalların daima değiştiği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, masalların yalnızca Hint menşeli olamayacağı başka toplulukların etkisinde de kalabileceği düşüncesi makul görünmektedir. Öte yandan ileriki bölümlerde değinileceği gibi değişip bünyesine yeni unsurlar katan masallardan kastımızın, elbette “realist” olarak tanımlanan masallar değil; daha çok masal tanımlarında

⁶² Alangu, a.g.e., s. 126

⁶³ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 671

⁶⁴ Mustafa Ruhi Şirin, “Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi”, **Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, s. 35, 36

⁶⁵ Ursula Ewig, “Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine”, çev.: Prof. Dr. Zeki C. Arda, **Millî Folklor Dergisi**, Sayı: 6, Yıl: 1989, s. 3

bahsedilen, peri veyahut halk masalı olarak bilinen sözlü gelenekten doğmuş ve yazılı edebiyatta yerini almış metinler olduğunu söylemek gerekir.⁶⁶ Teorileri geçersiz kılan aslında tam olarak şu durumdur: Masalların tek bir kaynaktan doğduğunu iddia etmek için tüm dünya masallarını ortaya dökmek ve teorilerin temel felsefesiyle bağdaştırmaya uğraşmak gerekir.⁶⁷ Böyle bir yöntemle masalın kaynağına ulaşmak mümkün olmadığına göre, teorileri doğrudan kabul etmek uygun değildir.

Tüm bu teorilerin çıkış noktası, anlatılan-yazılan bir masalın aslına ulaşmak olduğuna göre bir masaldaki değişimin temelinde ne olduğu bilinmelidir. Değişimin, masalların motif denilen yapısal unsurları aracılığıyla gerçekleştiği belirtilmektedir. Bu unsurların, masaldan masala taşınmasıyla gerçekleşen değişim ne kadar etkili olursa olsun; bilinmesi gereken şey, her masalın aslından gelen bir izi barındırmasıdır.⁶⁸ Saim Sakaoglu, masalın bu değişimini üç başlıkta sınıflandırır: “Olumlu gelişme” olarak tanımladığı birinci değişim, ilk defa anlatılmaya başlanılan masalın zamanla yayıldığı bölgeler vesilesi ile gelişmesidir. Bir masal en güzel şeklini bu şekilde alır ve yayılan masal, aslındaki bazı özellikleri yitirmeye başlar. Masaldaki kişi, yer adları, hayvanlar, yiyecekler değişmiştir. Sakaoglu’nun “yayılan gelişme” olarak tanımladığı ikinci değişim böyle gerçekleşir. Masalın her ülkede anlatılmasıyla son değişim gerçekleşir. Bu şekilde yayılan bir masalın, “tersine gelişme” diye tanımlanan bir duruma maruz kaldığı söylenebilir.⁶⁹ Sakaoglu’nun bu sürece dair sonuç değerlendirmesi şöyledir: “Hiçbir masal ilk günkü şeklini koruyamamıştır, koruyamaz da. Ancak masalın çatısı aynen korunur, onun etrafındakiler değişir.”⁷⁰

Masal gibi değişim⁷¹ kavramını merkezinde barındıran ve dünya üzerindeki her topluluğun mutlaka temasta olduğu bir yazın türünün tarihiyle ilgili en iyi tasvirlerden biri de J.R.R. Tolkien’e aittir. Warner’ın aktarmasıyla “On Fairy-

⁶⁶ Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat II**, s. 283

⁶⁷ Saim Sakaoglu, “Masalların Oluşumu Üzerine Farklı Bir Yaklaşım”, **Millî Folklor Dergisi**, Sayı: 84, Yıl: 2019, s. 16

⁶⁸ Sakaoglu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 25

⁶⁹ a.g.e., s. 25-26

⁷⁰ a.g.e., s. 26

⁷¹ Mustafa Ruhi Şirin, “Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi”, **Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, s. 56

Stories” başlıklı bir denemesinde şöyle der: “Öykülerin özellikle de masalların tarihi üzerine söz ettiğimizde, diyebiliriz ki Çorba Tenceresi, Öykü Kazanı devamlı kaynamakta ve içine leziz ya da leziz olmayan yeni malzemeler eklenmekte...”⁷² Tolkien burada, devamlı yeni unsurlarla zenginleşen masaldan söz ederken, masalların özünün mutlaka korunacağına ilişkin bilgi vermez. Halbuki masalların değişerek zenginleşmesi, özünün korunmasıyla mümkün olabilmektedir. Grimm, Tolkien’in sözünü tamamlar: “Bir kere itiraz edilemezdir, zira yüzyıllardan beri bu suretle bize kadar gelebilmiştir, gerçi muhtelif yollarla görünüş olarak değişse de muhteva bakımından ilk şeklini korur.”⁷³ Propp masalların kaynağı konusuna, yine çalışmalarının dayandığı biçimbilimsel inceleme yöntemi açısından yaklaşır. Propp, masalların doğuşunu ve gelişmesini belirleyen yasaların varlığının kabul edildiği durumda bile bu yasaların hâlâ açıklanmadığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Sorunun çözümü, yani masalların kaynağını belirleyecek tarihsel inceleme ise doğru bir biçimbilimsel incelemeyle mümkün olacaktır.⁷⁴

Masalların halk aracılığıyla toplanması, tanzim edilmesi ve böylelikle halk masalı ifadesinin yayılmasıyla ilk yazılı kaynaklar yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. Burada, masalların ilmî anlamda ilk ne zaman ele alındığı sorusu, masalların yazılı tarihi açısından önemlidir. Alangu, Fransa’da yayılan Charles Perrault tarzındaki masallardan sonra bu sahanın ilmî bir şekilde araştırılmasının 1813’te Grimm Kardeşler’le başladığını ifade eder.⁷⁵ Folklor malzemeleri toplama devri olarak ifade edilebilecek bu süreç, 17. yüzyılda gerçekleşir. Alangu’nun aktarmasıyla 1697’de halk masallarını toplayıp yayımlayan Perrault, Eduard Engel’in deyişiyle Grimm Kardeşler’in mübeşşiri olmuştur: “(...)Yüksek nazım kıymetlerinin bulunduğu bir devirde hakikî halk masalını tanımış, masalın basit dilini devrin musanna (sanatlı) üslubunun keskinliğinden korumuştur. O, 17. asrın en canlı yazıcılarından.”⁷⁶

⁷² Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi**, s. 19

⁷³ Wilhelm Grimm, “Masalların Özü Üzerine”, **Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı**, çev.: Hüseyin Aydoğan, 2. b., Sayı: 104-105, sf. 186

⁷⁴ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 20

⁷⁵ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 117

⁷⁶ Alangu, a.g.e., s. 104

Alangu Perrault'nun ardından, halk masallarını edebileştirmek üzerinde çalışan bir başka isimden, Walter Scott'tan⁷⁷ söz eder. 18. yüzyıl sonlarında Herder'in daha sonra da 19. yüzyılda Grimm Kardeşler'in adının geçtiği bu süreçte, masalların ahlak dersi verici özelliklerinden sıyrılması, Wilhelm Grimm ve Jacob Grimm'in çalışmalarıyla mümkün olmuştur.⁷⁸ Daha önceki yıllarda, yalnızca bir ateş etrafında ya da mum ışığında dinlenen halk masalları artık yazılı edebiyatta yerini almıştır. Bu yüzden Grimm Kardeşler'in 1812-1815 tarihlerinde yaptıkları çalışmaların, masala bilimsel açıdan yaklaşımın ilk kıvılcımını çıkardığı söylenebilir.⁷⁹ Theodor Benfey ise 1859'da mukayeseli masal ilmini kurar.⁸⁰ Boratav, halk masallarını toplayıp işleyen ilk isimler olarak masal tarihine not düşen Grimm Kardeşler'le ilgili şöyle der:

“Grimm Kardeşler'in 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 şifahi rivayetlerden tespit etmişlerdir; şifahi rivayetleri ve ananeleri çok büyük bir sadakatle muhafaza ettiğini haber verdikleri Kassel civarından bir kadın ikinci cildin büyük bir kısmına kaynak vazifesini görmüştür.”⁸¹

Bu şekilde kendilerinden sonra gelen masal derleyicilerine ve yazarlarına yol açan Grimm Kardeşler'in çalışmaları, masalların sözlü anlatımdan yazılı anlatıma/edebiyata geçişi sürecinde önemli isimler olmuşlardır. Türün tarihine baktığımızda, öncelikle Alangu'nun da çalışmalarında yer alan “halk masalı” tabirinin masalın sözlü anlatımdan beslenen bir tür olduğunu ifade ettiği görülmektedir. Öte yandan masalın kaynağı ya da doğuşunun ne şekilde gerçekleştiği, bir masal tipinin ilk özgün halinin ne olduğu gibi sorular, masalın

⁷⁷ Burada Walter Scott ve Johann Gottfried Herder'in aynı zamanda bir şair olduklarını belirtmek gerekir. Yani Batı'da halk masallarını ilk toplayıp işleyen isimler birer şairdir. Propp da *Masalın Biçimbilimi*'nin ilk başlarında, Goethe'ye sık sık gönderme yapar. Bu durum, masalın şiir türüyle olan temasını ortaya koyar. Örneğin Herder, masal türünün ahlak dersi verici yönüyle ele aldığı yaklaşımını bir şiir dizesi şeklinde şöyle ifade etmiştir: “Masalarda ebedî hikmet öğretileri hasadı bulunur/mevcuttur/Masalarda kıssadan hissennin sonu yoktur. Başka hiçbir edebî tür, insan kalbine böylesine ince şeyleri böylesine ince bir şekilde söylemeyi masal kadar başaramaz. Hiç masal anlatılmamış bir çocuk, zihninde daha sonraki yıllarda işlenemeyecek bir tarla parçası muhafaza edecektir/bulunduracaktır/barındıracaktır.” Alangu, a.g.e., s. 233

⁷⁸ Alangu, a.g.e., s. 105

⁷⁹ Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 2**, 1. b, Akçağ Yayınları, s. 45

⁸⁰ Sakaoğlu, **Gümüshane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 24

⁸¹ Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat I**, BilgeSu Yayınları, 1. b., s. 49

tarihine yönelik çalışmaları geliştirmiş, ancak bu sorulara net bir cevap verilememiştir, diyebiliriz.

Masalların doğuşuna ve geçmişine dair ele alınan görüşler ve teoriler, Türk masalları da dahil olmak üzere tüm dünya masallarının çıkış noktasını göstermeyi amaçlamaktadır. Konu hakkında ortaya atılan teoriler bir yana, bu sorular/sorgulamalar masalın değişen ve farklı kültürlerle etkileşime giren bir tür olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda Tolkien'in masalın tarihi için "çorba kazanı" benzetmesini yapması, sözlü anlatım ve yazılı edebiyattaki masalların modern edebiyat ile ilişkisini ifade etmesi açısından önemlidir.

1.3. TÜRK EDEBİYATINDA MASAL

Konuya getirilen farklı yaklaşımlarda, masalın bir kavram ve tür olarak diğer edebî türlerle hangi sınırlar dahilinde ayrıştığı, işlev ve özellikleriyle nasıl ön plana çıktığı düşünüldüğünde, Türk edebiyatındaki serencamının benzer şekilde olması da şaşırtıcı değildir. Masalın, sözlü anlatımdan modern edebiyata geldiği süreçte, yine farklı türlerle bağının olduğunu görmekteyiz. Burada göz önünde bulundurulması gereken, Türk edebiyatının masal başlığıyla ele alınan ilk eserlerinin hangi yönden türe dâhil oldukları değil, bir şekilde Türk masal literatürüne girmeleridir. Dolayısıyla ilk yazılı eser örneklerini, masal türüyle temasları açısından değerlendirmekteyiz. Bu başlıkta göreceğimiz eserleri, böyle değerlendirerek yazılı edebiyatın Türk masallarına açılan kapısını aralamak istedik. Böylelikle Türk masal tarihine de bir not düşmüş olacağız.

Özellikle Türk kültürünün ilk yazılı masal kitaplarının ya da halk edebiyatı ürünü olarak toplanan ve neşredilen masalların dayandığı kültürün izi sürüldüğünde, yazarı belli ya da anonim özellikteki eserler dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, Türk masallarının geçmişini ortaya koymanın ikinci bir yolu, türün temasta olduğu olağanüstü nitelikte masallar, gerçekçi masallar, fıkralar, latifeler, hayvan masalları, tekerlemeler, efsaneler, menkabeler gibi farklı türdeki metinleri bütünsel açıdan ele almaktan geçmektedir.⁸² Yazılı edebiyatın masal olarak geçen ilk örneklerinin, *Dâstan-ı Ahmed Harami*, *Mecma'ü'l Letâ'if* ve *Muhayyelât* olduğu bilinir. Sakaoğlu,

⁸² Pertev Naili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, İmge Kitabevi Yayınları, 16. b., s. 341

çalışmasında bu eserlerden, “Türk Tabakası” başlığı altında söz etmektedir. Bunlar, aynı zamanda diğer araştırmacılar tarafından da ilk yazılı masal kaynakları olarak kabul gören eserlerdir.⁸³ Türk kültürü ve edebiyatının masal tarihine yön veren belirleyici metinleridir.

Eserde geçen kelimelerden 13. yüzyıla ya da daha önceki bir tarihe dayandığı düşünülen *Dâstan-ı Ahmed Harami*, bir Mesnevi’dir. Asıl nüshası kayıp olan bu eserin yazarı da bilinmemektedir. 816 beyitten oluşan eser, sihirde ve yıldız ilminde üstad olan Ahmed Harami adlı bir kahramanı anlatmaktadır. Ahmet Talat Onay tarafından 1933 ve 1946 yıllarında yayımlanarak Türk edebiyatına kazandırılan bu eserin masal türüyle teması⁸⁴, hikâyedeki kurgunun Anadolu’da masal olarak farklı şekillerde anlatmasıyla ilgilidir.⁸⁵ Masal türünün mesnevilerdeki bu yerini Necip Tosun şöyle değerlendirir: “Anlatı geleneğimiz, destan ve masallardan sonra çağdaş öykü ve romana ulaşmadan önce en büyük anlatı biçimi olarak mesnevilerde hayat bulmuştur.”⁸⁶

Türk masal geleneğinin diğer bir dayanak noktası olan ve kaynaklarda Letâifnâme diye de geçen *Mecma’ü’l Letâ’if*, Lâmiî Çelebi (1472-1532) ile oğlu Abdullah’ın birlikte yazdığı bir eserdir. Manzum ve mensur hikâyeler içeren bu eserin telif tarihi belli değildir. Hikâyelerin bir kısmının kaynakları belirtilmeyen eski eserlerden alınan ve işlenen masallardan oluştuğu, diğerlerinin ise Lâmiî Çelebi’nin dinlediği masallardan ortaya çıktığı ifade edilmiştir.⁸⁷ Beş bölümden oluşan bu eserin bir bölümünde, “cansız şeyler üzerine hikâyeler” başlığı altında bulunan ateş ile duman, insan ile göz, ağaç ile gölgesi, akıl ile devletin konuşturulduğu hikâyeler vardır.⁸⁸ Eserin masal türü ile ilişkilendirilen kısmı ise, hayvan masallarını da içermesidir. Ayrıca Sakaoğlu, eserde birçok halk anlatması olduğunu ve bunların

⁸³ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 41

⁸⁴ Hikâyenin, bugün Anadolu’da anlatılan versiyonu, “Haramibaşı Ahmet” adıyla bilinmektedir. Eserde anlatılan hikâye ile bu masalın temasının uyduğu söylenmektedir. Sakaoğlu, Gümüşhane masallarını araştırdığı doktora tezinde, Mesnevi’de geçen bu hikâyenin Gümüşhane’den derlenen metinler arasında olduğunu belirtir. Eserdeki hikâye ve masalın ayrıştığı noktaların sebebinin şöyle açıklar: “Masalımızla Dâstan arasında göze çarpan bazı farklar ise araya giren yılların sözlü gelenekte meydana getirdiği değişikliğin tabii bir sonucudur.” Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 42

⁸⁵ Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, 7. b., s. 41

⁸⁶ Necip Tosun, **Doğu’nun Hikâye Kuramı**, Büyüyenay Yayınları, 2. b., s. 113

⁸⁷ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 42

⁸⁸ Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 229

bazılarının doğrudan masal olarak değerlendirilebileceğini söyler.⁸⁹ Burada sözü edilen iki eser, masalların yayılarak derleme ve işleme yoluyla farklı kaynaklarda yer alabildiği ve işlenerek zamanla ortaya çıkan varyantlarıyla birlikte var olabildiği gerçeğinin altını çizmektedir.

Denilebilir ki masal; Türk edebiyatına girmeden önce bu özelliği ile türler arası bir etkileşime geçmiş, mesnevilerde bile hayat bulmayı başarabilmiştir. Türk kültürünün masal türüyle ilişkili ilk yazılı kaynakları, başka birçok farklı eserden yararlanılarak ortaya çıkarılmıştır. Türk masallarının, Türk edebiyatında yer almadan önce yolculuğuna başlamadan önce bu süreci geçirdiğini gösteren diğer eser, Giritli Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ıdır. Sakaoğlu'nun Türk Masalları başlığı altında ele aldığı bu eser, 1796'da tamamlanan ve her biri "hayal" adını taşıyan üç uzun hikâyeden oluşur.⁹⁰ Giritli Ali Aziz Efendi'nin, eserini *Bin Bir Gece* ve *Bin Bir Gündüz* adlı Doğu masallarının tesiri altında yazdığı düşünülmektedir.⁹¹ Öte yandan, Doğu edebiyatının klasik çerçeveli hikâye geleneğinin Türkiye'deki son temsilcisi Giritli Aziz Efendi'dir.⁹² Üç yazması ve çeşitli nüshaları bulunan bu eseri, Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle değerlendirmiştir:

"Muhayyelât'ta Doğu hikâyeciliğinin büyük bir tarafı olan ve Hindistan'dan gelen hayvan hikâyeleri bulunmadığı gibi, Arap halk hikâyeciliğinin en büyük tarafını yapan... hilekâr ve hırsız hikâyeleri de yoktur. Daha ziyade tılsım, büyü ve tabiatüstü mahluklar etrafında dolaşır; üçüncü hayalin tasavvufî çeşnisi, bir değişiklik getirir... Muhayyelât birkaç hususiyeti ile, örneklerinden ayrılır. Bunların birincisi hikâyenin hayallere taksimidir. (Başka bir özelliği de) az çok yerli olmasıdır. (...)"⁹³

Yazılı edebiyatta, yakın tarihe yaklaştıkça masal türündeki derleme ve yazarı belli eserlerin çoğaldığı görülür. Bu noktada, artık Sakaoğlu'nun deyişiyle eserleri Türk Tabakası başlığı altında değil, Türk edebiyatı adıyla sunmanın zamanı gelmiştir. Yazarı belli ve derlenip işleme yoluyla yayımlanan Türk masallarına bakıldığında ise, başta *Billur Köşk Masalları*'ndan söz etmek uygun olur. Bu eser,

⁸⁹ Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 41

⁹⁰ a.g.e., s. 42

⁹¹ Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 44

⁹² Mustafa Ruhi Şirin, "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi", **Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, s. 45

⁹³ Tanpınar'ın burada *Muhayyelât* adlı eser için "az çok yerli" ifadesini kullanmasının sebebi, metnin içinde bilgi verildiği gibi eserin *Bin Bir Gece* ve *Bin Bir Gündüz* gibi Doğu'nun masallarından ilhamla yazıldığının düşünülmesidir.

hem yabancı edebiyatçıların dikkatini çekmesi hem de Türk masal literatürünün ilk sıralarında yer alması açısından önemlidir. On dört masalın yer aldığı eserin en eski matbu nüshasının tarihsiz olduğu bilinmektedir, ancak Tahir Alangu ve Georg Jacob'un araştırmalarına göre iki farklı tarih söz konusudur: Jacob 1899'da eserin matbu bir nüshasını gördüğünü 1901 Berlin baskılı eserinde belirtmiştir. Sakaoğlu'nun aktarmasıyla Alangu'ya göre ise, İstanbul kütüphanelerinde eserin tarihsiz nüshalarının en eskisinin tarihi 1876'ya kadar gitmektedir.⁹⁴

Alangu, Şirin'in aktarmasıyla *Billur Köşk*'ü Türk masallarındaki ilk masal derlemesi olarak değerlendirir. Ona göre bu masallar, kitaptan halka yayılmış ve profesyonel masal anlatıcılarının ağızlarına uygun bir dille yazılmıştır. Alangu bu yüzden masalları, "kâtip ağzında edebî işleme örneği" olarak ele alır.⁹⁵ *Billur Köşk* masallarının türdeki en eski eser olduğuna ve içindeki halk masallarının sözlü gelenekten alındığına dair güçlü bir kanı bulunmaktadır.⁹⁶ Bu metinlerin en eski matbusunun adı bilinmeyen derleyicisi, masalları tıpkı günümüzde Alangu'nun Keloğlan Masalları'yla ilgili 1967'de yaptığı çalışma gibi yeniden düzenleyerek yazmış; Alangu'ya göre bunu yaparken de anlatıcıların biçim verme yollarına ayak uydurmaya çalışmıştır. Alangu'nun kendi derleme çalışmasını aktarırken söyledikleri, hem *Billur Köşk* eseriyle ilgili bilgileri hem de bir masalın nasıl derlendiği ve işlendiğine dair ipucuları barındırır: "Kitabın adı bilinmeyen derleyicisi aynı işi kendi çağının anlayışı, zevki için yapmıştır. Bu işi bugün ben bir başka yönden yapmaya çalıştım. Halktan dil, anlatış, masal anlayışı yollarını, gittikçe daha geniş ölçüde masalın tadını almaya başlayan okumuş kalabalığa doğru yaymak, uzatmak istedim."⁹⁷

Masal metinleri, Türk edebiyatına yazarı belli eserlerden önce daha çok derleme eserlerle yer almıştır. Bu yüzden Türk masalları tarihinde, yerli ve yabancı derlemelerin işlevi ve yeri büyüktür. Türk masallarını derleme işi söz konusu olduğunda ise, başta Macar Türkolog Ignács Kúnos'tan söz etmek gerekir. Kúnos

⁹⁴ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 43

⁹⁵ Mustafa Ruhi Şirin, "Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi", *Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, s. 47

⁹⁶ Pertev Nâili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, s. 361

⁹⁷ Şirin, a.g.e., s. 48

Türk masallarını bütün özellikleriyle derleyerek masallara ilk dikkati çeken kişidir.⁹⁸ Geçmişin masal toplama ve işleme âdetini, 1900'lü yılların gündemine taşımış ve yayımladığı eserlerle Türk masallarının yayılmasına vesile olmuştur.

Kúnos, Grimm Kardeşler'in masal toplama konusundaki dikkatini Türk masallarına yöneltmesiyle ortaya önemli eserler çıkarmıştır. Boratav, birçok Türk masalının ilk derlemesi ve Batılı halkbilimi uzmanlarının yararına sunulmasında şeref payını Kúnos'a tanımak gerektiğini ifade eder. Türk halk edebiyatının ve masalların izinde İstanbul'a, Anadolu'ya, Rumeli'ye giden yazar, bu geziler sonrasında derlediği masallardan 98'ini *Osmanlı-Türk Halk Edebiyatı I-II* başlığı ile iki cilt olarak yayımlamıştır. Yazarın, ayrıca Wilhelm Radloff'un Türk dialektleri derlemesi külliyyatının sekizinci cildinde 25 masalı; 1905'te İstanbul masalları, 1908'de Adakale masallarını topladığı birer eseri bulunur.⁹⁹ Kúnos'un İstanbul masallarını toplarken en önemli kaynağı, İstanbul'da tanıştığı bir avukat kâtipi olan Hüsnü Efendi'nin amcası ve ablası olmuştur. Türk masallarını toplama serüvenini *Türk Halk Edebiyatı* adlı eserinde ayrıntılarıyla aktarır.¹⁰⁰ Kúnos'tan sonra Georg Jacob, Friedrich Giese, Théodor Menzel de Türk masallarını derleyip yayımlayan diğer isimler olmuştur.¹⁰¹ Batılıların Türk folkloruna gösterdiği bu ilgiye karşılık Türk yazarlar bu alana daha geç yönelmiştir.¹⁰² Öte yandan Batılıların Türk masalları konusundaki çalışmalarının, Türk araştırmacı ve yazarları harekete geçirdiği de söylenebilir.¹⁰³ Böylece artık masallar, yazarı belli eserlerin içinde de yerini almaya başlar.

Masal türünde Türk araştırmacılarının yaptığı ilk çalışmanın, K.D. imzalı bir kadın yazara ait olduğu bilinir. Bu imzayla 1912'de yayımlanan *Türk Masalları* adlı

⁹⁸ Saim Sakaoğlu, *Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*, s. 50

⁹⁹ Pertev Naili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, s. 362

¹⁰⁰ Kúnos, Kâtip Hüsnü Efendi'nin eski masalları bilen, anlatan amcası ve ablasından masalları öğrenip yazdırabileceğini söylemesi üzerine başladığı Türk masalları toplama serüvenini şöyle anlatır: "(...)Masallar birkaç gün sonra geldi. Masal dağarcığı gitgide dolmakta idi. Aylar geçti, bir sene geçti, iki sene geçti, ben hâlâ masalları dinliyordum, topluyordum, yazıyordum. Artık tandırnâme kapısı, masal memleketinin perdesi açıldı, içeriye girdim, sayısız sihirli, dolmabahçe yollarını gözetledim; şehirlerine ve köylerine kale kapılarına, kulelerine, minarelerine şaşırıp kaldım. Padişahlarının, sultan hanımlarının, şehzâdelerinin, vezirlerinin, hocalarının hayatlarına, sergüzeştlerine bayılıp kaldım." İgnács Kúnos, *Türk Halk Edebiyatı*, s. 102

¹⁰¹ Boratav, a.g.e., s. 362

¹⁰² Bilge Seyidoğlu, *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Açıklamalar*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1. b., s. 8

¹⁰³ Sakaoğlu, a.g.e., s. 53

eser, on üç derleme masaldan oluşur. Sakaoglu'nun ifadelerine göre, kitaptaki masallardan biri 1917 yılında Sebastian Beck tarafından “Ahmeds Glück” (Ahmet'in Talihi) adıyla yayımlanmış, aynı kitaptaki masallardan “Cengi Dilaver” ise aynı yazar tarafından 1918'de Almancaya çevrilmiştir.¹⁰⁴

Masal türünün Türk edebiyatında yer alışı, kimi zaman kaçınılmaz bir durumu beraberinde getirmiştir. Masalların işlevinin bilinçli olarak değiştirilmesi ve masalların yazarın kendi ideolojisini temsil eder hale gelmesi, bu süreçte görülen bir durumdur. Örneğin Türk edebiyatında ilk masal derlemelerini yapan Ziya Gökalp, halk masalları toplama, yeniden yazma ve neşretme çalışmalarını masalların geleneksel işlevlerini dönüştürerek yapmış, bu sırada Türkçülük ideolojisini de masallara yerleştirmiştir.¹⁰⁵ Bu dönemdeki masallarının tamamı 1922'de yayımlanan *Küçük Mecmua* adlı eserinde “Türk Masalı” başlığıyla yer alır. Gökalp, bazıları manzum, bazıları mensur olan bu masalları 1923'te *Altın Işık* eserinde bir araya getirir.¹⁰⁶

Ele alınan tüm bu eserler, hem edebiyat hem de masal araştırmacılarının Türk masallarına yönelişindeki bakış açılarını göstermesinin yanı sıra Türk masallarının, Türk edebiyatında yer alma serüvenine de bir giriş mahiyetindedir. Bu eserleri, masal araştırmacılarının derlemeleri takip etmiştir. İstanbul'dan derlediği masalları, 1938'de *İstanbul Masalları* adıyla yayımlayan Naki Tezel, bu isimlerden biridir. Derlediği masallardan otuz üçü, 1946'da Margery Kent tarafından İngilizceye tercüme edilerek *Fairy Tales from Turkey* adlı eserde yayımlanmıştır. On üçü ise Naki Tezel tarafından 1953'te Fransızcaya tercüme edilir.¹⁰⁷ Yine Ahmet Edip Uysal'ın W. S. Walker ile derlediği *Tales Alive in Turkey* ve Namık Kemal'in torunu Selma Ekrem'in çocukluğunda dinlediği bilinen on iki masalın yer aldığı *Turkish Fairy Tales* Amerika'da yayımlanan, bu dönemin diğer tercüme eserleridir. Bu eserler, Türk masalları derleme ve tercüme çalışmalarının ilkleri olması bakımından önemlidir. Bunların ardından Eflatun Cem Güney, Pertev Naili Boratav ve Tahir

¹⁰⁴ Sakaoglu, *Masal Araştırmaları 1*, 7. b., s. 58

¹⁰⁵ Sakaoglu, *Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*, s. 54

¹⁰⁶ Sakaoglu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 59, 60

¹⁰⁷ Sakaoglu, *Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*, s. 56, 57

Alangu, Türk masalları derleme çalışmalarına öncülük etmiştir. Yayımladıkları eserler, günümüzün masal araştırmacıları açısından birincil kaynak niteliğindedir.

Masalların bir yazılı metin olarak Türk kültüründe ve daha ileriki yıllarda da Türk edebiyatında ne şekilde yer aldığını ilk yazılı eser örnekleri göstermektedir. Bu örneklere bakıldığında, masalların ilk zamanlarda işlenme ve derleme yöntemleriyle ele alındığı anlaşılmaktadır. Masalın yeniden yazımının söz konusu olmadığı bu süreçte ise, derleme çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Dahası, yazma eserleri ve Türk edebiyatında “masal” başlığı altında yer alan diğer eserleri, bir masal metninden ziyade, masal türüyle ilişkili ya da masal türünün unsurlarını taşıyan metinler olarak ifade etmek daha doğru olacaktır. Bu örneklerden yola çıkarak masal metinlerinin derlenmesi ve toplanıp işlenmesi yöntemlerinin, Türk edebiyatının “masal” başlığı altında değerlendirilen ilk çalışmalarına yön verdiğini söyleyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MASALIN MUHTEVASI VE YAPISAL UNSURLARI

2.1. TEMA VE YAPI YÖNÜYLE MASAL SINIFLANDIRMALARI

Masal tarihinde tip ve motif üzerinde yapılan çalışmalar, tasnif ve tahlil metotlarını; tekerleme, giriş ve sonuç formelleri diye adlandırılan yapısal unsurlar ise masalı masal yapan formel yapıyı ortaya çıkarmıştır. Kahramanlar, tema ve olayların cereyan ettiği çevre/mekân gibi unsurlar ise masal türünün belirleyici diğer özelliklerini ifade eden başlıklardır. Öyleyse bir metni, masal türü bağlamında incelemedeki yol haritası, Propp'un bir sorunsal olarak gördüğü, ancak Stith Thompson'un önemine dikkat çektiği motif ve tip ayrımıyla oluşan sınıflandırma girişimlerinin ortaya konmasıyla belirlenecektir. Tüm bu başlıklar, muhteva ve yapısal açıdan bir metnin masal türü bağlamında incelenmesi için yol haritası sunmaktadır. Söz konusu başlıkların etraflıca ele alınmasıyla ortaya bir masal iskeleti çıkacaktır.

Dünya üzerinde anlatılan ve yazılan masalların kaynağının incelenmesine duyulan merak, masal tarihi boyunca araştırmacıların birçok sınıflandırma girişiminde bulunmasını sağlamıştır. Masalların kaynağına yönelik ortaya atılan teorileri hatırlarsak, sınıflandırma girişimlerinin/çalışmalarının temelini de aynı sorunun cevabını aramaya yönelik olduğu görülecektir. Dünyanın farklı ülkelerinde ya da kültürlerindeki masalların benzerlikleri, hatta ortak yönlerinin çokluğu, masal araştırmacılarını bütünsel bir çalışma yapmaya yöneltmiştir. Böylelikle farklı bölgelerden, ülke ya da topluluklardan derlenen benzer masalların ortak bir ad veya numara ile tanımlanması gerekmiş, bu ihtiyaç da sınıflandırma çalışmalarını ortaya çıkarmıştır.¹⁰⁸ Tek bir masalı *bütüncü* olarak ele alan Propp, sınıflandırmayı dünyadaki sayısı bilinemeyecek kadar çok olan masalların incelenmesi için gerekli

¹⁰⁸ Saim Sakaoğlu, *Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*, s. 68

bir yol diye tanımlarken, bunun doğru yapılmasına dikkat çekmiştir.¹⁰⁹ Masalların sınıflandırılması konusunda, yaptığı çalışma bugün yalnızca tarihî bir öneme sahip olan ilk girişim, J. G. Von Hahn'a aittir.¹¹⁰ Hahn'ın 1864'te yayımladığı eserinde yer alan bu deneme, ekseriyetle masal kaynaklarında yer alsada sınıflandırmanın nasıl yapıldığıyla ilgili bir bilgiye yer verilmez. Masalları Yunan mitlerine bağlayan ve az bir masal içeren bu sınıflandırmanın en zayıf tarafı, masal tipi ve masal motifi arasındaki farkın sınıflandırmada belirleyici olmamasıdır.¹¹¹ Kaarle Krohn ve Antti Aarne'nin yaptığı çalışmaya kadarki başka sınıflandırmalar da aynı sebeple işlevsel bulunmaz.¹¹² Umay Günay'ın dikkat çektiği gibi masalların sistematik sınıflandırılması için motif ve tip ayrımının mutlaka yapılması gerekiyordu.¹¹³

Masal sınıflandırma çalışmalarına temel olan bu motif ve tip ayrımını, Stith Thompson açıklar. Ona göre bir masal tipi, müstakil varlığa sahip geleneksel masalı ifade eder. Bağımsız olarak anlatılabilir ve başka bir masala ihtiyaç duymazken; masal motifi, gelenekte ısrarcı bir güce sahip masalın en küçük elementidir. Thompson, motifleri üç grupta inceler: Masal kahramanları ve fevkalade vasıfları bulunan yaratıklar, devler; sihirli nesnelere, değişik âdet ve inançlar; münferit olaylar.¹¹⁴ Bu tanımlar, sınıflandırma çalışmaları açısından motif ve tip ayrımını netleştirmektedir. Thompson'un motifle ilgili detaylı bir başka açıklaması ise, bir masal incelemesi sırasında motiflerin nasıl değerlendirilmesi gerektiğine ve motifin içermesi beklenen sıradışı özelliklerine dair bilgi verir:

“Masalda bir anne olmak motif değildir: Hain üvey anne ise bir motif olabilir, çünkü o en azından görülmemiş bir şey olarak düşünülmüştür. Hayatın gelişigüzel olayları motif değildir. “John giyindi ve kasabaya doğru yürüdü” demek hatırlamaya değer bir tek motif bile ihtiva etmez, fakat “kahraman kendisini görünmez yapan şapkasını giydi, büyülü, uçan halısına oturdu ve güneşin doğusundaki, ayın batısındaki ülkeye gitti” demek en azından dört motifi, yani şapkayı, halıyı, şahane ülkeyi ve büyülü hava yolculuğundan oluşan motifleri ihtiva eder.”¹¹⁵

¹⁰⁹ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 8

¹¹⁰ Umay Türkes Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, 2. b., s. 21

¹¹¹ Günay, a.g.e., s. 21

¹¹² Saim Sakaoglu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 27

¹¹³ Günay, a.g.e., s. 21

¹¹⁴ Stith Thompson, **The Folktale**, the Dryden Press, 1. b., s. 415

¹¹⁵ Nedim Bakırcı, “Türk Masalları Üzerine”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 218, Yıl: 2015, s. 149

Masal sınıflandırmalarının en işlevsel ve kabul edilebilir olanı, Kaarle Krohn ile Finlandiyalı masal araştırmacısı Antti Aarne'nin ortak çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. Motif ve tip ayırımına imkân sağlayan sınıflandırma, yalnızca Kuzey Avrupa ülkelerinin masallarının tasnifini içerir ve indeks şeklinde hazırlanmıştır. Bu sınıflandırma çalışması, *The Types of the Folktale*¹¹⁶ adıyla yayımlanır. Bu kaynağa göre Aarne'nin önerdiği tasnif şöyledir:

1. Hayvan masalları, 2. Asıl masallar, 3. Fıkralar ve komik hikâyeler.¹¹⁷

Propp, sınıflandırma konusunu genişçe ele aldığı eserinde, Aarne'nin konularına göre yaptığı bu ayırma bir eleştiri getirmektedir. Propp, masal konularının birbirlerine sıkı bir biçimde bağlı olduğu ve iç içe geçtiklerini, dolayısıyla konularına göre yapılan sınıflandırmanın sorunlu olacağı düşüncesindedir.¹¹⁸ Yine de Aarne'nin yaptığı indeks çalışmasının masal incelemesi alanında yararlı olduğunu ve bu çalışma sayesinde masalların numaralandırılabilirdiğinin de altını çizmiştir.¹¹⁹

Öte yandan Aarne'nin çalışmasından sonra yeni masal tiplerinin tespit edilmesiyle birlikte Stith Thompson, söz konusu tip indeksini genişleterek yeni eklemeler yapar ve çalışma 1927'de tamamlanır. Thompson'ın günümüzde kabul gören ve uygulanan masal sınıflandırması şöyledir:

1. Hayvan Masalları, 2. Asıl Halk Masalları, 3. Güldürücü Hikâyeler, Nükteli Fıkralar, 4. Zincirlemeli Masallar, 5. Sınıflandırmaya Girmeyen Masallar.¹²⁰

Yeni masal tiplerinin keşfiyle zenginleşen bu sınıflandırmada dikkat çeken zincirlemeli masallara bir parantez açmak gerekir. Tıpkı hayvan masalları gibi hayvan kahramanların bulunduğu bu masal türü, ders verici olmaması yönüyle hayvan masallarından ayrılır ve bir dizi olayın ardı ardına sıralanmasından oluşmaktadır. Olayların arasında sıkı bir mantık bağı vardır.¹²¹ Thompson'un, masal motiflerinin tespiti üzerine de bir çalışması vardır. Bu çalışma, genişletilmiş şekliyle 1955-1958 yılları arasında yayımlanan 6 ciltlik *Motif Index of Folk-Literature* adlı

¹¹⁶ Masal tipleri üzerine temellendirilen bu katalogta, her masal tipi ayrı bir başlıkta, birbirini takip edecek şekilde değerlendirilmiştir. Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 28

¹¹⁷ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 22

¹¹⁸ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 13

¹¹⁹ Propp, a.g.e., s. 14

¹²⁰ Sakaoğlu, a.g.e., s. 31

¹²¹ Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, s. 103

eserinde yer almıştır. Böylelikle Aarne ve Thompson'un motif ve tip ayrımının önemine dikkat çektiği bu sınıflandırma çalışmalarının, tüm sınıflandırmalar arasında en mükemmeli olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz.¹²² Thompson'un son halini verdiği sınıflandırma, bir masal metni incelemesinde bize rehber olan ilk sınıflandırma çalışmalarından biri olmuştur. Bir kavram ve tür olarak masala getirilen farklı yaklaşımların kimi zaman kesiştiği ve kimi zaman da net olarak ayrılması gibi sınıflandırma girişimleri de bu şekildedir. Thompson'un masal sınıflandırması, bu çalışma için de ilk başvurulacak kaynak olacaktır.

Masalların konularına göre sınıflandırılmasının yanı sıra, kategorilere göre sınıflandırılması da söz konusudur. Propp'un buna örnek verdiği ilk çalışma, V. F. Miller'in önerdiği, olağanüstü masallar, töre masalları, hayvan masalları bölümlenmesidir. İlke bakımından doğru olarak kabul ettiği bu çalışma, ona göre hayvan masalları ve olağanüstü masalları keskin bir şekilde ayırdığı için sorunludur. "Hayvan masalları olağanüstülük ögesi taşımaz mı ya da hayvanların olağanüstü masallarda yeri yok mudur" sorularıyla çalışmayı eleştiren Propp'un, ele aldığı bir diğer sınıflandırma W. Wundt'a aittir:

1. Mitolojik fabl-masallar, 2. Katışksız olağanüstü masallar, 3. Biyolojik masallar ve fabllar, 4. Katışksız hayvan fablları, 5. Soy sop masalları, 6. Gülmeceli masallar ve fabllar, 7. Ahlak fablları.¹²³

Burada Propp, katışksız hayvan masalları ve ahlak fablları arasındaki ayrımın gerekçesinin belirsizliğine işaret etmiş, bir masalın hem kahramanlık hem de güldürü açısından ele alınabileceği için de gülmeceli ifadesini kabul etmeyerek sınıflandırmayı bu yönlerden eksik bulmuştur.¹²⁴ Propp'un sınıflandırma çalışmaları içinde desteklediği ve olumlu değerlendirdiği tek çalışmanın, Aarne'ninki olduğu görülmektedir.

Buraya kadar söz edilen her sınıflandırma, masalların muhtevalarının göz önünde tutulması yoluyla hazırlanmış ve çoğunlukla temaya göre yapılmıştır. Propp'un söz ettiği kategorik ayrımlar, sınıflandırmanın ikinci bir yoludur.

¹²² Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, sf. 77

¹²³ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 9, 10

¹²⁴ Propp, a.g.e., s. 10

Günümüzde Thompson'un motif ve tip indeksi üzerinden masal incelemeleri yapıldığı gibi masalların şekil ve yapı özellikleri yönünden incelenmesi de söz konusudur. Temanın esas alınmasıyla yapılan bir sınıflandırmanın, araştırmacıları doğru neticeye ulaştırmayacağını düşünen Propp, masalların yapısal¹²⁵ incelemesi metodunu teklif etmiştir.¹²⁶ Günümüzde masal araştırmacılarının baş kaynakları arasında yer alan *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde, masalın tarihsel anlamda incelenmesinden önce bütün özelliklerinin yapısal olarak ele alınması gerektiğini öne sürmüştür.¹²⁷ Benzerliklerden yola çıkarak masalların sabit ve değişken unsurlarını tespit eden Propp'un yapısal çözümlemesinde, olağanüstü olarak tanımladığı masalların 31 işlevi vardır. Bu çözümlemede, değişen kişi adları ve kişilerin özel nitelikleri; değişmeyen ise kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Masal karakterlerinin üstlendiği yedi rolden bahseden Propp, masal inceleme yönteminde şu ilkeyi benimser: "Masal incelemesinde, önemli olan tek şey, kişilerin *ne* yaptıklarını bilmektir; *kim* ne yapıyor ve *nasıl* yapıyor, bunlar ancak ikinci dereceden sorulardır."¹²⁸

Türk masallarının incelenmesi ise, sınıflandırma çalışmalarının ilk örneklerindeki gibi muhtevanın göz önüne alınmasıyla yapılmıştır. Türk masallarının sınıflandırmasını tipler üzerinden yapmayı mümkün kılan bu çalışmaların ilki, W. Eberhard ve Pertev Naili Boratav'ın hazırladığı Türk Masal Kataloğu (Typen türkischer Volksmärchen) olmuştur. 1966'da *Tales Alive in Turkey* adlı eserde yayımlanan katalogda, masallar yedi kategoride incelenmiştir:

1. Tabiatüstü masallar, 2. Şaşırtıcı ve hünerli neticelere sahip masallar, 3. Mizahî masallar, 4. Ahlaki masallar, 5. Köroğlu, 6. Din görevlilerinin hatalarını konu olarak işleyen masallar, 7. Fıkralar.¹²⁹

Masallarda öne çıkan kategorilerden biri gerçekçi ya da realist olarak tanımlanan masallardır. Bu tip masalların mahiyeti, Türk ve Batılı araştırmacıların incelediği topluluklara göre değişmektedir. Naki Tezel'in *Hisar* dergisinde 1965'te

¹²⁵ Propp, halk edebiyatı ürünlerinin incelenmesi amacıyla geliştirilen metin merkezli kuramlar arasındaki yapısalci kuramın en önemli temsilcilerinden biridir.

¹²⁶ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 25

¹²⁷ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 19

¹²⁸ Propp, a.g.e., s. 23

¹²⁹ Günay, a.g.e., s. 24

yayımladığı iki tür sınıflandırma, buna örnektir: 1. Hayâlî Masallar, 2. Realist Masallar. Tezel, iki yıl sonra bu sınıflandırmayı, “Düşsel, Gerçekçi” olarak yenilemiştir.¹³⁰ Yine konularına göre yapılan tasniflere örnek olan Boratav’ın sınıflandırmasında da gerçekçi ifadesi geçmektedir:

1. Hayvan masalları, 2. Olağanüstü masallar, 3. Gerçekçi masallar, 4. Yalanlamalar ve zincirleme masallar, 5. Fıkra ve latifeler.¹³¹

Tezel, Türk masallarına has yaptığı bu sınıflandırmada gerçek ve hayalin sınırlarını net bir şekilde belirlemeye çalışmışsa da masalları matematik bir kesinlikle sınıflandırmanın uygun olmadığı görüşünü benimsemiştir. Yaptığı çalışmanın gerekçesini ise şöyle açıklamıştır: “Bütünüyle hayalî olayları, hayalî kahramanları anlatan, gerçeğe, yaşanmakta olan hayata uymayan olayları bulunan masalları birinci bölüme sokmak mümkün olduğu gibi, akıl ve mantık çerçevesine sığan, yaşanan hayatın olay ve kişilerine benzeyen masalları da gerçekçi bölüme sokmakta bir sakınca görmüyoruz.”¹³² Tezel, dağlarda yaşayan ve odun kesip satarak geçinen “Oduncu Baba” masalını gerçekçi masala örnek gösterir.¹³³ Öte yandan realist/gerçekçi masalların Türk masallarındaki örneklerinden söz edilirken, başkahramanları padişah, vezir, kadı, Keloğlan, padişah kızı ya da oğlunun yer aldığı metinler kastedilmiştir. Başka bir örnekte yine bu tip masallar, yaşanabilen olaylar olarak tanımlanmıştır:

1. Hayvanlarla ilgili masallar, 2. Yaşanabilen olaylarla ilgili masallar, 3. Olağanüstülüklerle ilgili masallar, 4. Güldüren masallar.¹³⁴

Burada Türk ve dünya masallarında yaygın görülen ortak masal tiplerine bir parantez açmak gerekirse, realist/gerçekçi masallardan sonra her sınıflandırmada muhakkak yer alan masal tiplerinden bir diğerinin hayvan masalları olduğunu

¹³⁰ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 76

¹³¹ Nedim Bakırcı, “Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme”, Doktora Tezi, s. 10

¹³² Naki Tezel, **Türk Masalları**, Bilge Kültür Sanat, 11. b., s. 13

¹³³ Tezel, a.g.e., s. 13

¹³⁴ Nedim Bakırcı, “Türk Masalları Üzerine”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 218, yıl: 2015 s. 146

söyleyebiliriz.¹³⁵ Bu tipte, başkahramanlar insan davranışları gösteren hayvanlardır. Şekle bağlı özelliklerin dış, muhteva ve olay örgüsüne dayalı özelliklerin ise iç yapı olarak değerlendirildiği bu tip masallar, halk masallarına nazaran daha kısa bir anlatım içerir. Yine halk masallarında rastlanan dev gibi olağanüstü kahramanlara bu tipte rastanmaz.¹³⁶ Anonim ya da yazarı belli eserlerde, bir düşüncenin güçlendirilmesi ya da ibret dersi verilmesi gerektiğinde karşımıza çıkan hayvan masallarında kahramanlar, kendilerine özgü niteliklerini yitirir ve kılık değiştirmiş insanlar gibi davranırlar. Bazı hayvan masalları, birden çok olayı içerdiğinden zincirlemeli masal tipine yaklaşmaktadır. Masalların öğretici niteliğinin azaldığı, macera yönünün ağır bastığı hayvan masalları da vardır. *Paçatantra* ve *Aisopos Masalları*, bu tipin dünya kültür tarihindeki en eski örnekleridir.¹³⁷ Bu tipin yaygın olarak görülen başkahramanlarını, Umay Günay Türk masallarıyla ilgili çalışmalarından yola çıkarak değerlendirmiş, kahramanı hayvan olan masallarda, kahramanların şekil olarak tilki, ayı, kurt, kedi görünümünde olduklarını tespit etmiştir.¹³⁸

Masal türünü, diğer türlerden ayırt eden bir niteliğe büründüren kahramanların taşıdığı olağanüstülük vasfıdır. İnceleyeceğimiz diğer masal tipi, olağanüstülük ögesi taşıyan metinlerdir. Sadece kahramanların değil, olay örgüsünün de olağanüstülük durumunu desteklediği bu tip, tıpkı realist/gerçekçi masallardaki gibi farklılık göstermekte ve sanılanın aksine her zaman akıl dışı nitelikleri ifade etmemektedir. Boratav'a göre, olağanüstülüğün Türk masallarındaki görünümü şöyledir: “Şehirlerden uzaklaştıkça, yani sözlü geleneğin, yazılı edebiyatın ve yabancı kültürlerin etkilerinden korunduğu çevrelere, köy ve göçebe ortamına yaklaştıkça masallardaki olağan-üstü çeşni hafifler; (...) bütün bu varlıkların akıl-dışı, hayâl ürünü nitelikleri üzerinde durulmaz. Kısacası Türk geleneği en “masalımsı”

¹³⁵ Hayvan masalları olarak bildiğimiz metinler, hikâye olarak da kabul gören ancak kendine has özellikleri ile diğer türlerden ayrılan fabllar ile zaman zaman karıştırılmaktadır. Gotthold Ephraim Lessing'in çalışmalarıyla bir tür olarak kabul görmeye başlayan fabllarda tıpkı hayvan masalları gibi bitki ve diğer cansız varlıkların yanında hayvanlar insanlar gibi davranıp konuşur. Dolayısıyla fablın tanımı hayvan masallarının tanımıyla benzeşse bile Lessing'in ortaya attığı fabl teorisi ve fablın bir tür olarak ele alınması göz önünde bulundurulduğunda hemen ayrışacağı açıktır. (Fatih Tepebaşı, **Fabl ile Eğitim: Gotthold Ephraim Lessing ve Fabl Teorisi**, Çizgi Kitabevi, 2. b., s. 13)

¹³⁶ Nedim Bakırcı, “Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme”, Doktora Tezi, s. 4, 5

¹³⁷ Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, s. 84, 85

¹³⁸ Umay Türkes Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 674

anlatıları bile gerçeğe yaklaştırma eğilimindedir.”¹³⁹ Buraya kadar görülen masal tipleri, hem Batılı hem de Türk araştırmacılarının çalışmalarıyla ortaya çıkan ve görüldüğü gibi yer yer ortak bir noktada ele alınabilen sınıflandırmalar olmuştur. Türk ve dünya masallarının bu açıdan benzediğı yönler olduğı gibi ayrıştığı durumlar da vardır. Örneğın, hatırlayacağımız gibi Warner’ın masal kavramına getirdiğı yaklaşım “peri masalları” adlandırması ile olmuştu. Propp ise aynı zamanda bir sorunsal olduğunu belirttiğı “olağanüstü masallar”dan söz etmişti. Batı’da olağanüstülük durumu, gerek kahramanlar gerekse çevre/mekân yönünden “sihir” gücüyle sağlanmaktadır. Sihrin yerini, elbette başka doğauştü güçler alabilir. Sınıflandırmalarda da görüldüğü gibi Türk masallarında kastedilen olağanüstülük durumu ise daha farklı şartlarda oluşmaktadır. Nadiren çevre/mekân, ekseriyetle de kahramanların üstün/sıradan özellikleriyle ortaya çıkan bir olağanüstü durumdan söz etmekteyiz.

Öte yandan masalın yazılı edebiyatta yer almasıyla birlikte modern edebiyatla girdiğı etkileşim, başka sınıflandırma girişimlerini de ortaya çıkarmıştır. Masalın modern edebiyatın pek çok türünde, farklı unsurları ve kahramanları ile yer alabilirliğı, alışıldık sınıflandırmaların çok ötesinde bir girişime kapı açmıştır. Masal türünün özelliklerinin kullanılması ve işleme yöntemiyle yeni bir metne dönüşebilmesi, ortaya sanat masalları dediğimiz bir masal tipini çıkarmıştır. Alman yazar Heinrich Pleticha, 1996’da yayımlanan eserinde halk masalları ve sanat masalları diye bir sınıflandırma yapmıştır. Meryem Nakiboğlu’nun aktarmasıyla Pleticha, halk masallarına tıpkı diğer araştırmacılar gibi yaklaşmış, kaynağı bilinmeyen bu masalları “anonim halk edebiyatı ürünü” diye tanımlamıştır. Ona göre, sanat masalları ise belirli bir yazarın, halk masallarından yararlanarak oluşturduğı metinlerdir. Bunun yanı sıra hem yetişkinlere hem de ocuk okurlara hitap etmektedir.¹⁴⁰ Marina Warner da sınıflandırmada birkaç kavram değişikliğı yaparak bu görüşü desteklemiş; halk masalı uzmanlarının, halk masalları ile edebî ya da sanatkârane halk masalları arasında ayırım yaptığını ifade etmiştir. İlki anonimdir ve tarihlendirilmez; ikincisi ise imzalı, yani yazarı belli ve tarihli olmasıyla

¹³⁹ Boratav, a.g.e., s. 87

¹⁴⁰ Meryem Nakiboğlu, “Hermann Hesse’nin “Augustus” Masalında Masal Ögeleri ve Propp’a Göre Çözömlenmesi”, **Humanitas (Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi)**, Sayı: 4 (8), s. 244, 245

diğerinden ayrılmaktadır. Warner, sanatkârane halk masallarındaki sürekliliğın, öykülerin aktarımının içinden çıkılamamasıyla sağlandığını ve burada verimli bir karmakarışıklığın olduğunu da eklemiştir.¹⁴¹

Sanat masalları, aynı zamanda masalın bir tür olarak modern edebiyata nasıl nüfuz ettiğinin de bir ispatıdır. Bu temas, Warner'a göre yalnızca yeniden yazım ve işleme yöntemleriyle oluşan masal metinlerini kapsamamaktadır. Farklı edebî türdeki metinlerde masal öğelerinin yer alması, masalın modern edebiyatla ilişkisini ortaya koymaktadır: “Charles Dickens ve Charles Kingsley, George Eliot, E. Nesbit ve J.R.R. Tolkien doğrudan doğruya masal yazmasalar da kolayca anlaşılabilen öğeleri benimseyip ve değiştirip -uçan halılar, büyülü yüzükler, konuşan hayvanlar- masal geleneklerinden, hayal dünyası kurallarının ortak bilgisine doğrudan hitap ederek, okurların zevk almasına katkıda bulunmuşlardır.”¹⁴² Elbette masal türünün özelliklerinden yararlanan her yazarın metni, “sanat masalı” olarak ele alınamayabilir; ancak Warner'ın verdiği bu örnekler, masalın modern edebiyattaki yerini ifade etmekle birlikte günümüzde pek çok sanat masalı olabileceği gerçeğini de önümüze koymuştur. Neyse ki Pleticha, geleneksel masallardan ilham alan metinlerin içinden sanat masallarını çekip çıkarmanın yolunu da göstermiştir: Sanat masallarının yazarların bir düşünceyi ortaya koymak, bir davranışı yermek ya da toplumun aksaklıklarını belirtmek için yazılan masallar olduğunu söylemesiyle türün ayırıcı yönlerini ifade etmiştir. Tıpkı masalın diğer tipteki örnekleri gibi sanat masallarında iyilik-kötülük, dürüstlük-sahtekârlık, alçakgönüllülük-azgınlık, zenginlik-fakirlik gibi temel çatışmalar görülür; dinleyiciye öğütler ve ahlâk dersi verilir.¹⁴³

Warner ve Pleticha'nın katkısıyla gelişen bu yeni sınıflandırma girişimine göre diyebiliriz ki sanat masalları, yazarının belli olması ve çağının sorunlarını/aksaklıklarını aktarmasıyla geleneksel/klasik diye adlandırdığımız masal türünün özelliklerini gösteren, ancak “çağının anlatısı” olma iddiasını taşıyan metinlerdir. Yine, masal türünün özelliklerini taşıyan ve yazıldığı/anlatıldığı çağa bir

¹⁴¹ Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi**, s. 16

¹⁴² Warner, a.g.e., s. 17

¹⁴³ Meryem Nakiboğlu, “Hermann Hesse'nin “Augustus” Masalında Masal Öğeleri ve Propp'a Göre Çözümlemesi”, **Humanitas (Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi)**, Sayı: 4 (8), s. 245

sözü olan yazarı belli metinlerin, günümüzde “çağdaş masal” olarak da anıldığı görülmektedir. Bu tip masallar, günümüz modern edebiyatında masal metinlerinin konumunu, bunların diğer edebî metinlerle ilişkisini/etkileşimini göstermesi açısından kayda değerdir. Dolayısıyla masal türünün özelliklerini içeren yazarı belirli bir metnin, tema, muhteva ve kahramanlarıyla günümüzden ilham alınarak oluşturulması, onu çağdaş masal ve sanat masalı yapan etkidir.

Sınıflandırmalarda geçen tüm masal tipleri, araştırmacıların belirli bölge ve kültürlerin masallarındaki muhteva, tema ve yapısal unsurları tespit etmesiyle ortaya çıkmıştır. Farklı kültür/bölgelerde görülen “gerçekçi”, “olağanüstü” ya da “hayvan” masalları gibi ortak sınıflandırmalara baktığımızda, yalnızca birkaç özelliğin tayin edildiği, konuyla ilgili net ayrımların olmadığı görülmektedir. Dahası, masal araştırmacıları yukarıda sözü edilenlerin dışındaki masal tiplerinin ne gibi bir özelliğe sahip olduğuna dair bir bilgi de verememektedir.

Bu bölümde ismi geçen araştırmacıların sınıflandırmaları, günümüzde yapılan masal tasnif ve tahlil çalışmalarında kullanılmaktadır. Özellikle Propp’un yapısal çözümlemesi, tek bir anlatı üzerinde uygulanabildiği gibi bir şehrin ya da kültürün halk masallarının değerlendirilmesinde de faydalanılan bir yöntemdir. Umay Türkeş Günay’ın Elazığ’ın masallarını Propp yöntemine göre incelemesi, buna bir örnek teşkil etmektedir. Propp’un bu yöntemi, muhteva, tema ve metnin yapısının dikkate alınmasıyla yapılan bütünsel bir incelemeden oldukça farklıdır. Bu yüzden biz bu çalışmada, Türk ve Batılı masal araştırmacılarının sınıflandırma girişimlerine dayanarak Zarifoğlu’nun anlatılarını bütünsel bir metin inceleme yöntemiyle ele alacağız. Propp’un olağanüstü masalların 31 işlevi olduğuna dayanan yapısal çözümleme modeli ise, bu çalışmanın yöntemlerinden biri olmayacaktır.

2.2. OLAĞANÜSTÜ VARLIKLAR, HAYVANLAR YA DA SIRADAN İNSANLAR: MASAL KAHRAMANLARI

Tema, muhteva ve masal tiplerinin yanı sıra bir metnin masal türü bağlamında incelenmesinde önemli olan bir diğer unsur, kahramanlardır. İster gerçekçi/realist, olağanüstü, sanat; isterse halk ya da peri masalı olsun; sınıflandırma çalışmalarında değinildiği üzere, kendilerine has özelliklere sahip olan masal tipleri birçok farklı kahraman tipini içermektedir. Burada, okurun/dinleyicinin masal

dünyasının “gerçekliğine” inanmasına büyük katkı sunan Türk ve dünya masallarının kahramanlarını ele almakla, başta söz ettiğimiz iskeletin yavaş yavaş oluşmaya başladığı görülecektir. Masalı “masal yapan” o kahramanların, hangi özellikleriyle masal dünyasında var olduğuna da değineceğiz. Böylelikle, Cahit Zarifoğlu anlatılarının kahramanlarını nasıl ele almamız gerektiğine dair bir yol çizmemiz mümkün olacaktır. Şunu da eklemek gerekir ki; masal araştırmacılarının gerek tema ve kahraman gerekse yapısal unsurlar açısından yaptıkları değerlendirmeler, kendilerinin belirlediği sınırlara ve bu sınırın içindeki kültürün masallarına göre olmaktadır. Örneğin, Alangu’nun bu başlıkta inceleyeceğimiz masal kahramanları hakkındaki değerlendirmeleri, ekseriyetle Türk masallarında tespit ettiği kahraman özellikleridir. Propp’un Rus masalları, Max Lüthi’nin Avrupa masalları özelinde çalışmasını bu duruma örnek verebiliriz. Masal türünün her açıdan unsur ve yapısı, tüm bu çalışmalarla birlikte oluşmuş ve böylece bütün bir masal literatürü ortaya çıkmıştır.

Türk ve dünya masallarının kahramanları, sınıflandırmada sözünü ettiğimiz masal tiplerine göre farklı özelliklerde olmaktadır. Örneğin, hayvan masallarında insanların yerini daha çok tilki, horoz, aslan gibi hayvanlar alırken; olağanüstü, peri ya da halk masalı olarak adlandırılan tiplerde dev, ejderha, peri gibi yalnızca masal dünyasının gerçekliğinde yaşayan doğaüstü varlıklar bulunmaktadır.¹⁴⁴ Masalarda sıradan, hiçbir olağanüstü güce sahip olmayan erkek, çocuk veyahut kadın kahramanın da bulunması, üstelik bu kahramanların masal evreninde dev, ejderha gibi varlıklarla karşılaşmaları ve birlikte yer almaları şaşırtıcı değildir. Ursula Ewig’e göre, masal kahramanlarının bütünleşebilmesi, türün başka bir özelliğini göstermektedir. Bu durum, masalda her şeyin basit ve hafif olmasıyla ilgilidir. Cadı kadınlar, devler, cüceler, canavarlar ve diğer olağanüstü varlıkların, cansız varlıklarla konuşan ve kimi zaman olağanüstü güçlere sahip olan hayvanların yer aldığı masalların dünyasında, sıradan bir kahraman tüm bu kahramanlarla hayret ya da korku duymadan dolaşmakta, erişmek istediği muayyen hedefe yönelmektedir. Olağanüstü kahramanlar, Ewig’in nazarında aynı zamanda sıradan kahramana bir

¹⁴⁴ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 15

yoldaş, yardımcıdır. Yardımcı kahramanların görevi, kahraman gayesine ulaşınca biter.¹⁴⁵

Öte yandan Avrupa masalları üzerinde çalışan Max Lüthi ise, sıradan ve olağanüstü kahramanların masal dünyasında bir arada olabilmelerini, tek boyutluluk ilkesi ile açıklamaktadır. Bu ilke, gerçek ve gerçeküstü varlıkların, gerçek ile gerçeküstü dünyanın birbiriyle kaynaşması, aynı boyutu taşıması sonucunda bir masal evreni oluştuğunu ifade etmektedir. Yani Lüthi, Oruç'un aktarmasıyla Ewig'in olağanüstü ve sıradan olanın buluşmasına dair görüşünü şöyle desteklemektedir: "Masallardaki fizik ve fizikötesi dünya, yani görülen ve görünemeyen dünya veya gerçekle gerçeküstü dünya birbirinden çok farklı değildir. Bunlar birbirinden ayrılmazlar. Masal dünyasındaki gerçeküstü varlıklarla karşılaşan kahraman, o varlıkları kendi dünyasına aitmiş gibi karşılar."¹⁴⁶ Lüthi, masalda derinliğin olmamasının gerekçesini yine tek boyutluluk ilkesi ile açıklar ve böylelikle Ewig'in masaldaki her şeyin basit olduğu yönündeki değerlendirmesine bir katkı sunmaktadır. Masaldaki "basitlik", her şeyin, aynı düzlemde cereyan etmesiyle ilgilidir.¹⁴⁷

Masal kahramanlarının, bir isminin olması ya da olmaması türün belirleyici özelliklerindedir. Örneğin hayvanların tür adıyla; olağanüstü varlıkların, peri, cadı, ejderha, dev gibi isimlerle, insanların ise kimi zaman kadın veya erkek diye çağırıldığı görülmektedir. Masal türünün katı bir şartı olan bu durum, aynı zamanda masal metnini efsandan ayıran esas özelliğe işaret etmektedir.¹⁴⁸ Yani masalın kişileri, belli bir tarihte, belli bir yerde yaşamış topluluğun insanlarını değil, padişah, tüccar gibi yersiz ve adsız karakter olmaktadır.¹⁴⁹ Masal kahramanlarının isimsiz olması, Türk masallarında da kabul gören ve karşılaşılan bir özelliktir.¹⁵⁰ Lüthi'nin incelediği masallara göre ise, başkahramanın kardeşi ya da akrabaları isimsiz

¹⁴⁵ Ursula Ewig, "Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine", **Millî Folklor Dergisi**, Sayı: 6, s. 3

¹⁴⁶ Şerif Oruç, "Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Lüthi", **Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2**, haz.: M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır Teke, Geleneksel Yayıncılık, 4. b., s. 251

¹⁴⁷ Oruç, a.g.e., s. 252

¹⁴⁸ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 272

¹⁴⁹ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 15

¹⁵⁰ Alangu, a.g.e., s. 270

olmakta, olay örgüsünde bir görevi ifa etmeleri durumunda, yani kahraman onlara ihtiyaç duyduğunda açığa çıkmakta ve ancak bu şekilde isimleriyle anılmaktadırlar.¹⁵¹

Tüm dünya masalları göz önüne alınarak dile getirilen bu düşüncelerde, peri, dev, ejderha gibi belli başlı kahramanlara has açıklamalara yer verilmemiş; kahramanlar tıpkı sınıflandırma çalışmalarındaki masal tipleri gibi sıradan, olağanüstü olmalarına göre ele alınmışlardır. Türk masal kahramanları ise, her ne kadar dünya masallarının kahramanlarıyla tek boyutluluk ilkesi, isimsizlik ve masal kahramanının bir niyetle yola çıkması açısından ortak bir zeminde buluşuyor olsa da, bunların yanı sıra başka özelliklere sahiptirler. Örneğin Alangu'ya göre başkahramanlar, masal dünyasının zenginliğini, ikinci derecede kahramanlar ve birçok tiplerin vasıtasıyla sunmaktadır.¹⁵² Ancak başkahraman, bir masal kahramanı olarak hep ön plandadır. Tıpkı Lüthi'nin tek boyutluluk ilkesinden bahsetmesi gibi Alangu da, benzer bir açıklamayı başkahramanın bu özelliğini ifade etmek için yapmaktadır. Tek bir masal sahnesinde bile kahramanlar birbirlerine karışmadan durabilmektedir. Türk masallarındaki kahramanlar, Alangu'ya göre belli bir nizam çerçevesinde masaldaki yerini alırlar:

“Nitekim vakaya dahil olan şahısların gruplaşması asla rastgele değildir, bilakis bir merkezi nokta etrafında tali figürler yığılırlar ve kaideye göre bu merkezi nokta (*başkahraman*) ile dereceli bir alaka hâlinde bulunurlar: Ona zarar veya fayda verirler, ona mağlup olur veya galip gelirler. Bunlar çok defa kahraman tipinin ve ef'alın inkişafı için zarurîdir. Bu sebepten masallardaki tali derecedeki şahısların vakalar için taşıdıkları ehemmiyet noktai nazarından muhtelif çeşitleri tefrik edilebilir. Fakat masalın büyük ölçüde tebarüz ettirdiği yalnız bir tek *kahraman* bulunur.”¹⁵³

Öte yandan masal kahramanları için söz konusu masal evreni, bir arzuya ulaşma yolunda verilen mücadeleyi temsil etmektedir. Bu çatışma, kimi zaman kahramanının kendisi ile kimi zaman da düşman ile gerçekleşmektedir. Masal kahramanı, mücadele sırasında her daim bir macera içinde ve bir amacın peşindedir. Alangu, bu nihai hedefe ulaşma idealinin söz ettiği tek kahraman yoluyla gerçekleştiğini ifade etmiştir. Masal, odak noktasındaki bu tek kahramanı sayısız

¹⁵¹ Şerif Oruç, “Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Lüthi”, **Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2**, s. 252

¹⁵² Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 263

¹⁵³ a.g.e., s. 263

tehlikeleri aştıktan sonra mesut bir şekilde nihai hedefine ulaştırır.¹⁵⁴ Çiğdem Sezer'in görüşüne göre ise, masal kahramanının maceraya atılmak istemesinde bir gerekçe yoktur. Kahraman, yenebileceği devler, savaşıacağı bir kötülük, aşır geçeceği bir bilmece aramaktadır. Sezer, masalarda karşılaşılan özgüven ve cesaret sahibi kahramanın asıl amacının rüştünü ispatlayacağı bir alan bulmak olduğunu ifade etmiştir.¹⁵⁵

Özellikle Türk masallarında erkek ve kadın kahraman, yaş ve dış görünüşlerine, sosyal muhit ve mesleklerine, akrabalık vaziyetleri ve aile münasebetlerine göre sınıflandırılmıştır. Türk masallarının tipik kahramanının genellikle genç olduğunu vurgulayan Alangu, bu müstakbel erkeğin çocukluk, bir hazırlanma ve tahsil devresi geçirdiğini söyler. Tehlikelerle ve maceralarla dolu bir hayatın erkek kahramanı beklediğini ifade eder.¹⁵⁶

Umay Günay da, Türk masal kahramanlarını tıpkı Alangu gibi erkek ve kadın kahraman olarak incelemiştir. Birinci tip örnek, kadın ve erkek tipleridir. Bu tip kahraman, güzel, sağduyulu, iyi yürekli, uysal, çalışkan ve dürüsttür.¹⁵⁷ Alangu ise, güzel hasletlerin özellikle kadın kahramanlarda görüldüğünü, iyi kalplilik, merhamet ve itaat, ıstıraba karşı sabır, sadakat, ananepereşlik ve çalışkanlık gibi karakter özelliklerinin yaygın olduğunu belirtmiştir.¹⁵⁸ Masalarda yaygın olarak kadın kahraman bu sıfatların sembolüken; kimi masalarda ise "üvey ana", "cadı karı", "zalim ve kötü niyetli kaynana", "kıskanç baci" tiplerine bürünebilmekte ve iyiliğin karşısında yer almaktadırlar. Bu şekilde bir yerde iyilerin ne çetin bir mücadele içinde olduklarını ifade etmektedirler.¹⁵⁹ Öte yandan padişah, vezir, bezirgân, köylü, esnaf, hoca gibi her tabakadan ve meslekten kişiler de masal kahramanları zincirinin bir parçasıdır. Masal, iyi ve kötü kimseleri okura sunduğu gibi zayıf, kuvvetli, akıllı, akılsız, saf, kurnaz, zalim ve adil olan, birbirine zıt özellikteki kahramanları bir araya getirmektedir.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 263

¹⁵⁵ Melek Özlem Sezer, **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, Evrensel Basım Yayın, 4. b., s. 34

¹⁵⁶ Alangu, a.g.e., s. 266

¹⁵⁷ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 672

¹⁵⁸ Alangu, a.g.e., s. 282

¹⁵⁹ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 20

¹⁶⁰ Boratav, a.g.e., s. 24

Masallardaki her kahraman ya iyiliği ya da kötülüğü temsil etmektedir.¹⁶¹ Masalarda maceraya atılan, kötülükle mücadele eden ya da bir muradının peşinden giden kahramanlar, Türk masallarında belirlidir ve ekseriyetle masalların çoğunluğunda iyiliği ve kötülüğü temsil eden kişiler dünya masallarında olduğu gibi aynıdır ve kolay kolay değişmemektedir. Masaldaki başkahramanın kötülükle/kötülerle mücadelesinden de anlaşılacağı üzere, burada örnek verilmeye değer iyi kahramanlar olduğu kadar kaçınılması ve şerrinden korunulması gereken kötü kahramanlar da oldukça fazladır. Günay'ın söz ettiği ikinci tip kahramanlar, bu duruma örnek teşkil eder. Örneğin, Türk masallarında iyiliği temsil eden Keloğlan nasıl bir başkahramansa, kötülüğü sembolize eden Köse de ikinci tip başkahramandır. Alangu'nun yaptığı ilk kapsamlı araştırmayla Türk masal literatüründe yerini alan Keloğlan, Türk masallarının baş erkek kahramanı olarak kabul görmektedir.¹⁶² Keloğlan, masalarda hep iyiliği temsil eder ve bu yönüyle öne çıkan ilk erkek kahramandır. Alangu ise, Keloğlan'ı korkusuz ve masal dünyasında zekâsını kullanarak başarıya ulaşan bir kahraman olarak tanımlar.¹⁶³ Bu kahraman, sabır gösterip zorlukla mücadele eden kişiliğiyle ön plandadır. Masalarda fakir ve aciz düşen insanın düşlerini temsil etmesi, çıktığı çetin yolun mihnetlerini göze alması ve korkusuzca maceraya atılmasıyla insanın gerçek dünyadaki savaşını ifade etmektedir. Boratav'a göre, halk hikâyelerinin Koroğlu gibi karakterlerinin kılıç, kalkan ve gürzü varsa; Türk masallarının baş erkek kahramanı Keloğlan'nın da keskin dili, sağduyusu ve zekâsı vardır.¹⁶⁴

Türk masallarının kötülüğü temsil eden kahramanlarının başında Köse gelmektedir. Gerçek dünyadaki kötü ve acımasız insan karakteri, masal gerçekliğinde Köse tipi ile anlatılmaktadır.¹⁶⁵ Kötülük ve iyilikle örülen masalarda, iyinin safı mı kazanmaktadır, yoksa kötünün mi, sorusunun cevabını Boratav, şöyle vermektedir: "Boy ölçüşen iki zıt güçten olumlunun sonunda üstünlüğü alması masalın kanunundandır; çünkü masal iyimserdir. Kusurları büyütmemek, cezalar üzerinde

¹⁶¹ Mustafa Özçelik, "Masal Nedir Ne Değildir?", **Türk Dili Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı**, Sayı: 756, s. 462

¹⁶² Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 21

¹⁶³ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 637

¹⁶⁴ Boratav, a.g.e., s. 21

¹⁶⁵ Umay Türkes Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 673

fazla durmamak, ürpertici ayrıntılardan kaçınmak, kötülerini korkunç olmaktan çok gülünç göstermek... gibi yollarla bizim masallarımızda bu iyimserlik ve hoşgörülük daha da çok belirtilmiştir.”¹⁶⁶ İyiliğin galip gelmesi durumu, şüphesiz masalın yardımcı rolündeki kahramanları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ewig’in de sözünü ettiği yardımcı kahraman Türk masallarında kimi zaman Hızır, derviş, Dağdeviren; bazen iyiliği bazen de kötülüğü temsil eden peri, dev, ejderha gibi yaratıklar; at, karınca, kuş, yılan, Zümrüdü Anka gibi üstün nitelikli hayvanlardır. Kimi zaman da yüzük, mühür, sopa gibi nesnelere bu görevi ifa etmektedir. Bu yardımcıları, iyi kahramana yardım ederken, kötü kahramanı cezalandırırlar.¹⁶⁷

Masal evreninde bir bütün olarak varlık gösteren kahramanlar, bu dünyada gelişigüzel ütopyik bir hayat sürmez, bir amaç üzerine mücadele verirler. Zaten onları kahraman yapan da tam olarak bu durumdur; çile çekmeyen, bir nihai hedef için sabır göstermeyen, masal dünyasında tam olarak bir “kahraman” değildir. Kahramanın amacına ulaşma yolunda çile çekmesi ve hüner göstermesi, kişiliğini ispat ederek başarı ve mutluluğa erişmesi, özellikle Türk masallarının temel felsefesini oluşturmaktadır.¹⁶⁸ Bu minvalde denilebilir ki yolculuk motifinin, masal dünyasında önemli bir karşılığı vardır. Gerçek dünyada çıkılan bir yolculuk, masalarda içe doğru bir yolculuğu yani kahramanın iyiye/daha iyiye dönüşmesini ifade etmektedir. Günay, kahramanın bu yolculuğunu şöyle anlatmaktadır:

“(…)Keloğlan, derviş veya sade bir delikanlı kıyafetine girerek, demir çarık, demir asa, diyar diyar gezerek, gayeleri uğruna çile çekerek, zekâ ve hünerleriyle talihsizlikten kurtulurlar. Kadın kahramanlar için de aynı şartlar söz konusudur... Çile çekmeden, çeşitli denemelerle kişiliğini ispat etmeden tahta çıkan şehzade, hüner, sabır göstermeden mutlu evliliğine kavuşan sultan hanımlar masalarda yoktur.”¹⁶⁹

Masal kahramanının karşılaştığı zorluklar karşısındaki sonsuz sabrı, şikâyet etmeden kötülüğe katlanabilme becerisi ve olağanüstü varlıkların kötülüğe müdahalesi sayesinde iyiliğin galip gelmesi, aynı zamanda kahraman için bir sınaama olarak görülmüştür. Bu sınaama, ancak kahramanın sabır gücü sayesinde sona ermektedir.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 24

¹⁶⁷ Umay Türkes Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 672

¹⁶⁸ Günay, a.g.e., s. 672

¹⁶⁹ a.g.e., s. 672

¹⁷⁰ Boratav, a.g.e., s. 19

Masallar, bazen de gerçek dünyada gerçekleşmesi zor olan ya da mümkün olmayan düşlerin gerçekleştiği alternatif bir dünyayı önümüze sermektedir. Örneğin halktan bir kişinin padişahlık tahtına çıkması mümkün değilken, masal dünyasında bu kesin yargı değişmektedir. Halktan bir kişinin, halkın sevgisini kazanıp padişahlık tahtına çıkması masalarda görülen bir durumdur. Kimi zaman da bu, padişah kızının/prensesin kalbini kazanmakla mümkün olur. Burada doğüstü bir güçle gerçekleşmeyen başka tip bir olağanüstülükten söz etmekteyiz.¹⁷¹ Keloğlan masallarında, başkahramanın padişahın kızını sevmesi ve onun gönlünü kazanmaya çabalaması boşuna değildir. Başkahraman, masal dünyasının sunduğu bir imkânı değerlendirmek, çile çekerek emeline ulaşmak istemektedir. Masal dünyasında, önünde sonunda iyiliğin kazanması ve kahramanların bu amansız mücadelesi kimi zaman gerçek/somut bir yolculukla mümkün olurken, aynı zamanda kahramanın gelişimi de bu şekilde gerçekleşmektedir. Günay'ın kahramanın çile çekip sabretmesini masalların temel felsefesi olarak dile getirmesi, bir içsel yolculuğa işaret etmektedir.¹⁷² Diğer yandan, Propp'un tüm masallar için sunduğu modelde 31 işlevin "aileden biri evden uzaklaşır"la başladığını görürüz: "Uzaklaşma, yetişkin kuşaktan biri tarafından gerçekleştirilebilir. Ana baba çalışmaya gider. "Prens uzun bir yolculuğa çıkmak, karısından ayrılmak ve onu yabancılarla bırakmak zorunda kalır"(...) Uzaklaşmanın alışlagelmiş biçimleri şunlardır: Çalışmaya, ormana mal alıp satmaya, savaşa, "işleriyle ilgilenmeye" gitme." Yine, Günay'ın söz ettiği kahramanın bir emel uğruna mücadele vermesi, Propp'un masal kişilerinde "aileden

¹⁷¹ Boratav, **Folklor ve Edebiyat II**, s. 287

¹⁷² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde farklı bir kahraman tipolojisi sunmaktadır. Mitler, mitoloji ve masal metinleri üzerine yaptığı çalışmada, dünyanın tüm mitolojilerini kullanarak "kahraman"ın yolculuğunun ve dönüşümünün izini sürer ve okurun karşısına tek bir arketip kahramanı çıkarır. Campbell'ın kahraman tanımı, mit ve masal türü ilişkisi açısından kayda değerdir. Belki de masal metninin başkahramanlarının neden çile çekip hüner göstermesi gerektiğine bir cevaptır: "Kahraman, yerel ve kişisel tarihî sınırlamalarıyla çatışarak onları aşmış ve genelgeçer, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin tasavvurları, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin temel pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, mevcut, çözülen toplumdaki ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktadırlar. Kahraman modern bir insan olarak ölmüş, fakat ebedî insan -mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan- olarak yeniden doğmuştur. Öyleyse, onun ikinci önemli görevi ve amacı dönüşmüş olarak bizlere geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir." (Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev.: Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 1. b., s. 25)

birinin bir eksiği vardır; aileden biri bie şeyi elde etmek ister” şeklinde karşılık bulmaktadır.¹⁷³

Kahraman, Türk ve dünya masallarında yılmayan, azimli ve bir amaç üzerine “yol”da olmasıyla görüldüğü gibi ortak bir düzlemde değerlendirilebilmektedir. Propp’un tüm masallar için sunduğu modeldeki 31 işlevinin bir şekilde “yolculukla”la başlaması, masalların bu kaidede uzlaştığını göstermektedir. Yani, her durumda bir yol veya yolculuk söz konusudur. Buna rağmen, yolculuğun muhtevasının farklı olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin, bir Türk masalı kahramanı, yolculuğun sonunda hem emeline ulaşır hem de iyi yahut daha iyi kahramana dönüşebiliyorken, dünya masallarında amaç sadece kahramanın krallığı elde etmesi ya da başka bir isteğin gerçekleşmesi olabilir. Her iki yolculuk da masal gerçekliğinde “sıradan bir yolculuk” gibi görünse de aslında değildir. Kahramanın masal dünyasındaki bu yolculuğu/görevi, Cahit Zarifoğlu’nun anlatılarını inceleyeceğimiz ileriki başlıklarda daha net ortaya çıkacaktır.

2.3. MASALDA FORMEL YAPI

Bir okurun yahut dinleyicinin masal dünyasının gerçekliğini kabul etmesi ve kendisini içinde hissetmesi bazı kalıplaşmış ifadelerle mümkün olmaktadır. Bu ifadeler, türün belirleyici bir özelliği olduğu gibi aynı zamanda bir metni masal yapan kaidelerdendir. Burada, okur/dinleyicinin, masal dünyası ile temasa geçtiği sürece ve bir yerde o dünyanın parçası olagelen masal anlatıcılarının ifa ettiği göreve yer vereceğiz. Böylelikle, masalları bir kurmaca metin olarak da ele alacağız. Elbette formel ifadeler noktasında, Türk ve Batılı masal araştırmacılarının farklı yaklaşımları bulunmaktadır. Önceki başlıklarda olduğu gibi bütünsel bir yaklaşım ortaya koymak istediğimiz için yaklaşımların ayrıldığı ve uzlaştığı yönleri de belirtmek gerekecektir.

Masallar, yapısı gereği bazı kalıplaşmış ifadelerle dinleyicisinin ya da okurunun dikkatini çekmektedir. “Bir varmış bir yokmuş”, bu ifadelerden en önemlisi ve yaygın olanıdır; ancak esasında masalın başında, ortasında ve sonunda bunun gibi birçok örnek görmek mümkündür. Öncelikle “formel”in tanımını yapmak gerekirse, masalın bünyesinde bulunan ve muayyen bir şekle sahip kalıplaşmış

¹⁷³ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s.29, 37

ifadelerin tümü “formel” olarak adlandırılmaktadır. Formel ifadeler, masalın bünyesinden ayrılamayacak kadar masala ait bir konumdadırlar.¹⁷⁴ Tahir Alangu, masal anlatıcısı nazarında durumu izah ederek formel şekillerin masal anlatıcısının muayyen ihtiyaçlarına tekabül ettiğini, ihtiyaç olduğu takdirde formellerin her masalda kullanıldığını söylemiştir. Alangu, bu durumu “formelleri yardıma çağırarak” diye ifade etmektedir. Aynı zamanda halk masallarının, önceki bölümlerde izah edildiği üzere yayılarak ve zenginleşerek günümüze gelmesi gibi masallara ait olan formel şekiller de uzun zaman tecrübe edilmiş ve bu şekilde kullanılacakları yere uygun hâle getirilmişlerdir.¹⁷⁵

Öte yandan masaldaki kalıplaşmış formel ifadelerin, muayyen vazifelere sahip olması ve bir ihtiyaç üzerine kullanılması, usta masal anlatıcılarının ustalıklarını göstermesi için bir ölçüdür. Yerinde kullanılmayan bir formel ifade, etkisini yitirebilir ya da ters tesir gösterebilmektedir. Saim Sakaoğlu, yazılı masal kültürüne kapı aralayan sözlü kültürde bu ifadelerin nasıl titizlikle kullanıldığını şöyle anlatmaktadır: “Usta anlatıcılar, dağarcıklarında bulunan bu formelleri en uygun yerlere serpererek değerlerini ortaya koyarlar. Ayrıca sıkıştığı veya herhangi bir yeri hatırlayamadığında da bunlara başvurarak durumu idare edebilir.”¹⁷⁶

Formel şekiller, tüm dünya masallarında ortaktır. Ancak öncelikle Türk masalları üzerinde yapılan araştırmalarla tespit edilenlere yer vermek uygun olacaktır. Masal çalışmalarında, ortak kabul gören formel şekiller şöyledir: 1. Girişe hazırlık formelleri, 2. Tekerlemeler, 3. Başlangıç formelleri, 4. Geçiş formelleri, 5. Formel sayılar, 6. Formel renkler, 7. Zaman ve yer formelleri, 8. Bitiş formelleri.¹⁷⁷

Tahir Alangu, “Türk Halk Masallarının İç Yapısı Üzerine Bir Deneme” başlıklı araştırmasında, formellere “Muayyen bir oluş hâlindeki karakterin tebarüz ettirilmesi” ve “a. Formel masallar, b. Zincirleme masallar, c. Tek masala has formeller” başlıklarını eklemiştir.¹⁷⁸ Danimarkalı masal araştırmacısı Axel Olric’in masalların formel yapısını özetlediği 13 kanun ise, Alangu ve Saim Sakaoğlu’nun

¹⁷⁴ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 314

¹⁷⁵ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 242

¹⁷⁶ Sakaoğlu, a.g.e., s. 314

¹⁷⁷ Alangu, a.g.e., s. 241

¹⁷⁸ a.g.e., s. 241

Türk masalları özelinde listelediği formel şekillerle benzerlik göstermesi açısından dikkate değerdir. Burada görüleceği gibi tüm masalarda başlangıç ve bitiş formelleri mutlaka kullanılmaktadır. Sakaoğlu'nun aktarmasıyla Olric, masaldaki formel şekilleri “kanunlar” olarak ele almış ve bu kanunları “Halk Edebiyatı Epik Kanunları” adlı makalesinde şöyle sıralamıştır:

- “1. Başlangıç ve bitiş kanunu: Masalcı anlatmaya formel bir ifade ile başlar ve yine formel bir ifadeyle bitirir.
2. Tekrar kanunu: Masalda birbirine benzer olaylar aynı sözlerle ifade edilir.
3. Üç sayısı kanunu: Yabancı masallardaki 3 sayısına ilaveten Türk masallarındaki 7 ve 40 sayıları da tekrar kanunu ile sıkı bir yakınlık gösterir.
4. Sahnede ikilik kanunu: Masalarda umumiyetle iki kişiden fazlası aynı anda sahneye çıkmaz.
5. Tezatlar kanunu: Masallar daima zıt çiftleri karşı karşıya getirir. Namertle cömert, iyi ve kötü vezirler, akıllı kardeşle deli kardeş.
6. İkizler kanunu: Aynı rolü oynayan şahısların ikisi de küçük ve kuvvetsizdir. İki kişinin birbirine olan yakın bağlılığı “tezatlar kanunu”nun yerini “ikizler kanunu”na terk edilmesini sağlar.
7. Küçümsenenin galip gelmesi kanunu: Masalarda hor görülen, küçümsenen kişiler en zor işleri yaparlar.
8. Olayların doğrudan doğruya anlatılması kanunu
9. Şematik tanzim kanunu: Masallar belirli bir şema üzerinde kurulur ve anlatılırlar.
10. Plastik kanunu
11. Efsane mantığı kanunu: Masalda sihir dünyası büyük bir rol oynar, masalın mantığı bu âleme dayanır.
12. Olaylarda birlik kanunu: Masalda olaylar ne kadar geniş veya çok olursa olsun mutlaka bir ana olay etrafında birleşirler.
13. Kahramanın bütün alakayı toplaması kanunu: Buraya kadar sayılan kanunların en önemlisi olayların kahraman etrafında toplanması, bütün alakayı kahramanın toplamasıdır.”¹⁷⁹

Sakaoğlu, bu kanunların masalın yapısını ortaya koyduğunu, ancak tüm kanunların her masalda bulunamayacağını belirtmiştir. Kanunları, masal tipleri özelinde değerlendiren Sakaoğlu'na göre, realist masalarda 11; tek kahramanlı

¹⁷⁹ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 311, 312, 313

masalarda 3. ve 4. kanunları bulmak imkânsızdır.¹⁸⁰ Formel şekiller, masalda gerçeküstü ve gerçek dünya arasındaki bağlantıyı sağlamaları açısından önemli bir işlev üstlenirler; masal dinleyicisi ya da okurunu, hakikat âleminde alır, muhayyel bir âleme ulaştırır ve tekrar hakikat âlemine geri götürürler.¹⁸¹

Masalın söz edilen kanunları çerçevesinde oluşan dünyasında önemli bir konumda olan formel kalıplar/ifadelerin, ilk sözlü anlatım yoluyla mı yoksa yazılı edebiyatta mı ortaya çıktığı yönünde net bir bilginiz yoktur. Ancak masal çalışmaları, kimi meclis ve topluluklardaki masal anlatıcılarının bu ifadeleri kullandığını göstermektedir. Masalın, yazılı edebiyatta var olmasıyla birlikte de formel kalıpların metinlerde görülmeye başlandığı tespit edilmiştir. Günümüzde derleme ve yeniden yazım yöntemleriyle ortaya çıkan masalarda, klasik dediğimiz masal türünün kalıplaşmış ifadeleri yer almasının yanı sıra bu ifadelerle getirilen yeni yaklaşımların da söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. İleriki başlıklarda göreceğimiz gibi Cahit Zarifoğlu'nun bir masal anlatıcı üslubuyla formel ifadelerden çeşitli şekillerde faydalanması, bu duruma örnek teşkil eder. Diğer taraftan formel ifadelerin, hem kaidelere uygun hem de kaidelerin dışında kullanılması, yani bir yerde çağın gereksinimlerine göre dönüştürülmesi masalın modern edebiyattaki konumunu bir kez daha vurgular.

2.3.1. Olağanüstüye Hazırlık: Masal Tekerlemeleri

Formel ifadeler, masaldaki konumlarına ve işlevlerine göre isimlendirilmişlerdir. Okuru masal dünyasıyla bütünleştirmek üzere kullanılan her bir ifadenin, kendilerine has görevleri vardır. Bu başlıkta, masal metninin farklı kısımlarında gördüğümüz, okuru olağanüstü durumlara hazırlamakla yükümlü tekerlemeleri ve bu ifadelerin başlangıç formellerinden farkını göreceğiz. Masal tekerlemeleri, diğer kalıplara göre daha sık karşılaşılan ifade biçimidir. Bu yönüyle metnin yapısal unsurlarına büyük katkı sunmaktadırlar.

Masalın ana yapısını oluşturan kalıp ifadeler, Alangu'ya göre “girişe hazırlık formelleri” ile başlarken; Saim Sakaoğlu ve Axel Olric, “başlangıç formelleri”ni formel şekillerin ilki olarak kabul ederler. Girişe hazırlık formelleri ve masal

¹⁸⁰ Saim Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, s. 313

¹⁸¹ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 151

tekerlemeleri, bazı yönlerden benzer bir işlev gördükleri için burada ortak bir düzlemde ele alınmaktadır. Öte yandan, Olric'in söz ettiği "epik kanun"ların tümünün her masalda görülememesi gibi formel şekillerin kullanımı da metne göre farklılık göstermektedir. Örneğin, birçok masalda girişe hazırlık formeline yer verilmez, "evvel zaman içinde bir dul kadıncaz varmış" denilerek doğrudan doğruya başlangıç formeli ile anlatıya giriş yapılmaktadır. Alangu bu girişi, "çıplak başlayış" diye tanımlamaktadır. Alangu, girişe hazırlık formellerinden bahsederken dünya masallarını örnek verir. Buradaki girişe hazırlık formelleri, hem formel şekillerin evrensel özelliğini göstermesi hem de iyi örnekler içermesi bakımından önemlidir. Alangu ilk olarak Yunanistan'dan bir örnek verir: "Masalın başı, akşamlar hayrolsun muhterem hâzırûn." Rus halk masallarının, daha karakteristik bir şekilde olduğunu ifade eder: "Şimdi kardeşler, size bir masal anlatayım. Kimin hoşuna gitmezse dinlemesin, başlayınca da kimse sözümü kesmesin." Filistin'de bu girişler, "Sevdiklerinize dualar ediniz." diye bir temenni içerirken, bazı örnekler ise, tekerleme ifadelerini anımsatır: "es, pes, lafı kes"; "estek, pestek, deveye köstek; dinleyen ağam, dinlemeyen eşek, hikâye koydum adını, dinleyen bilir tadını; sesleyiniz bu Gül Kadın'ı, bakalım ne söyleyecek?"¹⁸²

Girişe hazırlık formelleri ve masal tekerlemelerinin ortak bir işlevi görmesi ise, aynı amaca hizmet etmesi ile ilgilidir. Tekerlemeler, tıpkı girişe hazırlık formelleri gibi usta anlatıcının eğlenceli bir oyun havası içinde, artistik faaliyet diye tabir edilen masal anlatma işi için elzem olan ortamı oluşturmaya hizmet ederler¹⁸³ ve çoğu zaman girişe hazırlık tekerlemesinin vazifesini görürler.¹⁸⁴ Ancak Alangu, bazı uzun masal tekerlemelerinin zaman zaman girişe hazırlık formelleri ile karıştığını, bu örneklerde tekerleme ile masala giriş ve başlangıç formelleri arasında duraklamadan bir geçiş yaşandığını söylemekle bu ifadeler arasındaki farkı ortaya koymuştur.¹⁸⁵

Öte yandan masal okurunu, gerçeküstü ve gerçek dünya arasındaki yolculuğa hazırlayan formel şekillerin başında masal tekerlemeleri gelmektedir. Tekerlemeler, masalın girişinde yer aldıkları gibi ortasında ve bitişinde de bulunmakla okurun,

¹⁸² Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 243

¹⁸³ a.g.e., s. 245

¹⁸⁴ a.g.e., s. 246

¹⁸⁵ a.g.e., s. 246

bahsi geçen muhayyel ve hakikat arasındaki yolculuğunu tamamlamasına katkıda bulunurlar. Tekerlemeler, günlük dilde kullanılan ya da sıradanlık gösteren kalıp ifadeler değildir. Birbirleriyle ilgisiz kelimelerin, okurun ve masal dinleyicisinin dikkatini çekmek amacıyla bir araya gelmesiyle tekerleme ifadesi oluşur. Tekerlemenin dikkat çekici yanı, ilgisiz kelimelerin bir araya getirilişindeki düzen ustalığıdır.¹⁸⁶ Yine başka bir tanım, tekerleme ifadelerinin tıpkı diğer formel şekiller gibi okuru/dinleyiciyi olağanüstü bir atmosfere hazırlamakla vazifeli oluşuna vurgu yapmaktadır. Bu tanıma göre tekerleme, günlük hayat ölçütlerine sığmayan, imkânsız görünenlerin mümkün hâle geldiği bir masal dünyasına adım atan okuru ve dinleyiciyi, gerçeküstü havaya alıştırmak için bir giriştir. Masal anlatıcısı, okurunu ya da dinleyicisini şaşırtıcı hayal oyunları ile yalanın perdesi ardından gerçeği görmeye tekerlemeler yoluyla davet eder: “O yalan, bu yalan; fili yuttu bir yılan: Bu da mı yalan?”, “Hikâyedir bunun adı, söylemekle çıkar tadı.”¹⁸⁷

Tekerlemelerin, masal metnindeki yeri bunlarla sınırlı değildir. Ekseriyetle nesir şeklinde ve insanların kâinattaki macerasını yansıtan masalların anlatımı, Boratav’a göre sınırlıdır. Buradaki boşluğu ise, dinleyicisini ve okurunu olağanüstü havaya davet eden, çağrışım gücüne sahip kelimeler ve söz zincirlemeleriyle bezeli tekerlemeler dolduracaktır.¹⁸⁸ Tekerleme ifadelerinin, masaldaki konumu şöyledir:

“Tekerlemede, yer yer nesrin kolaylıklarından faydalanan bir şiirin kesifliği, sürati ve kıvraklığı vardır; onda sözün çağılıştısından gelen tadı, kelimelerin baş döndürücü canbazlıklarının verdiği heyecanlı iç ürpermesini duyarız; bazı, bir tek kelimenin açtığı engin ufukla hayalimize at oynatacak meydanı buluruz. Bir tek insan ve toplum gerçeğinin bir köşesini aydınlatıyorsa, tekerleme bize bir anda bu gerçeğin tümünü birden kavratır.”¹⁸⁹

Masal tekerlemeleri, metnin omurgasını oluşturacak bir şekilde sık kullanılmalarına rağmen diğer formel şekiller gibi masala dâhil değil, masaldan şeklen ayrı kabul edilirler.¹⁹⁰ Öte yandan tekerlemenin metne olan hâkimiyeti, Boratav’ın şu tanımıyla net ortaya konmaktadır: “Masal tekerlemesi, masalın başında, ortasında uygun yerlerde ve sonunda söylenen, yerine göre uzunca, ya da

¹⁸⁶ Naki Tezel, **Türk Masalları**, s. 10

¹⁸⁷ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 41

¹⁸⁸ Boratav, a.g.e., s. 42

¹⁸⁹ a.g.e., s. 42

¹⁹⁰ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 245

çok kısa (kimi kez birkaç kelimelik) kalıplaşmış birtakım sözlere verilen addır.”¹⁹¹ Naki Tezel ise, masal metnini üç bölüm şeklinde değerlendirmiştir: Masal başı, (yani tekerlemesi), masalın kendisi, masal sonu.¹⁹² Tezel’in türü böyle özetlemesi, yapısal unsurların yani formel şekillerin masal metnindeki konumunu göstermektedir.

Tekerleme örneklerine geçmeden önce masal çalışmalarında incelenen metinlerin, farklı farklı tekerleme ve formel şekilleri ortaya çıkardığını söylemek gerekir. Örneğin, Boratav’ın masal tekerlemelerini sınıflandırma biçimi, yine kendi araştırmalarından elde ettiği sonuca göre oluşmuştur, diyebiliriz. Boratav’a göre, masal tekerlemeleri dört bölümde incelenmektedir. İlki, kısa başlangıç tekerlemeleridir. Bu bölümdeki tekerlemeler, “evvel zaman içinde, kalbur saman içinde...” ve “bir varmış bir yokmuş” gibi sık kullanılan tiplerle örneklendirilir. İfadelerin, “evvel zaman içinde, kalbur saman içinde. Deve tellâl iken, vd...”, “bir varmış bir yokmuş. Allah’ın kulu çokmuş, vd...” şeklinde uzatıldıkları da görülür. İkinci bölümde ise, vezin ve kafiye unsurları kullanılarak tekerlemenin şiir düzeni içinde ya da düz anlatma üslubu ile verilmesi sağlanır. Üçüncü bölüm, bağımsız bir hikâye içerirken; dördüncü bölüm, masal içi ve masal sonu tekerlemelerinden oluşmaktadır. Boratav son bölüm için Türk masallarında tespit ettiği örnekleri sıralar: “Manisa’dan Tire’den, geldi geçti buradan...”, “Tepelerden yel gibi, derelerden sel gibi...”¹⁹³

Tekerlemeler, masal metinlerinde kimi zaman başlangıç kimi zaman ise bitiş formellerinin görevini görmektedir. Dolayısıyla diğer bölümlerde ele alınacak başlangıç ve bitiş formellerinin bazılarının, burada yer alan masal tekerlemelerini içerdiğini söyleyebiliriz. Boratav’ın masal sonu tekerlemesi olarak ele aldığı, masalın bittiğini bildiren “onlar ermiş muradına, biz de erelim muradımıza”, “onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine”, “gökten üç elma düştü, biri bana, vd...” gibi tekerlemeler bu duruma örnektir.¹⁹⁴ Boratav, masal tekerlemelerini bu şekilde sınıflandırırken, Umay Günay masal anlatma geleneği içinde iki tip tekerlemenin tespit edildiğini belirtmektedir. Günay’ın bu sınıflandırması, tekerleme ifadelerinin

¹⁹¹ Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, s. 81, 82

¹⁹² Naki Tezel, **Türk Masalları**, s. 10

¹⁹³ Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat II**, s. 292, 293

¹⁹⁴ a.g.e., s. 293

masal dinleyicisi ile okurunun gerçeklikten muhayyele olan yolcuğundaki konumuna vurgu yapar. İlki, giriş tekerlemeleridir. Günay, giriş tekerlemelerini müstakil metin olarak ele alır ve tıpkı Boratav'ın "masal başı tekerlemeleri" diyerek açıkladığı gibi bu ifadelerin, dinleyiciyi masal atmosferine, alışılmış mantık kuralları dışında bir âlemin mantığına göre hazırladığını belirtir. Günay, giriş tekerlemelerini şöyle ifade eder: "(...)masal metnine başlamadan söylenen müstakil metin niteliğindeki giriş tekerlemeleri, gerçeküstü anlayışla zaman, mekân, doğum, ölüm gibi kavramlar, varlıkların nicelik ve nitelikleri tekerlemelerde, alışılmışın dışında farklı bir tasavvurla ifade edilmektedir."¹⁹⁵

Günay'ın giriş tekerlemelerine verdiği örnek, Boratav'ın dört bölümde sınıflandırdığı masal tekerleme ifadelerinin ilki olan başlangıç tekerlemeleri ile örtüşmektedir. Bu örnekleri, kısa tekerleme olarak adlandıran Günay, bazı masalarda çok uzun tekerlemelerin de yer aldığını söyler.¹⁹⁶ Günay, tekerlemelerin ikinci grubunda, masal içinde yer alan ara tekerlemeleri ve masaldaki bitiş tekerlemelerini göstermektedir. Bu ifadeleri, masal üslubu ve dünyasının tamamlayıcı unsurları olarak ele alan Günay, "Az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik. Döndük bir de arkamıza baktık, bir arpa boyu yol gittik", "Dağlardan yel gibi tepelerden sel gibi geçti" gibi yaygın kullanılan ifadeler ile "Gökten üç elma düştü, biri onlara, biri bana, biri dinleyenlere", "Onlar ermiş muradına biz çıkalım tahtına", "Yedi içti, muradına geçti" gibi kısa tekerlemeleri örnek gösterir.¹⁹⁷

Burada örnek olarak sunduğumuz, birçok farklı kültürün tekerlemelerinden yola çıkarak diyebiliriz ki masalın yapısının temelini oluşturan bu ifadeler, uzun ya

¹⁹⁵ Umay Türkeş Günay, **Elazığ Masalları ve Propp Metodu**, s. 669

¹⁹⁶ Günay'ın uzun tekerlemelere verdiği örneklerden biri şöyledir: "Biz beş arkadaşık. Birimiz kör, birimiz topal, birimiz sağır, birimiz çıplak, birimizin tüfeğinin çakmağı yok... Ava gider, avdan gelirdik. Bitmedik çalı dibinde, doğmadık tavşan avlardık... Az gittik uz gittik. Tepelerde yel gibi, ödünç alınmış un gibi, toza toza gittik. Sağır: "Durun bir kaz geliyor, kanadının sesini duydum. Burası deniz mi?" dedi. Kör, elini alınaya dayadı: "Burası göl, kazlar çarpına çarpına geliyorlar" dedi. Çakmaksız tüfeği olan tüfeği ateşledi, kazı vurdu. Topal: "Siz yetişemezsiniz" dedi ve koştu. Çıplak, kazı koynuna koydu. Gölün kenarında dibi düşmüş, kenarı olmayan bir kazan bulduk. Kazanı suyla doldurduk. O kazı aldık, koyduk ocağa. Kaz kalktı kaçtı bucağa. Üç gün oldu, kaynatırız, kaynamaz. Nineden aldık tuzu, pişirmek için kazı. Kazın gölde kaldı gözü. Üç gün oldu kaynatırız kaynamaz. Eti kemiğinden sert. Ne kaşık kaldı ne kepeç. Üç oldu kaynatırız kaynamaz. Sekizimiz çalı çeker, dokuzumuz altını yakar. Kaz kaldırmış başını bakar. Üç gün oldu, kaynatırız kaz kaynamaz. Biz başladık kazı yemeğe, kaz kalktı başladı bizi dövmeye. Utanır olduk, komşulara demeye..."

Günay, a.g.e., s. 670

¹⁹⁷ a.g.e., s. 670

da kısa biçimiyle farklı kültürlerde farklı şekillerde kullanılıyor olsa da masal şemsiyesi altında birleşmektedirler. Tekerlemelerin kısa ve uzun biçimlerinin ortaya çıkması, masalın hem yazılı edebiyattan hem de sözlü anlatımdan beslenmesiyle ilgili bir durumdur. Tıpkı Günay'ın verdiği örnek gibi bir tekerleme, masal anlatıcısının dilinde uzun bir hikâyeyi anımsatırcasına birdenbire bir kurgu metne dönüşebilmektedir. Tekerlemelerin sözlü anlatımdaki durumu böyleyken, yazılı edebiyattaki masalarda daha ziyade kısa tekerleme ifadelerinin yer aldığını görmekteyiz.

2.3.2. Kurmacanın Kıyısında: Başlangıç Formelleri

Okuru, masal dünyasının gerçekliğine götüren yapıların başında başlangıç formelleri gelmektedir. Önceki başlıkta söz ettiğimiz tekerleme ifadelerini de içeren başlangıç formelleri, bir masalın neredeyse olmazsa olmazı konumundadır. Burada, yalnızca bir türün yapısal unsurunu meydana getiren bir formelden değil, aynı zamanda kurmacaya kapı aralayan bir kalıptan da söz etmekteyiz.

Başlangıç formelleri, masal âlemine girişi ilan etmektedirler. Masal okuru ve dinleyicisinin hakikat âleminde ayrılarak muhayyel bir âleme girmesini sağlayan bu ifadelerdir.¹⁹⁸ Örneğin, bir masal anlatıcısı, masalın asıl olaylarına geçmeden önce, dinleyicisini masala hazırlamak amacıyla başlangıç formellerini kullanmaktadır.¹⁹⁹ Diğer kalıp ifadeler gibi hem sözlü anlatımda hem de yazılı edebiyatta yer alan bu başlangıç formeli, her ne kadar ekseriyetle tekerlemeleri içeriyor olsa da ayrı amaçlara hizmet etmektedirler. Burada, Alangu'nun deyişiyle masal tekerlemelerinin formel şekiller gibi masal metnine dâhil bir yapı olmadıklarını, dolayısıyla başlangıç formellerinin tekerlemelerden ayrı bir formel şekil olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

Çok yaygın olan “bir varmış” formeli, tüm masal araştırmacılarının ve okurlarının malumudur. Tahir Alangu, Türk ve dünya masallarını ayırt etmeksizin yaptığı değerlendirmede tüm masalların “bir varmış” formeli ile başladığını söyler.²⁰⁰ Masaldaki belirsizlik atmosferinin başlangıç formelleri ile sağlanması, aynı zamanda

¹⁹⁸ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 247

¹⁹⁹ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 84

²⁰⁰ Alangu, a.g.e., s. 247

bu formelleri masal tekerlemeleri ve giriş hazırlık formellerinden ayıran bir durumdur. Alangu, yalnızca “bir” kelimesi ile başkahramanın adından, mesleğinden ya da masalın nerede cereyan ettiğinden gayrimuayyen şekilde bahsedildiğini ve bu söz konusu atmosferin başlangıç formelleri ile aktarıldığını ifade etmektedir. Yani okur/dinleyici, “bir” ifadesiyle gayrimuayyen bir zamana ve mekâna götürülmektedir.²⁰¹ Başlangıç formelleri, öncelikle iki grupta incelenir:

1. Sade Başlangıç (Giriş) Formelleri, 2. Tekerlemeli Başlangıç (Giriş) Formelleri²⁰²

“Bir varmış, bir yokmuş...” veya “Evvel zaman içinde...” olarak sıralanan girişler, en yaygın başlangıç formelleri arasındadır. İki ifadenin birlikte kullanıldığı masallar da bulunmaktadır. Sakaoğlu, ilk gruptaki formel yapıyı, Bir Varmış’lı Başlangıç Formelleri, Evvel/Eski Zaman’lı Başlangıç Formelleri, Bir Varmış ve Evvel Zaman’lı Başlangıç Formelleri olarak üç grupta incelemektedir. Bu başlıklar için de sırasıyla şu örnekleri vermektedir: “Bir varmış bir yokmuş, Allah’tan başka kimse yokmuş, bir varmış.”, “Evvel zaman içinde bir varmış.”, “Bir varmış, bir yokmuş; eski zamanlarda bir varmış.”²⁰³

Tekerlemeli başlangıç formelleri ise, okuru ya da dinleyiciyi masal atmosferine alıştırmak amacıyla kullanılır. Bu formel, sade başlangıç formellerinin detaylandırılmış bir örneği olarak düşünülmektedir. Sakaoğlu, bunları Tekerlemenin Sona Getirildiği Başlangıç Formelleri ve Tekerlemenin Başa Getirildiği Başlangıç Formelleri olarak iki grupta incelemiş ve sırasıyla şöyle örneklendirmiştir: “Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde; develer tellâl iken, pireler berber iken; ben anamın beşiğini tıngır mıngır salları iken bir varmış.”, “Var varanın sür sürenin, destursuz bağa girenin hâli budur padişahım! Yollar saçak pürçek, kimi yalan kimi gerçek; hikâyedir bunun adı, söylemeyle çıkar tadı. Eski zamanenin devrinde bir varmış.”²⁰⁴ Buraya kadar söz edilen formel şekiller, genel olarak tüm dünya masalları için geçerli olacağı gibi Saim Sakaoğlu ve Tahir Alangu’nun Türkiye’nin çeşitli

²⁰¹ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 248

²⁰² Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 84

²⁰³ Sakaoğlu, a.g.e., s. 84

²⁰⁴ a.g.e., s. 84, 85

bölgelerinde topladığı halk masallarının incelenmesiyle tespit ettiği Türk masallarına has formel şekilleri de içermektedir.

Bir metnin masal türüne yakınlığı ya da masal türü olarak değerlendirilmesi, bir yerde söz konusu bu formel şekillerin metne hâkimiyetini gerektirir. Tıpkı Alangu'nun söylediği gibi masal anlatıcısının kullandığı en yaygın formel şekillerden olan “Bir varmış, bir yokmuş...” ifadesiyle oturan masalın işleyişi, aynı zamanda başka bir işleve de sahiptir. İtalyan masalları üzerine çalışan Italo Calvino'ya göre bu işlev, bellekle ilişkilidir. Calvino, burada unutilan bir metnin olduğunu varsayar ve masala (belki de masal anlatıcısına) unutulduğunu varsaydığını hatırlatma ve böylelikle masalın kendi varlığını oluşturması gibi bir görev yükler:

“Masal anlatıcısı kolektif belleğe, ama aynı zamanda masalların her türlü bireysel belirleniminden arınmış olarak çıktıkları bir unutma kuyusuna seslenir. ‘Bir varmış, bir yokmuş...’ Anlatıcı, unutilan (unutulduğuna inanılan) hikâyeleri anımsatmak (anımsattığına inanmak) için anlatır. Masalın filizlendiği çoğulluk dünyası, belleğin gecesidir, ama aynı zamanda unutmanın gecesidir. Zamanlar, yerler, kişiler bu karanlıktan çıktıklarında, belirsiz kalmak zorundadırlar, masalı dinleyen masalla doğrudan özdeşleşebilsin, masalı kendi deneyiminde imgelerle tamamlayabilsin diye.”²⁰⁵

Calvino'nun söylediği, öte yandan aynı zamanda sözlü anlatımın bir parçası olan masalları ve bu masalların anlatıldığı geceleri/meclisleri hatırlatmaktadır. Yine bu ifadeler, masalın formel yapısındaki yer, zaman gibi diğer unsurların da tıpkı başlangıç formelleri gibi masalın kendi varlığını oluşturmasına katkı sağladıklarını göstermektedir.

Masal başında söylenen bu formeller okuru/dinleyiciyi masal dünyasına götürmenin yanında gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Bu durum, söz konusu formel şekilleri, gerçeklik ve kurmaca bağlamında ele almamızı sağlamaktadır. Kekeç'in aktarmasıyla masal anlatıcısı, muhatabını çeşitli oyunlarla masal âlemine davet ettikten sonra her ne kadar masal aralarında ve bitiş anında gerçekliğe sürükleyecek olsa da masalın asıl dünyası kurmaca dünyadır.²⁰⁶ Bu durumda, baştan beri sözü edilen tekerleme ve girişte yer alan formel şekillerin muhatabını olağanüstü bir dünyaya davet etmesiyle ilgili işlevi, bir taraftan kurmaca dünyaya da bir davettir.

²⁰⁵ Italo Calvino, **Amerika Dersleri: Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri**, çev.: Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, 1. b., s. 140

²⁰⁶ İsmail Kekeç, “Geleneksel Türk Tahkiyesinin Modern Türk Tahkiyesine Yansımaları”, Doktora Tezi, s. 105

Burada sözlü anlatımın ve yazılı metnin anlatıcısı, gerçek dünyayı masal dünyasına kabul eden bir “derleyici, düzenleyici” olarak okur nazarında ön plana çıkmakta ve böylece kurmaca dünyanın bir yerde rehberi olmaktadır.²⁰⁷

William R. Bascom ise, kurmaca dünyaya girişi sağlayan geleneksel başlangıç formellerini bir uyarı niteliğinde değerlendirir. Masal yazarı ve anlatıcısı, başlangıç formellerini kullanarak aslında muhatabını kurmaca dünyaya karşı uyarmaktadır. Okurun/dinleyicinin kurmaca metne inanması yahut inanmaması, “kurmacanın gerçekliğini” sarsmamakta, doğrusu yazar da böyle bir istekte bulunmamaktadır. Bascom’un burada metin adına söylediği, aynı zamanda masalı bir tür olarak mit ve efsaneden, günlük ve resmî konuşmalardan ayıran bir özelliktir.²⁰⁸

Masal metninin tekerleme ve başlangıç formelleri sayesinde kurmaca bir dünya olarak kabul edilmesi, aynı zamanda Umberto Eco’nun “okur sözleşmesi/kurmaca anlaşması” kavramı ile örtüşmektedir. Bu kavram, kurmaca metin okurunu görünmez ve yazılı bir anlaşmaya bağlı olduğunu ifade etmektedir. Okur, bu anlaşmaya bağlı kalarak metni okur. Aslında kurmaca metnin gerçek olmadığını farkındadır, ancak bir nevi önce anlaşmayı sonra da okuduklarını gerçekmiş gibi kabul etmek adına söz vermiştir. Masal okuru ya da anlatıcısı, bir masal metni ile karşı karşıya olduğunun bilincinde olsa da heyecanla metinden keyif almaya bakmaktadır. Eco’nun kurmaca metinden kastettiği aslında doğrudan masallar değil, tüm anlatılardır; ancak konuyu ele aldığı “Olası Ormanlar” başlıklı denemesine, tekerleme ve başlangıç formelini içeren “Bir zamanlar... Bir kral varmış!” ifadesiyle giriş yapmasından özellikle masal türüne işaret ettiği anlaşılmaktadır.²⁰⁹ Başlangıç formelleri, bir taraftan okuru masal dünyasının bir parçası yapmak üzere kullanılmakta, diğer taraftan “kurmaca” metin değerlendirmesine dahil olmaktadır. Yani bu ifadeler, masalın bir tür olarak modern edebiyatla bağını güçlendiren bir unsur olarak karşımızdadır.

Masal anlatıcısının dilinde, âdeta bir zaman makinesi gibi okurunu alıp gizemli masal gerçekliğine ya da bir hayal âlemine götüren başlangıç formelleri,

²⁰⁷ Kekeç, a.g.e., s. 103

²⁰⁸ William R. Bascom, “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, **Millî Folklor Dergisi**, a.g.e., s. 80

²⁰⁹ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Can Yayınları, 5. b., s. 101.

modern edebiyatta da işlevini koruyarak okurunu gerçek dışı atmosfere hazırlamaya devam etmektedir. Formeller, geçmişten bugüne değişik biçimlerde kullanılsa bile işlevlerini yitirmemişlerdir.

Burada değişik biçimler derken kastettiğimiz, Zarifoğlu'nun anlatılarında göreceğimiz gibi, yazarın muhatabını masal dünyasına alıştırmak üzere kullandığı, formel ifadelerin karşılığı olduğunu tespit ettiğimiz bazı ifadelerdir.

2.3.3. Geçiş Formelleri

Masalların temel yapısını oluşturan formel ifadeler, yalnızca başlangıç formelleri gibi masalın girişinde değil, işlevine göre farklı kısımlarında görülmektedir. Burada bu ifadelerden biri olan geçiş formellerini, daha çok Türk masalları üzerinde çalışan araştırmacıların tespitlerinden yola çıkarak örneklendireceğiz. Formel geçişler, kahramanlardan birinin macerası anlatılırken diğerinden söz edilmesi gerektiğinde, yani masalda ani bir değişiklik oluştuğunda kullanılan haberci ifadelerdir. Masal dinleyicisi ya da okurunun metinle bağının kopmaması, geçiş formelleri ile sağlanmaktadır.²¹⁰ Böylelikle hem masalda bütünlük bozulmamış hem de masal anlatıcısının muhatabı karşısındaki hâkimiyeti yitirilmemiş olur. Alangu, geçiş formellerinin şekil olarak basit görünse de masalın kilit taşı konumunda olduklarını belirtmiş ve geçiş formellerini şöyle örneklendirmiştir: “Geçiş formelleri yalnız form olarak işe yaramazlar, masalcının dinleyici üzerindeki tesirini her zaman için canlı tutmak hizmetini de görürler. Masalcı çok defa dikkatlerini canlı tutmak için dinleyicilerine hitap eder: “Gelseler baksalar ki ne od var ne ocak (...). Ah zavallı şehzadecik, daha başına kim bilir neler gelecek?”²¹¹ Sakaoğlu ise, geçiş formellerini dört bölümde sınıflandırır:

1. Masaldaki Olayın Geçtiği Yeri veya Kahramanı Değiştirmek İçin Kullanılan Bağlayış Formelleri, 2. Dinleyicinin Dikkatini Artırmak İçin Söylenen Bağlayış Formelleri, 3. Uzun Zamanı Kısaca İfade Etmek İçin Kullanılan Bağlayış Formelleri, 4. Masal Ortasında Geçiş Sağlayan Tekerlemeler.²¹²

²¹⁰ Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 85

²¹¹ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 249

²¹² Sakaoğlu, a.g.e., s. 85, 86

Bu sınıflandırmaya göre, verdiği bazı örnekler ise sırasıyla şöyledir: “Biz haberi nereden verelim? Oradan bir kervan geçer”, “Bakar ki adamın biri havuzdan suyu tasla alıyor, sular hep altın kesiliyor”, “Uzatmayalım kâmeti/Kopartırız kıyameti”, “Az gelirler, çok gelirler; azını çoğunu Allah bilir. Altı ay, bir güz gelirler. Geri dönüp bakarlar ki bir çuvaldız boyu yol gelmişler.”²¹³

Masalda yalnızca başlangıç formeli ve tekerlemeler değil, geçiş formelleri de önemli bir işleve sahiptir. Bu formeller, aynı zamanda masal türünün sözlü anlatımdan beslendiğini ortaya koymaktadır; çünkü geçiş formelleri, kullanım biçimlerine bakıldığında masal anlatıcısının üslubunu yansıtmaktadırlar.

2.3.4. Yer, Zaman ve Sayı Formelleri

Buraya kadar söz ettiğimiz formel ifadeler, daha çok gerçek dünya ve masal dünyası arasındaki ayrımı sağlarken, olayların geçtiği mekânın/zamanın belirsizliği ve sık kullanılan bazı sayılar masal türünün temel özelliğini öne çıkarmaktadır. Masalda bulmayı umduğumuz bu belirsizlik atmosferi, yer, zaman ve sayı formelleri ile sağlanır. Başlangıç formellerinde olduğu gibi bu başlıkta da Sakaoğlu ve Alangu'nun tespitlerine yer verilecektir.

Masalarda, modern ya da gerçek dünyadan bir parçaya; şehir, ülke, bölge isimlerine, net bir tarihe ya da yıla rastlamak neredeyse imkânsızdır. Masal anlatıcısı veya yazarı, bunların yerine masal dünyasının bir kaidesi olan “belirsizliğin” altını çizerler. Bu atmosferi, pekiştirmek için de yer ve zaman formellerini kullanırlar. Birçok masalın girişinde, başlangıç formelleri ile bütünleşmiş bir şekilde yer alan “bir varmış bir yokmuş” gibi zaman kayıtları, burada söz edeceğimiz yer ve zaman formellerinden farklıdır.²¹⁴

Zaman formellerinin, sayı ve günlerle tayin edildiği bazı örnekler şu şekildedir: “Yedi gün, yedi gece, kırk gün kırk gece”, “yedi yıl, kırk yıl”.²¹⁵ “dokuz aylık yoldaki memleket”, “yedi veya üç sene yol”, “kırk günlük mühlet” gibi takribî bir zaman ifade eden başka örnekler de vardır.²¹⁶ Masalarda, zamanı tayin etme

²¹³ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 86

²¹⁴ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 253

²¹⁵ Sakaoğlu, a.g.e., s. 96

²¹⁶ Alangu, a.g.e., s. 254

amacıyla kullanılan formel sayılar da vardır. Yedi, üç, kırk sayılarını masalarda sık görmekteyiz. Masalarda, “kırk gün mühlet”, “yedi yıllık hapis” gibi kullanımlar, başkahramanın bir amaç ya da emelinin peşinden gittiği zorlu yolculuğu vurgulamaktadır. Kahraman, sevdiğine kavuşmak için “kırk” gün sabretmelidir; “kırk gün” yol yürüdükten sonra menzil-i maksuda varılır, şehzade hareketinden “kırk gün” sonra şehre varır.²¹⁷ Masaldaki olayın cereyan ettiği yer, bölge ya da ülke ise genellikle “memleketin birinde” gibi ifadelerle belirtilir.²¹⁸ Burası, kahramanın çok defa gittiği ve bir dizi macera yaşadığı yerdir. Öte yandan, Mısır, Hindistan, Arabistan, Şam, Çin-Maçin, Yemen, Kaf Dağı, Buhara, Mekke kurmaca masal dünyasının yer formellerindedir.²¹⁹

Yer, zaman formelleri ile sağlanan belirsizlik atmosferi, sayı formelleriyle işaret edilen kahramanın sabrının sınındığı zorlu yolculuklar gibi etkenler, okuru masal dünyasında tutan unsurlardır. Aynı zamanda bu unsurlar, masal türünü diğer edebî türlerden ayıran belirleyici etkenlerdir. Burada söz ettiğimiz formeller, anlatılarda tespit edeceğimiz baş yapısal unsurlar arasında olacaktır.

2.3.5. Bitiş Formelleri

Masal türünün formel yapısını oluşturan her kalıp ifade, okurun ve dinleyicinin kurmaca masal âleminde kalmasını, başkahramanın macera peşinde dolaşmasını ve okurun bir an olsun dikkatini masalda cereyan eden olaylardan ayırmamasını sağlamaktadır. Yani tıpkı Eco'nun bahsettiği gibi masal okuru, “okur sözleşmesi” kavramı bağlamında kahramanların peşinden bile isteye gitmektedir. Masalın bittiği son sahnede ise, kişilerin hakikat âlemine dönmesi gerekecektir. Burada ele alacağımız bitiş formelleri, okurun gerçek ve kurmaca/hayal ile hakikat arasındaki yolculuğunda önemli bir yere sahip olacaktır.

Bitiş formelleri, önceki formel ifadelerin de tesiriyle muhayyel âlemde gezinen masal okurunun, hakikat âlemine geri gelmesini sağlayan elzem ifadelerdir.²²⁰ Masal anlatıcısı ve yazarı, bitiş formellerini kullandığı esnada tüm

²¹⁷ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 251

²¹⁸ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 96

²¹⁹ Alangu, a.g.e., s. 254

²²⁰ a.g.e., s. 151

masal atmosferi birden bozular. Alman masal araştırıcısı Robert Petsch, bitiş formellerini beş grupta sınıflandırır:

1. Çıplak Bitiş, 2. Devam Eden (İleriye Giden) Bitiş, 3. Özetleyen Bitiş, 4. Ani Bitiş, 5. Şahsî Bitiriş.²²¹

Bitiş formellerinin uygulandığı masalın son bölümü, her konunun bir neticeye bağlandığı bir yerdir; ancak Tahir Alangu'ya göre, bir halk masalında vakaların en yüksek noktaya ulaştığı bölüm, masalın ortası değil, sonudur. Yüksekçe çıkarma noktası, çıplak bitiş formeli ile sağlanmaktadır. Çıplak bitiş, aynı zamanda masal motiflerinin yığıldığı bölümdür.²²² Alangu'nun Türk masalları özelinde yaptığı çıplak bitiş formeli değerlendirmesi şöyledir:

“Masalın sonu, kahraman için çok defa sevinçlidir; fakat *hayırlı netice* göze çarpar bir derecede fazla bulunmaktadır. Neticede saadete vasıl olan kahramanın aşk iştiyakının *düğün* vasıtasıyla sağlanması, bizim masallarımızda en ziyade sevilen bitiş şeklidir. Bu motif çok defa başka motiflerle birleşmiş bir vaziyette bulunmaktadır; kahraman izdivaç yolu ile zengin olur, hatta padişahlık mevkiine kadar yükselir.”²²³

Bu bölümde, masaldaki olaylar sade bir şekilde bitirilir. Kahramanlar doğrulukları, çalışkanlıkları ve yiğitliklerinden ötürü mükâfatlandırılırken, kötüler uygun şekilde cezalandırılırlar. “Yiyip içip yaşarlar”, “Onlar orada muratlarına ererler, biz de burada erelim”, “Düğün kurulup kırk, gün, kırk gece düğün yapıp muratlarına ererler” gibi ifadeler çıplak bitiş formeline örnektir.²²⁴ Çıplak bitiş formellerinde, vakanın bitişini izah edilirken kahramanlarla ilgili bir bilgi verilmez. Masal okuru, şüphesiz kahramanlarla ilgili “Nereye gitti, mesut oldu mu, acaba çok yaşadı mı, çocukları oldu mu?” gibi birçok soru soracaktır.²²⁵ Olayların bitişinde, asıl kahramanlarla ikinci derecede rolü olanların gelecekleriyle ilgili makul bilgiler, ileriye giden bitiş formellerinde yer alır. Burada, kahramanların neşe ve mutluluk içinde ölünceye kadar yaşayıp yaşamadıkları, çocuklarının olup olmadığı belirtilir.²²⁶ Masallarda uzun ömür sürmek, vazgeçilmez bir saadet kaidesidir. “Neşe ve saadet

²²¹ Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 1**, s. 89

²²² Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 255

²²³ Alangu, a.g.e., s. 256

²²⁴ Sakaoğlu, a.g.e., s. 90, 91

²²⁵ Alangu, a.g.e., s. 257

²²⁶ Sakaoğlu, a.g.e., s. 91

içinde ölüme kadar rahat bir ömür sürdüler”, “Çok yaşadılar” gibi ifadeler, ileriye giden bitiş formellerine örnektir.

Masal okuru/dinleyicisi, masal âleminde dolaşırken nasıl kahramanın maceraları peşinde sürükleniyorsa, kaderini de sahiplenmektedir. Kahramanın talihi, okurun/dinleyicinin talihidir. Dolayısıyla masalın sonunda bir nasihata ihtiyaç duyacaktır. Alangu, Petsch’in sınıflandırmasında üçüncü grupta yer alan özetleyen bitiş formelleriyle ilgili değerlendirme yaparken, aslında masalın her zaman okurun beklentisini karşılayacak şekilde bittiğini söylemektedir: “Masal bir ders, bir takrir (anlatma) değil, bir mükâleme (söyleşme) olduğundan, hikâyenin devamı müddetince, bitişte çok kuvvetli bir şekilde meydana çıkmak için didaktik hatları terk eder.” Burada, bütün hikâyenin bir atasözü ile kapandığını kasteden Alangu, atasözlerini masalda kıymetli bir sanat vasıtası olarak tanımlamaktadır.²²⁷ “İyilik yap denize at; balık bilmezse Hâlik bilir”, “Eskiler derler ki, iyiliğe iyilik her kişinin kârı, kötülüğe iyilik er kişinin kârı” özetleyen bitiş formellerinde kullanılan atasözlerindedir.²²⁸

Öte yandan bazı masalların, daha kısa ifadelerle sonlandırıldığı görülmektedir. Bu bitiriş, Petsch’in sınıflandırmasının dördüncü grubunda yer alan ani bitiş formelleriyle sağlanmaktadır. Burada masalın bittiğine dair kısa bir ihbar yapılır. Kahramanın adının zikredilerek “Keloğlan’ın hikâyesi de burada bitti” denildiği de vakidir. Öte yandan Avrupa halk masallarına, ekseriyetle “masal bitti” ifadesiyle son verilir. Petsch’in sınıflandırmasının beşinci grubundaki şahsî bitiriş formelleri ise, masal okurunu/dinleyicisini, hakikat âlemine bir nebze daha yaklaştırmak için kullanılır. Özellikle sözlü kültürde anlatıcının, masalın bittiğine dair verdiği şahsî ihbar veya bizzat kendisini hadiselerle özdeşleştirme bu formelde görülmektedir. Anlatıcı, muhatabını hakikate çağırarak amacıyla kahramanları bizzat tanıdığını belirten ifadeler kullanır. Alangu, bu bölüme Türk halk masallarından şu örneği vermiştir: “Kırk gün kırk gece düşün ederler. Ben de oradan geçiyordum, bana da biraz pilav zerde verin dedim de, aşçı kepçe ile elime nasıl vurduysa bak.”²²⁹ Yine gökten elma düşmesi, teminat formeli diye de ifade edilen anlatıcının masal

²²⁷ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, s. 257

²²⁸ Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları 1*, s. 92

²²⁹ Alangu, a.g.e., s. 258

ülkesinden gelmesi, dinleyiciler için iyi dilek dilenmesi, kötülere ceza tayini, kerevete çıkılması gibi ifadeler burada yer almaktadır. “Gökten düştü üç elma: Biri söyleyene, biri dinleyene, biri de bana”, “Onlar orada yaşamakta olsunlar; ben o vakit onları bıraktım geldim. Onlara mesel, size sağlık; yedi içti, dünyadan göçtü, siz de yiyin için, dünyada safa sürün. Allah muradınızı versin.” gibi cümleler şahsî bitiriş formellerine örnektir.²³⁰ Bitiş formelleri, görüldüğü gibi öncekilere göre daha farklı kullanım biçimlerini içermektedir. Aynı zamanda, hem Türk hem de Batılı araştırmacıların bitiş formellerinin kimi örneklerinde uzlaştığını görmekteyiz. Ele aldığımız bu son formel ifadeyle birlikte, masal türü bağlamında inceleyeceğimiz metinler için ihtiyaç duyduğumuz masal iskeletini tamamlamış olduk. Burada gördüğümüz, masalın formel yapısını oluşturan her bir unsur metin incelemelerinde rehberimiz olacaktır.

²³⁰ Sakaoglu, a.g.e., s. 92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇOCUK OKURUN ALIMLAMASIYLA MASAL

3.1. BİR TÜR OLARAK MASALIN ÇOCUK OKURLA MÜNASEBETİ

Masalların bir tarafıyla sözlü, diğer tarafıyla da yazılı edebiyata dayanması, tarih boyunca okur/dinleyicisi kitlesini de genişletmiştir. Her yaştan kişinin, kimi zaman aynı mecliste dinlediği masalların, çocuk okurlar için nerede durduğu hep tartışılmıştır. Yapısı ve muhtevası yönüyle masallar ilgili bölümde aktarıldığı gibi çocuklara has kalıplar içermektedir. Üstelik ekseriyetle iyi ve emeline ulaşmak için mücadele veren kahramanlar ya da mutlu biten “son”lar yine masal türündeki bir metnin özellikleridir. Bu minvalde masalların, çocuk dinleyici/okur ile bariz bir münasebette olduğu açıktır. Öyleyse, araştırmacıların masal metinleri ve çocuk okura ilişkin kurdukları bağı izah etmek, çocuk okurun alımlayışıyla masal metninin nerede durduğunu görmek, böylelikle; “çocuklar için masal”²³¹ konusuna açıklık getirmek gerekmektedir.

²³¹ Masalın çocuk okurlarından söz edildiğinde, her zaman çocuk edebiyatı sahası ima edilmekte bu alan dâhilinde konuya yaklaşılmaktadır; ancak burada, çocuk edebiyatı başlığı altında bir “masal”dan değil, salt çocuk okurun alımlamasıyla masaldan söz etmekteyiz. “Çocuklar için masal” yahut “çocukların dinlediği/okuduğu masal” başlıklarının, neden çocuk edebiyatı sahasının dışında da ele alınması gerektiğinin altını çizmek gerekir. Çocuk edebiyatı ve folklor alanlarında çalışan Jack Zipes, bu ayrımı net olarak ortaya koyan isimlerden ilkidir. Şirin’in aktarmasıyla Zipes, şöyle demektedir: “Her şeyden önce masalların ‘çocuk edebiyatı’ olmadığını kabul etmemiz gerekir. Masalları ağırlıklı olarak çocuk edebiyatı veya ‘çocukken okunan hikâyeler’ olarak gördüğümüz zaman niçin bu kadar fazla alanda kullanıldıklarını ve nasıl bu kadar çok mana içerebildiklerini anlayamayız. Çünkü masal dediğimiz anlatı ‘tek boyutlu olarak tanımlanamaz’ ve yetişkinler bir şekilde çocuklarına her daim masal adı verilen bu hikâyeleri okumuş, sansürlenmiş, tasvip ederek aktarmış ve anlatmışlardır.” (Mustafa Ruhi Şirin, “Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi”, **Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, s. 59) Yine Şirin’in aktarımıyla çocuk edebiyatı yazarı Yan Wensing, klasik masalların en bilinen örneği *Andersen Masalları*’nı salt çocuk edebiyatı içinde sınırlandırmayı uygun görmez: “Mutlak olan Andersen’in çocuklar için yazdığıdır ama masalları birçok yetişkin okuyucuyu da çekmiştir.” (Mustafa Ruhi Şirin, **Masal Atlası -Masal Kültürü Yazıları- (1986-1998)**, s. 29) Son olarak masal araştırmacısı William R. Bascom, masalların “çocuk anlatıları” şeklinde kabul edildiğine dikkat çekmiş, ancak birçok toplumda sadece çocuklarla sınırlandırılmadığını belirtmiştir. (“Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, William R. Bascom, **Millî Folklor Dergisi**, s. 79)

Masalın tarihten günümüze olan yolculuğu göz önüne alındığında, çocuk dinleyicinin/okurun masallarla ilk kez anlatıcılar vesilesiyle tanıştığı görülmektedir. Bu açıdan, her yaştan kişinin meclislerde bir araya gelip anlattığı ve dinlediği masalların en dikkatli muhatabı çocukların, bu anlatılarla münasebeti masal tarihi açısından da önemlidir. Öte yandan bu sahada çalışan araştırmacıların, türün tarihine değinirken mutlaka “çocuk ve masal” başlığına da bahis açması, çocuk dinleyici/okurun göz ardı edilemez bir masal muhatabı olduğu gerçeğini ifade eder. Nihayetinde, geçmişte kurulan yahut gelenek olarak günümüzde de görülen masal meclislerinde, çocukların yer alması aynı gerçeğin altını çizmektedir. Masalların tarihinin anlatıldığı sayfalar, aynı zamanda çocukların bu metinlerle bağının pekiştiği meclislerde, kimlerin masal anlattığı, kimlerin dinlediği sorusuna da cevap verilen çalışmalar olmuşlardır. Örneğin Pertev Naili Boratav, daha çok anneler ve ninelerin, çoğu kız olmak üzere büyücek çocukların masal anlattıklarını ifade etmektedir. Boratav’ın, masalın konusunun topluluklardaki dinleyicilerin yaşlarına ve cinsiyetlerine göre çeşitlendiğini belirtmesi, aynı zamanda çocuk ve masal ilişkisine dair bir ipucu vermektedir.²³² Büyükler ve çocuklar, aynı mecliste bir masal dinleyicisi olarak yer alabiliyor olsa da çocukların beklentisi, yani masal metinleriyle ilişkisi daha farklı bir düzlemde değerlendirilmektedir.

Gerek yapısıyla gerek muhtevasıyla masal metinlerinin, çocuklara da hitap ettiğinin su götürmez bir gerçek olduğu, iyi kahramanların kötü kahramanı her daim yenmesinden de bellidir. Bu durumu Tahir Alangu, ilgili bölümde sözü edilen “halis masal” kavramıyla açıklık getirir. Kahramanlar özelinde, iyinin daima fenaya galebe çalması, ona göre halis bir masalın önemli özelliğindedir. Masalı, çocuk için en uygun ahlakî gıda hâline getiren de budur. Dahası, ona göre çocuk ruhu böylece sanat tezahürleri ile ahenkli bir şekilde temas etmektedir: “Masalda dünya, inceliklerine varıncaya kadar çocuk ruhunun tasavvur ettiği gibi akseder: Çocuğun bütün düşüncesi, görüşü ve hissiyatının tam bir resmi. Çocuk ruhu masalda vücut kazanır ve şekillenir, onun ruhu bütün masal şiirini anlamak için bir anahtardır.”²³³

²³² Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 38

²³³ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 235

Masal, sözlü ve yazılı edebiyatın bir ürünü olarak çocukların penceresinden değerlendirildiğinde; kavramsal tanımından ayrılmaktadır. Yani yeni bir işlev kazanmakta, farklı şekilde tanımlanmaktadır. Pertev Naili Boratav'ın yaklaşımı, bu duruma bir örnektir:

“Çocuğa ana dilinin, bir işçi elindeki alet gibi, nasıl kullanıldığını ilk öğreten, ona bu dilin türlü hünerlerini: Kıvraklığını, zenginliğini, inceliğini ilk gösteren, kişiye kendi dilini konuşmayanlardan uzaklaştırıcı, onu konuşanlara yakınlaştırıcı duyguyu -ninnilerin, tekerlemelerin, türkülerin yanı başında, ama herhalde onlardan daha geniş ölçüde- ilk aşıl原因an masaldır.”²³⁴

Görüldüğü gibi masal böylece, yeni bir dinleyici/okur kitlesi kazanmakla kalmamış, farklı bir işleve de sahip olmuştur. Masalın çocuklara dönük, bu yeni işlevini aktarma işiyle bizzat ilgilenen masal anlatıcıları, geçmişte ve günümüzde deneyimi aktaran kişi olarak önemli bir konumda yer almışlardır. Usta bir anlatıcının, kafiyeli sözlerle anlattığı bir masalla, çocuk muhatabının ruhunda ve kulağında kalıcı izler bırakacağı muhakkaktır.²³⁵ Alangu, masal ve çocuk arasında kurulan bu sağlam köprüünün kurulmasını, anlatıcının sezdirmedeki ustalığına bağlamaktadır. Masalın günümüzde çocukların ruhuna tesir edebilmesi, belki de yüzyıllar önce kurulan bu köprüünün hâlâ yıkılmamış olmasından gelmektedir. Alangu, masalcının buradaki üstün becerisini şöyle anlatır:

“Çoğunluk çağında, masalla, anlatıcının neyi ifade etmek istediği sezdirilebilir. Masalcı, bunu, çocuk seviyesindeki herkese sezdirebilir. Tekniğinde yalnız kelimeler değil, biraz da oyunculuk sanatı ve seslerin uyarıcı imkânları var. Çocuğun, masal dünyasında yaşarken algıları çok canlıdır. Bunu bütün derinliği ile duyabilir, bütün olayları ve dünyayı bir süre masalla düşünür, masal onun gıdasıdır. Bütün konuşulanları, gündelik olayları masalla ifadeye hazırır.”²³⁶

İnsanlığın deneyim aktarımı olarak gördüğü destanlar, türlü kahramanlıkların yaşandığı, iyilerin kazandığı anlatılar olarak nasıl ki yetişkinlerin dünyasına gerçeklikten kopup umut vermek üzere gelmiştir;²³⁷ destanla zaman zaman ilişkilendirdiğimiz masallar da aynı işlev üzerine geçmişte ve günümüzde var olmaktadır. Nitekim masalı, çocuk dinleyici/okur açısından vazgeçilmez kılan budur.

²³⁴ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 17

²³⁵ Saim Sakaoğlu, **Masal Araştırmaları 2**, s. 45

²³⁶ Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, s. 676

²³⁷ Ahmet Kabaklı, “Romantik Çağ”, **Çocuk Edebiyatı Yıllığı 1987**, Yayına Hazırlayan ve Yöneten: Mustafa Ruhi Şirin, 1. b., s. 228

Çünkü masallar, gerçek dünyanın basitleştirilmiş bir modelini sunmaktadır. Gerçeğin indirgenmiş hâlini, iyi kahraman ve kötü kahramanın karakter özelliklerindeki karşıtlıklarla gösteren masal, kahramanlar üzerinden bir deneyim aktarmaktadır.²³⁸

Öte yandan, masal anlatıcısı yahut masal yazarının muhatabı bir çocuk olduğunda, o masalın nihayetinde umut vermesi beklenir. Aslında Ursula Ewig'e göre yalnızca çocukların değil, masalı okuyan ya da dinleyen her yaştan kişinin beklentisi budur. Çocuğa geçmişin hayat ve toplum düzenini, renkli bir atmosfer içinde aktaran masalın yetişkinlere tesiri de yadsınamaz derecede çoktur: "Yetişkin kimselerde bugün masala olan ilginin gelişmekte olduğu görülüyor. Belki de, modern insan güçlüklerle dolu, ama gizli bir tarafı kalmamış olan dünyadan uzaklaşıp masalda bulduğu sadelik ve derinliği seviyor."²³⁹ Masal metinleri, tıpkı Ewig'in söylediği gibi her yaştan kimsenin tesiri altında kaldığı kültür unsurlarını barındırmaktadır. Bunun içindir ki masal araştırmacıları ve yazarların ortak kanaati, tıpkı destanlarda olduğu gibi iyiliğin, kahramanlığın, asaletin, hakkın ve zaferin sonunda mutlaka kazanması durumunun masallarda daha sık yer alması gerektiğidir.²⁴⁰ Yazarların²⁴¹ ve araştırmacıların masal dinlemenin yahut okumanın önemini izah ederken, kendi çocukluklarını delil göstermeleri masalın tesiri asla geçmeyecek bir sözlü ve yazılı edebiyat ürünü olduğunu ifade eder. Örneğin Boratav, Ewig'in görüşüne kendi çocukluğunu örnek vererek katılmaktadır: "Masal elbette çocukluğumuzdur. Büyüyüp, katı gerçeklerin karşısındaki kırılmışlığımıza ve çocukluk dönemimizin bitişinden doğan yürek burukluğumuza da ağıttır aynı

²³⁸ Mustafa Ruhi Şirin, **Masal Atlası -Masal Kültürü Yazıları- (1986-1998)**, s. 81

²³⁹ Ursula Ewig, "Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine", Çev.: Prof. Dr. Zeki C. Arda, **Millî Folklor Dergisi**, s. 9

²⁴⁰ Ahmet Kabaklı, "Romantik Çağ", **Çocuk Edebiyatı Yılığ 1987**, Yayına Hazırlayan ve Yöneten: Mustafa Ruhi Şirin, s. 228

²⁴¹ Hikâye yazarı Mustafa Kutlu'nun şu söyledikleri, masal ve çocuk okur arasındaki bağı iyi izah etmektedir: "Masal dediğimiz şey bir çam kozalağıdır, yeni sağılmış süt kokusudur, çimen yeşili ve yün kuşaktır. Bu nedir? Bu hayattır. Masal ile, rüya ile, dua ile irtibatı olan şeydir. Masal çocuğun kulağına hayatın hikmetini fısıldar. Bunun bilimsel bilgi ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bu bülbül sesi, su şırıltısı, bulut gülümsemesi, kuzu melemesi gibi bir şeydir. Uğur böceğinin parmak uçlarında gezinip gezinip aniden uçmasıdır. Hayat dediğimiz şey ise zaten kuzukulağı, patlangaç mısır ve reçel kavanozundan oluşmuştur; tadılır, anlaşılır. Masal hayatı uykuya taşır. (...) Masallara boşverdiğimiz günden bu yana rüya göremez olduk. İp koptu, zaman uçtu, hayat köşe-bucak bir yerlere saklandı." (Mustafa Kutlu, **Hüzün ve Tesadüf**, Dergâh Yayınları, 9. b., s. 27)

zamanda, masal.”²⁴² Boratav, böylelikle hem yetişkinlerin hem de çocukların masalla olan bağına ortaya koymaktadır. Özellikle çocuklar söz konusu olduğunda, masalın “olaylardan ders çıkarma” gibi bir işlev görmesi beklenmektedir. Ancak neyse ki masalın muhatabına verdiği ders bile doğrudan ve sıradan bir şekilde değil; sembolik ifadelerle ve yine renkli biçimde anlatılmaktadır.²⁴³

Diğer taraftan, Saim Sakaoglu gibi masalın çocuk eğitimine olan katkısından söz eden masal araştırmacıları da vardır. Doktora çalışmasında “Çocuklar İçin Masal” başlığı altında bu konuya değinen Sakaoglu, çocuk kitabı olarak yayımlanan birçok masalın, mevcudiyetini delil göstermiş ve masalın çocuk eğitimindeki yerine dikkat çekmiştir.²⁴⁴ Buraya kadar sözünü ettiğimiz “çocuk ve masal” başlığında, gördük ki anlatılan ve yazılan bir edebiyat ürünü olarak masal, her yaşta muhatabına tek bir pencereden ama farklı şekillerde seslenmektedir; ancak elbette günümüzde olduğu gibi masal tarihinde de yalnızca çocuklar için anlatılan ve yazılan masallar vardır. Boratav, çocukların kendi masallarının olduğunu şöyle örneklendirmiştir:

“Çocukların kendi masalları vardır: “Mıdık” çeşidinden, devleri veya başka, kötü olduğu kadar aptal, ama güçlü varlıkları alt eden küçük oğlan, “Nohut-Bebe” tipinde, oyuncak ölçüsünde kahraman çocukların, hayvan özelliklerini yitirmeden insan maceraları yaşayan ya da insanlarla alışveriş halinde hayvanları konu edinen, çokluk “zincirleme” denilen özel bir anlatma mekanizması olan masallar...”²⁴⁵

Masalların yazılı edebiyat yolculuğuna başlamasıyla beraber çocukların hangi tarz masal kitapları okuması ya da okumaması gerektiği konularında kimi tartışmalar yapılmıştır. Sakaoglu, bu tartışmalara kısmen de olsa tarih araştırmacısı Daniel Mornet’in La Fontaine’in yazdığı masallar üzerinden yaptığı değerlendirmeyle açıklık getirir. Sakaoglu, La Fontaine’in masallarını çocuklara ahlak dersi vermek için yazmadığını öne süren Mornet’e katılmadığını, söz konusu masalların çocukların faydalanacağı metinlerin en başında geldiğini yazan bir ansiklopedik çalışmayı örnek

²⁴² Mustafa Ruhi Şirin, **Masal Atlası -Masal Kültürü Yazıları- (1986-1998)**, Uçan At Yayınları, 3. b., s. 67

²⁴³ Metin Ekici, “Türk Dünyası Masal Araştırma Yöntemleri ve Masallardaki Bazı Değerler”, **Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Tastarakay’dan Keloğlan’a)**, haz.-ed.: Prof. Dr. İsa Özkan, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 211

²⁴⁴ Saim Sakaoglu, **Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, s. 14

²⁴⁵ Pertev Naili Boratav, **Zaman Zaman İçinde**, s. 38

göstererek ifade eder.²⁴⁶ Yazılı edebiyattaki masallar söz konusu olduğunda, masalın yapısı gereği giriş bölümüne eklenen “bir varmış bir yokmuş” gibi başlangıç formellerinin ekseriyetle çocuk okura hitap ettiği ima edilir. Örneğin Sedat Sever, masalın bu gibi yapısal unsurlarının çocukları masal dinlemeye isteklendirdiğini, onlara düş kurma güçlerini sınavabilecekleri bir ortam hazırladığını ifade etmektedir.²⁴⁷ Burada, Umberto Eco’nun “okur sözleşmesi/kurmaca anlaşması” kavramını hatırlamakta fayda vardır. Eco, kurmaca metnin okurunun doğrudan bir sözleşmeye bağlı kaldığını ifade ederken, meseleye çocuk okuru da dâhil etmiştir. Ona göre çocuk okur, metinle işbirliği yapabilecek yegâne “örnek okur”²⁴⁸ modelinden biridir: “Bir metin ‘bir varmış bir yokmuş’ ile başlıyorsa kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur. Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi.”²⁴⁹ Araştırmacıların ve yazarların “çocuk ve masal” başlığı altında yaptığı tanımlar göz önüne alındığında; Eco’nun “örnek okur” kavramının, masallarla çocuk arasındaki kuvvetli bağa bir delil olduğunu söyleyebiliriz.

Masallar belli bir alanla sınırlandırmadan ele alındığında, okur kitlesinin aslında ne kadar geniş olduğunu görülmektedir. Öte yandan masalların her yaştan kişiye hitap edebilmesi, “çocuklar için masal” başlığı altında değerlendireceğimiz ayrı bir alandan söz etmediğimiz anlamına da gelmemektedir. Yapılan bu değerlendirmeler, masalların çocuk muhatabının ruhuna doğrudan tesir ettiği doğrultusundaki açıklamalar, gösterir ki kurmaca masal dünyası ile çocuk okur arasında sağlam bir bağ bulunmaktadır. Nitekim, çocuk ister bir masal meclisinde dinleyici isterse bir eserin okuru olsun; Eco’nun belirttiği gibi kurmaca dünyaya girmeye hazır “örnek okur” konumunda karşımızdadır. Masalın, gerek muhtevası gerekse yapısıyla bu örnek okuru masal dünyasına çeken unsurlar içerdiği de aşikârdır.

²⁴⁶ Sakaoğlu, a.g.e., s. 14

²⁴⁷ Sedat Sever, **Çocuk ve Edebiyat**, Tudem Yayınları, 4. b., s. 149

²⁴⁸ Umberto Eco, “Örnek Okur ve Örnek Yazar” dediği kavram çiftindeki örnek okur tipini anlatırken; bir filmin ya da bir metnin, yazar yahut yönetmenin planladığı asıl muhatabına ulaşmaması durumunda ortaya çıkan “yanlış bir okuma” durumundan söz etmektedir. Burada “yanlış okuma” yapan ampirik okurken; metnin asıl muhatabı, yani kurmaca metnin vereceklerini başından kabul eden taraf “örnek okur”dur. (Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev.: Kemal Atakay, s. 21)

²⁴⁹ Eco, a.g.e., s. 21

3.2. ÇOCUKLARIN MASAL ANLATICISI: CAHİT ZARİFOĞLU

Masalın, yazılı edebiyat sahasında yer almasından bugüne kadar birçok yazar literatüre katkı sağlamış, farklı temalarda masallar ortaya çıkarmıştır. Masal tarihinde gördüğümüz, sözlü edebiyatın masalla olan güçlü bağı günümüzde de devam etmektedir. Bu sebeple, günümüzün masal türünde eser veren ya da masal unsurlarını fazlaca kullanan yazarlarını, aynı zamanda bir masal anlatıcısı olarak değerlendirmek mümkündür. Tabii, her yazar ve metni için bu durumun geçerli olduğu söylenemez. Biz burada, her yaştan okuyucusu olan, anlatıları çocuk edebiyatı alanına dâhil edilen ve çocuk okurlar için ayrıca yayımlanan Cahit Zarifoğlu’nu söz konusu başlıklar özelinde ele alacağız. Böylece Zarifoğlu’nun bir yazar olarak masallarla ve çocuklarla bağının, onu çocuklar için masal anlatmaya ve yazmaya nasıl teşvik ettiği görülecektir.

Cahit Zarifoğlu, kimi yazarlar gibi yalnızca çocuklara has hikâye, şiir, masal türünde yazan bir isim hiç olmamıştır; ancak hangi türde yazıyor olursa olsun metnin satır aralarında “çocuk” kelimesinin işlendiği görülür. 1967’de ilk şiir kitabı *İşaret Çocukları*’nı yayımlayan Zarifoğlu, hikâye, günlük, roman ve tiyatro türlerinde birçok eser yazmıştır.²⁵⁰ Hikâye türünde yazmaya başladığında, çocuk okurlara yönelmesi de uzun sürmemiştir. Bu sebeple Zarifoğlu’nu, çocuk okura olan bu yönelimi ve anlatılarının arka planlarıyla değerlendirmek önemlidir. Zarifoğlu’nun çocuk okurlara olan ilgisi, aslında daha ilk eserinin muhtevasından bellidir. Bu durum edebiyat çevresinde de dikkat çekmiştir. Yazar ilk eseri *İşaret Çocukları*’nda “çocuk” kelimesini kullanarak, kendi deyişiyle bir yerde “içindeki çocuğu” yaşıyor ve bu duyarlılıkla yazıyordu.²⁵¹

Zarifoğlu’nun çocuklarla ve masallarla hususi bağı, iyi bilinen bir gerçektir. Kendisiyle ilgili yazılan neredeyse her anekdot ve biyografide bu gerçeğe dikkat çekilmiştir. Örneğin Rasim Özdenören, yazarın çocuklarla olan ilişkisini şöyle anlatır: “Çocuklarla ve yaşlılarla kolayca ahablık kurardı. Onları elinden geldiği kadar hediyelerle sevindirmek isterdi. Pahalı bir hediyeyle gelmeyi düşünüp hiç hediye getirmemektense bir şeker parçasıyla, bir sakızla olsun çocukların gönlünü

²⁵⁰ Cahit Zarifoğlu *Yürek Safında Bir Şair*, haz.: Âlim Kahraman, Kaknüs Yayınları, 1. b, s. 12

²⁵¹ *ACZ Kitabı*, haz.: Osman Koca, Beyan Yayınları, 1. b., s. 128

alır, sakızı bile icabında çocuklar arasında paylaşırdı.”²⁵² Zarifoğlu, bir röportajında çocuklarla dostluğun kendisi için bir kaçış olduğunu söyler. O dönemde, Türk ve dünya edebiyatında varoluşçu felsefe akımının gündemde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yazarın böylesi buhranlı bir süreçte çocukların dünyasına sığınmak istediği düşünülebilir. Kendisi bu kaçışın sebebinin “realite” diye özetler ve şöyle ifade eder:

“Sanırım realite, iş hayatındaki, daha çok da politik hayattaki acılıklar, acımasızlıklar, bağnazlıklar, iş hayatındaki yolsuzluklar, şunlardan bunlardan hep çok ürtüm. Hep o bozulmadan bir yerlerde durduğunu vehmettiğim safiyeti, Peygamberimiz (s.a.v.)’in müminlere ve tüm insanlara emrettiği hasletleri, gözüpekliği, doğruluğu, inceliği bulmaya çalıştım.”²⁵³

Görüldüğü gibi Cahit Zarifoğlu’nun çocuk okura ilgisi ve çocuklarla olan güçlü bağı, yazarlığının tüm sürecini kapsamaktadır. Örneğin 1980’de yayımlanan *Yaşamak* adlı günlük türündeki eserde, çocuk dünyasına ve çocuk diline çok yakın ifadelerinin olduğu belirtilir. Kendi deyişiyle “içindeki çocuğu”, yani ruhundaki çocuk tarafını korumayı başaran bir şair olduğu, bu eserde görülmektedir.²⁵⁴ Dolayısıyla yazarın yalnızca çocuklar için yayımlanan anlatıları değil, her eseri bir de bu gözle değerlendirmeye açıktır. Bu değerlendirmelerden biri Zarifoğlu’nun yazı dili ile ilgilidir: “Zarifoğlu’nun bu bir anda gerçeküstü dile taşıdığı anlatım tarzı, (...) Antoine de Saint-Exupéry’nin *Küçük Prenses* adlı eserinde anlatılan çocuk zihninin kendine has işleyişine farklı bir örnek olarak görülmelidir.”²⁵⁵ Masalın yapı ve muhtevası gereği, çocuk okura yakın olması aynı zamanda yalın bir dünya sunmasından dolayıdır. Nabi Avcı, işte masalın bu yönüne dikkat çekerek Zarifoğlu’nun masallara olan ilgisini, bu metinlerin muhayyile ve dilin en yalın halini sunmasına bağlamaktadır. Zarifoğlu, görüldüğü gibi edebiyat çevrelerince *Yaşamak*’ta, şiirlerinde yahut öyküsünde çevresindeki her şeye hayretle bakan bir çocuğun tavrını yansıtmaktadır.²⁵⁶

²⁵² Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, 6. b., s. 228

²⁵³ Zarifoğlu, a.g.e., s. 63

²⁵⁴ “**Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle**” Cahit Zarifoğlu, haz.: M. Fatih Andı, Hüseyin Yorulmaz, Hat Yayınevi, 1. b., s. 299

²⁵⁵ a.g.e., s. 300

²⁵⁶ Zarifoğlu, a.g.e., s. 179

Öte yandan bir şair olarak Zarifoğlu'nun muhayyilesinde “çocuk” ve “masal”ın nerede durduğunu *İşaret Çocukları, Yedi Güzel Adam, Menziller, Korku ve Yakarış* adlı şiir kitaplarında bu kelimelerin bir imge olarak yer almasıyla değerlendirebiliriz. Zarifoğlu'nun şiirleriyle ilgili yapılan bir dizin çalışmasına bakıldığında, şiirlerinde çocuk imgesini sıklıkla kullandığı görülmektedir.²⁵⁷ Yine masal da bir imge olarak *İşaret Çocukları* eserindeki “Ölü Atlar”, “Şan” ve “Su” adlı şiirlerinde sırasıyla şöyle yer almaktadır: “acıması bir çocuğun masal cücelerine”²⁵⁸, “Çocuğan kokuları havlayan masal şahları”²⁵⁹, “Yorgun bir masal uzakta kaybolur”²⁶⁰. Burada, daha önceki başlıklarda söz ettiğimiz gibi masalın, bir tür olarak şiirle temasını hatırlatmakta fayda görüyoruz. Zarifoğlu'nun şiir ve masalları yalnızca imgeler değil, semboller yoluyla da kesişmektedir. Örneğin Fatih Andı'ya göre, Zarifoğlu'nun şiirinde kötülüğün sembolü yılan, yüceliğin sembolü ise kartaldır.²⁶¹ Çağdaş bir masal başlığında ele aldığımız anlatılarında, bir sonraki başlıkta görüleceği gibi yılan kötü bir kahraman, başkahraman konumunda olmasa da metinde adı geçen kartal ise hep yüce bir hayvan olarak yer almaktadır. Tüm bu örnekler, Zarifoğlu'nun yoğun imgeler içeren şiiri ve bu çalışmada çağdaş bir masal olarak ele aldığımız anlatıları arasındaki irtibatı ifade etmektedir.

Zarifoğlu'nun, birçok türde eser veren bir yazar olarak masal anlatıcılığına meyilli bir yapısı vardır. Yazar henüz çocuklar için yazmaya başlamamışken bile, daima masal anlattığını şöyle ifade eder: “Çocukluğumdan beri çocuklarla iyi anlaşırım. Selam verir, onlara büyük adamlara olduğu gibi, hâl hatır sorarım. Ve her fırsatta masal anlatırım onlara. Fakat bir şey daha itiraf edeyim, büyük insanlara da çok masal anlattım. “Hadi bir masal kuralım” diye başladığım çok oldu.”²⁶² Cahit Zarifoğlu büyük insanlara masal anlattığını kendi deyimiyle bir itiraf olarak dile getirmekle, aynı zamanda sözlü ve yazılı edebiyatta yer alan masalların her yaştan dinleyici ve okura hitap ettiğini vurgulamaktadır. Zarifoğlu'nun masal olarak

²⁵⁷ **Çocuk Edebiyatı Tercüme Ofisi Dergisi (ÇETO)**, “Cahit Zarifoğlu Şiirinde Çocuk”, Sayı: 9, s. 54-60

²⁵⁸ Cahit Zarifoğlu, **Şiirler-Bütün Eserleri 1**, “İşaret Çocukları”, Beyan Yayınları, 5. b., s. 52

²⁵⁹ a.g.e., s. 99

²⁶⁰ a.g.e., s. 90

²⁶¹ M. Fatih Andı, “Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü”, **Hece Dergisi Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı**, 2. b., Sayı: 126/127/128, s. 209, 211

²⁶² Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, s. 57

değerlendirdiğimiz anlatılarını yazmadan çok önce masallara ve masal anlatmaya ilgili olduğu, yani çocuk okur ve dinleyicilerin “masal anlatıcısı” olduğu, yakın çevresi tarafından bilinirdi. Örneğin Rasim Özdenören, bir söyleşide yazarın masal anlatıcılığı yönünden bahsederken, konuşmaya henüz başlamamış çocuklara bile masal anlattığını ifade etmiştir: “Ve o çocuklar anlarmış gibi dinlerler, -belki de anlarlardı, bilemeyiz-. İki yaşındaki, üç yaşındaki çocuklara anlattığı masalları ben kendim, defalarca zevkle dinlediğimi bilirim.”²⁶³ Mustafa Ruhi Şirin ise, serüvenden daima hoşlanan Zarifoğlu’nun, ömrü boyunca hep bir şekilde masalın içine çekildiğini ve masallardan uzaklaşmadığını belirtir.²⁶⁴ Masallara ve çocuklara, yazarlığında ve özel hayatında böylesine bir yer ayıran bir yazarın çocuklara has masallar yazmaması elbette düşünülemezdi. Zarifoğlu, kendisiyle yapılan söyleşilerin neredeyse hepsinde, neden çocuklar için yazmak istediğini ve çağın bir gereksinimi olarak çocuklara yazmanın önemini anlatmıştır. Zarifoğlu’na göre çocuklar için yazmak bir mutluluktur, aynı zamanda bir sorumluluktur. Bu sorumluluğa “evet” demeyi, bir kahramanlık olarak görmektedir.²⁶⁵ Yazarın çocuklar için yazarken, masal türünü seçmesi kendi deyişiyle şu sebeptir:

“Biliyorsunuz çeşitli alanlarda kalem oynatan biriyim. Gerçekten yeni bir alan arayışı sonucu oldu masalı seçmem. Masalın tabiiliği, yumuşaklığı içinde daha kolaylıkla kalem oynatabiliyorsunuz. Yazarlık bir militanlıktır. Zira savunduğunuz, inandığınız bir düşünce var. İster istemez o düşüncenin emrindesiniz. Bahanesi ne olursa olsun, masala başlayışımı daha rahatlıkla, hem nalına hem mihına diyerek, kılıç sallayabilmekte bulduğumu söyleyebilirim.”²⁶⁶

Cahit Zarifoğlu’nun çocuklar için yazmayı büyük bir sorumluluk olarak görmesi, aynı zamanda yakın çevresindeki isimleri bu alanda yazmaya teşvik etmesinden bellidir. Çocuklar için yazmaya karar verdiği dönemde, Âlim Kahraman ve Ali Haydar Haksal’a çocuklara yönelik yazmalarını ısrarcı bir şekilde istemiştir. Bu isteğini, bir not kâğıdı ile iletmiştir: “32 daktilo sayfası uzunluğunda bir masal yazabilirsin! Not: İlk 3 veya 4 sayfalık mini masal halinde yazmak, yararlı

²⁶³ Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, s. 160

²⁶⁴ Mustafa Ruhi Şirin, **Güneşe Yol Yapan Çocuk: Cahit Zarifoğlu Kitabı**, İz Yayıncılık, 1. b., s. 112

²⁶⁵ Zarifoğlu, a.g.e., s. 128, 129

²⁶⁶ a.g.e., s. 125

olabilir.”²⁶⁷ Öte yandan masalın bir tür olarak her yaştan kişiyi yakalaması gibi Zarifoğlu’nun anlatıları da böyledir. Zarifoğlu, çocuk okura yazmak için yola çıkmıştır, ancak okur kitlesini geniş tutmuştur: “Yazdıklarımın tümünde çocuklar için sürükleyici bir öykü kurarken, büyükleri dikkatten kaçırmadım.”²⁶⁸ Zarifoğlu’nun çocuklar için yazdığı ilk eser, *Serçekuş* (1983) olmuştur. Ardından sırasıyla şu eserler gelmektedir: *Ağaçkakanlar* (1983), *Katıraslan* (1983), *Yürekdede ile Padişah* (1984), *Motorlu Kuş* (1987), *Küçük Şehzade* (1987). Eserlerin bazılarında, birden çok anlatı bulunmaktadır: *Küçük Şehzade*, eserle aynı adlı anlatının dışında “Padişah ile Bir Veli”; *Motorlu Kuş*, eserle aynı adlı anlatının dışında “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Çın Çın Yılandıklar”; *Yürekdede ile Padişah*, eserle aynı adlı anlatının dışında “Hazreti Süleyman’la Kirpi”, “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarını içermektedir. Zarifoğlu’nun bu anlatıları ne kadar derin ve katmanlı bir anlatım yoğunluğuna sahipse, arka planda da bir o kadar derin ve okurlar için ipucularla dolu bir yazılış hikâyesi vardır. Örneğin yazar, anlattığı sayısız masal ve öykülerden birinin, yazmadan önce ilk defa kızıyla paylaştığı *Serçekuş* anlatısı olduğunu söylemiştir.²⁶⁹ *Ağaçkakanlar* ve *Katıraslan* ise yine yazarın anlattığı masallardan yola çıkarak geliştirdiği metinler olmuştur. Bu anlatıların yazılış hikâyesi ise şöyledir:

“Basit bir hikâyeden, daha doğrusu çocuklarıma anlattığım kısacık masallardan birinden yola çıktım. Benden masal istedikleri zaman, eğer anlatacaksam, hemen anlatmaya başlıyorum. Tabii o güne kadar duyulmamış bir masal. O anda üretiyorum yani. Bu da onlardan biriydi. Nasılsa unutmamışım. Oturup bir plan yaptım ve o plana göre iskeleti kurup işledim.”²⁷⁰

Zarifoğlu’nun metinlerini kurgularken, anlattığı masallardan yola çıkması ve anlamlı masal anlatabilmesi, hem masallarla olan bağını hem de masal anlatıcı dilini ustaca kullandığını ifade etmektedir. Rasim Özdenören’in anılarından aktardıklarına göre, yazar sadece anlatılarını yazmadan önce değil, ihtiyaç duyduğu herhangi bir bölümde çocukların fikrine başvurmuş, onların yönlendirmesine kulak vermiştir. Bu durum, anlatılarını nasıl yazdığına dair önemli ipuçları içerir. Zarifoğlu, çocuklardan

²⁶⁷ Âlim Kahraman, *Cahit Zarifoğlu’yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar, Mektuplar, Anılar*, Büyüyenay Yayınları, Genişletilmiş 2. b., s. 117

²⁶⁸ Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 93

²⁶⁹ Zarifoğlu, a.g.e., s. 92

²⁷⁰ a.g.e., s. 71

destek aldığı yazma sürecini şöyle anlatır: “Ben masala bir başlıyorum, tıkanıp yerde çocuklara soruyorum: Tavşanı ormana mı gönderelim çöle mi gönderelim?”²⁷¹ Öte yandan Cahit Zarifoğlu’nun özel ilgi alanları ve çocukluk anılarının bu anlatıların satır aralarında yer alması ilginçtir. Örneğin Özdenören, yazarın bir konuşmasında yolculuklara olan düşkünlüğünü vurguladığını hatırlatarak Zarifoğlu’nun “sadece dış dünyada değil, iç dünyasında sürekli yolculuklar oluştuğunu”²⁷² vurgulamıştır. Bu anekdot, yazarın anlatılarında sık karşılaştığımız yolculuk motifine işaret etmesi açısından önemlidir. Erdem Bayazıt ise bir çocukluk hatırasından söz ederken, Cahit Zarifoğlu’yla uzun geceler boyunca “sonsuzluk, Allah, kâinat, varlık” üzerine sohbet ettiklerini aktarır. Özellikle “Serçekuş” başta olmak üzere, yazarın anlatılarında yer yer kâinatın detaylıca yer aldığını, varlık üzerine tefekkür edildiği de göreceğiz. Tüm bunlar, Zarifoğlu’nun hem bir şair ve yazar hem de bir çocuk Zarifoğlu olarak dünyaya bakışını ve tüm eserlerine bu bakışı yansıttığını göstermektedir. Görüldüğü gibi Cahit Zarifoğlu, masal anlattığı sırada aynı zamanda o masalı kurgulayan, neredeyse zihninde tamamlayan bir yazardır. Çocuklara ve bu türe olan yoğun ilgisi, çocuklar için yazmaya başlamadan önce de vardır ve Zarifoğlu gerek yetişkinler gerekse çocuklar için her daim bir masal anlatıcısı olmuştur.

²⁷¹ **Zarifoğlu’nu Okumak**, ed.: Neslihan Demirci, Küre Yayınları, 1. b., s. 222

²⁷² **Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair**, haz.: Âlim Kahraman, Kaknüs Yayınları, s. 37

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. CAHİT ZARİFOĞLU ANLATILARININ MASAL TÜRÜ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

4.1. ÇAĞDAŞ MASALIN İZLEKLERİ OLARAK MOTİFLER

Masalın kavramsal çerçevesi ve tanımlarına baktığımızda, taşıdığı özellikler itibarıyla klasik masalın sınırları içine girdiği görülmektedir. Ancak geçmişin yahut günümüzün masal türünün özelliklerini barındıran metinleri, tema ve motiflerin dönüşmesiyle kendi “çağdaş masal” kimliğine kavuşmaktadır. Cahit Zarifoğlu’nun burada inceleyeceğimiz *Serçekuş*, *Katıraslan*, *Ağaçkakanlar*, *Küçük Şehzade*, *Motorlu Kuş*, *Yürekdede ile Padişah* adlı eserlerindeki anlatılarının, tema ve motifler açısından ne ölçüde masal türünün özelliklerini içerdiğinin tespiti, aynı zamanda çağdaş masal izleklerini de gösterecektir. Burada her bir anlatı, motif ve tema açısından ele alınacak, motiflerin masal türü açısından ne ifade ettiği açığa çıkarılacaktır. Masal sınıflandırma çalışmaları göz önünde bulundurularak anlatıların buradaki yeri tartışılacaktır.

Ele alacağımız ilk anlatı, *Serçekuş*’tur. Yazar uzun bir girişle başlayan bu anlatıda, kâinat temasını çok yoğun bir şekilde işlemektedir. Kâinatı gözleme, düzen ve işleyişin farkına varma kahraman üzerinden detaylıca verilir. “Düşünmek, tefekkür” ifadelerinin sık kullanıldığı giriş bölümünde, ifadelerin manalarına da yer verilmiştir. Bakmasını bilmenin, güzelliği görebilmek için yegâne şart olduğu vurgulanır. Bu uzun giriş sırasında, kahraman ve asıl temaya geçilmeden önce, metnin temeli şu şekilde atılır:

“Düşünelim ki bazıları şöyle yapıyor: Güzelliği görmek için ona biraz yaklaşıyorlar. Ortalık henüz yavaş yavaş aydınlanırken uykuyu bırakıyorlar. Güneşin doğmasına henüz bir saat kadar var. Uyanıyorlar ve bununla birlikte, karanlığa rağmen, görüyorlar ki; gök açılıyor ve

oradan Allah'ın yolladıkları bölük bölük yeryüzüne iniyor. Bunu görebilmek için, kim bilir kaç yıl onların uykularının üzerine güneş doğmadı.”²⁷³

Kâinatın farkına varmak, metinde uykudan uyanışla ilişkilendirilmiştir. Nitekim kahramanın, rehavete kapılıp uykuya yenilmek istemesindeki çatışma anlatıda yer yer tekrar edilmektedir. Bu tekrarlar, anlatının alegorik anlatım özelliğini ortaya koymak açısından önemlidir: “Uyku Serçekuş’un içinde bir kedi gibi mırlıyor. Bu sese karşı koymak imkânsız. Ama uykuya dalmak veya dalmamak, işte bu bir hesap işi. Bir terazi işi. Bir tartma işi.”²⁷⁴

Anlatının ilerleyen kısımlarında, uyku ile uyanıklık arasında geçen mücadeleden bir tefekkürün ortaya çıktığı ifade edilir. Burada kahraman üzerinden, “düşünceyi elde etme”, “güzelliği bakarak görme” teması verilmiştir.²⁷⁵ Nihayet, göz açılmış, kâinatın farkına varılmıştır. Kâinatı okuma, bu defa tabiattaki başka kahramanlar üzerinden tekrar verilir ve burada okura doğrudan bir teklif ve çağrı vardır:

“Bataklık böceklerinin

Küçük kurbağaların

Ve balıkların ciğerlerinden çıkan hava, kabarcıklar halinde su yüzeyine yükseliyor. Bunların çıkardıkları sesi duyabilmek için insanların kulaklarını iyice yaklaştırmaları gerek....”²⁷⁶

Yine başka hayvanlar üzerinden, anlatının ilerleyen kısımlarında aynı tema üzerinden gidilmiştir. “Yaban kazları, ördekler, sincaplar, tavşanlar ve karıncaların, kanatlarının altına, tüylerinin arasına gizlenen veya gözkapaklarının üzerine oturan uykuları kaçırmakla meşgul olmaları”²⁷⁷ anlatının temelinde yerleşen bir motif olarak dikkat çekmektedir. *Serçekuş* anlatısının giriş bölümünde yer alan bu ifadelerin, masal türü açısından ne ifade ettiği masal türünde motife getirilen yaklaşımla ilgilidir. Öncelikle, Stith Thompson’un ifadesiyle bir motifin ilgili bölümde bahsettiğimiz gibi masalın en küçük elementini oluşturduğunu hatırlatmakta fayda görüyoruz. Thompson’un masal türünün muhteva ve yapısına bakarak yaptığı

²⁷³ Cahit Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Serçekuş”, Beyan Yayınları, 5. b., s. 24.

²⁷⁴ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, s.k., s. 26

²⁷⁵ a.g.e., s. 27

²⁷⁶ a.g.e., s. 30

²⁷⁷ a.g.e., s. 29

motif tanımına göre, motifler kimi olağanüstülükleri içermelidir. Bu başlıkta, Zarifoğlu'nun anlatılarındaki motifleri Thompson'un tanımını göz önüne alarak inceleyeceğiz.

Thompson'un "anne" motifi üzerinden verdiği örneği bu anlatıya uyarlıysak; kâinatı okuma, tefekkür etme ve rehavetle uykudan kendini alma hâli insan kahramanlar için sıradan bir durumdur. Thompson, benzeri bir durumu sıradan bir kahramanın şapka giymesiyle örnelemiştir. Her iki durum da, bir masal motifi içermez; ancak insan davranışlarının yukarıda sözü edilen kâinattaki türlü hayvanlar üzerinden verilmesi, masal metinlerindeki motif tanımını karşılamaktadır.

Anlatıdaki uzunca giriş, okuru metindeki asıl temaya hazırlamak için oluşturulmuş bir ön hazırlık mahiyetindedir. İkinci bölümde, başkahramanın çevresinde gelişen olaylar yazar tarafından aktarılmaya başlanır. Burada diğer anlatılarda da sıklıkla göreceğimiz "avcının avlanması" ve "çocukların sapanla kuş avlanması", metnin ana hikâyesine girişi temsil etmektedir: "Ama Serçekuş, dediğimiz gibi bunlardan birinin attığı taşla vurulacak değil. Onun uzak şehirlerden gelmiş kocaman bir avcıyla akıllara durgunluk veren bir serüveni var."²⁷⁸ Dolayısıyla anlatının ana temasını da oluşturmaktadırlar. Anlatının ikinci bölümünde, kahramanlar henüz sahnede değildir. Zarifoğlu, bu bölümlerde bir yerde okurunu gerçekleşmesi beklenen bir olaya hazırlamak istemiştir. Bu sırada da metnin satır aralarında, öngörülü okur için bazı ipuçları yerleştirmiştir. "Avlanma" temasının, henüz girişte yer almasının nedeni budur.

Zarifoğlu, hem tema hem de kahramanlar üzerinden çağına azımsanmayacak ölçüde çok eleştiriler getirir. Geleneksel/klasik masal diye bildiğimiz, masal türünün unsurlarını günümüze uyarlayarak çağdaş masal motifleriyle karşılaşmamızı sağlar. Örneğin, "Serçekuş"ta bir La Fontaine masalı olan "Ağustos Böceği ve Karınca"nın değişik bir biçimiyle karşılaşırız. Bildiğimiz masalda, ağustos böceği "tembel"dir; ancak Zarifoğlu'nun metninde durum böyle değildir: "Ağustos böceklerinin de bir görevi var. Evet durmadan şarkılar söylüyorlar, ama azıksız kaldıkları yok. Yiyip içiyorlar ve hiç de karıncalarla çatışmıyorlar."²⁷⁹ Kış ayları için hiçbir hazırlık

²⁷⁸ Cahit Zarifoğlu, s.k., s. 34, 40

²⁷⁹ a.g.e, s. 41

yapmadan, zamanını şarkı söyleyerek geçiren bu kahraman masalın özgün versiyonunda, karıncalarla daima çatışma halindedir.²⁸⁰ Ağustos böceği ise, çalışmadan devamlı tembellik yapmaktadır. “Serçekuş”ta masal türünün unsurları dönüştürülmüş, ağustos böceği bilinenin aksine çağdaş bir masal kahramanı olarak “durmadan şarkı söyleyen ama azıksız kalmayan kahraman” olmuştur. Serçekuş anlatısının bu ikinci bölümünde, çağdaş bir masal izleği bağlamında “ağustos böceğinin durmadan şarkı söylese de azıksız kalmaması” mesajı verilmek istenmiştir. Böylece anlatının uzun girişinde, kâinatın detaylıca tarif edilmesi ve bir canlının tefekkür ederek kâinatı okuması teması, bir masal unsuruyla desteklenmiştir.

“Serçekuş”ta avcılık önce “çocukların sapanla kuş vurması, avlanması” temaları ile işlenmiş, daha doğrusu eleştirilmiştir. Yazar, metnin devamında eleştirisini şöyle sürdürür: “Serçeler çocukların avlanma zamanını çok iyi bilir ve onların gezdikleri yerde eğleşmezler. Kimini uzaktan gördüğü, kimiyle bir çalılıkta burun buruna geldiği o çocukları Serçekuş sırtı ürpererek hatırladı.”²⁸¹ Metinde avcının bir av avlaması, klasik masalarda karşılaştığımız bir temadır; yazar masal dünyasında sıradan ve bilindik olan bu duruma karşı çıkmakta ve avlanmanın gelenekselleşmesini eleştirmektedir. Başkahraman Serçekuş ise, bu sırada avlanma korkusu ile uçmaya devam ederken, yavaş yavaş yaşayacağı maceraya hazırlanmaktadır.²⁸² Yazar, böylelikle klasik masal temasını değiştirerek okuruna çağdaş bir masal sunmak istemektedir.

Avcının avlanması temasındaki eleştiri, ileriki sayfalarda bu defa avcı diye geçen kahramanın cephesinden şöyle verilmektedir: “(...)Avcı adam anlıyordu. Ve kadın, onun, bunu anladığını anlıyordu. Kadın avla, avcılıkla ilgili bir itiraz olarak dönüyordu evin içinde. Kadın baktı ki, o anlamasına rağmen buna dair bir savunmaya girişmiyor, o da tuttu, adamın karşısında kapıya yaslanıp ısrarla yere bakmaya başladı.”²⁸³ Anlatının ilerleyen sayfalarında, kahramanlara getirilen eleştiri, avcı köpekleri üzerinden tekrarlanmakta, köpeklerin tabiatını değiştiren/bozan

²⁸⁰ Eyüp Sertaç Ayaz, “La Fontaine’in ‘Ağustos Böceği ile Karınca’ Adlı Masalının Göstergebilim Açısından İncelenmesi”, **Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu: Basit Üslup Bildiriler Kitabı**, Kafkas Üniversitesi, s. 308

²⁸¹ Cahit Zarifoğlu, s.k., s. 34, s. 45

²⁸² a.g.e., s. 57

²⁸³ a.g.e., s. 58

avcılar eleştirilmektedir.²⁸⁴ Yazar bu anlatısında, önce etraflıca kâinata yani “olağan”a işaret etmekle okurunu masal dünyasına çekmenin hazırlığını yapmaktadır. Böylece, okur ana tema gerçekleşmeden önce olayın neden, nasıl olduğunu daha iyi sorgularken, yazar ise günümüzün dünyasını masal türünün unsurları aracılığıyla eleştirebilecektir.

Son bölüm, yazarın baştan beri ipucularını verdiği ana temanın gerçekleştiği ve masal motiflerinin yer aldığı kısımdır. Başkahraman Serçekuş ve avcının karşılaştığı bölümde, kimi olağanüstü durumlarla karşılaşırız. Öncelikle burada, yazarın okurunu belli belirsiz bir sona yaklaştırdığını ifade etmek gerekir. Yazar, ana temanın yani Serçekuş’un birazdan başından geçeceklerin, bir masal gerçekliği mi yoksa bir hayal mi olduğunun cevabını okuruna bırakır. Ancak diğer taraftan bir masal dünyası kurgulamak istediğinden olsa gerek, sonraki satırlarda olayların gerçekten yaşandığını vurgular.

“Serçekuş”u, burada bir masal metni olarak değerlendirmemizi sağlayan tema ve motif, başkahraman Serçekuş’un bir avcıyla diyalog kurması ve sonrasında gelişen olaylardır. Kendisini vurmaya niyetlenen avcıyı vazgeçirmeye çabalayan bir başkahraman, masal dünyası için sıradan/beklenen bir motiftir, ancak tam olarak bir masal motifidir. Bir hayvanın, insanın canını kurtarması, bu anlatıdaki olağanüstülük içeren tek temadır. Serçekuş, avcıya şöyle demektedir:

“Sıkışık bir an, nasıl desem, avlanırken, gölün sazlıklarından epeyce ileride, çamura, o dibe çeken balçıklı çamurlara saplanıp umutsuzlukla çırpınmaya başladığın zaman ve Azrâil tatlı canını almak üzere tepene dikildiğinde, bütün umutların bittiğinde, düşün ki karına ve çocuklarına kara haberin gitmek üzere, onlar saçlarını yolup tırnaklarını yanaklarına geçirmek üzere, işte tam böyle bir zamanın en yakın arafesinde, çenene kadar yutulmuşken kara balçığın içine, o anda ben çıkagelsem.”²⁸⁵

Yazar, burada avcının da tıpkı başkahraman gibi her an ölümle karşılaşabileceğini anlatmak isterken, kader ve ölüm temalarını da işlemektedir. Metinde kader vurgusunun yapıldığı ilk bölüm, bir gün avlanacağından korkan Serçekuş’un “Sanki kaderin elinden kaçabilirmiş gibi.”²⁸⁶ demesidir. Yine aynı bölümde, kader vurgusu bu defa insanların günlük hayat akışının

²⁸⁴ Cahit Zarifoğlu, s.k., s. 61, 62

²⁸⁵ a.g.e., s. 75

²⁸⁶ a.g.e., s. 63

örneklendirilmesiyle verilmiştir. Öte yandan, avcılığa ve doğrudan insanlığa yapılan eleştirinin, ölüm teması üzerinden tekrar edildiğini görürüz: “Onların da bir ölümü vardı ve bu onların elinde değildi. Yine de can yakabiliyorlar, kuşlar öldürebiliyorlar ha! Dehşet şu insanlar. Kendilerinin de öleceğini bile bile öldürebiliyorlar.”²⁸⁷ Nitekim, Serçekuş’un avcuyu kurtarma girişimi sırasında söyledikleri, kadere yapılan bir diğer vurgu olarak dikkat çeker. Avcının kaderinde bu dünyanın ekmeğini yemek varsa yaşayacaktır.²⁸⁸

Anlatının son bölümünde, başkahramanın avcının hayatını akıl almaz bir biçimde kurtarmaya kalkması, olağanüstü bir durum içermesi ve başkahramanın bir kuş olması sebebiyle masal motifi olarak değerlendirilmelidir. Yani Thompson’un motif tanımını referans aldığımızda, bir varlığın diğer varlığın canını kurtarma girişimi bir masal motifi ihtiva etmeyebilir; ancak bir küçük kuşun, bir avcının hayatını kurtarması ya da kurtarmaya girişmesi, bir masal motifi oluşturmaktadır. Anlatıda bu durum altı çizilerek vurgulanmaktadır: “(...)Serçe o ipi arayıp bulunca onu nasıl masallardaki gibi ağaca doladı ve bir ucunu ona getirdi, tutunup bataktan çıkması için.”²⁸⁹

Cahit Zarifoğlu’nun ikinci anlatısı “Katıraslan”da, bir yolculuğa çıkan iki kahraman anlatılmaktadır. Dolayısıyla anlatı, bir yolculuk motifi ile başlamaktadır:

“Tilki ile aslan birlikte yakın ülkelere geziye çıktılar.

-Bilgimiz görgümüz artar, iyi hayvanlar oluruz diye kurdular.

Heybelerini bir eşekle bir katıra yüklemişler, bir de güzel kurulmuşlar, dağ-bayır sürmüşler. Arkadaşlık, birlikte ticaret yapınca belli olur, bir de yolculukta derler.”²⁹⁰

Öncelikle masal türünde kahramanların yolculuğa çıkması temasının, türün belirleyici özelliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan, klasik masalarda sık görülen bir tema olmasının yanı sıra, söz konusu motifin anlatıda yer alış biçimi farklıdır. Masalarda, kahramanların bir amaç üzerine yola çıktıkları görülmektedir; ancak burada tilki ve aslan kahramanlarının, yalnızca bir amaç üzerine yola çıkmadığını, yolculuk öncesinde yanlarına aldığı erzaklardan anlamaktayız. Burada,

²⁸⁷ Cahit Zarifoğlu, s.k., s. 77

²⁸⁸ a.g.e., s. 84

²⁸⁹ a.g.e., s. 85

²⁹⁰ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Katıraslan”, s. 89

klasik masalların unsurları kullanılmış ve metin sembolik bir dile bürünmüştür. Böylece derin ve katmanlı bir anlatım elde edilmiştir. Dolayısıyla okur, tıpkı önceki anlatıda olduğu gibi çağına eleştiri getiren bir anlatıyla karşı karşıya kalmaktadır.

Kahramanların yanına aldıkları eşyalara anlatıda detaylıca yer verilmesiyle, daha ilk bölümde anlatının ana teması ve sembolik dili ortaya çıkmaktadır: “Tilki bir yiğit eşek bulmuş kendisine. İki de halı heybe atmış, bir semerine bir terkisine. Kapkacak, portatif çadır, kazma kürek, urganlar, halatlar, yazlık kışlık esvaplar, kremler, pudralar, diş fırçası, havlular, bornozlar... Velhasıl görenler rahatlıkla diyebilir: -Tilki evleniyor olmalı, iyi bir çeyiz düşmüş kendine.”²⁹¹ Masalarda sıklıkla görülen kahramanların bir yolculuğa çıkması temasını olağanüstü yapan, Thompson’un masal motifi tanımında söylediği gibi sadece bir yolculuğa çıkılması değil, insan özellikleri gösteren iki canlının düşünme yetisini kullanarak bir amaç için yolculuğa başlamasıdır. Dahası bu iki kahraman, tıpkı bir insan gibi davranmakta, insanların günlük hayatta kullandıkları eşyaları amacına uygun şekilde kullanmaya çalışmaktadırlar. Bu tema, masal motiflerini ortaya çıkarmıştır. Burada, kahramanların neyi sembolize ettiği ileriki bölüm başlıklarının konusudur; ancak yolculukla birlikte gelişen olayları, kahramanlardan birinin normal değerinin ise sıra dışı olarak görmesi, metnin sunduğu katmanlı anlatımın ipuçlarını taşımakta, ana temayı ortaya koymaktadır.

Öte yandan klasik masalların pek çoğunda, hayvanların kendi orman hayatlarında insanlar gibi giyinmeleri, yiyip-içmeleri söz konusu olsa da “Katıraslan”, bu metinlerin çağdaştırılmış bir örneği gibidir. O metinlerin, çok daha fazlasıdır; burada çağdaş bir eleştiri yapılmış, öne çıkan tema üzerinden metnin derinliklerindeki anlam açığa çıkarılmaya çalışılmıştır:

“Birbirlerini, epey bir müddet süzdükten sonra:

-Pek farklı görünüyor yüklerimiz, demiş aslan. Sevgili dostum neler var heybelerinde?

-Pek çok şey.

-Ne çok şey?

-Neler neler.

-Say hele.

-Sabrınız varsa, dökeyim hepsini göstereyim size.

²⁹¹ Zarifoğlu, k.a., s. 90

-Haydi bakalım.

Tilki dökmüş yüklerini. Açmış bir bir, yaymış çimenlere. Aslan ilgiyle izliyormuş sevgili dostunu. Takdirle başını sallıyor.

-Pes doğrusu diyormuş, pes doğrusu. Nasıl da akıl ettin bunları.. Şu nedir şu, pek anlayamadım ne işe yarayacağını.

-O mu efendim, portatif çadır.

-Çadır mı? Yani sen insanlar gibi çadırda mı uyuyacaksın geceleri?”²⁹²

Kahramanlardan birinin, insanlar gibi çadırda uyumak istemesi diğerinin ise bunu yadırgaması, çağdaş bir masal eleştirisini ortaya koymaktadır. Yazar, sembolik kahramanları ve tema üzerinden, başkası gibi davranma hâlini eleştirmektedir. Diğer taraftan, tıpkı “Serçekuş”ta olduğu gibi burada da, avlanma, silahlanma teması baskındır. Yukarıdaki diyalogun devamında, bu defa insan davranışları gösteren aslan olur. Silahlanma/avlanma, aslan üzerinden eleştirilmektedir: “Emin olun dedi tilki, yolculuğa çıkan bir hayvanın ilk defa silahlandığına şahit oluyorum. Tıpkı bir insan gibi davranmışsınız.”²⁹³ Yani, önceki anlatıda gördüğümüz, avcının avlanma temasının bir benzerine burada rastlanmaktadır. Önceki anlatıda avlanma, daha çok avcının cephesinden anlatılırken; “Katıraslan”da, avlanan hayvan kahramanlar üzerinden mesele aktarılmaktadır. Temadaki masal motifleri, kahramanların silahlanıp yolculuğa çıkması olarak özetlenebilir. Anlatıda yer alan kimi masal motifleri, kahramanlar özelinde geliştiği için bu motiflere ileriki başlıklarda yer vermek daha uygundur.

Birinci bölümün devamında olaylar gelişmeye başlar; bu sefer sahneye insan kahramanlar da çıkar. Silahlı bir grup insanın, Katıraslan’la tilkiyi görmesi ve onları tüfekle vurmaya kalkması üzerine, Katıraslan’ın fırsattan istifade ederek insanlardan birini karnından vurması, olağanüstü bir durumdur ve masal motifi olarak değerlendirilmelidir.²⁹⁴ Bildiğimiz, yani klasik masalarda aslanın bu davranışı gerçekleştirdiğini görmek neredeyse imkânsızdır. Yazar, böylesi bir tema ve motif kullanarak çağdaş bir masal motifi örneği sunmaktadır.

²⁹² Zarifoğlu, k.a., s. 90, 91

²⁹³ a.g.e., s. 91

²⁹⁴ a.g.e., s. 99

Öte yandan insanların avlanması teması üzerinden gelişen iki kahraman arasındaki bu diyalog, klasik masal unsurlarının dönüştürülmesiyle birlikte çağdaş masalın tema ve motiflerini şöyle ortaya çıkarmaktadır:

“(…)Onlar, sen veya ben, fark etmez, içimizden birini görür görmez akıllarına hemen bizi öldürmek gelir. Varsa tüfeklerine sarılırlar. Ve içlerinden en iyileri bile bizi öldürmekten çekinmez. Böyle değil mi? Demek ki, onlarla birbirimize bakışımız değişik. Söyle misin, senin gibi hayat dolu bir canlıyı öldürüp ne yaparlar? Veya benim gibi birini? Hiç olmazsa yerler mi etimizi? Yooo! Ya ne yaparlar, bak şu göğsüme, kollarıma, gözlerime. Şu konuşan ağzıma, dilime. Bunları bir hiç için öldürür onlar, postumuzu çıkarır, ve cesedimizi aşağılık kurtların, kargaların, akbabaların önüne atıp giderler. Razi mısın buna?”²⁹⁵

Yine burada, Katıraslan’ın kendilerini görüp kaçan insanların bıraktıkları silahları gerektiğinde kullanmak üzere toplaması²⁹⁶, hem metnin katmanlı anlatımına destek veren avcının avlanması temasına tekrar gönderme yapmakta hem de bu eleştiriye dayanarak anlatının çağdaş masal özelliği gösterdiğini doğrulamaktadır. Tüm bu olaylar, hayvan kahramanlar üzerinden gerçekleştiği için metnin masal türü açısından olağanüstülük taşıdığını da ifade etmektedir. Bu sırada kahramanlar yolculuğuna devam etmektedir. İki hayvan kahramanın yola çıkması teması, ileriki sayfalarda tekrar vurgulanır. Mola verilir, sonra yeniden başka istikamette yol gidilir.²⁹⁷ Anlatının ikinci bölümünde, tüm bu yaşanan olaylara avcılar kralının yaklaşımı olağanüstü durumun sorgulanması şeklinde olur. Klasik masal metinlerinde pek görülmeyen bu sorgulama; anlatıdaki masal öğelerinin ve olağanüstü durumun vurgulanarak çağdaş bir masal metninin açığa çıkmasını sağlamıştır, diyebiliriz: “(…)şu Katıraslan’la tilki hikâyesi çok ilginç bir enteresantlık, yani enteresan bir ilginçlik. Vay anasını şaşkınlıktan ne diyeceğimi bilemiyorum, rezalet ve kepezelik. Tam bir skandal bu. Silahını da alınca uzaklaştılar mı hemen?”²⁹⁸

Anlatıdaki olağanüstülük ikinci bölümde, Katıraslan ve tilkinin ülke çapında büyük merak uyandırması ve yaşanan olayların ses getirmesi; gazetecilerin bilim adamlarının, avcılarının alarm durumuna geçmesiyle vurgulanmaktadır. Bu bölüm, iki hayvan kahramanın çevrede görülmesi sonrasında yapılan bilimsel çalışmalar üzerine

²⁹⁵ Zarifoğlu, k.a., s. 98

²⁹⁶ a.g.e., s. 100

²⁹⁷ a.g.e., s. 107

²⁹⁸ a.g.e., s. 118

bina edilir. Olaylar öyle büyümüştür ki aslan ve tilki ile avcılar arasında geçen maceranın çevrede yayılması sonucunda bir şehir kurulur.²⁹⁹ Artık bu bölümde, sadece iki hayvan kahramanın bir yolculuğa çıkması temasının çok ötesinde bir durum anlatılmaktadır. Kurulan bu yeni şehirle birlikte yazarın, okuruna asıl vermek istediği temayı da görmüş oluruz. Bu şehirde, kiralar ateş pahası olmaya başlamış, şehre yeni evler, oteller dikilmiş, memlekete çok sayıda turistin gelmesi sağlanmıştır. Yazar, klasik masalarda görmediğimiz bir tarzda çağının dünyasına getirdiği eleştirileri, okuruna aktarmak istemektedir. Böylece ortaya tekrar sembolik yani derin bir anlatıma sahip bir metin çıkarmış olur.

İkinci bölümde gördüğümüz Kuaför Katıraslanosman, kürklü bayan, yeni şehirde yapılacak bir gezinti için bilet satan bahisçiler, otel inşa etmek üzere buraya gelen dünya otelcilik kralı Malum Han gibi yeni mekânlar ve kahramanlar, anlatının temelindeki önemli temanın ipuçlarını taşır.³⁰⁰ Anlatının tüm bu ayrıntılarıyla birlikte masal unsurlarıyla işlendiğini söyleyebiliriz. Nihayetinde insan toplulukları arasındaki bu hareketlilik, İki hayvan kahramanın sıra dışı davranışlarından dolayı gelişmiştir. “Katıraslan”, bu yönüyle okuruna tam bir masal dünyası sunmaktadır:

“Bu beyanati duyanlar, radyolarının ve televizyonlarının başında hop oturup hop kalktılar. Sevinçten ve manzarayı kaçırmamak için iç turizmde akıllara durgunluk veren bir patlamayı meydana getirecek olan kararlarını verdiler: Onlar da gidecekti Katıraslan’ı görmeye. Ölüsünü ya da dirisini.

Bütün iş yerlerinde uzun kuyruklar vardı.

Ellerinde “İzin dilekçeleri” olan binler insan.

Bu yüzden büyük kargaşalıklar çıkıyordu.”³⁰¹

İkinci bölümün ilerleyen sayfalarında, Katıraslan ve tilkinin izinin sürülmesi sırasında neredeyse yaşanan her olay ve diyalogda, olağanüstülük vurgusu devam eder. Bilimsel araştırma yapmak üzere, sahada görevlendirilen yedi yüz elli beşinci ekipteki abartılı sayı vurgusu, hayvan kahramanlara dair bir iz bulunması sonrasında, milyonlarca insanın ve yirmi yedi televizyon şirketinin olayı takip etmesi gibi ifadeler anlatıdaki masal atmosferini oluşturan motiflerdir.³⁰² Bunun yanı sıra,

²⁹⁹ Zarifoğlu, k.a., s. 119

³⁰⁰ a.g.e., s. 120, 121

³⁰¹ a.g.e., s. 122

³⁰² a.g.e., s. 122, 127

metinde çağdaş dünyaya dair eleştiriler de devam etmektedir. Kürk giyen bir kadının yabancı kültürün tesiri altındaki davranışları, şehirdeki eski harman yerindeki tezek kokusundan rahatsız olunmasının ardından, helikopterlerin iniş yapması için tezek çamurunun üzerine köprü yapılması ve turistlerin şehire inişinin kolaylaştırılması, gübre üretiminin artırılması için ineklere iştah şuruplarının içirilmesi, sahte tezекlerin üretilmesi gibi eleştiriler,³⁰³ anlatının sadece iki hayvan kahramanın macerasından çok öte başka temaları barındırdığının ispatıdır. Üçüncü ve son bölüme geçmeden önce, anlatıda Katıraslan ve tilki kahramanları ile insanlar arasında geçen bir olay üzerinden bir masal atmosferi oluşturulması sağlanır. Kahramanların izinin sürülmesi sırasında, tilkinin aslan için bir çiftlikten süt aşırması ve sonrasında geride bıraktığı süt kovası, dikkatimizi çeken birtakım olağanüstülükleri içermektedir. Örneğin, masal dünyasında bir tilkinin, bu şekilde insanlardan bir şeyler aşırması anlatıda sıra dışı bir olay olarak aktarılmaktadır:

“İkinci çiftliktekiler bu olayın üzerinde durmamışlar, tilkiyi kovalamamışlardı. Süt sağan yeni gelinin düş gördüğünü, sayıkladığını zannetmişler, fakat ahırdan çitlere doğru yer yer uzanan süt lekelerini de bir türlü açıklayamamışlardı. Hepsinden önemlisi ise süt kovasının nereye gittiğini bir türlü çıkaramamışlar ve onun kendi kendine ortadan yok oluşu karşısında çözemeyecekleri bir muamma ile karşı karşıya olduklarına hükmetmişlerdi.”³⁰⁴

Anlatının ikinci bölümü, kendi içinde ayrı bir masal türü özelliği göstermiştir, diyebiliriz. Bunun sebebi, bu bölümün iki hayvan kahramanın izinin sürülmesi teması üzerinden gitmesi ve anlatılan hikâyenin kendi içinde sona ermesidir. Anlatılar içerisinde yer alan, çağdaş dünyaya dair eleştiriler metinlerdeki katmanlı anlamın bir delili olarak görüldüğünden göz ardı edilmemesi gerekir. Bu açıdan ikinci bölümde yer alan çağdaş dünyanın gerçekliğine dair en bariz eleştirinin, Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerlerinin yeni şehre gönderilmesi olduğu söylenebilir. 750 bin kişilik gönüllü takipçiler ordusunun Katıraslan’ın izini sürmek üzere ormanın derinliklerinde kaybolup gitmesi, gerçeklikten uzak, olağanüstülüğün baskın olduğu bir sondur. Anlatının üçüncü ve son bölümünde ise, tilki ve Katıraslan tekrar bir yolculuğa çıkar, dolayısıyla anlatının başından itibaren baskın olan iki hayvan kahramanın yolculuğa çıkma teması tekrar edilmiş olur. Bu yolculukta

³⁰³ a.g.e., s. 128, 129

³⁰⁴ a.g.e., s. 131

gelişen olaylar, daha çok kahramanların masal türünün unsurları açısından değerlendirileceği için bir sonraki başlığın konusu olacaktır.³⁰⁵

“Ağaçkakanlar”, “Serçekuş” ve “Katıraslan” gibi kahramanları hayvanlardan oluşan bir diğer anlatıdır. Bu metinde dikkat çeken ilk ana tema, yazar tarafından anne ve baba diye tanımlanan iki ağaçkakanın bir çocuk sahibi olmak istemeleridir. Anlatı boyunca bu ana tema işlenir. Anlatının çıkış noktası ise, ikinci bölümde işlenen hayal motifidir. Diğer anlatılardan farklı olarak burada, olağanüstülük hayal ve rüya motifleriyle okura iletilir. Önce, henüz çocukları olmasa da anne ve baba ağaçkakan olarak tanımlanan kahramanlardan baba ağaçkakan, bir çocukları olduğunu hayal eder, anlatıda bu hayale detaylıca yer verilir: “Ah ne kadar güzel, ne zeki bir yavruydu bu. Ve bu ne kadar alımlı, çekici bir hayal. Bir ağaçkakanın, ağaçkakanlığı bu kadar çabuk kavrayan bir yavrusunun olmasından daha değerli ne olabilirdi?”³⁰⁶ Burada baba ağaçkakanın bir çocuklarının olduğu hayalini kurması ve daha sonra kendisini bunun gerçekleştiği bir hayalin içinde bulması, anlatıdaki masal atmosferini oluşturan başlıca unsurlardır. Anlatının ilk bölümü, babanın bu rüyası üzerine kuruludur. Baba ağaçkakanın hayalinde bir yavruları doğmuştur; tıpkı anne ve babanın istediği gibi çocuklarıyla korktukları başlarına gelmeden yaşıyorlardır.

Metinde, daima tekrar eden bir ifade vardır ki bu ifadeler anlatının temel motifini oluşturmaktadırlar. Rüya motifinin detaylıca işlendiği bölümde, baba ağaçkakanın, “Hayal ve hakikatten geçerek gel”³⁰⁷ diyen ürpertici bir ses duyması, anlatıdaki masal atmosferini güçlendirir. Olaylar rüyada geçiyor olsa da bu durumu olağanüstü ve bir masal motifi yapan, baba ağaçkakanın bu sesi rüyasında sürekli sorgulayarak gerçek ve hayali ayırt edemiyor oluşudur.

“Ve nihayet yine o sesi duydu.

-Hayallerden ve gerçeklerden geçerek gel bana.

Acaba ne kastediyordu bu ses? Hayal ve gerçeği katederek mi gel diyordu, yoksa hayal ve gerçekten vazgeçerek mi?

Bunu ne o zaman anlayabildi, ne de uyandıktan ve rüyayı yorumlamak için uğraştığı saatlerden sonra.”³⁰⁸

³⁰⁵ Zarifoğlu, k.a., s. 141

³⁰⁶ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Ağaçkakanlar”, s. 170

³⁰⁷ Zarifoğlu, a.k., s. 173

³⁰⁸ a.g.e., s. 174

Kahraman da durumun olağanüstülüğünün farkındadır. Sesin, “Hayatta en büyük arzun ne?” diye konuşması ve sonrasında “Haydi devam et, çekinmeden söyle, korkma, konuş bütün hayallerini!..” demesiyle kahramanın büyük arzusunu duymak istemesi, rüya durumunda geçen hayalî bir olay olsa da hakikat ile hayal arasında bir durumu ifade ettiği için masal atmosferini sağlamaktadır. Kaynağı bilinmeyen bu sesin, “Buraya dön” deyişini duyan baba ağaçkakan, pırıl pırıl bir aydınlıkta düşlerindeki gibi bir yavruyla karşılaşmıştır. Kahramanın, birdenbire bir çocuk sahibi olması ve anlatının ilerleyen paragraflarında bu olağanüstü durumu sorgulaması, anlatıda dikkat çeken masal motifleridir. Sesin, “İşte hayallerindeki oğlun. Tut onun elinden eğer tutabilirsen ve çekip götür yuvana bu rüya âleminden.”³⁰⁹ demesi, yine olağanüstülüğün vurgulanması ve masal atmosferinin oluşturulmasına bir katkıdır:

“Ve birazdan bir mucizeye şahit olunacaktı.

Bir fevkaladelik zuhur edecekti.

Tutacaktı oğlunun elinden ve rüya âleminden geçerek gerçek âleme, ağaçlıktaki yuvalarına gelecekler ve sabahın ilk ışıklarıyla oğullarını yanlarına alarak cevizliğe uçmaya başladıkları zaman yer yerinden oynayacak.

Ses, hiçbir itiş, teşvik ve sevinç olmadan, duru, sinik bir tonla,

-Hâlâ burada mısınız? diye sordu. Ağaçkakan irkilerek yavrusuna sarıldı.

Ne yapabiliirdi?

Şimdi rüya âleminden gerçek âleme birlikte geçmenin zamanı gelmişti ha!

Bunun nasıl olacağını bilmiyordu ama olacağı belliydi.

Büyük bir armağanla hem de.

Fakat durdu. Sadece uyanması mı gerekecekti, yoksa bunun başka bir yolu mu vardı.”³¹⁰

Anlatıda, baba ağaçkakanın bu söyledikleri sonrasında mucize gerçekleşmiş ve tıpkı masallarda bazı nesnelere sayesinde zamanlar arası yolculuk yapılması gibi baba ağaçkakan ve oğlu, sesin “Gözlerinizi yumun ve açın. Sen de genç ağaçkakan.” demesiyle kendilerini yuvalarında bulmuşlardır. Kahramanın, sadece büyük istek duymasıyla mucizevi bir şekilde birdenbire emeline ulaşması, burada metnin ana teması olmuştur. Klasik masalların bir motifi olan sihirle bir emele ulaşma durumu, “Ağaçkakanlar”da mucizeyle bir yavruya kavuşmaya dönüşmüştür. Üstelik çocuğu, bir yavru ağaçkakandan çok, çocukluktan neredeyse çıkmış bir ağaçkakandır. Baba

³⁰⁹ Zarifoğlu, a.k., s. 177

³¹⁰ a.g.e., s. 178

ağaçkakanın, burada rüya içinde ikinci bir rüyanın içinde yer alması ve bu rüyada kendisini Şakir Amca'nın cevizliğinde yani masal gerçekliğinde olayların geliştiği mekânda bulması, ilginçtir. Bu yönüyle tam bir masal motifine uygundur: “Sanki başından geçenler rüya değildi de hakikatti. Sanki yatağından yuvasından ayrılmış, onca maceradan sonra dönüp oğluyla birlikte gelmişti. Bir tuhaflık vardı ama neydi?”³¹¹

Anlatıda, anne ve baba ağaçkakanın birdenbire oğul edinmesindeki durumun tuhaflığı, anlatıcı tarafından tekrar vurgulanır ve olağanüstülüğün altı şöyle çizilir: “Bu şimdiye kadar görülmemiş bir şekilde bir oğul edinmeydi ama ne olursa olsun, oğul oğuldu.” Yine buradaki masal motifini destekleyen başka bir durum da anne ağaçkakanın, tüm bu olaylar karşısında hiç şaşırması, bu oğulun nereden geldiğini bile sormamasıdır.³¹²

“Ağaçkakanlar”da, tıpkı “Serçekuş” anlatısında olduğu gibi kader vurgusu vardır. Yine “Serçekuş” ve “Katıraslan” anlatılarında, temelde verilmek istenen ve okurun çağdaş dünyaya dair bir eleştiri olarak alımlayabileceği avcılarının avlanması, çocukların kuşları taşla vurma temaları, bu metinde de yer alır. Rüyada ağaçkakan ailesinin başına gelenler, bir kaderin tecelli ediyor olmasıdır. Bu durum, başlı başına bir masal motifi ihtiva etmese de olayların hayvan kahramanların dünyasında geçmesinden dolayı olağanüstülük barındırır. Rüyadan uyanış gerçekleştiğinde, rüyadaki temanın masal gerçekliğinde, yani hakikatte tekrar edildiğini görürüz. Ancak rüyadaki gibi birdenbire bir çocuk edinilmesi söz konusu değildir. Yine de hakikatte yaşananlar, kader motifinin altının çizilmesi açısından önemlidir. Rüyanın gerçekleşmesinden korkan anne ve baba ağaçkakanın, kızlarını Şakir Amca'nın cevizliğinden uzaklaştırması adına göç etmeye karar vermesinin kaderin tecellisini engellemeyeceği şöyle vurgulanır: “Anne kendine gelince yavrunun orada olmadığını gördü ve büsbütün yıkıldı. Acı içinde, ‘Kurtuluş yok galiba’ dedi. Kocasını kederli kederli başını salladı, evet anlamında.”³¹³ Nitekim, Şakir Amca'nın cevizliğinde, herkesin gözleri önünde kötülük unsuru gerçekleşmiş, kader başka şekilde de olsa tecelli etmiştir. Tıpkı diğer anlatılardaki gibi ağaçkakanın avlanması

³¹¹ Zarifoğlu, a.k., s. 179

³¹² a.g.e., s. 180

³¹³ a.g.e., s. 219

için kasabadan elli avcı getirtilir.³¹⁴ Böylece avlanma teması üzerinden çağdaş dünyaya bir gönderme yapılır ve önceki metinlerdeki eleştiri tekrar edilir. Bu arada, yazarın hem tema hem de kahraman yönünden bir zıtlık oluşturması, metnin masal türüne olan yakınlığı açısından önemlidir. Kimi masalarda, bu zıtlık durumu görülmektedir. Örneğin, baba ağaçkakanın rüyasında çocukları bir erkekken, hakikatte bir kız çocuğuna sahip olmaktadır. Yine anlatının son sahnesinde, Şakir Amca'nın yakalayıp canına kastettiği kuş, rüyadaki gibi ağaçkakan çiftinin kızları değil, başka bir kuştur. Böylece yazar, masal dünyasının gerektirdiği zıtlık unsurunu sağlamış olur.

Zarifoglu'nun buraya kadar ele aldığımız anlatıları, hayvan kahramanların baskın olduğu ve daha farklı bir masal tipine yakın durmaları sebebiyle öne çıkmaktadırlar. İnceleyeceğimiz dördüncü anlatı, "Küçük Şehzade"dir. Bu anlatı, öncekilere göre gerçekçi bir tema üzerine temellendirilmiştir. Olayların geçtiği mekân ya da tema açısından bir olağanüstülük barındırmıyor olsa da anlatıyı sınıflandırma açısından değerlendirdiğimizde göreceğiz ki; Türk masallarının en yaygın teması burada yer almaktadır. Anlatının ilk bölümünde, padişah babasının mal mülkü ile övünen, usta bir hattat gibi iyi yazmaya çabalayan küçük şehzade üzerinden masal kahramanının bir emel uğruna sabretmesi ve sınanması teması verilmiştir. Burada, şehzadenin hat yazısı ile kendi ismini, yani "Süleyman"ı yazmaya çabalaması, ancak başarısız olması, anlatının tümüne hâkim bir tema olarak öne çıkmaktadır.

Diğer taraftan, şehzadenin ismini ilk kez yazması sonrasında bu başarısından övünmesi, padişah babasına da büyük bir gururla yazıyı göstermek istemesi, metnin ileriki sayfalarında detaylıca anlatılır. İlgili bölümün sonunda ise, bir nöbetçinin dilinden anlatının ana teması şöyle ifade edilir:

"-Bağışlayın Şehzadem, benim bir parça mürekkep yalamışlığım vardır. Bir parça da hat çalıştım. Ancak yeteneğim bir yere kadarmış, usta bir hattat olamadım. Son imtihanda bir besmele yazmıştım. Eğer hocam beğenseydi, yani sınavı başarsaydım, ondan öyle yazdıklarımın altına kendi adımlı yazmayı hak edecektim. Sen bu hakkı elde etmeden

³¹⁴ a.g.e., s. 193

yazdığın bir hattın altına adını yazdın. O sebeple dünkünde mürekkep aktı bozuldu, şimdiyse Süleyman yazamıyorsun.”³¹⁵

Burada, başkahraman diğer örneklerdeki gibi somut bir yolculuğa çıkmamaktadır; ancak küçük şehzadenin kendi içinde bir sınanma yaşaması ve nihayetinde ise hatasının farkına varması, masal dünyasında karşılığı olan soyut bir yolculuğu temsil etmektedir. Anlatının ikinci bölümü, Şehzade Süleyman’ın gördüğü bir rüya ile başlar. Başkahraman, rüyasında koca bir çoban köpeğinin sırtına binip dağ tepe gezmekte, yani uçmaktadır.³¹⁶ Metindeki rüya hadisesi, “Ağaçkakanlar”daki gibi kahramanın hayal ile hakikat arasında bocalamasına sebep olmadığı için bir masal motifi olarak ele alınamayabilir. Buna rağmen kahramanın uçuşu teması, bir masal unsuru olarak masal atmosferinin güçlenmesini sağlamaktadır. Şehzade’nin, saraydaki kervanda ne olduğunu soruşturduğu sahnede yer alan katırların konuşması durumu, bir olağanüstülük ögesidir ve yine anlatıda masal atmosferini güçlendirme işlevi görmektedir: “-Artık indirin şunları sırtımızdan, diyen katırlar.”³¹⁷

Yazarın kendi içinde bir bütün olan anlatıya yaptığı bir müdahale, masal türü açısından değerlendirildiğinde dikkat çekicidir: “-Seni geçen masaldan tanıyorum, bu sebeple önce senin fikrini almak istedim. Söyler misin burada işin ne?”³¹⁸ İlgili bölümün son kısmında, şehzade âdeta sarayda dürüstlük ve doğruluğun simgesi bir kahraman olur ve avludaki altınların sarayın kapısından götürüldüğünü görünce durumu soruşturur. Nöbetçinin verdiği cevap, anlatının temelindeki temayı ifade etmektedir. Bu sahnede, herhangi bir olağanüstülük ya da masal motifi yoktur, ancak ana temanın belirlendiği bir bölüm olması yönünden önemlidir:

“-Bir şey daha. Onca zaman seyrettim, hep içeri giriyordu para, peki hiç çıktığı yok mu içerden?

-Çıkamaz olur mu? Ama o durduğun yerde bin yıl dursan, o kapıdan tek altın liranın çıktığını göremezsin.

-Öyle mi? Bu ne hikmet, bu ne iştir?

-Öyle Şehzadem öyle. Orası giriş kapısı. Şunu iyi bil ki o bir tek giriş kapısına mukabil kırk bin tane çıkış kapısı var. Ama hiçbirini saray içine açılmaz. Hepsi dışarıya, kullaradır.”³¹⁹

³¹⁵ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Küçük Şehzade”, s. 243

³¹⁶ Zarifoğlu, k.ş., s. 244

³¹⁷ a.g.e., s. 247

³¹⁸ a.g.e., s. 254

³¹⁹ a.g.e., s. 262

Küçük Şehzade eserinde yer alan bir diğer anlatı, “Padişah ile Bir Veli”dir. Bu anlatı, kahraman ve tema yönünden önceki metinle benzerlik taşımaktadır. Giriş bölümünde, kahraman ön plandadır. Yazar burada, iyi bir padişahın vasıflarından bahsederken, sanki önceki metnin ana temasını güçlendirmek istemiştir. Bunun yanı sıra, metinde başkahramanın sınanması durumunun baskın olduğunu görmekteyiz. Şeytanın padişaha musallat olmasıyla bir sınanma/sınav söz konusu olur. Masal metinlerinde karşılaştığımız sınanma, burada şeytan ve padişahın kurduğu bir diyalogla başlamaktadır. Bu diyalog sonrasında, padişahın kibir ve gururuna yenik düşerek kandırılması, anlatının ana temasını ortaya çıkarmıştır: “İşte padişahın, -Bütün iyilikler, güzellikler benim sayemde oldu. Benden daha adaletli bir padişah, daha yeryüzüne gelmemiştir diye gurura kapıldığı gece başşehre genç bir âlim geldi.”³²⁰ Böylece, şeytan vesilesiyle metindeki ilk kötülük unsuru gerçekleşmiş olur.

Öte yandan padişahın, söz edilen âlim Şeyh Abdülkadir’e altın takdim edip bunlarla ne yapacağını görmek istemesi ve şeyhin altınları kullanarak bir vakıf kurması ile bir sınama gerçekleşir. Bu anlatı, tema açısından değerlendirildiğinde bir olağanüstülük içermemektedir; ancak anlatının şu şekilde sona ermesi önemli bir ipucu barındırmaktadır: “Başka kentlerden, köylerden, hatta başka memleketlerden onu ziyarete gelenler, geldikleri yeri unutup, orada ev yapıyorlardı. Ama bu evlerden hiçbirinin çatısı Şeyh Abdülkadir’in evinin çatısından yüksek değildi.”³²¹ Bu bölümde masalarda sıklıkla karşılaştığımız kötülüğe karşı iyiliğin galip gelmesi teması, şeytanın oyununa gelip kibre kapılan padişah ile şeyh arasında yaşanmıştır.

“Padişah ile Bir Veli” anlatısındaki tema ve motiflerin bir benzeri, aynı metin içerisinde farklı bir başlıkta tekrar etmektedir. Bu defa kötülük unsuru, bir başka kahraman tarafından ortaya çıkmıştır. Şeytanın oyununa gelen bir padişahın yerini, şimdi kötü kahramanlar almıştır. Önceki anlatıda altınla sınanan Şeyh Abdülkadir, bu anlatıda yine yükler dolusu altın, gümüş ve kumaş hediyesi ile bir sınava tabi tutulmuştur. Bu hediyelere rağmen gösterişsiz evinde kalmaya devam

³²⁰ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Padişah ile Bir Veli”, s. 262

³²¹ Zarifoğlu, p.b.v., s. 269

eden şeyh, tıpkı diğer anlatıda olduğu gibi padişahın güvenini kazanmıştır.³²² Ancak burada temayı farklılaştıran masal unsuru, kötülükle sağlanmıştır.

İki anlatıdaki benzer bir diğer durum, şeyhe gösterilen saygı ve sevgidir. Diğer anlatıda yer alan ve burada tekrarlanan ifade, anlatılardaki ortak temayı gösterir: “Şeyhlerinin evinin yakınlarında ev yapıyorlardı. Ama hiçbiri evinin çatısını, şeyhinin evinin çatısından daha yükseğe kaldırmıyordu.”³²³ Yazar, buradaki kötülük unsurunu, klasik masallardaki gibi sihir ve büyüyle değil; tam bir çağdaş masala yakışır şekilde sağlamıştır. Kahramanlar, kılıçla hakından geledikleri Padişah Ahmed’i, siyasetle yıkmaya çalışırlar. Padişahın ülkesine fitne sokmak üzere harekete geçerler. Yahudi olan İzak adındaki kötü kahramanın sarayda kalıp vezir olması ile anlatının ana teması da gerçekleşecektir.³²⁴

Cahit Zarifoğlu’nun anlatılarının birçoğunda kader motifine yer verilir. Yazar, kahramanlar üzerinden bu temayı vermekle, bir yerde günümüzün okuruna kaderin masal gerçekliğinde tecelli ettiğini göstermek ister, böylece klasik masal dünyasına farklı bir yaklaşım getirmiş olur. Önceki anlatılarda görülen kader motifi burada da vardır. Başvezin, şeyhin tahta göz dikmesi konusunda söylediklerine, padişahın “kader icabı” inanması kaderin ter geç tecelli edeceğini ifade etmektedir:³²⁵

“-Onun evinde hiç yemek yediniz mi padişahım.

-Hayır yemedim.

-Peki padişahım, onun sofrasında neler olduğunu hiç duydunuz mu?

-Evet duydum, şeyhin sofrasında kuru ekmek ve sudan başka bir şey bulunmazmış.

-Padişahım, şeyh kanlı canlı biridir. Sizce kuru ekmekten başka bir şey yemeyen biri böyle olabilir mi?

-Bilemem. Sen ne demek istiyorsun, başvezin onu söyle.

-Benim acizane teklifim şudur padişahım. Başta siz olmak üzere, ben ve diğer vezirler şeyhi evinde ziyarete gidelim. Her zaman olduğu gibi size “aç mısınız” diye soracaktır.

O zaman “evet açız, bizi doyurursan seviniriz” diye cevap verin. Madem evinde kuru ekmek ve sudan başka bir şey bulunmaz, sofraya bunları çıkarır. “Size layık değil ama buyurun” der. Böylece Allah’ın nimetine hakaret etmiş olur. Bunun üzerine ben de öldürülmesi caizdir diye fetva veririm. Siz de hemen oracıkta boynunu vurdurursunuz.”³²⁶

³²² Zarifoğlu, p.b.v., s. 270

³²³ a.g.e., s. 271

³²⁴ a.g.e., s. 272, 275

³²⁵ a.g.e., s. 278

³²⁶ a.g.e., s. 280

İyiliğin kötülüğe galabe çalması, masal metinlerinde sıkça karşılaştığımız ve Alangu'nun masal türü açısından önemli gördüğü bir temadır. Zarifoğlu, anlatılarında bu temayı yoğun şekilde kullanmıştır. “Padişah ile Bir Veli” adlı anlatıda da iyiliğin galip gelmesi durumu, söz ettiğimiz sınanma sonrasında gerçekleşir; kötü kahramanın planı işlemez ve iyilik galip gelir.

Zarifoğlu'nun ele alacağımız dördüncü anlatısı “Motorlu Kuş”ta, art arda gelen anlatılar bulunmaktadır. Bunlardan ilki, esere ismini veren anlatıdır. Buradaki ana tema, bir yavru kırlangıcın anne sözünden çıkararak gitmesinin yasak olduğu bir mekânda kötülükle karşılaşmasıdır. Bu yönüyle “Ağaçkakanlar” anlatısının özündeki mesajı içermektedir. Ancak çağdaş dünyaya getirdiği eleştiri açısından farklı tema ve motifleri barındırmaktadır. Öncelikle anlatının daha girişinde, bundan önceki her anlatıda vurgulandığı gibi insanların avlanması, çocukların taşla kuş vurması teması üzerinden eleştirilmektedir. Anlatıda bu eleştiri, köylü çocukların kırlangıçları görünce av arzularının kabarmasıyla ifade edilmiştir.³²⁷ Hayvan kahramanların insan davranışlarını benimsemesi ve bir kötülük unsurunun bulunması, anlatıdaki masal unsurlarına işaret eder. Anlatının asıl teması, annesi tarafından yasak edilen bölgeye giden kahramanın, karşılaştığı “Oto kuş”lara aldanıp kanatlarına motor takılmasına izin vermesidir.³²⁸ Zarifoğlu'nun sembolik kahramanlar ve katmanlı anlatımıyla çağdaş dünyaya dair eleştiriler sunması, diğer anlatılarına nazaran burada daha yoğunudur. Bu eleştiriler, anlatıdaki çağdaş masal unsurlarına bir delildir. Artık adı “Kırlanmotor” olan başkahramanın, başına gelen kötülüğün anne aracılığıyla aktarılma biçimi, hem bir eleştiriyi hem de satır aralarında derin bir anlamı içermektedir: “(...) Bunların hepsi uydurma. İnanma sakın. Hepimizin gençken başına geldi bu. Ama hiçbirimiz aldırmadık buna. Çünkü sonu fena: Motor bedava. Ama yedek parça kan pahası. Kaptırdın mı kuyruğunu, ha!”³²⁹ Böylelikle klasik masallardaki büyü, sihir ya da başka bir olağanüstülük sebebiyle kahramanın kötülükle karşılaşmasının yerini çağdaş masalda, zamanın kötülük unsurları olarak tanımlanan modernizm ve teknolojinin aldığı görürüz.

³²⁷ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Motorlu Kuş”, s. 285

³²⁸ Zarifoğlu, m.k., s. 287

³²⁹ a.g.e., s. 288

Öte yandan anlatıda, küçük kırlangıcın durumu için kuşlar meclisinin toplanması bir olağanüstülük durumunu ifade etmektedir. Kırlanmotor'un dilekçe yazarak kuşlar meclisine danışması, meclisin Kırlanmotor'u gözleyip altı ay sonra durumla ilgili bir rapor hazırlaması teması, insan özelliklerinin hayvan kahramanlarda görülmesi açısından masal motifleri içermektedir. Raporun anlatıda detayları ile verilmesi de bu olağanüstülük durumunu destekler: "Vücut, motoru, yabancı madde diye dışarıya atmak istemiş, ancak başaramayınca etrafını sarmış.(...) Kendisi motordan dolayı son derece rahatsızdır. Altı ayda 15 ay kadar yaşlanmıştır. Onu kuşlar hastanesinde tedavi altına alır, motorunu çıkarır, onu tekrar kırlangıçlaştırabilirsek belki hayatı kurtulur."³³⁰

Eserdeki bir diğer anlatı "Dünyanın En Vahşi Hayvanı", buraya kadar ele aldığımız anlatılara göre bir hayli kısadır. Bu kısa metinde, Zarifoğlu'nun çağdaş dünyaya dair eleştirileri devam etmektedir. Anne, baba ve çocuk kahramanların bir hayvanat bahçesi ziyareti gerçekleştirmesi teması üzerinden, hayvanların insanlar karşısındaki durumunun değerlendirilmesi ve insanın eleştirilmesi anlatının ana temasıdır. Burada, bir olağanüstülük durumu olmadığı için tema üzerinden bir masal motifi tespit edemesek de yazarın çağdaş dünyayla ilgili yaptığı eleştiri, metnin katmanlı anlatımı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yazar, baba kahraman üzerinden, insandan daha zalim, daha öldürücü, daha vahşi bir mahlukun olmadığını vurgular ve âdeta önceki her anlatıda yer alan avlanma motifini daha açık biçimde tekrar eder:

"Baba başladı masal anlatır gibi tarih anlatmaya. Yakın tarihi uzak tarihi. Diyordu ki: -İşte şöyle tuzaklar kurdu insanlar insanlara. Şöyle oyduklar Müslümanların gözlerini, şöyle şöyle doğradılar onları, şöyle şöyle astılar, çöl kumlarının yakıcı kucağına, yırtıcı kaplanların dişlerine attılar. Şimdi anlıyor musunuz şu demir kafesin içindeki aynanın dilini?"³³¹

Eserin üçüncü anlatısı "Tilki ile Aslan", muhtevası yönüyle "Katıraslan"la benzerlik göstermektedir. Detaylı tabiat tasvirlerinin yoğun olduğu metinde, bu defa insan kahramanların penceresinden hayvanları; hayvan kahramanların penceresinden de insan kahramanları tek bir sahnede görürüz. "Katıraslan"daki gibi kahramanların bir amaç üzerine yolculuğa çıkması teması, burada da vardır. Önceki anlatıya göre,

³³⁰ Zarifoğlu, m.k., s. 290

³³¹ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, "Dünyanın En Vahşi Hayvanı", s. 295

alegorik dil açısından okura daha sınırlı mesajların iletildiği metinde, yine tilki ile aslanın bir yolculuğa çıktığı görülmektedir. Böylelikle metindeki ana tema, yolculuk motifi ile oluşmuştur. Diğer taraftan, buradaki kahramanların Katıraslan'daki gibi insanlarla karşılaşmaktan kaçınması söz konusu değildir. Tam tersi, aslan ve tilki yolculuğa insanlarla karşılaşma amacıyla çıkmaktadır. “Vur bakalım yolu insan içine”³³² diyen aslan, insanlarla karşılaşmayı bizzat kendisi istemektedir. Bu planlı karşılaşmanın, bir sınanma/sınav temasını ortaya çıkarması, masal türü bağlamında önemli bir detaydır. Özetle Zarifoğlu, diğer anlatılarında görülen yolculuk ve sınanma temasına burada da geniş yer vermiştir.

Anlatının ilerleyen sayfalarında, insanların yaşadığı çevreye giden aslan ve tilkinin, diğer kahramanlar Burhanettin ve annesiyle karşılaşması sırasında geçen diyalog, sıradanlığı aşan olağanüstü bir duruma işaret eder. Hayvan kahramanların insan özellikleri gösterip konuşması ve hatta insanlarla konuşmasını bir masal motifi olarak değerlendirebiliriz. Tıpkı “Katıraslan”daki gibi bu anlatıda da ana temaya yön veren, aslanın kibirli tutumu olmuştur. Ancak bu anlatıda, diğerinden farklı olarak aslanın kibirli tutumu bir sınanmanın sebebi olduğu için anlatı, farklı bir sahneyle sonlanmıştır. Burada aslanın kaderini, insan kahramanlara teslim etmesi şöyle gerçekleşmektedir: “-Şimdi sizin onayınızı almak istiyorum. İster sizin sayın prenses hazretleri, isterse veliaht oğlunuzun, ikinizden birinin bir tek kelimesi yeterli. Acaba krallığa dönüp, idareyi elime almaya ehil sayılır mıyım? Yoksa kendi halinde, alçak gönüllü bir aslan olarak mı kalayım?”³³³ Bu diyalogun kahramanlar açısından neyi temsil ettiği, ileriki başlıklarda ele alınacaktır. Diğer taraftan burada krallık, prenses, veliaht gibi ifadelerin, Batı'nın klasik masallarında karşılaştığımız masal unsurlarını ihtiva ettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla yazarın bu anlatıda, masal motiflerini kullanarak günümüze dair, klasik masal metinlerinde görülmesi mümkün olmayan bir kahraman davranışını ortaya koyduğu görülmektedir.

Motorlu Kuş eserindeki “Kırmızı Gözlü Kara Yılan” ve “Çın Çın Yılandıklar” anlatıları, kötülük öğeleri ve tema açısından birlikte değerlendirilebilecek metinlerdir. İlk anlatıda, zalimliğiyle ün salan bir kahramanın

³³² Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Tilki ile Aslan”, s. 307

³³³ Zarifoğlu, t.i.a., s. 313

kötülük yapması ve iyiliğin kötülüğe galip gelmesi söz konusudur. Daha anlatının girişinde, kötülük ögesiyle karşılaşırız:

“Karayılan delikanlılık çağına girince bütün yılanları başına topladı. Dedi ki:

- Şu gördüğünüz topraklar benimdir.

Yavaş yavaş kara saçlar uzayan başıyla şöyle bir daire çizerek etrafındaki geniş toprakları gösteriyordu.

- Bu toprakları iki gün içerisinde boşaltacaksınız.”³³⁴

Anlatıda, masal atmosferini güçlendiren bazı durumlar vardır. Bunlardan ilki, tüm dünya hayvanlarının Karayılan’ın himayesi altında olmasıdır. Köstebekler, yılanlar, çıyanlar, karıncalar, uç uç böcekleri, karatavuklar, serçeler kahramanın bir ışıyla toplanmaktadırlar. Buradaki masal atmosferini güçlendiren, başkahramanın bir saray yaptırılmasını emretmesidir.³³⁵ Yine mekân olarak klasik masal mekânı olan “saray”ın kullanılması dikkat çekicidir. Diğer taraftan, başkahramanın çevresinde bulunan danışmanların sayıca çokluğu, tıpkı “Katıraslan”da olduğu gibi sıradanlıktan uzak olağanüstülüğe yakın abartılı bir ifadedir: “Etrafında bütün danışmanları.. Yani ölen birincinin yerine geçen ikinci danışmanı onun yerine geçen üçüncü danışmanı ve onun da yerine geçen dördüncü danışmanı, böylece bir anda bir üste terfi eden yüzlerce danışman..”³³⁶

Karayılan kahramanının, bir saray inşa ettirmek üzere âdeta tüm dünya hayvanlarına emir veriyor olması ve yüzlerce danışmanla çalışması Stith Thompson’un tanımına göre, olağanüstü bir durumu ifade ettiği için masal motifi olarak değerlendirilmelidir. Zarifoğlu, bu anlatıda diğerlerine nazaran daha baskın masal unsurları kullanmıştır. Metindeki abartılı rakamsal ifadeler buna örnektir. Örneğin, danışmanların büyük bir plan hazırlığında olduğu ifade edilirken, bu planın belki “bin yıldır” ince ince düşünüldüğüne vurgu yapılır.³³⁷ Buradaki kahramanlar, plan sayesinde barış havarileri olup tüm hayvanlığı kurtaracak ve “bin yıl” sonrasına ışık tutacaklardır. Özellikle Batı’nın klasik masallarında gördüğümüz “krallık”, anlatıda önce bir sarayın inşa edilmesi sırasında kullanılmış, ileriki sayfalarda Karayılan da bu sarayın kralı olarak adlandırılmıştır. Olayların beklenenden farklı

³³⁴ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, s. 314

³³⁵ Zarifoğlu, k.g.k., s. 316

³³⁶ a.g.e., s. 318

³³⁷ a.g.e., s. 319

yönde gelişeceği ve kahramanın krallığının çok da uzun sürmeyeceği, yine masal metinlerini çağrıştıran “binlerce yıl”³³⁸ kalıbıyla anlatılmıştır. Böylece bu kalıp, anlatıda üçüncü kez tekrarlanmış olur.

Burada kahraman çevresinde gelişen bir dünyadan söz edilirken, aynı zamanda masal atmosferini güçlendiren unsur ortaya çıkmaktadır. Ülkelerin dört bir yanından bütün hayvanların, sürüngenlerin, bazı insan nesillerinin akın akın Karayılan ülkesine gelmesi, ancak masal metinlerinde karşılaşılabileceğimiz bir motif olabilir.³³⁹ Zarifoğlu’nun burada, yine diğer anlatılardaki gibi masal unsurlarını kullanarak çağdaş bir masal örneği ortaya koymak istediği görülmektedir. Çünkü çağın dünyasına dair bazı eleştiriler vardır: Yazar, bir masal dünyasında yani bir ormanda, tabiatın içine ana karayolunu yerleştirmek ve saat başı birkaç bin çıyanın trafik kazalarına kurban gittiğini ifade etmekle, okuruna çağdaş bir masal dünyası sunmak istediğini göstermektedir. Nihayetinde, bir rüya aracılığıyla Karayılan’ın eski günlerde yaptığı kötülükler aktarıldıktan sonra uyanış gerçekleşir gerçekleşmez, kötülüğün iyiliğe galip gelmesi durumuyla karşılaşıyoruz:

“Kendi kuyruğunun ucundan başlayarak neredeyse on beş metresini korkunç bir hızla yuttu.

Ancak o zaman müthiş bir acı duydu ve gerçeği anladı.

Bu kez süratle kusmak istedi kuyruğunu ama bir türlü başaramadı.

Ağzı sonuna kadar açılmıştı. Ve bu ağızdan içeriye kendi kuyruğu giriyordu.

Karayılan vaziyetini düşünmek için durdu. Korka korka etrafına baktı.

Milyarlarca hayvan gördü. Binlerce karısı, torunları, oğulları, kızları, milyarlarca karınca, arı, tavşanlar, akbabalar, kartallar...”³⁴⁰

Karayılan’ın saltanatının sona ermesi, yani kötülüğün son bulmasının bu şekilde gerçekleşmesi, yine ancak masal metinlerinde karşılaştığımız bir durumdur. Çalışmanın ilk bölümünde, masal ifadesinin kavramsal çerçevesini ele aldığımızda araştırmacıların masal ve mit arasında bir bağlantı kurduğundan söz etmiştik. Öncelikle, burada yılanın kuyruğundan başlayarak kendisini yemesini, hem kötülüğün iyiliğe galip gelmesi hem de durumun olağanüstülüğü bakımından bir masal motifi olarak değerlendirmek mümkündür. Kötü kahraman kendisini yemeye

³³⁸ Zarifoğlu, k.g.k., s. 320

³³⁹ a.g.e., s. 321

³⁴⁰ a.g.e., s. 324

başlayarak kendi sonunu hazırlayan adımı atmış olur.³⁴¹ Daha sonra sarayın sütunlarına yaklaşan herkes, kötülüğün iyilik karşısında yenilmesine katkı sağlamıştır: “Oysa şimdi, krallığın iki yüzüncü kuruluş yılında şaşaa ile kutlamaya çağrılanlar, hiç akıllarında olmadığı halde onun etiyle doydular, onu yediler yediler, bitirmek üzereler...”³⁴²

Aynı eserdeki son anlatı, “Çın Çın Yılandıklar”dır. Bu anlatıyı ele alacak olursak, muhteva bakımından başta “Kırmızı Gözlü Karayılan” olmak üzere “Ağaçkakanlar” ve “Motorlu Kuş”la benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak kötülük unsuru, bu defa karayılan kahramanı üzerinden değil, insan kahraman üzerinden verilmiştir. Tıpkı söz ettiğimiz anlatılarda olduğu gibi burada da yavru karayılanın anne ve babasının uyarısıyla yani kısmen bir yasakla karşılaşması söz konusudur. Tepelerde yaşayan karayılan ailesinin yavrusu, ovadaki yeşilliklerin olduğu yöne gitmek isteyince annesinin, “Aman sakın bir daha bunu söyleme. Çok korkunçtur.” demesi ve yavrunun “Yasak mı gitmek bize oraya?” sorusu üzerine verdiği cevap, tam olarak bir yasağı değilse bile bir engeli ortaya çıkarmıştır.³⁴³ Anne karayılanın, burada yavruyu insanlara karşı uyarmasının temelinde, aslında çağdaş dünyaya dair bir eleştiri gizlenmektedir. Yavru karayılanın söz konusu bölgeye gitmemesi gerekmektedir, çünkü orada insan yaşamaktadır. Diğer anlatılarda karşılaştığımız, avcılarının avlanması ve yazarın bunun üzerinden yaptığı eleştirinin bir benzeri, burada farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kötülük unsuru yine bu durumla bağlantılıdır. Anne karayılanın, ovaların tüm güzelliğini tasvir ettikten sonra, “Bak oğlum, biz oraların bütün güzelliklerine rağmen oraya gitmeyiz. Çünkü orada insan var.”³⁴⁴ demesiyle anlatının daha ilk kısmında kötülük unsurunun nasıl ortaya çıkacağı ilan edilmiş olur. Öte yandan burada, karayılan ailesinin yaşadığı çevredeki kayalıkların mor renk olarak tanımlanması, sıradanlığın dışında olağanüstü

³⁴¹ Yılanın kendi kuyruğunu yemesi, kendini ısırması Antik Yunan mitolojisindeki yılan temsillerini hatırlatmaktadır. Yılan, anlatıda tıpkı mitolojideki gibi hilekârlık, aldatma, ihanet gibi kötü özellikleri taşımanın yanı sıra sonsuzluğu, ölümsüzlüğü, hayatın yenilenmesini temsil etmektedir. (M. Fatih Andı, “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü”, **Hece Dergisi**, Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı: 126/127/128, s. 202) Anlatının alıntı yaptığımız kısmına bakılırsa, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”da yılanın kendi kuyruğunu yemesi, mitolojideki manasıyla bağlantılı değildir. Yazarın kurgusuna göre, yılan mitolojideki gibi temsil edilmemiş ve anlatı Karayılan’ın kötü kahraman olarak ölmesiyle sonuçlanmıştır.

³⁴² Zarifoğlu, k.g.k., s. 328

³⁴³ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Çın Çın Yılandıklar”, s. 330, 331

³⁴⁴ Zarifoğlu, ç.ç.y., s. 331

bir durumu temsil etmekte ve bu yönüyle anlatıdaki masal atmosferini güçlendirmektedir.³⁴⁵

Baba karayılanın engeli ya da kısmî yasağı kaldırmasıyla birlikte anne ve yavru karayılanın, insan varlığıyla karşılaşması sahnesi gerçekleşir. Yavru karayılanın insan varlığını merak etmesi ve görmek istemesi üzerine, anlatıda kötülük unsurunun yer aldığı çevre olarak tarif edilen yemyeşil ovalara doğru küçük bir yolculuğa çıkılır. Diğer anlatılardaki kadar uzun bir yolculuktan söz edemesek de burada bir yolculuk motifinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlatıda, insan varlığı ve hayvan kahramanlar arasında geçen olaylar, tema ve motif açısından herhangi bir olağanüstülük içermez. Ancak masal metinlerinde muhakkak bir kötülük unsurunun bulunduğunu ve bu sebeple ortaya bir çatışmanın çıktığını göz önüne alırsak, yazarın metninde bir masal dünyası oluşturabildiğini söyleyebiliriz. Diğer taraftan, anlatıdaki kötülük şöyle gerçekleşmektedir:

“Yavru karayılan bir çığlık attı.

Ve annesini beklemeden panik içinde kaçmaya başladı. Anne de peşine düştü onlar kaçmaya başlar başlamaz açıkça ortaya çıkmış gibi oldular. İnsan da gördü onları ve kovalamaya başladı arkalarından. Bir yandan da başlarına indirmek üzere hazırladığı taşı elinin çukurunda tartıyor ve kolunu kaldırarak atmaya hazırlanıyordu. İlk taş yavrunun biraz önüne düştü.....”³⁴⁶

Zarifoglu'nun bu başlıkta inceleyeceğimiz son eseri *Yürekdede ile Padişah*'ın esere ismini veren anlatısında, insan kahramanlar baskındır. Tıpkı “Küçük Şehzade”deki gibi gerçekliğe yakın motifler içermekte ve bu yönüyle Türk masallarıyla benzerlik göstermektedir. Anlatı, kahramanların bir yolculuğa çıkması ile başlamaktadır. Yine bu anlatıyı, diğer anlatılarla buluşturan diğer bir unsur kader motifinin vurgulanmasıdır. Anlatının girişinde, Yürek Hasan ile Ayşe Nine'nin hastalanmasından söz edilirken, “Kader kısmet işte.”³⁴⁷ ifadesiyle kaderde olanın gerçekleşeceğine işaret edilmiştir. Burada, kahramanların yolculuğa çıkması, bir niyet yahut emel üzerine gerçekleşmez. Ancak olayların bir yola çıkma üzerine geliştiği muhakkaktır. Masal metnininin, daha çok kötülük ve iyilik öğelerinin çatışması üzerine kurulduğu görülmektedir; buna rağmen “Yürekdede ile Padişah”ta

³⁴⁵ Zarifoglu, ç.ç.y., s. 330

³⁴⁶ a.g.e., s. 340

³⁴⁷ Zarifoglu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Yürekdede ile Padişah”, s. 346

iyilik unsurları baskındır. İyiliğe yapılan ilk vurgu, kahramanın dua etmesi esnasındaki sahnede ortaya çıkar: “Ve Ayşe Nine çorbayı ocağa koydu. Biraz sonra başladı besmele ile karıştırmaya. Çorba fişır fişır kaynadaydursun Yürek Hasan Allah’a yalvardı durdu.”³⁴⁸

Metnin ilerleyen sayfalarında ana temanın, anlatıcının bizzat ilan etmesiyle açığa çıktığını görürüz: “Zaten bu masal da bu deveciğin akıbetinden doğmuşmuş.”³⁴⁹ Eşeklerini kaybeden kahramanların, yeni bir eşek almak üzere at pazarına gitmesi ve küçük bir deve satın almaları sonrasında olaylar gelişmeye başlamaktadır. Burada, hem ana tema hem de metne hâkim olan iyilik unsurları ön plandadır. Devenin fiyatının “bir sevgi, bir güzel söz” olduğu, metinde üç kez vurgulanmıştır. Anlatıyı masal türü bağlamında değerlendirdiğimizde, bu kadar yoğun iyilik unsuru ister istemez bir kötülüğün olup olmadığını sorgulamamıza sebep olur. Yazar, konuyu metninde tartışmaya açmıştır. Buradan anladığımız, bir çatışma ya da benzeri bir durumun yakında ortaya çıkacağıdır: “Ah, peki bu masalda hiç kötü kalpli biri bulunmayacak mı?”³⁵⁰ Öte yandan, anlatıda masal atmosferini güçlendiren bir unsur da “Derken ikisini de uykunun engin yastıkları çağırды, salıncağına alıp salladı.” ifadesidir.³⁵¹ Bu cümle, masal metinlerinde görebileceğimiz bir motif olarak değerlendirilebilir.

Ayşe Nine ve Yürekdede’nin devecikleriyle birlikte yol giderken, padişahla karşılaşmalarıyla asıl tema gerçekleşmiş olur. Burada da tıpkı “Küçük Şehzade”de olduğu gibi klasik masal motifleri bulunmaktadır. Tebdil-i kıyafetle halkın arasında padişahın dolaşması, Türk masallarda karşılaştığımız bir durumdur. Anlatıda, padişahın bu şekilde halka karışması, aynı zamanda başkahramanların iyiliğinin ön plana çıkmasını sağlayacaktır. Burada “Katıraslan” ve “Küçük Şehzade”de gördüğümüz, kahramanların sınanması durumuyla karşılaşıyoruz. Yolda rastladıkları kişinin padişah olduğunu henüz bilmeyen yaşlı çift, güç bela satın aldıkları deveyi kesip misafirlere ikram edecekler midir, yoksa etmeyecekler midir? Yürekdede’nin Ayşe Nine’ye yönelttiği böylesi bir soru, sınanma durumunu ortaya çıkarmıştır:

³⁴⁸ Zarifoğlu, y.d.p., s. 348

³⁴⁹ a.g.e., s. 349

³⁵⁰ a.g.e., s. 350

³⁵¹ a.g.e., s. 353

“-Diyorum ki hanım, Allah bize acıdı da yolladı bunları, yüzümüze baktı hamdolsun, dilim varmıyor ama, gel şu bizim deveciği kesip bunlara ikram edelim. Ne dersin yastık yoldaşım, başımın sultanı?”

.....

-Devecik olmayınca, şöyle bir düşündüm de aşılacak dağları, yüksek dağları. Ben eşyanın ne kadar çoğunu sırtıma vursam, ah nedeyim, kocadım, ihtiyarladım, elden ayaktan kaldım, korkarım yükün çoğu sana kalır, sana eziyet olur. Zaten hiçbirini bana bırakmazsın, onca yükü ne yaparsın.

-Sen hiç meraklanma, dedi Yürek Hasan. Yüce Allah bir kolayını halk eder. Hele şimdi vakit daralmadan iyice, yemeklerini hazır edip koyalım önlerine.”³⁵²

Yürekdede ile Padişah eserinde yer alan “Hazreti Süleyman’la Kirpi” ve “Köyümüze Yağdı Karlar”, Zarifoğlu’nun incelediğimiz tüm metinlerine göre, tema ve motifler açısından daha gerçekçi ve öz bir anlatımı içerirler. Yazar, her anlatısında olduğu gibi bu anlatılarında da günümüze dair eleştiriler getirmeye devam etmektedir. Öncelikle “Hazreti Süleyman’la Kirpi”yi ele alacak olursak, yazar metnin girişinde, okurunu şu sarsıcı gerçekle karşılamaktadır: “O yazar ki her gün nice zulümlere şahit oluyor. Haritaya bakınca görmek mümkün bunları. Dağların başından vadilere kadar insan kanıyla dolu topraklar. Ovalarda küme küme ekin harmanları olacağına, öbek öbek insan cesetleri. Hayvanlar şaşkın şaşkın bakıyor, vahşet karşısında gizlenecek yer arıyorlar.”³⁵³ Bu giriş, insanlık tarihindeki gerçekleri aktarmakla birlikte anlatının asıl temasını destekleyen unsurlar taşımaktadır. Anlatının devamında, gerçek hikâyecikler üzerinden bu asıl tema gün yüzüne çıkar. Hz. Ömer’in uzak bir vilayete tayin edilen kadıyla arasında geçen bir konuşmayı aktaran yazar, burada merhametli olma hâlini vurgulamak istemiştir. Metnin, masal unsurları açısından önemli kısmı ise, Hazreti Süleyman Peygamber’le bir kirpinin konuşmasıdır. Kirpinin, Hazreti Süleyman’ın yüzünü kurulaması için yavrusunu kullanmasını teklif etmesi olağanüstü bir durum olarak dikkat çeker ve bir masal motifi olarak değerlendirilebilir. Yazar, bu diyalog üzerinden anne kirpinin yani hayvanlar âleminin merhametini vurgulamaktadır.

“Köyümüze Yağdı Karlar”, “Yürekdede ile Padişah” ve “Hz. Süleyman’la Kirpi” anlatıları, iyiliğin kötülük unsurlarından baskın olması yönüyle benzeşmektedirler. Kötülük unsurları, diğer anlatılarda olduğu gibi daha çok insan

³⁵² Zarifoğlu, y.d.p., s. 362

³⁵³ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Hazreti Süleyman’la Kirpi”, s. 381

kahramanın çevresinde gelişmekte, yazar insan varlığı aracılığıyla çağdaş dünyaya dair eleştirilerde bulunmaktadır. Zarifoğlu'nun, bu başlıkta değerlendireceğimiz son anlatısı “Köyümüze Yağdı Karlar”dır. Burada, tema açısından masal atmosferini güçlendiren ilk unsur, köyün “garipliğiyle” tanınması ve köyde yaşayanların kim olduklarının bilinmemesidir. Bu, anlatıda sıradanlığı aşan, olağanüstü bir durum gibi gözükmemektedir; ancak metnin genel anlamda yoğun bir masal motifi içermediğini belirtmek gerekir. Öte yandan asıl temanın ise, İmam Ali adlı kahraman ve cemaat arasında geçen bir olaya dayandığını söyleyebiliriz. Burada dikkat çeken, iyilik unsurunun anlatıya hâkim olmasıdır. Tıpkı “Yürekdede ile Padişah” anlatısında olduğu gibi bir dua sahnesi ile iyilik unsuru vurgulanır:

“Arkasından çıktı İmam Ali minbere.

-Buraya bir ihtiyaç için geldiniz. Bre akılsızlar, odun olsa da olur olmasa da. Asıl Allah'a olan ihtiyaç ne biter ne eksilir. Artar da eksilmez. Ama yine de madem dileğimiz şu anda en çok odun, başlarımızı eğelim, ellerimizi açalım, bir de yaradandan dileyelim. “Her ne kadar, oduna da, ekmeğe de layık değiliz, ama sen Kerem sahibisin” diyelim.”³⁵⁴

Anlatılarda baskın olan tema ve motifleri tespit ettiğimiz bu başlıkta, tüm anlatıları bir de sınıflandırma çalışmaları açısından değerlendirmek gerekmektedir. İlgili bölümde bahsedildiği gibi masallar muhteva ve yapısal özellikleriyle sınıflandırılmışlar, böylelikle masal tipleri ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, tüm anlatıları masal tipi olarak incelerken, özellikle masalların muhteva özelliklerinin dikkate alınması yoluyla yapılan sınıflandırmalardan faydalanacağız. Bu minvalde, özellikle Stith Thompson'un günümüzde masal araştırmacıları tarafından kabul gören masal sınıflandırması bizim için bir rehber niteliğinde olacaktır. Yanı sıra, Türk masal araştırmacılarının sınıflandırmaları da değerlendirmeye alınacaktır.

Öncelikle “Serçekuş” anlatısının Thompson'un sınıflandırmasında birinci grupta yer alan hayvan masalları tasnifine girdiğini söylemek mümkündür. Anlatıdaki başkahramanın bir serçe olması, hayvan kahramanın insani özellikler göstermesi ve anlatıdaki temanın, bu olağanüstü durum üzerine kurulu olması sebebiyle anlatının bir hayvan masalı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Aynı şekilde, “Katıraslan”, “Ağaçkakanlar”, “Motorlu Kuş”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Yılan”, “Çın Çın Yılancıklar” anlatıları da hayvan masalı olarak

³⁵⁴ Zarifoğlu, **Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk**, “Köyümüze Yağdı Karlar”, s. 388

değerlendirilebilir. *Tales Alive in Turkey* adlı eserde yer alan sınıflandırma çalışmasına göre ise, bu anlatıların olağanüstülük ögesi taşıyan tema ve motifleri ihtiva etmesi sebebiyle tabiatüstü masallar sınıflandırmasına girmesi mümkündür. Yine başka bir sınıflandırma³⁵⁵ göz önüne alındığında, anlatılar 1. ve 3. maddede yer alan “hayvanlarla ilgili masallar” ve “olağanüstülüklerle ilgili masallar” grubuna girmektedir. İlgili bölümde olağanüstü masallarla ilgili tanımın işaret ettiği gibi olağanüstü masal tipi olarak tasnif edebileceğimiz Zarifoğlu’nun yukarıda adı geçen anlatıları, sadece kahramanlar yönüyle değil; olay örgüsü ile de olağanüstülük öğeleri içermektedir. Pertev Naili Boratav, hayvan masallarını tanımlarken, “bir düşüncenin güçlendirilmesi ve ibret dersi verilmesi amacıyla hayvanlara insani özellikler yüklenmesi” şeklinde ifade etmiştir. Yine incelediğimiz metinlerdeki katmanlı anlatıma bakacak olursak, anlatıların hayvan masallarının bu tanımına uyduğunu görürüz. Yani anlatılar, Boratav’ın sınıflandırma çalışmasına göre, 1. ve 2. maddede yer alan “hayvan masalları” ve “olağanüstü masallar” grubuna girmektedir.

“Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Yürekdede ile Padişah”, “Köyümüze Yağdı Karlar”, “Hz. Süleyman’la Kirpi”, “Küçük Şehzade”, “Padişah ile Bir Veli” incelediğimiz diğer anlatılardan farklı olarak gerçekliğe daha yakın temaları ihtiva etmektedirler. Sözü edilen anlatılarda, olağanüstü bir unsur ya yoktur ya da oldukça azdır. Bu açıdan öncelikle anlatıları, Thompson’un sınıflandırmasında 5. maddede yer alan “sınıflandırmaya girmeyen masallar” başlığı altında değerlendirebiliriz. Diğer taraftan, Boratav’ın Türk masallarının sözlü gelenek sınırları içinde gerçekçi anlatıma yakın durduğunu ifade etmesi, yukarıdaki anlatıların olağanüstü masal tipi olarak da değerlendirilebileceğini gösterir.

Eberhard ve Boratav’ın Türk Masal Kataloğu’na göre hazırladıkları sınıflandırmaya baktığımızda, anlatıların uygun olduğu bir maddeye rastlanmamaktadır. Öte yandan, söz konusu anlatıların tümünün gerçekçi bir tema etrafında birleştiği göz önüne alındığında, Naki Tezel’in ve Pertev Naili Boratav’ın gerçekçi masallarla ilgili sınıflandırması burada ön plana çıkmaktadır. Yine “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Yürekdede ile Padişah”, “Köyümüze Yağdı Karlar”, “Hz. Süleyman’la Kirpi”, “Küçük Şehzade”, “Padişah ile Bir Veli” anlatıları

³⁵⁵ bkz.: bu çalışma, s. 34

Tezel'in sınıflandırmasında 2., Boratav'ın sınıflandırma çalışmasında ise 3. maddede yer alan “gerçekçi masallar” sınıfına girmektedir. “Hz. Süleyman'la Kirpi”, bir hayvan kahramanın konuşması gibi bir olağanüstü durumu içerdiği için aynı zamanda “olağanüstü masal” sınıflandırmasına giren anlatılarla birlikte de değerlendirilebilir. Alman yazar Pleticha'nın ele aldığı halk masalları ve sanat masalları sınıflandırmasına baktığımızda ise, yazarı belli anlatıların sanat masalları grubunda değerlendirildiğini hatırlarsak Zarifoğlu'nun anlatılarının bu gruba girmesi de muhtemeldir. Ancak Pleticha'nın sanat masalı tanımlaması hakkında literatürde yeterli bilgiye ulaşamadık. Yine de buradaki sınıflandırmanın, daha çok modern edebiyat yazarlarının eserlerinde görülen masal unsurlarıyla ilgili olduğu söylenebilir.

Cahit Zarifoğlu'nun anlatılarının tümüne bakıldığında, tema, motif ve sınıflandırma açısından belirtilen sınırlar çerçevesinde masal türünün özellikleri görülür, diyebiliriz. Masal motifi olarak adlandırdığımız pek çok unsurun yoğunluğunun yanı sıra, olağanüstülük durumunun ya hiç olmadığı ya da az olduğu anlatılarda bile yazarın birtakım masal unsurları kullanarak metinde bir masal dünyası yakalamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Ağaçkakanlar”, “Motorlu Kuş”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Çın Çın Yılandıklar” adlı anlatılarda masal motifleri daha baskınken, diğer metinler içerdiği tema ve motiflerden dolayı gerçekçi anlatıma sahip olmaları yönüyle farklıdır. Ancak gerçekçi masal sınıfında değerlendirilseler bile Boratav'ın olağanüstü masal tanımına uymaktadırlar.

Öte yandan anlatılarda ön plana çıkan bir diğer özellik, metin kurgusunda görülen derin ve katmanlı³⁵⁶ anlatımdır. Zarifoğlu'nun anlatıları, tema yönüyle sadece

³⁵⁶ Zarifoğlu'nun anlatılarının katmanlı, derin anlatımının bazı çalışmalarda “alegorik dil” ya da “alegorik kurgu” olarak tanımlandığı, ancak gerekçelerinin tespit edilmediği görülmektedir. Mustafa Ruhi Şirin, *Çocuklarımızla Atlara Binliyorduk* eserinin sunuş yazısında, Zarifoğlu'nun tıpkı Samed Behrengi gibi alegorik anlatım kullandığını belirtir. (s. 17) Yine Senem Gezeroğlu, “Cahit Zarifoğlu'nun Çocuk Hikâyelerinde Kuş Motifi” adlı makalesinde, yazarın anlatılarında alegorik kurguya yer verdiğini ifade eder. (*Hece Dergisi Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı*, 2. b., Sayı: 126/127/128, 2017, s. 371) Bu çalışmada yazarın çağdaş dünyaya dair yaptığı birtakım eleştirilerden söz etmiştik. Bu bölümler, anlatıların alegorik dil ve kurgu yönünden değerlendirilebileceğini gösterebilir. Öte yandan, “alegori”nin, sembolik anlatımı ifade ettiğini göz önüne alırsak; masal türündeki tüm metinlerde, her daim kahramanların ve unsurların sembolize

geleneksel/klasik bir masal metni olarak değil, içerdikleri eleştiri ifadeleriyle çağdaş dünyaya karşı duran birer metin olarak da değerlendirilmelidir. “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Motorlukuş”³⁵⁷, “Dünyanın En Vahşi Hayvanı” anlatıları bu eleştirilerin yoğun olduğu anlatımlardır. Anlatıların incelenmesinde, özellikle vurgulamaya çalıştığımız çağdaş dünyaya dair eleştiriler, bu söz konusu katmanlı anlatıma birer delil olmaları sebebiyle önemlidir. Tema, motif ve sınıflandırma açısından ortaya koyulan bu tespitler, Cahit Zarifoğlu’nun masal türünün özelliklerinden faydalandığını ve masal unsurlarını günümüzün dünyasına/çağına uygun şekilde dönüştürerek, “çağdaş bir masal”³⁵⁸ örneği sunmak istediğini göstermektedir.

4.2. “İYİ”SİYLE “KÖTÜ”SÜYLE ANLATILARDAKİ KAHRAMAN TİPİ

Anlatılardaki tema ve motifler, bir metni masal yapan temel özellikleri ortaya çıkarmaktadırlar. Bunun yanı sıra kahramanların sembolik olarak neyi temsil ettiği; iyi yahut kötü mü olduğu, nihai bir hedefe ulaşmada gerekli çabayı sarf edip bir sınanmadan geçip geçmediği masal kahramanlarının önemli özelliklerini ifade eder. Dolayısıyla Zarifoğlu’nun anlatılarının masal türü bağlamında incelenmesinde, yapacağımız bir diğer değerlendirme anlatıların kahramanlarıyla ilgili olacaktır.

edildiğini, dolayısıyla bu anlatım tarzının zaten masal türünün yapısında olduğunu da unutmamak gerekir.

³⁵⁷ Özellikle “Motorlu Kuş”un katmanlı bir anlatıma sahip olması, dolayısıyla çağdaş bir masal kimliğiyle karşımızda durması, anlatının günümüz dünyasına getirdiği eleştirinin şu farklı değerlendirmesiyle daha iyi anlaşılacaktır: “Zarifoğlu, teknolojinin, yabancılığın, fitrata var oluştan aykırı her türlü edimin, nesnenin, karakterin bünyeye bir kere girmesiyle bundan kurtuluşun olmayacağını; harici durumların bünyeyi istediği gibi ama daha kötüye gidecek şekilde deforme ettiğini vurgularken, çocuklara “Düşmesinler yabancıların tuzaklarına...” sözleriyle seslenerek ‘payım’ çıkarılmasını salık verir.” (Ercan Yıldırım, “Modern Masallar”, **Hece Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı 104-105**, s. 196)

³⁵⁸ Cahit Zarifoğlu’nun çağdaş dünya eleştiri ile yüklü anlatılarını, çağdaş masal olarak değerlendirirken, göz önünde bulundurmanız gereken bir ayrıntı vardır: Geleneksel ya da klasik masal olarak tanımladığımız masallar, tema açısından yazıldıkları ya da anlatıldıkları dünyanın bir sahnesini sunmaktadırlar. Günümüzün masal motifleri ile süslü anlatımları da elbette çağdaş dünyanın eleştirisini yapacaktır. Yıldırım’ın günümüzün masalları ile ilgili yorumu bu açıdan kayda değerdir: “Modern masalların fonksiyonu bundan ibarettir. Klasik masal tekniğindeki belirtilen özellikleri alıp dönüştürerek, bugünün ve geleceğin, nesnelere, kişileri, hayvanları, hassasiyetlerini vs. katarak, modern sonrasında ortaya çıkan tehlikelere vurgu yapar. Çocuklara alttan alta öğüt verir, uyarıda bulunur, korkutur. Korkutması, cinlerle, perilerle, devlerle değildir. Açlıkla, suni gıdalarla, katkı maddeleriyle, uzayın, savaşın, alet edevatın etkileriyle, modern iktidarladır. (...)Güzel kızlar, çirkin erkekler, tek gözlü devler, bilinmeyen ülkelerin bilinmeyen kralları, safiyane sevgiler, kötü yürekli cadılar vb. yoktur modern masallarda, çünkü bu sayılanların hepsi insanın içinde potansiyel olarak zaten vardır.” (Ercan Yıldırım, “Modern Masallar”, **Hece Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı 104-105**, s. 197)

Burada kahramanlar, olağanüstü durumlar karşısındaki tutum ve davranışları, hangi açıdan anlatının iyisi, hangi açıdan kötüsü oldukları ve neyi temsil ettikleri gibi başlıklarla ele alınacak; böylelikle tüm anlatıların masal türü bağlamında değerlendirilebileceği tezine bir delil daha getirilmiş olacaktır.

Av ve avcı arasında geçen bir macera üzerine kurulu olan “Serçekuş” anlatısında başkahraman, kâinattaki güzelliklerin farkına varan ve tefekkür eden bir hayvan kahramandır. Anlatının ilk kahramanı olarak sahnede yer alan Serçekuş’un düşünen ve insani özellikler göstererek tefekkür eden bir kahraman olduğu anlatıda net bir şekilde ifade edilmektedir: “Ve Serçekuş yeryüzündeki maddi nimetlerin biraz daha aydınlanmasını bekleyerek hazırlanıyor ve düşünüyor.”³⁵⁹ Öncelikle başkahraman Serçekuş’un “düşünen” bir kahraman olması, masal metinlerinde görülen bir olağanüstülük unsurudur. Anlatının uzun giriş bölümünde, kâinat teferruatlı şekilde tarif edilirken, Serçekuş da kâinatın farkında olan iyi kahraman olarak öne çıkar. Böylelikle anlatının “iyi”si daha giriş kısmında netleşmeye başlamıştır. Masal metinlerinde, bir kahraman her daim anlatının ana temasındaki fikri temsil etmektedir. O halde burada, Serçekuş’un hangi fikri temsil ettiğinin tespitinde, anlatıda altı çizilen karakteristik özellikleri belirleyici olacaktır. Serçekuş’un düşünceli hali, anlatıda şöyle vurgulanır: “İçinden ‘felsefe yapmayı’ bırakması gerektiğini düşündü. Zira bunları düşünürken çevresine bakmadığını, hayatı korumakta, kollamakta gaflete düştüğünü gördü. Ürpererek birkaç kere zıpladı.”³⁶⁰ Öncelikle Serçekuş kahramanının anlatıda düşünen bir varlık olarak tanımlanmasını, yoğun şekilde işlenen kader ve ölüm teması çerçevesinde düşünebiliriz. Serçekuş’un avcı kahraman ile karşılaşmaktan, dolayısıyla ölümden korktuğu göz önüne alındığında, acizliğinin farkında bir varlığı temsil ettiği görülmektedir.

Kahramanın masal türü açısından önemli görülen bir diğer özelliği, isimsiz oluşudur. Kahramanın nerede yaşadığı ve kim olduğunun belirsiz olması, bir masal kahramanının en belirgin özelliğidir. Masal araştırmacıları bu katı şartı, daha çok insan kahramanlarda aramaktadır; ancak klasik masal metinlerinde bu özelliğe

³⁵⁹ Zarifoğlu, s.k., s. 28

³⁶⁰ a.g.e., s. 47

hayvan kahramanlarda da rastlanmaktadır. Anlatıya bu yönden bakıldığında, Serçekuş ve avcının isimsiz olduğu, böylelikle burada masal türünün kahramanlar özelindeki ilk kaidenin yerine getirildiği görülmektedir. Masal kahramanlarının isimsiz olması, ilgili bölümde söz edildiği gibi Türk ve Batılı masal araştırmacılarının uzlaştığı bir kaidedir.

Masal metinlerinde okur, iyi kahraman ve kötü kahramanın mücadelesine şahitlik etmektedir. Masalarda mücadelenin/çatışmanın, kahramanın kimi zaman kendisiyle kimi zaman da düşman yani kötü kahramanla olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Tahir Alangu'nun "Türk halk masalları" başlığı altında yaptığı bu değerlendirmenin, bazı yönlerden tüm dünya masalları için geçerli olduğu söylenebilir. Zarifoğlu'nun anlatılarında ise kötülük ve iyilik unsurları arasındaki denge, zaman zaman değişse de hep bir mücadele vardır.

"Serçekuş"ta avcının avlanması teması öncesinde, çocukların kuş vurma vurgulanarak başkahramanın başına gelecek kötülük belirginleşir. Serçekuş, avcı ve çocukların peşinde olduğu iyi kahramandır. Buradaki kötü kahraman ise, insandır. Bu kötü kahraman, anlatının ana temasının ortaya çıktığı ikinci bölümde sahnedir. Yazar, avcıdaki kötülü hâlini avcı adam ve karısı arasında geçen bir diyalogla aktarmıştır:

"Adam lastik ve karton parçalarını keserek bazı malzemeleri evde kendisi imal ediyor, masanın üzerine yayılı karmaşanın içerisinde tatmin olarak çalışıyor, bütün bunlardan her şeyden zevk alıyordu. Aksi takdirde nasıl avcı olabilir, her hafta muntazaman ve kendi iradesiyle ava gidebilirdi. Aşkla yapıyordu işini.

...

-Ne dikiliyorsun, dedi.

Hiç kıyılamadı ve bununla onun av işine muhalefette ne kadar sabit kadem olduğunu anlatmaya çalıştı. Vazgeçmeyecekti de?

Ve avcı adam devam etti. Hem de hırslanmadan ve başını gözünü sallamadan. Yalnızmış gibi uzun süre çalıştı.

...

Bitince avcı adam karısına şeytanca bakışlarla baktı. Ve devam etti işine. Kadın her şeye rağmen biraz hafiflemiş olarak yatağına çekildi."³⁶¹

³⁶¹ Zarifoğlu, s.k., s. 59

İleriki sayfalarda avcı adam ve Serçekuş kahramanlarının karşılaşmasıyla anlatının asıl teması ortaya çıkarken, kötü kahraman ve iyi kahraman arasındaki mücadele başlamıştır. Anlatıda aslında sadece bir değil birçok avcıdan, bir avcı grubundan söz edilmektedir; ancak kötülüğü gerçekleştirenin avcı adam diye adlandırılan kahraman olduğu görülmektedir. Bir hayvanın insan özellikleri gösterip konuşması başlı başına sıra dışı bir durumken, insan kahramanın bir hayvan kahramanla konuşması ve bu masal dünyası içinde birlikte yer alması bir başka olağanüstülük unsurudur. Anlatıda, olağanüstü ve sıradan kahramanın “tek bir masal evreninde” buluşmasını ifade eden Max Lüthi’nin tek boyutluluk ilkesinin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Kötülük unsurunun henüz gerçekleşmediği bu ilk karşılaşmada, silahını kucağına almış ve bir ağacın altında oturan kötü kahraman avcı adam ve Serçekuş’un konuşmasındaki olağanüstülüğün altı çizilir: “Kim bilir ne yapıyorlar. Evet konuşuyor bunlar. Serçekuş’la avcı adam hangi dille konuştular. Hangi dille olursa olsun, yukarıda anlattıklarımız gibi oldu!”³⁶² Serçekuş’un ilk karşılaşma sırasında, anlatıda bir mücadelenin gerçekleşeceğini ima etmesi ve tıpkı söylediği gibi avcı kahramanın bir bataklığa saplanması ve böylece iyi kahramanın yardımına muhtaç durumda kalması, iyi kahramanın kötü kahramanı alt etmesi olarak değerlendirilebilir. Burada kahramanlar arasında geçen diyalog, iyi ve kötünün mücadelesinin başlangıcını temsil eder.³⁶³

Yazar, zaman zaman anlatıdaki olağanüstü durumun altını çizmeyi tercih etmiştir. Örneğin, Serçekuş’un bir ip yardımı ile avcı adamı bataklıktan kurtarmaya kalkışması, anlatıcının metinde “tıpkı masallardaki gibi” diyerek vurguladığı olağanüstü bir kahraman özelliğidir. Tüm bunların yanı sıra anlatının son sahnesinde, yaşananların hayal-gerçek boyutu yazar tarafından tartışmaya açılrsa da anlatının kahramanlar açısından masal unsurlarını taşıdığı ya da kahramanlar arasında geçen maceranın en azından bir masal atmosferi oluşturduğunu söylemek mümkündür: “Bazıları ikisi arasında geçen konuşmaları, hatta bu olayın tümünü avcının bir dinlenme anında kendi mesleği hakkındaki düşünceleri, hatta senaryolaştırdığı özeleştirileri olarak yorumladı. Böylece Serçekuş’un ipi, bir insanı bataktan

³⁶² Zarifoğlu, s.k., s. 79

³⁶³ a.g.e., s. 84

kurtaracak şekilde kullanışı üzerinde hiç durmadılar.”³⁶⁴ Nitekim, yazar yaşananların bir gerçeklik olduğunu kabul etmeyi tercih eder; ancak anlatının sonunda kötülük unsuru ortaya çıkmamış, avcı adam Serçekuş’u bir barış güvercini gibi salıvermiştir. Yani iyi kahraman, avcı adam karşısında bir zafer kazanmıştır. Kahramanlar, masal dünyasında bir emele ulaşmaya çabalamakta ya da hedefine ulaşmak üzere yolculuğa çıkmaktadır; ancak “Serçekuş” anlatısında bu kaidenin yerine getirilmediği görülür.

Katıraslan, tüm anlatılar içinde olağanüstülük durumunun en çok vurgulandığı kahramandır. Burada, başkahramanlar tilki ve aslan, masal metinlerinin kahramanları gibi nihai hedefe doğru bir maceraya atılır, yani yolculuğa çıkarlar. Bilgi, görgülerinin artması ve iyi hayvanlar olma isteği, anlatının daha ikinci cümlesinde açıkça belirtilen bir amaçtır. Masal dünyasında kahramanların bir amaç uğruna maceraya atılması durumu, böylece gerçekleşmiş olur. Bu çalışmanın ilgili bölümünde, kahramanların bir maceraya atılması ve bir amacın peşinden gitmesi Türk masal araştırmacılarının görüşleriyle açıklanmaktadır. Umay Günay ve Çiğdem Sezer, Türk masal kahramanları üzerinden bir değerlendirme yapmaktadırlar. Literatürde, Batı’nın kahramanları için böyle bir tespitin yapıldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Diğer taraftan, Propp’un sunduğu modelde bir yolculuk motifi üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. Bu değerlendirmelere bakıldığında Zarifoğlu’nun kahramanları, Türk masal kahramanlarının özellikleriyle benzerlik göstermektedir.

Anlatının ilk bölümünde, daha çok kahramanların sembolik özelliklerine vurgu yapılmıştır. Örneğin, tilkinin aslana “efendim”³⁶⁵ diye hitap etmesi; aslanın, tipik bir masal kahramanı gibi “ormanların kralı”, yani hâkimiyeti elinde tutan kahraman olduğunu ifade eder. Bu anlatıda, kahramanların ana temayı net bir şekilde temsil ettikleri görülmektedir. Hayvan kahramanların insani özellikler göstermenin çok ötesinde bir davranışta bulunması, öncelikle aslan kahramanın pipo içtiği sahnedeki bellidir. Tilkinin yolculuğa çıkmadan önce yanına aldığı kapkacak, portatif yatak, kazma kürek, pudralar, diş fırçası, havlu, bornaz gibi eşyalar³⁶⁶ ve aslanın bu durum karşısındaki şaşkınlığı ile anlaşılır ki; tilki “özüne yabancılaşan” kahramanı, aslan ise tilkiyi özüne döndürmeyi çabalayan sözde “iyi kahramanı” temsil

³⁶⁴ Zarifoğlu, s.k., s. 85

³⁶⁵ Zarifoğlu, k.a., s. 89

³⁶⁶ a.g.e., s. 90

etmektedir. Ancak yolculuk sırasında gelişen olaylardan sonra aslanın kötü kahraman olduğuna dair bir ipucu verilmektedir. Bu ifadeler, aynı zamanda anlatıda kahramanlara biçilen rolleri belirtmektedir: “Ruhu sonuna kadar, bir büyüklükle elde edilen yakınlığın köleleştirici gururuna takılmıştı. Aslanın yanından başka hiçbir yerde ciğerine çekecek bir tek lokma hava yok sanıyordu.”³⁶⁷

Tilki ve aslanın sembolik özellikleri, aynı zamanda anlatıdaki masal unsurlarını öne çıkarmaktadır. Tilkiyi insanlara özenmesi ve onlara benzemeye çalışmasıyla eleştiren aslan, en az tilki kadar insani özellikler taşıyordur bir yerde. Portatif bir yataкта uyuyan tilki, ne kadar olağanüstü bir duruma işaret ediyorsa, elinde piposuyla kitap okuyan aslan da bir o kadar masal unsuru içermektedir. Nihayetinde iki kahramanın birlikte konserve yemesi, hem bu olağanüstülüğün ifadesidir hem de kahramanların birer sembol olduklarının göstergesidir:

“İri konserve kutusu ile demir açacağı çakıl taşlarının üzerinde tangur tungur yuvarlandı. Aslan, teneke çiğniyormuş gibi zangır zangır titreyerek, dişlerini öfkeyle birbirine sürdü. Fakat kendini tutarak:

-Sevgili dostum tilki dedi, umarım bana hemen bir açıklama yaparsın. Bu teneke ve demirleri nasıl yiyecektik?

-Efendim dedi tilki, sabırlı olmanızı istirham ediyorum, insanların büyük bir buluşu olan konserve yiyecektik bu öğlen.

-Çıkaralım şunu. Pek merak ettim insanoğlunun harika buluşunu, konserveyi.

Ve eli yakışmasa da aslan yelelerini sallaya sallaya uğraşarak konserveyi kapağını açtı. Bu dört kiloluk bir türlü konserve idi.

Kapağı açar açmaz bir tabaka donmuş yağ ile karşılaştılar.

Sapsarı. İlgile parmağını kaldırdı aslan, ağzına attı. Ve yüzünü ekşiterek tükürdü.”³⁶⁸

Katıraslan ve tilki kahramanlarındaki bir diğer masal unsuru ifade eden özellik, yolculuk sırasında aslanın katıra binmesi, tilkinin de eşeğe binmesidir. Katıraslan, anlatıdaki insan kahramanlar tarafından “katıra binmiş bir aslan” diye değil, daha çok olağanüstü bir varlık ya da canavar olarak karşılanmaktadır. Bu da Katıraslan’ı bir masal kahramanı yapmaktadır. İnsan ve kahramanların ilk karşılaşmalarında, “Çok katır görmüşlerdi. Bir kere de aslan. Ama hiç katıraslan görmemişlerdi. Bunu yeni ve değişik bir hayvan sanarak gerisin geriye kaçmaya

³⁶⁷ Zarifoğlu, k.a., s. 103

³⁶⁸ a.g.e., s. 94

başladılar.”³⁶⁹ Burada anlatıcının yaptığı vurgu, Katıraslan kahramanını olağanüstü vasıflara sahip bir varlık olarak mı yoksa katıra binen bir kahraman olarak mı alımlamamız gerektiğine işaret eder. Burada, katıra binen bir aslan söz konusu olsa dahi bunun da bir masal unsuru olabileceğini gözden kaçırmamak gerekmektedir. Ama anlatıda olaylar gelişirken, görürüz ki karşımızda masal metinlerindeki gibi bir olağanüstü varlık vardır. Örneğin, ilk bölümde Katıraslan’ın bir geyiği avlaması sırasında uçtuğundan söz edilmektedir: “Geyik aslanı görmemişti daha. Ve gördü. Görünce de kaçmaya başladı. Kısa bir kovalamadan sonra aslanın havada uçtuğunu gördü tilki. Uçtu ve geyiğin âdeti sırtına kondu.”³⁷⁰ Katıraslan’ın uçuşu, bir açıdan her aslanın sahip olduğu avlanmadaki hız ve becerisini ifade edebilir; ancak anlatıda daha çok olağanüstü bir vasıf olarak yer aldığı açıktır.

Olayların avcılar cephesinden anlatıldığı ikinci bölümde, Katıraslan’ın olağanüstü vasıflarının altı daha net şekilde çizilmiştir. Katıraslan’ın bir avcıyı yaralaması durumu üzerine, avcı grubu ve avcılar kralı denilen kahraman arasında geçen diyalog Katıraslan’ın bir masal kahramanı olarak değerlendirilmesi gerektiğine bir delildir. Katıraslan, bu defa “hem aslan başlı, hem de katır başlı bir yaratık” olarak ifade edilir. Yine burada, kahramanın katıra binmiş bir aslan olup olamayacağı konusundaki sorgulama ve avcılar kralının “nerede görülmüş aslanların katırlara bindiği?” demesi³⁷¹, her iki durumda da kahramanın olağanüstü bir vasıf taşıyarak anlatıdaki masal unsurunu ortaya çıkardığını göstermektedir. Üstelik avcılardan birinin Katıraslan tarafından yaralanmasına inanmayan avcılar kralının, “(...)içimizden birini yaraladınız ve bize bu masalı anlatıyorsunuz”³⁷² demesiyle kahramanın dilinden ilk bölümün bir “masal” olduğu ima edilmektedir.

Hayvan masalları tipinde değerlendirilen anlatılarda, hayvan kahramanların konuşması, yani insani özellikler göstermesi başlı başına anlatının masal olarak değerlendirileceğini belirten bir işarettir. Sözüünü ettiğimiz kahramanın sıradan olmayan davranışları ise, anlatının başka hangi masal tipinde yer alabileceğini sorgulamamızı sağlamaktadır. Öte yandan anlatıda sadece Katıraslan değil, tilki de

³⁶⁹ Zarifoğlu, k.a., s. 99

³⁷⁰ a.g.e., s. 111

³⁷¹ a.g.e., s. 113

³⁷² a.g.e., s. 113

sıradan bir kahraman olarak yansıtılmamıştır. Avcılar kralı ve avcılar arasında geçen diyalogda, tilki âdeta avcılarının ne kadar uğraşsa da vuramadığı, kümese dalıp dilediği hayvanı öldüren ama ardında iz bırakmayan gizemli bir canavar gibi anlatılır.³⁷³ Katıraslan'ın bir olağanüstü kahraman olarak geçtiği avcılarının aralarındaki uzun diyaloglar, aynı zamanda Lüthi'nin tek boyutlu masal evreni ilkesinin de gerçekleştiği bir sahnedir. Olağanüstülük ve sıradanlık aynı “masal evreni”ndedir:

“-Nasıldı?

-Açık kahverengi. Taa katrayağından, aslanbaşına kadar.

-Semeri, yuları falan var mıydı katır tarafın?

-Hiç olur mu? Arada zerre boşluk yok. Bitişiktiler.

-Hangi ağızla yemek yiyordu.

-Nasıl hangi ağızla?

-Yani katırağızla mı yoksa aslanağızla mı yiyordu yemeğini?

Çiftçi aptallaşıp sustu. Nice sonra:

-Biz onun bir şey yediğini görmedik ki dedi. Herhalde bir o ağız, bir bu ağız ile yiyor olmalı.

....

İz kaynıyor buralar. Katıraslan'ın izlerini bulduk. Katır ve aslan izler, ama en çok katır izler. Arada bir de aslan ayaklarını basmış yere. Belki de hızlı gitmesi gerektiği zaman aslan ayaklarını kullanıyor.³⁷⁴

Anlatıdaki iyi ve kötü kahramanlar, “Çöl” başlığıyla devam eden son bölümde kötülük unsurunun gerçekleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Diğer anlatılardaki gibi buradaki insan kahramanlar da kötü kahraman tanımına uymaktadır. Ancak önceki anlatılarda avlanan ve böylece kötülüğü gerçekleştiren el olan insan, Katıraslan ve tilki karşısında şimdi aciz ve mağdur durumdadır. Tilki, Katıraslan'ın boyunduruğu altında kalmaya zorlanan iyi kahramandır. Masal metinlerinde kahramanın yolculuk motifiyle dönüşmesi ve böylece yolculuğunu tamamlaması, hedefine erişmesi durumu anlatının son bölümünde gerçekleşir. Burada önemli olan yolculuğun, nihai hedefe erişerek tamamlanıp tamamlanmadığıdır. Kahramanların yolculuğa ilk çıkışta, bilgili, görgülü ve iyi hayvanlar olmayı amaçladıklarından söz etmiştik. Anlatı boyunca dönüşmesi beklenen kahramanın, özüne yabancılaşan ve son bölümde kendine yük ettiği eşyalardan kurtulan tilki olduğu göz önüne

³⁷³ Zarifoğlu, k.a., s. 125

³⁷⁴ a.g.e., s. 126, 127

alındığında, kahramanların emeline ulaştığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, masal metinlerinde çile çekerek ve hüner göstererek emeline ulaşan kahraman sayesinde iyiliğin galip geldiği anlatılmaktadır. Daha çok Türk masallarında tespit edilen bu durum, “Katıraslan” anlatısında gerçekleşmemiştir. İlerleyen sayfalarda Katıraslan, “Açlık ve susuzluk hissediyorum.” diyerek önce eşeği sonra katırı ve nihayetinde tilkiyi yemesiyle kötülük unsuru ortaya çıkmış, iyiliğin değil kötülüğün galip gelmesi söz konusu olmuştur. Katıraslan önce masal metinlerinde bahsedilen bir yardımcıyken, daha sonra kötü kahramana dönüşmüştür. Masal metinlerinde, iyi kahramana yol gösteren yardımcı kahramanın kimi zaman olağanüstü vasıflı hayvanlar olabildiği düşünüldüğünde, Katıraslan’ın tilki karşısında yardımcı rolünü üstlenmesiyle söz konusu masal ilkesi gerçekleştirmiş olur.

“Katıraslan”daki Katıraslan ve tilki, “Motorlu Kuş” anlatısındaki tilki ve aslan kahramanlarıyla bir bütünlük göstermektedir. Ayrı eserlerde yer alan farklı kahramanlardan söz ediyor olsak da sanki başından beri olayların tek bir masal dünyasında gerçekleştiği izlenimini ediniriz. “Katıraslan”ın kahramanları sınanma ve yolculuk aşamalarından geçmiş ve dönüşmüş birer kahraman olarak, “Tilki ve Aslan” adlı anlatıda okurun karşısına tekrar çıkmıştır. Tilki, tıpkı diğer anlatıdaki gibi aslanın boyunduruğu altındaki bir “köleyi” temsil etmektedir. Önceki anlatıda aslanın hakimiyeti altındaki “kölesine” eziyet etmesi ve bu durumla bağlantılı olarak gerçekleşen kötülük unsuru ikinci anlatıda görülmemektedir. Tilki, hâlâ aslana karşı yenik ve köle pozisyonunda olsa da aslan kahramanında, bir dönüşüm söz konusudur: “-Gördün mü dedi aslan, sen bile tahammül edemiyorsun bana. Sen benim kölem, kurnaz geçinen tilkim, dalkavuşum, sırdaşım, palyaçom, yanıma hiç korkmadan gelen tek varlık, sen bile tahammül edemiyorsun artık bana.”³⁷⁵ Aslan ve tilki arasında geçen bu gibi diyaloglar, hem aslan kahramanının Katıraslan’dan farklı olarak kötü değil, iyi kahramana dönüştüğünü hem de “Katıraslan”, “Tilki ile Aslan” anlatılarındaki tema ve motiflerin benzerliğini göstermektedir.

“-Ah kralım öyle bir yerde oturuyorsunuz ki, burada yağ bağlamadan, aptallaşmadan oturmak, gurura kapılıp Allah’ın güzel kullarını incitmek ne mümkün. Eh bunun da beynin yağlanması başka yok ki bir izahı.. Yok yok amma krallık odur ki bunu ne kendine diyeceksin ne de belli edeceksin başkasına.. Mazallah çok tehlikeli..

³⁷⁵ Zarifoğlu, t.i.a., s. 301

- Yaa dedi aslan bön bön..
-Evet evet dedi tilki..
-Var mı bunun bir çaresi?
-Olmaz olur mu.”³⁷⁶

Önceki anlatıda yolculuğa çıkma/maceraya atılma, iki kahramanın iyi hayvanlar olma hedefiyle gerçekleşmiştir. Bu anlatıda ise, “aslanın yağ bağlaması” kahramanın olumsuz özelliklerinden yani kötü kahraman kimliğinden sıyrılması, iyi kahramana dönüşmesi amacıyla tilkinin önerisi üzerine bir yolculuğa çıkıldığı görülmektedir: “-Seyahate çıkacaksınız. Hem de en uzak illere. Yanınızda da ordunuz. Uzak ülkelere fethedeceksiniz.”³⁷⁷ Yolculuğa çıkmadaki hedefin, uzak ülkelerin fethedilmesi olduğu ifade edilse de yolculuk devam ederken, aslanın “Ne dersin, attım mı bütün o yağları?”³⁷⁸ diye sorması kahramanların asıl emelini ifade etmektedir. Böylelikle masallarda geçen kahramanların nihai hedef uğruna yolculuğa çıkmaları durumu gerçekleşmiş, bu yönüyle anlatının bir masal metni olarak değerlendirilmesine bir delil getirilmiş olur. Pertev Naili Boratav ve Umay Günay’ın ilgili başlıkta belirttiği gibi masal kahramanının rüştünü ispatlaması ve emeline ulaşması için bir sınanmaya/sınava tabi tutulması gerekmektedir. Bu anlatıda, tilki ve aslanın yolculuğu, aslanın isteğiyle insanların yaşadığı çevreye doğru gerçekleşmiş, sınanma durumunu bizzat aslan kahramanın kendisi talep etmiştir. Bu durum, metinde açıkça ifade edilmiştir: “-Acaba dedi, demin sana, “bir de insanların içinden geçelim” derken, acaba, acaba ben kendim de, kendimi böyle bir sınavdan mı geçirmek istiyordum.”³⁷⁹

Anlatıda iyi ve kötü kahramanlar bu şekilde adım adım belirlenirken; tilkinin dilinden aslanın kötü vasıflarından kurtulup iyi kahramana dönüşmesi için üst makamdan bir onay, icazet/diploma alınması gerektiğinin belirtilmesi yolculuğun ve sınanmanın tamamlanmak üzere olduğuna bir işarettir. Yolculuk devam ederken, insanların yaşadığı çevreye yaklaşan ve insan kokusu alan aslanın, önceki gibi insanları yemeyi değil, onlardaki akıl ve yüreği görmeyi tercih etmesi, yine iyi

³⁷⁶ Zarifoğlu, t.i.a., s. 305

³⁷⁷ a.g.e., s. 305

³⁷⁸ a.g.e., s. 308

³⁷⁹ a.g.e., s. 309

kahramana dönüştüğünü göstermektedir. Yolculukta sona yaklaşıırken, “mertebe atlayan” sadece aslan olmamıştır: “Şu an ikisi de, içlerini, düşüncelerini güzelleştire güzelleştire öyle bir mertebeye gelmişlerdi ki, istedikleri an ön ayaklarının hemen arkasından kanatlar çıkıyordu, tıpkı bir kartalınki gibi.”³⁸⁰ Bu, kahramanların iyiye dönüşerek nihai hedeflerine ulaşmasını göstermekle birlikte, kahramanların olağanüstü vasıflarına işaret etmektedir. Yolculuğun tamamlanmasına yakın mertebe atlayan kahramanlar, bir kartal gibi göklerde süzülmekte; köylerden, şehirlerden uçarcasına geçmektedirler. Ancak aslan için sınanma durumu henüz tamamlanmamıştır:

“-Ne dersin, attım mı bütün o yağları. Akılsızlıkları. Atıllıkları, yani hareketsizlikleri. Attım mı üstümden bütün o salaklıkları..

-Evet evet attınız bütün o salaklıkları..

....

-Bana göre krallık için hazırsınız. Derdinizi kendiniz anladınız, bir kere bunu anlamakla büyük bir derece kazandınız. Üstelik çareyi de kendiniz buldunuz. Üstelik o çareyi de uyguladınız. Ama bütün bunlar sizin ve benim yaptıklarımız. Bana soruyorsanız oldu mu diye, ben evet diyorum.

-Ne olacaktı peki?

-Bence bir üst makamdan bir yetki, bir icazet/diploma, izin, bir okey, bir onay almalı..

-Neymiş üst makam.

-Bir üst dedim efendim, sadece bir üst.. Yani, yani insan.”³⁸¹

Aslan, bir masal kahramanı olarak çileli bir yolculuğa çıkması ve hedefine ulaşmasıyla iyi kahraman vasfına kavuşmuştur. Kötü kahraman ise bu anlatıda yoktur. İyiliğin galip gelmesi durumu, Burhanettin ve annesinin masal dünyasına girmesi ile gerçekleşecektir. Aslanın, çocuk kahraman Burhanettin’in tek bir sözü³⁸² ile krallığını bırakmayı göze alıyor olması, aslında kendi içindeki kötülükle savaştığını ifade etmektedir. Burada masalarda gördüğümüz tipik somut bir kötülük unsuruyla değil, daha soyut bir kötülükle karşılaşırız. Aslanın, insan kahramanlardan onay almasıyla sınanma gerçekleşir, yolculuk tamamlanır ve iyilik galip gelir: “Bu onayı aldıktan sonra aslanla tilki, geri geri çıkarak, ellerini önlerinde bağlayarak uzaklaştılar, karşı tepeye gelince kartal kanatlarını çıkararak selam üzerine selam

³⁸⁰ Zarifoğlu, t.i.a., s. 310

³⁸¹ a.g.e., s. 308

³⁸² a.g.e., s. 313

vererek insanlara, kendi ülkelerine doğru uçtular.”³⁸³ Burada aslanın ikinci kez uçuğu ifade edilmektedir. Üstelik burada uçan yalnızca aslan değil, aynı zamanda tilkidir de. Böylece, iki kahramanın olağanüstü bir varlık konumuna geçtiği söylenebilir. Yine, insan kahramanların olağanüstülük karşısındaki olağan tavrı göz önüne alındığında, Lüthi’nin olağanüstü vasıflı varlıklarla sıradan kahramanların “tek bir masal evreninde” birleşmesi ilkesinin gerçekleştiği görülmektedir.

Anlatıların hayvan kahramanlarından bir diğeri, “Ağaçkakanlar”daki anne ve baba ağaçkakanıdır. Masal metinlerinde karşılaşılan, bir emele ulaşma isteği ve kısmen sınanma durumu burada bulunmaktadır. Anlatının girişinde, kahramanların bir çocuk sahibi olma isteğinin “zararlı” olarak tanımlanması, bu emel ile kötülük unsurunun gerçekleşebileceğini haber vermektedir: “Bir trajedi kahramanı değildi Ağaçkakan. Trajedi karakterinde, ana babasının bazı zararlı istekleri rol oynamadı değildi.”³⁸⁴ Aslında masal metinlerinde, kahramanın ulaşmak istediği bir emel yahut hedef, olumsuz olarak değerlendirilmez; daha çok iyiliğin galip gelmesini sağlayan bir etken olmaktadır. Ancak anlatıda, anne ve baba ağaçkakanın bir evlatları olmasını arzulaması, sıradan değil kötülüğe sebep olması muhtemel bir istek olarak gösterilir. İncelediğimiz anlatıların bazılarında, tıpkı masal metinlerindeki gibi sınanma dışarıdan gelmektedir; burada ise Katıraslan’ın sınanmayı kendi eliyle sağlamasına benzer bir durum görülmektedir:

“Öyle büyük bir arzuyla ve unutmaksızın istiyorlardı ki çocuklarının olmasını.

-Hiç olmazsa bir tek, bir tane olsun, başka hiçbir şey istemem diyordu anne ağaçkakan.

-Mutlaka bir çocuğumuz olmalı, diyordu baba ağaçkakan. Ve ilave ediyordu:

-Mutlaka olacak!”³⁸⁵

Anlatının ileriki sayfalarında, kahramanların emellerine ulaştıkları görülür.³⁸⁶ Emele ulaşmada bir zahmet ya da güçlükle karşılaştıkları söylenemez; bu zahmet daha çok incelediğimiz diğere anlatılardan ve masal metinlerinden farklı olarak emele ulaştıktan sonra çekilecektir. Anlatıda anne ve baba ağaçkakan ile yavruları Upuy iyi

³⁸³ Zarifoğlu, t.i.a., s. 313

³⁸⁴ Zarifoğlu, a.k., s. 157

³⁸⁵ a.g.e., 156

³⁸⁶ a.g.e., s. 207

kahraman; kötülüğün gerçekleşmesini sağlayan Şakir Amca ise kötü kahraman olarak görünmektedir. Çünkü tıpkı anlatıların genelinde vurgulandığı gibi avcıların avlanması bir kötülük unsurudur. Ancak Upuy'un Şakir Amca'nın cevizliğini tarumar etmesi ve anne-baba ağaçkakanın hırsla bir yavru istemeleri durumu, kötülüğe katkı sağlamıştır. Anlatının sonunda Şakir Amca'nın, "hırslarım ve günahlarım. Hırslarım ve günahlarım" diyerek kötülüğü gerçekleştirmesi ve Upuy'u değilse bile, bir kuşu avlaması "Kötü kahraman sadece Şakir Amca mıdır?" sorusunu ön plana çıkarmıştır. Hırslı davranan yalnızca Şakir Amca değil, anne ve baba ağaçkakanı da aynı zamanda. Masal türü açısından bakıldığında, kötü kahraman kötülüğü gerçekleştiren Şakir Amca olsa da anlatının özünde işlenen tema göz ardı edilmemelidir. Bu durumda, anne ve baba ağaçkakan bir yerde kötülüğe katkı sağlayan kahramanlar olarak ele alınabilir.

Öte yandan, Lüthi'nin "tek boyutluluk" ilkesinin bu anlatıda gerçekleşmediğini görmekteyiz. Kahramanların birer hayvan olması dışında taşıdıkları bir olağanüstülük vasfı da yoktur. Yalnızca baba ağaçkakanın, rüyada hayal ile hakikati ayırt edemediği sahnede sesini duyduğu bir varlıkla konuşması ve önceki başlıkta değinildiği gibi sıra dışı bir şekilde "oğul edinme" bir olağanüstülük olarak masal atmosferine katkı sağlamıştır, denilebilir. "Motorlu Kuş" anlatısındaki Kırılanmotor adlı kahramanı, önceki anlatının kahramanı Upuy ile birlikte değerlendirdiğimizde, her iki kahramanın benzer bir kötülükle karşılaştığını söyleyebiliriz. Öncelikle Upuy kahramanından farklı olarak Kırılanmotor'un sembolik açıdan farklı bir temsil içinde olduğu görülmektedir. Anlatının ana temasını yansıtan Kırılanmotor, "Oto Kuş"ların kötülüğüne maruz kalmış, vücuduna motor takılmasına müsaade etmiştir.³⁸⁷ Bu durumda kötü kahramanın, Oto Kuşlar olduğunu görüyoruz. Küçük kırlangıç yani Kırılanmotor, kötülüğün gerçekleşeceği çevreye gittiğinde başka kötü kahramanla karşılaşır ve onun uyarısı ile kötülük iyiliğe galip gelmiş olur: "Bir de bakmış ki görülmemiş bir hayvan daha. Kuş desen değil, mamut desen değil, aslan hiç. Dedik ya çok garip bir yaratık. Küçük kırlangıç bu vahşi yaratığın içeridekilere kötülük yapmaya geldiğini anlayınca, koşup çığlıklar atarak

³⁸⁷ Zarifoğlu, m.k., s. 287

haber vermiş.”³⁸⁸ Baskın tema göz önüne alınırsa, küçük kırlangıca motor takıldığı, dolayısıyla kötülüğün galip geldiği görülmektedir. Yine bu temayla bağlantılı olarak Kırılanmotor, anlatıda özüne yabancı kalmış bir kahramanı sembolize etmektedir. Önceki bölümde söz edildiği gibi “gerçekçi masallar” sınıfında değerlendirilen anlatılardaki kimi kahramanlar, masal türü açısından “sıradan” diyebileceğimiz türdendir. *Küçük Şehzade* eserindeki anlatı kahramanlarına bakıldığında, herhangi bir olağanüstü vasıf ya da durumla karşılaşmamaktadır. Öte yandan sıradan olsalar da kahramanların kötülükle mücadelesi, bir emel uğruna çile çekmesi durumu görülmektedir. Başkahramanlardan ilki, Şehzade Süleyman’ın böyle bir kahraman olduğu söylenebilir. Hat sanatıyla ilgilenen ve tüm gayreti kendi adını doğru yazmak olan kahraman, bu nihai hedef uğruna çile çekmektedir. Sıradan kahramanların bir yardımcısı olduğu ilkesi, burada kısmen gerçekleşmiştir. Ancak tam olarak değil; çünkü Şehzade Süleyman’a doğru yolu göstermekle görevlendirilmiş “nöbetçi” de olağanüstü vasıflara sahip olmayan sıradan bir kahramandır. Şehzadenin, anlatının genelinde görülen şu sözleri, sınıandığının da göstergesidir: “Ne de güzel yazıyorum Allah’ın izniyle. Oh, oh, bu gidişle hocam Mahmut Efendiyi de gerilerde bırakacağı benziyorum.”, “Şu kâğıt ve kamışlara, hokkaya kim olduğumu göstereceğim.”³⁸⁹ Anlatının sonunda kahramanın, yardımcı kahraman nöbetçi sayesinde nihai hedefine henüz erişemese de kibirli tutumundan kurtulduğunu görmekteyiz:

“-Yine talihim varmış dedi, ya dün babam bir de adımı görseydi. Ya hele bir de hocam Mahmut Efendi yazdığım bir şeye imzama attığımı görseydi, nice olurdu, ben ne yapardım.

-Şehzade Süleyman nöbetçiye döndü:

-Sen benim sırdaşım olur musun?

-Olurum.

-Bunları kimseye söyleme. Hiç kimse duymasın. Çünkü utanıyorum.

-Söylemem. Ancak duyan duymuş bile.

-Kim dedi şaşkınlıkla. Nöbetçi sustu.

Şehzade Süleyman başını öne eğdi. Anladı ve gözlerinden bir damla yaş döküldü.”³⁹⁰

³⁸⁸ Zarifoğlu, m.k., s. 286

³⁸⁹ Zarifoğlu, k.ş., s. 232, 239

³⁹⁰ a.g.e., s. 243

Şehzadenin bir masal kahramanı gibi hedefine ulaşması ve böylece iyiliğin galip gelmesi söz konusu değildir; ancak “Tilki ve Aslan” anlatısının kahramanı aslan gibi karakterindeki olumsuz özellikten, kibirden kurtulmakla bir yerde kötülüğü yendiğini söyleyebiliriz. Şehzade, nöbetçi ve padişahın başkahraman olduğu bu anlatının içinde ayrıca bir hikâyeye daha anlatılır. “Tilki ve Aslan”, “Katıraslan” anlatılarındaki kahramanların birbirleriyle bütünlük sağlaması durumu, burada da görülmektedir. İlkinde kibrinden kurtularak iyi kahraman özelliği gösteren Şehzade Süleyman, içerideki ikinci anlatımda bu defa dönüşen ve değişen bir kahraman olarak babasının padişah olduğu sarayda doğruluk ve dürüstlükten şaşılıp şaşılmadığını sorgulamaktadır.³⁹¹ İki anlatıda da somut bir kötülükten ve kötü kahramandan söz edilmez.

Küçük Şehzade eserinde yer alan “Padişah ile Bir Veli”nin başkahramanı bir padişaktır. Bu anlatıda, “gerçekçi masal” tipinde incelediğimiz diğer anlatılar gibi olağanüstü vasıflı bir varlığa rastlanmamaktadır. İç içe iki hikâyeye içeren anlatıda, önce iyi kahraman ön plandadır. Padişahın altın hediye ederek sınamaya tabi tuttuğu Şeyh Abdülkadir, hediyeleri kendi çıkarı için kullanmayarak padişahın güvenini kazanır; böylece iyi kahraman olduğunu ispatlamıştır.³⁹² Masal kahramanlarının isimsiz olması ilkesine göre bir değerlendirme yaparsak, iç içe anlatımların ilkinde padişah isimlidir; ancak devamındaki metinde kahramanın isminin Sultan Ahmed olduğunu görürüz. Padişah, Şeyh Abdülkadir’in iyi kahraman; şeyhi padişah karşısında küçük düşürerek Padişah Ahmed’i ve düzenini yıkmayı isteyen İzak ile yardımcılarının kötü kahraman olduğu anlatıda, başvezir İzak’ın şeyhle ilgili planının işlememesi ve iyi kahramanın galip gelmesi şöyle gerçekleşir:

“Padişahla başvezir,

-Bakalım şeyh Abdülkadir daha ne diyecek diye büyük bir heyecanla beklediler.

Şeyh yemeğe başlanacağı zaman şöyle dedi.

-Hiçbirimiz Allah’ın bu güzel nimetine layık değiliz ama, Allah cömerttir, lütuf ve kerem sahibidir buyurun şükrederek yiyelim, Allah hiçbirimizi nimetine küfredenlerden eylesin.

³⁹¹ Zarifoğlu, k.ş., s. 250, 251

³⁹² Zarifoğlu, p.b.v., s. 267

O böyle der demez padişah anlaşılmaz kelimeler mırıldanarak ağlamalı bir şekilde dönüp şeyhin ellerine sarıldı.”³⁹³

Gerçekçi masal tipinde değerlendirdiğimiz önceki anlatılarda olduğu gibi “Yürekdede ile Padişah”ın kahramanları da sıradan masal kahramanına örnektir. Burada diğer anlatılarda görmediğimiz iyilik unsurunun baskın olması, kötülüğün ise hiç yer almamasından dolayı iyi kahramanlar ön plandadır. Üstelik anlatıda bu durum vurgulanmaktadır: “Ah, peki bu masalda hiç kötü kalpli biri bulunmayacak mı? Bu gidişle bulunmayacak gibi görünüyor. Herkes iyi, herkes haline razı, ölüm bile olsa teslimiyetle, rızayla karşılanacak.”³⁹⁴ Ayşe Nine ile Yürek Dede, padişah ve vezirleri, anlatının iyi kahramanlarıdır. Kahramanların somut bir nihai hedefi yoktur; ancak bir yolculuğa çıkma temasıyla gelişen olaylara bakıldığında iyi insan olma hallerini muhafaza etmeye yönelik davrandıkları dikkat çekmektedir. Metinde kahramanların bu iyi halleri, iyi kahraman olmalarına delil de sunmaktadır: “Her sabah güneşin doğmasına bir saat kadar kala Yürekdede açarmış gözlerini. Ayşe Nine rahatlıkla uyur, uyanmazmış ondan önce. İlla ki kendisini Yürekdede uyandıracak da sevaba nail olacak.”³⁹⁵

Öte yandan anlatıda, özellikle Türk masal kahramanlarının yer alması dikkat çekicidir; ancak bu anlatının padişahı, Keloğlan gibi klasik masalarda gördüğümüz kahramanları mükâfatlandırın taraf olmamıştır. Belki de Yürekdede, iyi bir kahraman olarak bu şekilde sınanmıştır, diyebiliriz. Bir yolculuğa çıkmış, padişahla tanış olmuş ve ihsanın yalnızca Allah’tan geleceğine kani olmuştur:

“-Bunun da elinde bir şey yok. Ben de geldim ondan istemeye. Baksana o da bir başka padişahı istiyor. Bense onunla sarayına gitmeye razı oldum. Bu doğru değil. Hemen çıkıp çadıra döneyim. Yol boyunca da, ağaçlarla çiçeklerle havayla suyla dost ola ola bütün hacetlerimi Allah’ıma açayım. Ben de yalnız ondan isterim. Yanımda şunun gibi ihsanı bol bir padişah da olsa, başkasından istemem. İstersem edebi tecavüz olur, Allah’ın gücüne gider.”³⁹⁶

³⁹³ Zarifoğlu, p.b.v., s. 281, 282

³⁹⁴ Zarifoğlu, y.d.p., s. 350

³⁹⁵ a.g.e., s. 354

³⁹⁶ a.g.e., s. 377

Nitekim anlatının sonunda, yani kahramanlar yolculuklarına bir ara verdiklerinde yahut yolculuklarını tamamladıklarında, kazan dolusu altınla mükâfatlandırılmışlardır. Yazar, böylelikle tıpkı söz ettiğimiz başka anlatılarda olduğu gibi klasik masal unsurlarından yararlanmış ve klasik masallara kahramanlar üzerinden yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Anlatıların genelinde, yazarın güneşin doğuşundan önce uyanmayı bir iyilik unsuru, dolayısıyla bu özelliği gösteren kahramanı da iyi kahraman olarak tanımladığını görürüz. “Serçekuş”ta, söz konusu durum daha belirgindir. Yine padişahın vezirlerinin iyi kahraman olduğuna isimlerinin manaları ifade edilerek dikkat çekilmiştir. Padişahın bu anlatıda isminin net belirtilmediğini söylemek mümkündür. Anlatıda, tebdil-i kıyafetle halkın arasında dolaşan padişah ve vezirleri için develerini kesen yaşlı çift, sınanmadan galip çıkmış, yine iyi kahraman kazanmıştır.

İncelemeye tekrar *Motorlu Kuş* eserindeki anlatı kahramanlarından devam edecek olursak; buradaki bazı anlatı kahramanlarını gerçekçi ve olağanüstü masal tipine göre gruplandırmıştık. Eserdeki “Çın Çın Yılandıklar” ve “Kırmızı Gözlü Kara Yılan” anlatılarının kahramanlarına baktığımızda, tıpkı hayvanların yer aldığı anlatılardaki gibi olağanüstü vasıflara sahip varlıklar olduğu görülmektedir. Bir yolculuk motifinin ya da sınanma durumunun yer almadığı anlatılar, kahramanlık tipi açısından benzerlik taşımaktadır. Karayılan, anlatının neredeyse tamamında, zalimliğiyle öne çıkan kötü bir kahramandır. Fiziksel görünüşüyle, olağanüstü vasıflı bir canavarı andırmaktadır: “Gözleri kıpkırmızı. Hiç böylesi yokmuş karayılanların içinde. Bu gözler bir yıldız gibi parlamış öfkeyle baktığı zaman dünyaya.”³⁹⁷ Burada Karayılan’ın, “Var mı benden daha kara bir karayılan şu dünyada” demesi, klasik masallardan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”deki kötü kraliçeyi hatırlatmaktadır. Anlatıdaki kötülük unsurlarına ve Karayılan’ın bir kötü kahraman olarak tüm dünyaya hâkim olma arzusu taşımasıyla “Ayna ayna söyle bana. Var mı benden daha güzeli şu dünyada.” diyen kötü kraliçe ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. Yazar klasik masal unsurunu kullanarak kahramanın kötülüğünün altını çizmiştir. Anlatının

³⁹⁷ Zarifoğlu, k.g.k., s. 314

sonunda, Karayılan'ın danışmanlarının ve babasının iyi kahramanlar olarak Karayılan'ın zalimliğinden kurtulmasıyla iyiliğin kötülüğe galip gelmesi durumu gerçekleşir. Kötü kahraman, zulme uğrayan iyi kahramanlar tarafından cezalandırılır:

“Karayılan'a ilk yaklaşan, Karayılan'ın en çok sevdiği yemlerden biri olan kırmızı suratlı kol büyüklüğünde bir kertenkele oldu.

Müthiş cesurdu.

Karayılan'ın gözlerinin içine baka baka bir parça koparıp yemeye başladı.

Bu sanki bir hücum borusu etkisi yaptı.

Milyarlarca irili ufaklı hayvan bir anda çullandılar onun tam iki yüz yıl saltanat sürerek semirttiği nefis gövdesine.”³⁹⁸

Eserdeki bir başka anlatı, “Çın Çın Yılcıklar”da yine başkahraman olarak karşımıza bir karayılan çıkmaktadır. Karayılan. Hayvan masalı tipinde değerlendirdiğimiz bu anlatıda, kahramanların nihai bir hedefi/emeli ya da bir sınanma durumu yoktur. Masal metinlerinde görülen, kötü kahraman ve iyi kahraman arasındaki mücadelenin ise gerçekleştiği söylenebilir. Yine Lüthi'nin sıradan ve olağanüstü vasıflı kahramanların birlikte yer aldığı “masal evreni” burada oluşmamıştır. Tepelerde yaşayan anne ve küçük Karayılan'ın insanların bulunduğu ovalıklara gitmesiyle gerçekleşen mücadelede dikkat çeken ilk durum, insanların kötü bir kahraman olarak canavar gibi adlandırılması olur. İki başkahramanın, kötü insan varlığı hakkındaki konuşmaları, hem anlatıdaki kötü kahramanı ifade eder hem de tüm anlatıların genelinde işaret edilen insan elinden gelen kötülük unsuruna dikkat çeker:

“-Havada mı yaşar, yerde mi yoksa suda mı?

-Her üçünde de... Hatta bizim bilmediğimiz ortamlarda da yaşar.

Toprakta yürür, suda yüzer, yahut suda yüzdürdüğü iri şeyin içinde yatar kalkar, gökte uçar, kendine kuş gibi kanatlar takarak, yahut kuş gibi kanatlar takıp uçurttuğu evlerin içinde..

.....

-Anneee, sırası mı şimdi, lafı bölme, insanın neresi korkunç?

³⁹⁸ Zarifoğlu, k.g.k., s. 326

-Yavrum, şöyle bir bakıyorum da insan, yapıp ettiklerine, yaptıklarının hiçbiri korkunç değil, ve bir de şöyle bakıyorum insana, o zaman görüyorum ki yaptıklarının her tarafı korkunç. Hem de ne korkunçluk ne korkunçluk..”³⁹⁹

Anne ve Karayılan kahramanlarının, insan varlığını görmek üzere bir yolculuğa çıkması/maceraya atılması sonrasında insandan olağanüstü bir varlık gibi bahsedildiği görülmektedir. “On beş yaşlarında bir köylü” olarak tarif edilen insan kahramanın kıyafetini değiştirmesi, küçük Karayılan’ın ağzından “deri değiştirme” diye ifade edilir ve insan varlığı anlatıda kısmen bir canavar ilan edilir. İnsan kahramanın bir taş alarak yılanları öldürmek istemesiyle canavarlaştığının altı, anlatıda “Bir Canavardı bu!”⁴⁰⁰ denilerek çizilmiştir. Kötü kahraman, olağanüstü vasıflı bir varlık olarak anlatılmıştır. Nihayetinde kötü kahraman değil iyi kahraman galip gelmiş, baba karayılanın yardımıyla anne ve yavrusu kurtulabilmiştir.⁴⁰¹ Yine içinde hayvan kahramanların yer aldığı ama daha çok gerçekçi masal tipi içinde değerlendirdiğimiz “Dünyanın En Vahşi Hayvanı” anlatısında, diğer kahramanlara göre olağanüstülük vasfı olmayan sıradan kahramanlar öne çıkar. Baba, anne ve çocukların iyi kahraman diye sunulduğu anlatıda, “Padişah ile Bir Veli”deki gibi kahramanların isimlerinin manalarına da dikkat çekilmiştir.⁴⁰² Bu kısa anlatıda, kahramanların sınanması, nihai bir hedefe ulaşma üzerine yolculuğa çıkması ya da mücadele etmesi durumu yoktur; ancak insan varlığına dair bir eleştiri vardır. Burada somut kötü bir kahramandan da söz edilmemektedir. Babanın, kafesteki hayvanlar için yazılan “İşte de dünyanın en yırtıcı hayvanını izliyorsunuz”⁴⁰³ anonsunun hayvanlardan çok insanlara söylenmesi gerektiği konusundaki uyarısı, başta kötü kahramanın ilanı gibi gözükse de somut bir kötülük durumundan söz edilmediği için bu kısmı çağdaş masal eleştirisi diye değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Yürekdede ile Padişah eserinde yer alan “Hz. Süleyman’la Kirpi” ve “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarının kahramanları, iyiliklerinin ön planda olmasıyla benzer özellik göstermektedirler. İlkinde merhamet, ikincisinde ise

³⁹⁹ Zarifoğlu, ç.ç.y., s. 334

⁴⁰⁰ a.g.e., s. 340

⁴⁰¹ a.g.e., s. 341

⁴⁰² Zarifoğlu, d.e.v.h., s. 292

⁴⁰³ a.g.e., s. 294

yardımseverlik hâlinin görüldüğü kahramanlara baktığımızda, anlatılarda iyiliğin baskın olduğunu, kötülük unsurunun ve kötü kahramanın ise olmadığını söyleyebiliriz. İlk anlatıda Hazreti Süleyman Peygamber, Hazreti Ömer gibi gerçek şahsiyetlere yer verilmesiyle kıssa geleneğine atıfta bulunulmuştur. Burada Hz. Ömer, ölçülü ve adaletli oluşuyla anlatılırken; anne kirpi ise merhametli olmasıyla örnek gösterilmektedir: “Ne engin bir merhamet hissi anne kirpinin yüreğindeki. O olmasaydı anne kirpi yavrusunu yerdi. O dikenler yumuşacık değil, başkalarına olduğu gibi batıcı görünürdü onun da gözüne.”⁴⁰⁴

Yine kötülük unsurunun ve dolayısıyla kötü kahramanın olmadığı diğer bir anlatı da “Köyümüze Yağdı Karlar”dır. Burada, her hanede bir insanın yaşadığı yirmi hanelik bir dağ köyündeki yardımsever insanlardan söz edilmektedir.⁴⁰⁵ Bu yirmi insanın, pazarda yaz-kış fiyatını değiştirmeden odun satmaları iyi kahraman özelliği olarak ifade edilmiştir. Selim adlı kahramanın anlatıcı olduğu metinde, bir diğer iyi kahraman İmam Ali’dir. İmam Ali’nin, kış ayları gelince ve kar yolları tı kayınca yakacak odun, kömür bulamamaktan endişe eden köy halkını, dua ve ibadete çağırması iyi kahraman olduğuna delildir. Ahalinin dua etme sahnesinin ardından, “yirmi garip adam” denilen iyi kahramanlardan şöyle söz edilmiş, böylece ihtiyacın Allah’tan istenmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır:

“Ve camiden çıktı ki, köy meydanında yirmi garip adam, yirmişer katır, yirmişer de eşek yükü odun önlerinde. Her fiyata razı olarak soruyorduk.

-Kaça bunlar, diyordu ki onlar:

-Bu defa para istemez. Alıp götürün evlerinize.”⁴⁰⁶

Anlatıların tümündeki kahramanlık tipolojisini masal türü açısından değerlendirdiğimizde görülür ki Zarifoğlu’nun kahramanları, sıradanlığıyla ve insani özellikler gösterip kimi durumlarda olağanüstü vasıflar sergilemeleriyle ön plana çıkmışlardır. Kahramanların nihai bir hedefle yola çıkmaları, Lüthi’nin tek

⁴⁰⁴ Zarifoğlu, Hz.s.k., s. 383

⁴⁰⁵ Zarifoğlu, k.y.k., s. 386

⁴⁰⁶ a.g.e., s. 389

boyutluluk ilkesi, “iyi kahraman” ve “kötü kahraman”, kahramanların sembolize⁴⁰⁷ edilmesi yönünden incelenen anlatıların bir kısmında, kahramanlar olağanüstü vasıflar göstermiş ve masal kahramanı olarak öne çıkmış; bazıları ise “gerçekçi masal” tipindeki kahramanların özelliklerini göstermişlerdir. “Ağaçkakanlar”, “Motorlu Kuş”, “Katıraslan”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Çın Çın Yılandıklar”, “Serçekuş” anlatılarının kahramanları, söz konusu ilkeler göz önüne alındığında masal kahramanı olarak ele alınabilir.

“Hz. Süleyman’la Kirpi”de ise farklı bir durum vardır; ilgili yerde söz edildiği gibi bu anlatının kahramanları genel itibariyle gerçek şahsiyetlerden oluşsa da kirpinin insani özellik göstermesiyle masal kahramanı sınıfına girdiği görülür. “Köyümüze Yağdı Karlar”, “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Küçük Şehzade”, “Padişah ile Bir Veli”, “Yürekdede ile Padişah” anlatılarının ilgili yerde incelenen kahramanlarının padişah, şehzade olduğu düşünüldüğünde, klasik Türk masal kahramanı özelliği gösterdikleri ve bu sebeple masal kahramanı olarak değerlendirilmeleri gerektiği görülür. Diğer taraftan, “Serçekuş”, “Motorlu Kuş” ve “Ağaçkakanlar”da ortak başkahramanın kuş olması dikkat çekicidir. Tekrar tema konusuna dönersek, yazarın kuş kahramanları üzerinden günümüzün dünyasına bir eleştiri sunmak istediğini hatırlatmakta fayda görüyoruz. Yine “Kırmızı Gözlü Karayılan” ve “Çın Çın Yılandıklar”da ortak kötü kahramanın bir yılan olması da dikkat çekicidir.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Masalların sembolik dili, yapacağımız incelemelerde göz ardı edemeyeceğimiz bir ölçüttür. Konuyu biraz açmak gerekirse; örneğin Türk masal kahramanı Keloğlan’ın kel halinin bir eksikliği değil, her durumdan çıkacak becerideki zeki hâli gösterdiği ifade edilmektedir. Bunun gibi masallarda bazı hayvanların belli sıfatlarla eşleştiğini görmekteyiz: Tilkinin kurnazlığı, aslanın gücü temsil etmesi gibi. (Mehmet Naci Önal, “Masalların Sembolik Dili”, **Türk Halk Edebiyatı İncelemeleri Armağanı -Saim Sakaoğlu-**, ed.: Prof. Dr. Metin Ergun, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1. b., s. 302). Zarifoğlu’nun anlatılarında ise, tilki bazen kurnazlığı bazen de kurnaz olmayan bir hayvanı temsil ederken, aynı şekilde aslan da kimi yerde güçlü ve hâkimiyet kuran tarafken, kimi yerde de acizliğinin farkında bir hayvana dönüşebilmektedir.

⁴⁰⁸ Zarifoğlu’nun kahramanlarını masal türü açısından incelerken, sembol olarak ne ifade ettiğinin üzerinde durmuşuk. Bilge Seyidoğlu’nun yılanın kültürel sembol olmasıyla ilgili söyledikleri bu minvalde önemlidir: “İlk mağara resimlerinde ve ilk yazılı kaynaklarda yılan rastlarız. Mitolojilerde kutsal kitaplarda, efsanelerde, masallarda, halk hikâyelerinde yılan yer alır. Ölümsüzlüğü, kötülüğü, şekil değiştirmeyi tekrar tekrar yaşamayı sembolize eder.” (Bilge Seyidoğlu, “Kültürel Bir Sembol: Yılan”, **Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1. b., s. 86)

Cahit Zarifoğlu, tıpkı klasik masal türünün tema ve motiflerini kullanarak çağdaş metinler ortaya koymak istediği gibi kahramanlarını da birer çağdaş masal kahramanına dönüştürmüş, çeşitli yönlerden günümüzün dünyasına uygun şekilde kurgulamıştır. Bu durumun örneği, özellikle “Katıraslan”, “Tilki ile Aslan”, Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Yürekdede ile Padişah” adlı anlatılarda görülmektedir. Tilki, bir masal kahramanı olarak kurnazlığıyla, aslan ormanların kralı, yani hâkimiyeti elde tutan kahraman olmasıyla bilinmektedir. Zarifoğlu’nun “Katıraslan” anlatısındaki tilki ise, pek de kurnaz bir hayvan değildir. Yine “Tilki ile Aslan”daki aslanın, değişen ve iyiye dönüşen bir kahramanı temsil etmesiyle ormanların kralından çok acizliğinin farkında bir hayvanı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Karayılan ise, klasik masallardaki “kötü kraliçe”nin çağdaş bir örneğidir.

4.3. ANLATILARDA FORMEL UNSURLAR

Bir anlatının masal türü bağlamında kabul edilmesi ve değerlendirilmesi, görüldüğü gibi tema, sınıflandırma ve kahramanların masal unsuru taşıyıp taşıyamaması ile büyük oranda ilgilidir. Cahit Zarifoğlu anlatılarını, bu başlıklar altında incelediğimizde anlatıların masal türünün unsurlarıyla hangi ölçütlerde bağdaştığını, üstelik günümüze yapılan gönderme ve eleştirilerle de çağdaş birer masal olarak değerlendirilebileceğini gördük. Bir anlatıyı masal yapan unsurlar, bu başlıklarla sınırlı değildir. Klasik masal metinlerinde sık görülen, masal araştırmacılarının “formel unsurlar” diye tanımladığı kalıplar anlatılan/yazılan masalların öne çıkan mühim unsurlarıdır. Bu başlıkta, masal unsurlarının anlatıda ne yoğunlukta olduğunu tespit ederken; aynı zamanda yazarın tema, sınıflandırma ve kahramanlar yönünden masal türünün özelliklerini kullandığı gibi formel kalıp ifadelerle de bizlere çağdaş bir masal örneği sunduğunu ortaya çıkarmış olacağız.

Masal metinleri formel ifadeler açısından incelenirken, ilk olarak başlangıç formelleri ve bu ifadeler içinde kullanılan, ancak ilgili bölümde söz edildiği gibi işlevi gereği ayrıca ele alınan masal tekerlemeleri tespit edilmektedir. Anlatıların tümüne bakıldığında, “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Ağaçkakanlar”, “Motorlu Kuş”, “Tilki ile Aslan”, “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”, “Çın Çın Yılandıklar”, “Hz. Süleyman’la Kirpi” anlatılarında başlangıç formeli ifadelerinin ve metinlerin giriş

kısımında kullanılan masal tekerlemelerinin hiçbir örneğine rastlanmamaktadır. Metnin girişi, masal türündeki metinler gibi başlamamakta bu açıdan bir masal özelliği göstermemektedir. Diğer anlatılardaki başlangıç formellerine geçmeden önce, yukarıda adı geçen metinlerin kimilerinde, masal türünün kalıplaşmış cümleleri bulunmasa da masal anlatıcılığı dilinin gerektirdiği ve kısmen başlangıç formelini karşılayan bazı ifadelerin kullanıldığını belirtmek gerekir.

İlgili bölümde izah edildiği üzere, tarihte masal metinleri hem anlatılan hem de yazılan metinlerle oluşmuş ve günümüzde de oluşmaya devam etmektedir. Bu minvalde “masal anlatıcısı” diye adlandırılan, belli bir zümreye ya da gruba bir geleneğin devamı olarak masal anlatan kişilerin yazılı masallara katkısı yadsınamaz. Cahit Zarifoğlu da metinlerinde, tipik bir masal anlatıcısı olmuş, klasik masallardaki formel kalıpları kullanmadığı anlatılarda bile bir masal anlatıcı üslubuyla yazmıştır. Bu tür ifadelerin, çağdaş masalın bir unsuru olarak ele alındığı, yazarın masal anlatıcı dilinden ve klasik masallardan faydalanarak yeni bir biçim ortaya koyduğu görülmektedir. Başlangıç formeli ve girişte yer alan tekerlemelerin, masal okurunu/dinleyicisini, kurmaca masal dünyasına davet etme ve böylece muhatabını gerçeklikten koparma gibi bir işlevi olduğu göz önüne alınırsa; yazarın, formel kalıp niyetiyle kullandığı birtakım ifadelerin formel unsurlarla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Anlatılarda, başlangıç formeli kalıbını karşıladığını düşündüğümüz, masal anlatıcısı üslubunun kullanıldığı ilk örnek “Serçekuş”tur. Anlatının girişinde, yazar “Acaba bugün neler olacak? Kim bilebilir?”⁴⁰⁹ sorularıyla âdeta bir masal anlatıcısı konumuna geçmiş ve okurlarını anlatıya yöneltmek istemiştir. Aynı zamanda bu sorular, tıpkı başlangıç formelleri gibi gerçek dünyadan, hayal dünyasına davet niteliği taşır gibidir. Benzer bir kullanım, “Ağaçkakanlar”da bulunmaktadır:

“Ne yaptı biliyor musun?

Şakir Amca’nın cevizliğini harabeye çevirdi.

Ama dur, acele etme! Başını ve sonunu dinlemeden kimseyi suçlama.”⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Zarifoğlu, s.k., s. 23

⁴¹⁰ Zarifoğlu, a.k., s. 153

Bu anlatıda, diğerk örneklerde rastlamadığımız ayrı bir bölüm vardır ki; söz konusu bölüm metinde bir çerçeve hikâye işlevi görmektedir. Anlatıdaki baba ağaçkakan dışında, masalı bizzat aktaran “anlatıcı baba” ve kızı, masal metinlerinde görmediğimiz bir yaklaşımla yazarın “masal” diye vurguladığı metni birlikte kurguluyor; yer yer eleştiriyor, masal kahramanları konusunda tartışıyorlardır. Yazar asıl başlangıç formeli kalıbını, baba ve kızın “bir masalın nasıl başlaması gerektiği” konusundaki tartışmalarını aktarırken, yani “Başlangıç” başlığında vermeyi tercih eder:

“-Dur dedi, bu nasıl masal, hiçbir şey anlamıyorum.

-Masal işte...

-Her zamanki gibi başlamadın, hani tekerlemesi?

-Baştan mı alalım?

-Hi hi.

-O halde,

Bir varmış bir yokmuş,

Evvel zaman içinde

İlkbahar geldiğinde

Ölü toprak dirildiğinde

Tohumlar çatladığında

-Bunlar da ne?

-Kalbur saman içinde

-Hah!

-Deve tellal,

Kırlar yeşil, hava temiz,

Gönüller ak iken,

-Amaan!

-Ben nenemin beşiğini tıngır mıngır sallar ikeen..

-İkeen..

-Bir ağaçkakan ailesi varmış.”⁴¹¹

⁴¹¹ Zarifoğlu, a.k., s. 154, 155

Motorlu Kuş eserindeki “Çın Çın Yılandıklar” anlatısının girişinde, çingiraklı yılanlar ailesini tanıtan yazar, “Küçük yavruları doğuyor bugün. Adını ne koyacaklar acaba?”⁴¹² diye okurlarına tıpkı bir masal anlatıcısı gibi sormaktadır. *Yürekdede ile Padişah* eserindeki “Hazreti Süleyman’la Kirpi” adlı anlatının girişinde, başlangıç formelini karşılayan bir ifade olmasa da masal anlatıcılığı üslubu mevcuttur. Nasıl ki “Ağaçkakanlar”da baba ve kız kahraman, anlatının gidişatını birlikte kurgular ve yeri gelir kız, babasının masal anlatıcılığını eleştirir; bu anlatıda benzer bir durum vardır: “Merhamet olmasaydı, hayat da olmazdı. Dedik.... “Merhamet olmasaydı, hayat da olmazdı” deyince de böyle oldu. Ama neydi merhamet? Yazar ne düşünerek böyle söyledi? O yazar ki her gün nice zulümlere şahit oluyor.”⁴¹³

Masalın yapısal unsuru olarak başlangıç formeli dediğimiz kalıp ifadelerin tam olarak yer aldığı anlatıların ilki ise, “Küçük Şehzade”dir. Burada, tıpkı klasik masal metinlerinde olduğu gibi anlatının girişinde bir masal tekerlemesi vardır ve bu tekerleme başlangıç formeli işlevi görmektedir:

“Bir varmış bir yokmuş.

Evvel zaman içinde

kalbur saman içinde,

deve tellal iken,

ben ninemin beşiğini,

tıngır mıngır sallar ikeen,

bir padişahın bir tek bir tane, bir oğlu varmış.

Güzel huylu imiş bu Şehzade.

Evet iyi huylu, güzel mi güzel, ancak bir o kadar da aceleci ve inatçı.”⁴¹⁴

Küçük Şehzade eseri içinde yer alan bir diğer anlatı, “Padişah ile Bir Veli”de yukarıdakine benzer bir tekerleme ile anlatıya giriş yapılmıştır:

“Bir varmış bir yokmuş.

⁴¹² Zarifoğlu, ç.ç.y., s. 329

⁴¹³ Zarifoğlu, Hz.s.k., s. 381

⁴¹⁴ Zarifoğlu, k.ş., s. 229

Evvel zaman içinde,
kalbur saman içinde,
deve tellal iken,
ben ninemin beşiğini,
tıngır mıngır sallar iken,
Büyük bir padişah varmış.
bu hikâye işte böyle bir masal gibi başlamış.”⁴¹⁵

Görüldüğü gibi iki örnekte benzer tekerleme ifadeleri ile anlatının ana teması hakkında ipucu verilmiştir. “Kırmızı Gözlü Karayılan”da ise, bu iki anlatı gibi uzun bir ifadeye rastlanmamaktadır. Burada görülen, “İşte böylece, bir varmış bir yokmuş, karayılanlardan bir karayılan daha varmış.”⁴¹⁶ ifadesi, daha kısa bir başlangıç formeline örnektir. “Yürekdede ile Padişah” ve “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarında benzer ama çok daha sade bir kullanım söz konusudur: “Bir varmış bir yokmuş.”⁴¹⁷

Masal tekerlemeleri, ilgili başlıkta başlangıç formellerinden ayrı bir formel şekil olması sebebiyle ayrıca değerlendirilmiştir. Çünkü tekerlemeler, yalnızca anlatıların girişinde değil; ortasında, metnin herhangi bir yerinde ya da sonunda da kullanılmaktadır. Öte yandan, bu örneklerde masal tekerlemeleri ve başlangıç formellerinin ortak bir işleve sahip olup olmadığını net şekilde ortaya koymak gerekmektedir. Tahir Alangu’nun başlangıç formellerini iki grupta sınıflandırdığı göz önüne alınırsa, söz konusu anlatıların ilk ikisindeki ifadelerin “Tekerlemeli Başlangıç Formelleri” başlığında, diğer üç anlatının ise “Sade Başlangıç Formelleri” başlığında değerlendirilmesi gerektiği görülür. Sakaoğlu’nun sınıflandırmasına göre ise, anlatılardaki tüm formel kalıplar, “Bir Varmış’lı Başlangıç Formelleri” başlığı altında incelenmelidir.

Masal metinlerinde karşılaştığımız formel unsurlardan ikincisi, geçiş formelleridir. Zarifoğlu’nun anlatılarının pek çoğunda masal türündeki geçiş formeli

⁴¹⁵ Zarifoğlu, p.b.v., s. 259

⁴¹⁶ Zarifoğlu, k.g.k., s. 314

⁴¹⁷ Zarifoğlu, y.d.p.; k.y.k., s. 345, 384

kalıbını karşılayan ifadelere rastlanmaktadır. Geçiş formelleri, ilgili başlıkta söz edildiği gibi anlatıda konu değiştiğinde ya da okuru/dinleyiciyi heyecanlandırma ve anlatının tesirini artırma amacıyla kullanılmaktadır. Yazar, geçiş formeli kalıbı ilk olarak “Serçekuş”ta uygular; “Acaba Serçekuş’la macerası olan avcı bu mu? Olabilir. Fakat karar vermeden önce ötekilere de bir bakalım.”⁴¹⁸ Burada yazar, anlatıdaki asıl olay gerçekleşmeden önce okurunu heyecanlandırmak, anlatının tesirini artırmak isteyerek geçiş formelinin işlevini yerine getirmiştir.

Anlatıdaki ikinci geçiş formeli, yazarın okura doğrudan seslendiği ve soru sorduğu bölümdür. Yazar tabiatı anlattığı sırada, konu değiştirmek ister ve başkahraman Serçekuş’tan söz etmeden evvel geçiş formeli kullanır: “En iyisi, eğer böyle bakabilen bir gözün varsa, onu başkalarından saklamak mı dersin? Ufuklardaki mor koyuluğun perde perde açılışını kaçırmak istemiyorsak bunu sonraya bırakalım. Belki yine sıra gelir.”⁴¹⁹ Anlatıda, başkahramanın düşünceli tavrına dikkat çekmek isteyen yazar, bu defa konu değiştirmek için değil, anlatının tesirini artırmak için geçiş formeline yer verir: “Mümkün mü? Niye olmasın! O zaman, peki o zaman bu işin sonu nereye varacak?”⁴²⁰

Geçiş formeli ifadelerine rastladığımız bir diğer anlatı, “Küçük Şehzade”dir. Anlatının giriş kısmında yazar, başkahraman şehzadeyi tanıtırken, “Daha kaç yaşında ki bu Şehzade? Yoo böyle deme?”⁴²¹, “Har vurup harman savurdukları da ne, olur mu hiç.” ifadeleriyle anlatıya dikkat çekmek ve anlatının tesirini artırmak istemektedir. Bir sonraki paragrafta geçen, “Pes, böyle diye diye, sözün doğrusunu şu yana, eğrisini ise bu yana koyup başımızı Küçük Şehzade’den tarafa çevirdik: Gördük ki kendisine ayrılan büyük bir odada, masa başında oturuyor.”⁴²² cümleleri de okuru başkahraman yöneltme ve bir yerde konuyu değiştirme niyetiyle kullanılmış bir geçiş formelidir. *Motorlu Kuş* eserinde yer alan “Dünyanın En Vahşi Hayvanı”nda, yazar, bir hayvanat bahçesi ziyareti yapan kahramanlarla ilgili tıpkı “Serçekuş”taki gibi okuruna/dinleyicisine soru sorarak merakı artırmak ister: “Acaba nasıl bir hayvan var

⁴¹⁸ Zarifoğlu, s.k., s. 32

⁴¹⁹ a.g.e., s. 36

⁴²⁰ a.g.e., s. 48

⁴²¹ Zarifoğlu, k.ş., s. 230

⁴²² a.g.e., s. 230

orda. Çok mu güzel, çok mu vahşi, yoksa çok mu sevimli, maymunlar gibi.” Aynı bölümde, daha uzun bir geçiş formeliyle karşılaşırız:

“Bir dakika duralım ve soralım, acaba biraz önce yarım kalan cümle nasıl tamamlanacaktı size göre.

Her neyse, devam edelim de anlarsınız..

Efendim, bu kafesin içi bomboşmuş. Peki bomboşmuş da neden her önüne duran böyle hayret nidaları atarmış?”⁴²³

Bu geçiş formelleri, yine anlatının okur üzerindeki tesirini artırmak niyetiyle kullanılmıştır. “Tilki ve Aslan” anlatısında ise yazar, tabiatı anlatırken “Anlattık ya, yumuşacık bir tabiat” diyerek okurunun dikkatini anlatıya çekmek ister. Aynı bölümde yer alan diğer geçiş formeli, hem konunun değişmesi hem de okurun dikkatini çekmek amacıyla yazılmıştır:

“Peki neden gelmiş bu aslan buraya? Bilmek ister misiniz? Ah ben de bilmek isterim, hem de nasıl. Sakın bana,

-Bilmez olur musun, masalı yazan sensin demeyin. Deneyin günahıma girmeyin.

Eğer bilmiş olsaydım şu sayfanın devamı, bir şey yazılmamış olarak hiç boş kalır mıydı şöyle.?

Yaaa!

Gördünüz mü, bilmiyorum ben de.

İsterseniz bu boş sayfayı da siz doldurun güzel elceğinizle.

.....

- Oooo, olmadı işte. Hep böyle uzun cümleler yapınca kocaman adamlar bile okuyamaz yazdıklarımızı. En iyisi mi şöyle kısa kısa ve işin can alıcı noktalarını anlatmaya çalışarak şöyle deyin. Ve de, daha daha şöyle şöyle, araya heyecanla beklenecek bir boşluk ilave edin.

.....

En iyisi biz biraz başlara gidelim ve bakalım aslan önceleri neredeydi, sonra neler oldu ve neler oldu ve neler oldu...”⁴²⁴

Yazar, okurunun dikkatini çekme amacıyla geçiş formelinin bir diğer örneğini, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan” anlatısında kullanmıştır. Kötü kahraman

⁴²³ Zarifoğlu, d.e.v.h., s. 294

⁴²⁴ Zarifoğlu, t.i.a., s. 300

Karayılan'ı okuruna tanıtırken, "Gelin, biz de bakalım bu olaya yakından.", "Kime zarar gelebilir böyle bir yilandan, demeyin sakın, bakarak ona taa uzaklardan."⁴²⁵ diyerek okurunu anlatının içinde çekmek istemektedir. Metnin sonuna doğru kullanılan geçiş formeli ise, daha çok konuyu değiştirme işlevi görmekte, yazar okurlarına mutlu sonu işaret etmektedir: "Görün şimdi, herkesin daha binlerce yıl sürecek diye baktığı krallığın ve kral Karayılan'ın sonunu..."⁴²⁶ "Çın Çın Yılandıklar"da yalnızca tek ama uzun bir geçiş formeli vardır:

"Şimdi masalımızın başına dönelim.

Herkes düşünsün kendi içinde. Acaba onlar için 'Uzak dağların başındalar' cümlesini kullanınca ne düşündük? Nasıl bir izlenim edindik yılanlar için. Onların hayatları, kaderleri, talihleri için?

-Ne güzel, mi dedi kalbiniz?

-Vah vah, dağ başında yaşıyorlar, mı dedi bazınız?

Yoksa gıpta mı ettiniz özgürlüklerine.. Her neyse, sorulara dönelim yine..

Şimdi bakalım neler yapıyor bizim küçük Karayılan?"⁴²⁷

Son olarak *Yürekdede ile Padişah* eserinin anlatılarına bakarsak; esere ismini veren anlatıda diğer anlatılarda görmediğimiz kadar fazla geçiş formeline rastlamaktayız. Bunlardan ikisi, anlatının giriş bölümünde yer alır: "Haa, bakın nasıl da unutmşuz. Bir de küçücük develeri varmış demeyi.... Bakın neler olmuş, nasıl olmuş.", "Herkes iyi, herkes haline razı, ölüm bile olsa teslimiyetle, razılılıkla karşılanacak. Ama dur bakalım, elbet bir mücadele de olacak."⁴²⁸ Görüldüğü gibi bu örneklerde yazar, okurundaki merak duygusunu artırmak istemektedir. Anlatının devamında bu defa, "Ne anlatmış Yürekdede, hangi tefekkürden söz etmiş, bizce bir sır."⁴²⁹ der ve bu geçiş formelini diğerlerinden farklı olarak daha çok konu değiştirmek amacıyla kullanır. Buna benzer başka bir örnek de yazarın, kahramanları tanıttığı bölümde kullanılır: "Biz diyelim Harun Reşid, siz deyin Fatih Sultan, onlar

⁴²⁵ Zarifoğlu, k.g.k., s. 315, 317

⁴²⁶ a.g.e., s. 320

⁴²⁷ Zarifoğlu, ç.ç.y., s. 330

⁴²⁸ Zarifoğlu, y.d.p., s. 349, 350

⁴²⁹ a.g.e., s. 356

desin Sultan Süleyman, ben diyeyim Sultan Selim...”⁴³⁰ Başkahramanların, padişahla karşılaşması sırasında kullanılan geçiş formeli, okurdaki merak duygusunu ve anlatının tesirini artırma işlevi görmesinin yanı sıra yazarın, okurunu şaşırtmak istediğini göstermektedir:

“Duadan sonra ne olmuş dersiniz.

Elbette hepinizin aklına gelmiş olmalı ki, padişah:

-İşte ben falan filanım, şunlar da filandır, dedi; kendilerini açıkladı ve Yürekdede’yi iltifata ve ihsana boğdu.

Hayır!

Hiç de böyle bir şey olmamış.”⁴³¹

Anlatıda başkahraman, padişahı görmek üzere yola çıkınca geçiş formeline, bu defa konunun değişmesi sebebiyle ihtiyaç duyulur. Zaman hızlıca akmalı, başkahraman padişahla buluşmalıdır: “Dereler tepeler dağlar aşılınca Yürekdede varmış şehre.”⁴³² Aynı bölümde padişah ve başkahramanın karşılaşması sırasında ise, anlatının tesirinin artması amacıyla, “Derken padişahın gözleri taa uzaktan kendisine, takılmasın mı?”⁴³³ ifadesi kullanılmıştır. Böylece anlatıdaki son geçiş formeli örneğini görmüş oluruz. Son olarak “Hazreti Süleyman’la Kirpi”, “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarındaki örneklere aynı şekilde okurun dikkatini çekmek üzere yer verilir. İlk anlatıda geçiş formeli şöyledir: “Bunları böyle dinleyince, öldürmek için öldürenle, ölmek için öldüreni birbirine karıştırma.”⁴³⁴ Diğerinde ise, şu şekildedir: “Haydi diyelim ki hayâl.... Bunlar da mı hayâl? Her neyse, gelelim öykümüze.”, “Bu kış, öyle kış da gelmeden eylül bile değildi inan olsun, bastırmasın mı kar!”, “Kara kara düşünüyorlar köyün ileri gelenleri. Bakın şuraya köy kahvesine, oturmuşlar işte muhtar, öğretmen, gençler, rençberler, kocalar yaşlılar...”⁴³⁵

⁴³⁰ Zarifoğlu, y.d.p., s. 364

⁴³¹ a.g.e., s. 366

⁴³² a.g.e., s. 373

⁴³³ a.g.e., s. 374

⁴³⁴ Zarifoğlu, Hz.s.k., s. 381

⁴³⁵ Zarifoğlu, k.y.k., s. 385, 386.

Geçiş formellerinden sonra, masal metinlerinde aranan önemli kalıplardan diğeri de yer, zaman ve sayı formelleridir. Anlatıların tümünü bu yönden incelediğimizde yalnızca “Katıraslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Yürekdede ile Padişah”, “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarında bu kalıpların örneklerini tespit ettik. Bu anlatılarda, belirli bir tarih ve mekândan söz edilmemesiyle masal metninin ilkelerinden biri sağlanmış olmaktadır. Örneğin “Katıraslan”da, tilki ve aslan kahramanları yola çıktığında, gittikleri yerin ya da mekânın belirsiz oluşu şöyle vurgulanır: “Tilki ile aslan birlikte yakın ülkelere geziye çıktılar.”⁴³⁶ Fakat bu hangi tarihte gerçekleşmiş, belirsizdir; ancak belirsizliğin masal metinlerindeki gibi vurgulandığı herhangi bir zaman formeline rastlamayız. Dolayısıyla bu anlatıda, yer formeli vardır; ancak belirsiz bir zaman diliminden söz edilse de zaman formeli ve herhangi bir sayı formeli yoktur, diyebiliriz.

“Kırmızı Gözlü Kara Yılan”da, rastladığımız tek formel ifade, masalarda zamanın hızlı aktığını ifade etmek için de kullanılan zaman formelidir. İlgili bölümde yazıldığı gibi masalarda sık geçtiği tespit edilen sayı ve günlerle tayine edilen zaman formellerinde, yedi, kırk gibi rakamlar ön plandadır. Bu anlatıdaki zaman formeli, yukarıdaki sayılarla tayin edilmese de bu durum, bir zaman formelinin söz konusu olmadığını göstermemektedir: “Biz diyelim bir yıl bir ay, siz deyin beş yıl beş ay..”⁴³⁷ Anlatıda, yer yahut sayı formeli ise hiç yoktur.

“Yürekdede ile Padişah” anlatısına baktığımızda, belirli bir mekândan söz edilmediğini, ancak diğer anlatılardan farklı olarak hem zaman hem sayı formellerine yer verildiğini görüyoruz. “Şunun şurasında sadece birkaç asır önce.”, “Bu köyde bir zamanlar ‘Yürek Hasan’ diye bilinir, bir delikanlı yaşarmış.”⁴³⁸ cümlelerindeki “birkaç asır önce” ve “bir zamanlar” zaman formellerine örnektir. Böylelikle, masalın belirsiz bir zamanda geçmesi şartı sağlanmış olur. Zarifoğlu’nun yalnızca bu anlatısında tespit ettiğimiz sayı formeli, anlatının iki bölümünde geçmektedir. Yürekdede ve Ayşe Nine’nin çadır kurması anlatılırken, “Yedi yere yedi kazık çaktılar...” ifadesinde tıpkı masal metinlerindeki gibi yedi sayısı vurgulanmıştır. Aynı

⁴³⁶ Zarifoğlu, k.a., s. 89

⁴³⁷ Zarifoğlu, k.g.k., s. 316

⁴³⁸ Zarifoğlu, y.d.p., s. 345

sayı formeli, anlatının kahramanlarından söz edilirken kullanılır. Bu, örnek sayı formelinin masal metinlerinde karşılaştığımız başka bir kullanım şeklidir: “Kim miymiş bunlar? Tam da yedi kişi.”⁴³⁹ Son olarak “Köyümüze Yağdı Karlar”da yer, zaman ve sayı formellerinden yalnızca yer formeline rastlanmaktadır: “Kuş uçmaz kervan geçmez bir dağın başında bir dağ köyü varmış.”⁴⁴⁰ cümlesinde, anlatıdaki olayların hangi şehirde, ülkede ya da köyde geçtiği belirsizdir. Öte yandan özellikle yer ve zamanın belirli olması, anlatıyı masal formundan uzaklaştıran bir durumdur. “Serçekuş”ta Kocabağ köyü ve Gölbaşı yolu ifadeleri⁴⁴¹, kullanılmış ve olayların nerede geçtiğinin bilgisi verilerek yer ve mekân konusundaki belirsizlik giderilmiştir. “Çın Çın Yılcıklar”da, yine olayların geçtiği ovanın ismi net şekilde vermiştir: “Hadi söyleyelim de yorulmasın minik beyinleriniz: Yüksekova.”⁴⁴² Görüldüğü gibi bu iki anlatıda olayların hangi tarihte ya da zamanda geçtiğiyle ilgili bir bilgi yoktur, ancak yer ve mekân ise belirlidir. Anlatılar, bu yönden masal formundan uzaklaşmışlardır.

Masal metinlerinde tespit edilen formel ifadelerin sonuncusu ise, bitiş formelleridir. İlgili bölümde söz ettiğimiz gibi masal metinlerinde, Tahir Alangu’nun beş şekilde sınıflandırdığı; kahramanların mükâfatlandırıldığı ve cezalandırıldığı, ana temaya dair bir atasözünün yer aldığı ya da kalıp sözlerin kullanıldığı bitiş formelleri kullanılmaktadır. İncelediğimiz anlatıların yalnızca birinde, bu formellere benzer bir ifadenin yer aldığını görmekteyiz. “Çın Çın Yılcıklar”ın son bölümünde yazar, başkahraman yavru Karayılan hakkında detaylı bilgi vermiş, anlatıyı “Yavru karayılan tam bir asır daha yaşadı”, “Ve bunları torunlarına, torunlarına, torunlarına anlattı durdu.”⁴⁴³ ifadeleriyle bitirmiştir. Bu bitiş formelleri, Alangu’nun sınıflandırmasındaki ileriye giden bitiş formeline örnektir.

Yazar, nasıl ki kimi anlatılarında, klasik masal formundaki başlangıç formeli ifadelerini, dönüştürerek âdeta çağdaş bir masal yorumu katmıştır; aynı çağdaş masal anlatıcısı bakışını bitiş formeli denilen kalıp ifadelerle de yansıtmıştır. Bu durumu,

⁴³⁹ Zarifoğlu, y.d.p., s. 363

⁴⁴⁰ Zarifoğlu, k.y.k., s.384

⁴⁴¹ Zarifoğlu, s.k., s. 23, 35

⁴⁴² Zarifoğlu, ç.ç.y., s. 329

⁴⁴³ a.g.e., s. 341, 342

yalnızca “Motorlu Kuş” anlatısında görmekteyiz. Alangu’nun özetleyen bitiş formeli diye adlandırdığı, masal metinlerinin atasözleri ile sonlandırılmasının benzer bir örneği şöyledir: “(...)Ve bu olayı bir bültenle bütün kırlangıçlara duyurun.. Düşmesinler yabancıların tuzaklarına.”⁴⁴⁴ Burada bir atasözü yer almamıştır; ancak anlatı çağdaş bir masala yaraşır bir nasihatle bitmiştir. Bu sebeple, nasihati çağdaş bir masalın bitiş formeli olarak değerlendirmek mümkündür.

Zarifoğlu’nun tüm anlatılarını geleneksel ya da klasik olarak bilinen masal metinlerinde tespit edilen başlangıç, geçiş, yer, zaman, sayı ve bitiş formelleri başlıkları altında incelediğimizde, “Küçük Şehzade”, “Padişah ile Bir Veli”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Yürekdede ile Padişah” ve “Köyümüze Yağdı Karlar” anlatılarında başlangıç formellerinin bulunduğu görülmektedir. Anlatıların önemli bir kısmında ise, bu formel yazar tarafından değiştirilip kullanılmış; böylece klasik masal unsurlarından ilham alınarak çağdaş bir masal biçimi ortaya konmuştur. Öte yandan “Katıraslan”, “Motorlu Kuş”, “Tilki ile Aslan”, “Dünyanın En Vahşi Hayvanı” anlatılarında ne başlangıç formeli ne de bu ifadeyi karşılayacak bir kalıpla karşılaşmıştır. Son olarak anlatıların genelinde, sıklıkla geçiş formelinin kullanıldığı tespit edilmiş; yer, zaman, sayı ve bitiş formeline ise çok nadir rastlanmıştır.

⁴⁴⁴ Zarifoğlu, m.k., s. 290

SONUÇ

Cahit Zarifoğlu'nun muhayyilesinde ve eserlerinde, “çocuk ve masal”ın izdüşümleri azımsanmayacak derecede yoğundur. Bu durumun, elbette çocuklar için yazdığı anlatılarına da yansımaları şaşırtıcı olmayacaktır. Anlatılarının okur kitlesi ve türü konusunda tartışmaya varan bir gündemin oluşması, eserlerini yazdığı ve adım adım yayımlamaya başladığı dönemde yazarı yakalamış; neredeyse kendisiyle yapılan her söyleşide açıklık getirilmesi gereken bir konu olarak askıda kalmıştır. Cahit Zarifoğlu'nun, hem söyleşilerde hem de bizzat anlatılarının bazı bölümlerinde yazdıklarından bir “masal” olarak söz etmesi, anlatılarındaki masal unsur ve motiflerine işaret eder. Burada, çalışmada belirleyici olan önemli soru, “Zarifoğlu'nun anlatılarının hangi yönleriyle çağdaş bir masal olarak değerlendirileceği”dir. Yazarın anlatıların türü konusunda net konuşmayı tercih etmediği göz önüne alındığında; anlatılardaki masal motifleri ve unsurlarının tespit edilmesi daha da önemli hâle gelmektedir.

Günümüzün masal metinlerine bakıldığında, klasik yahut geleneksel masalların özellikleri aracılığıyla yeni bir çağdaş masal yapısına büründükleri görülmektedir; dolayısıyla burada sadece günümüzde yeniden yazılan klasik/geleneksel masallardan değil, masal türünün tema ve motiflerinin kullanılmasıyla oluşan çağdaş masallardan söz etmek gerekir. Cahit Zarifoğlu'nun çağdaş masalları çalışmamızda bu bakışla ele alınmıştır.

Öncelikle, Zarifoğlu'nun anlatılarını kaleme alırken masal türünde yazma niyetiyle yola çıktığını unutmamak gerekir. Çünkü masal türünün gerektirdiği olağanüstülük durumunun az görüldüğü yahut hiç görülmediği metinlerde bile satır aralarında masal motiflerine rastlanmaktadır. Dördüncü bölümde, bu konuya geniş bir yer verilmiştir. Öte yandan, sınıflandırma çalışmalarının tümü göz önüne alınarak yapılan incelemede, Cahit Zarifoğlu'nun anlatıları motif ve tema yönünden ele alınmış ve “hayvanlarla ilgili masallar”, “olağanüstülüklerle ilgili masallar”, “gerçekçi masallar” olarak değerlendirilebilecekleri tespit edilmiştir. Masal motif ve

unsurlarını yoğun olarak içeren anlatılar ise, “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Ağaçkakanlar”, “Motorlu Kuş”, “Tilki ile Aslan”, “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”, “Çın Çın Yılandıklar”dır. Yazar, metinlerinin satır aralarında çağa/günümüze birçok eleştiride bulunur. Örneğin, avlanma teması birden çok anlatıda karşımıza çıkar. Zarifoğlu, bir çocuğun bir kuş vurmasına bile karşıdır. “Katıraslan”da gördüğümüz, eli silah tutan ve silahını avcıya yönelten kahraman bu bakışın ifadesidir. Bildiğimiz geleneksel masalarda böyle bir konuya rastlamak neredeyse imkânsızdır. Zarifoğlu, olayların geçtiği mekânı da günümüzün çevresini model alarak seçmiştir. “Kırmızı Gözlü Kara Yılan”da bir ana karayolu görmemizin sebebi budur. Ana karayolunda yılanların trafik kazalarında ezilmesi de yine yazarın günümüz okuruna iletmek istediği bir eleştiridir. “Serçekuş”, “Katıraslan”, “Motorlukuş” anlatılarında bu eleştirileri görmekteyiz.

Zarifoğlu’nun çoğu hayvan olan kahramanlarının hiçbiri, klasik/geleneksel masalların sihirle olağanüstülük gösteren kahraman tipinden değildir. Ancak “Katıraslan” anlatısında, bir tilki ve aslanın binek hayvanına binip yolculuğa çıkması, en az sihir kadar olağanüstü bir durum ifade eder. Üstelik, metinde Katıraslan kahramanı katıra binen bir aslan olarak değil, âdeta bir yaratık gibi anlatılmıştır. Yazar, çağdaş bir masala yaraşır şekilde bir olağanüstülük durumu kurgulamıştır. Zarifoğlu’nun kahramanları, belki sihir yapma kabiliyetine sahip değildir; ancak genel itibarıyla pek sıradan bir kahraman oldukları da söylenemez. Örneğin, klasik/geleneksel bir masalda gördüğümüz, ormanların kralı ve türlü zalimliklere göğüs geren büyük kahraman aslan, Zarifoğlu’nun anlatısında bir yolculuğa çıkıp “kalbi rikkate gelen ve merteye atlayan”, ormanların hâkimi olma arzusundan vazgeçen bir kahramana dönüşebilmektedir. Böyle bir kahramanı, bildiğimiz geleneksel masalarda görmek zordur.

Zarifoğlu’nun kahramanlarını, masal kahramanı yapan bir diğer unsur, bir sınanmaya tabi tutulmaları ve yolculuğa çıkmalarıdır. Bu duruma, Türk masallarında çok fazla rastlanmaktadır. Keloğlan kahramanı, buna örnektir. Sonuç olarak Zarifoğlu’nun, kahramanlarını yolculuk ve sınanma durumuna tabi tutmasıyla klasik/geleneksel masalların kahraman özelliklerinden faydalanarak çağdaş bir masal kahramanı ortaya çıkardığını söyleyebiliriz.

Cahit Zarifoğlu'nun aynı zamanda masal anlatan bir yazar olması, masal türünün yapısal unsurlarının anlatılarındaki yer alış biçimine doğrudan tesir etmiştir. Zarifoğlu, masal türünün kalıplaşmış formel ifadelerini de kendine has üslubuyla dönüştürmüş ve yeni bir biçim ortaya koymuştur. Özellikle “Ağaçkakanlar” anlatısında gördüğümüz, yazarın çerçeve hikâye oluşturduğu kısımda metnini bir yerde okuruyla birlikte kurgulaması, anlatılarının tümünde sıklıkla görülen bir durumdur. Zarifoğlu, metinlerinde bir “anlatıcı” tonlamasının ötesine geçer; âdeta bir masal meclisinde bağdaş kurup oturan okuruna sesleniyordur. Soru sorar, cevap aldığını varsayar, okuruyla bir diyalog içerisindedir. Metnini oluştururken başvurduğu bu yöntem, yani masal anlatıcı dilini kullanması, kimi zaman başlangıç formeli kimi zaman da bitiş formeli ifadelerinin karşılığı olmuştur. Örneğin, “Serçekuş”, “Ağaçkakanlar”, “Çın Çın Yılcıklar”, “Hazreti Süleyman’la Kirpi”de bir başlangıç formeli bulunmasa da, bu formel ifadenin işlevini gören yazarın üslubuna has kalıplar yer almaktadır. Zarifoğlu'nun böyle bir dilde yazmayı tercih etmesi, aynı zamanda çocuk okurlarla olan münasebetine de işaret etmektedir. Bu minvalde, Zarifoğlu'nun çağdaş bir masal anlatıcısı olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir; çünkü tıpkı bir yazar değil “Cahit abi” olarak çevresine masal anlattığı gibi çocuklar için yazmaya niyetlendiği bu anlatılarında da masal anlatıcı üslubunu korumayı sürdürmüştür. Daha doğrusu, sürdürmeyi bizzat tercih etmiş, hatta buna çabalamıştır, diyebiliriz.

Son olarak, Cahit Zarifoğlu'nun anlatılarının “masal” mı “hikâye” mi “roman” mı olduğu yahut hangi okur kitlesine hitap ettiği tartışmalarını bir kenara bırakırsak diyebiliriz ki; Cahit Zarifoğlu'nun anlatıları tema, motifler ve kahramanlar yönüyle ele alındığında masal türünün motif ve unsurlarını içermektedir. Elbette hangi anlatının, hangi yönüyle bir çağdaş masal olarak değerlendirilebileceği çalışmamızda etraflıca ele alınmaktadır.

KAYNAKÇA

- ACZ Kitabı:** haz.: Osman Koca, İstanbul: Beyan Yayınları, 1. b., 2017.
- Alangu, Tahir:** Türkiye Folkloru El Kitabı. Haz.: İsmail Görkem, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Genişletilmiş 1. b., 2020.
- Andı, M. Fatih:** “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü”, Hece Dergisi Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı, 2. b., Sayı: 126/127/128, 2017, s. 201-217.
- Ayaz, Eyüp Sertaç:** “La Fontaine’in ‘Ağustos Böceği ile Karınca’ Adlı Masalının Göstergibilim Açısından İncelenmesi”, 13. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu: Basit Üslup Bildiriler Kitabı, s. 303-313, 2013.
- Bakırcı, Nedim:** “Türk Masalları Üzerine”, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 218, yıl: 2015, s. 143-154.
- Bascom, William:** “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, Millî Folklor Dergisi, çev.: R. Nur Aktaş, Banu Aktepe vd., Yıl: 15, Sayı: 59, s. 76-95.
- Benjamin, Walter:** Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’den Seçme Yazılar, “Hikâye Anlatıcısı”, İstanbul: Metis Yayınları, 6. b., 2012.
- “Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle” Cahit Zarifoğlu:** haz.: M. Fatih Andı-Hüseyin Yorulmaz, İstanbul: Hat Yayınevi, 1. b., 2017.

- Birinci, Necat:** Türk Edebiyatı Ansiklopedisi: Devirler, Şahıslar, Akımlar, Türler, Şekiller, Terimler, haz.: Necat Birinci, Tercüman Yayınları, s. 282, 1985.
- Boratav, Pertev Naili:** 100 Soruda Halk Edebiyatı, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1. b., 1969.
-: Az Gittik Uz Gittik, Ankara: İmge Kitabevi, 16. b., 2017.
-: Folklor ve Edebiyat -I-, Ankara: BilgeSu Yayınları, 1. b., 2017.
-: Folklor ve Edebiyat -II-, Ankara: BilgeSu Yayınları, 1. b., 2017.
-: Zaman Zaman İçinde, Ankara: İmge Kitabevi, 3. b., 2018.
- Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair:** haz.: Âlim Kahraman, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1. b., 2003.
- Calvino, İtalo:** Amerika Dersleri: Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri, çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. b., 2007.
- Campbell, Joseph:** Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev.: Sabri Gürses, İstanbul: İthaki Yayınları, 1. b., 2017.
- Çocuk Edebiyatı Yıllığı 1987:** haz.: Mustafa Ruhi Şirin, İstanbul: Gökyüzü Yayınları, 1. b., 1987.
- Çocuk Edebiyatı Tercüme Ofisi Dergisi (ÇETO):** “Cahit Zarifoğlu Şiirinde Çocuk”, İstanbul: Karma Kitaplar Basım Yayın, 1. b., 2019.

- Eco, Umberto:** Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 5. b., 2011.
- Ekici, Metin:** “Türk Dünyası Masal Araştırma Yöntemleri ve Masallardaki Bazı Değerler”, Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Tastarakay’dan Keloğlan’a), haz.: Prof. Dr. İsa Özkan, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 211-220, 2015.
- Ewig, Ursula:** “Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine”, çev.: Prof. Dr. Zeki C. Arda, Millî Folklor Dergisi, Sayı: 6, 1989, s. 2-10.
- Gezeroğlu, Senem:** “Cahit Zarifoğlu’nun Çocuk Hikâyelerinde Kuş Motifi”, Hece Dergisi Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı, 2. b., Sayı: 126/127/128, 2017, s. 371-379.
- Grimm, Wilhelm:** “Masalların Özü Üzerine”, çev.: Hüseyin Aydoğan, Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı, 2. b., Sayı: 104-105, 2018, s. 184-187.
- Günay, Umay Türkeş:** Elazığ Masalları ve Propp Metodu, Ankara: Akçağ Yayınları, Gözden Geçirilmiş 2. b., 2011.
- Kahraman, Âlim:** Cahit Zarifoğlu’yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar, Mektuplar, Anılar, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, Genişletilmiş 2. b., 2015.
- Kúnos, Ignác:** Türk Halk Edebiyatı, haz.: Prof. Dr. Tuncer Gülensoy, Ankara: Akçağ Yayınları, 3. b., 2019.
- Kutlu, Mustafa:** Hüzün ve Tesadüf, İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. b., 2013.

- Nakiboğlu, Meryem:** “Hermann Hesse’nin “Augustus” Masalında Masal Ögeleri ve Propp’a Göre Çözümlemesi”, Humanitas (Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi), Sayı: 4 (8), s. 241-255, 2016.
- Oruç, Şerif:** “Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Lüthi”, Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2, haz.: M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır Teke, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 4. b., s. 251-256, 2019.
- Önal, Mehmet Naci:** “Masalların Sembolik Dili”, Türk Halk Edebiyatı İncelemeleri Armağanı -Saim Sakaoğlu-, ed.: Prof. Dr. Metin Ergun, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1. b., s. 299-310, 2013.
- Özçelik, Mustafa:** “Masal Nedir Ne Değildir?”, Türk Dili Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı: 756, s. 461-464, 2014.
- Propp, Vladimir & Meletinski E. M.:** Masalın Biçimbilimi ve “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri”: “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi, çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. b., 2018.
- Sakaoğlu, Saim:** Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1973.
-: “Masalların Oluşumu Üzerine Farklı Bir Yaklaşım”, Millî Folklor Dergisi, Sayı: 84, Yıl: 21, 2009, s. 13-17.
-: Masal Araştırmaları 1, Ankara: Akçağ Yayınları, 7. b., 2016.
-: Masal Araştırmaları 2, Ankara: Akçağ Yayınları, 1. b., 2018.

- Sever, Sedat:** Çocuk ve Edebiyat, İstanbul: Tudem Yayınları, 4. b., 2008.
- Seyidoğlu, Bilge:** Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Açıklamalar, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975.
-: “Masal” maddesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi: Devirler / İsimler / Eserler / Terimler, İstanbul: Dergâh Yayınları, Cilt: 6, s. 149.
-: “Kültürel Bir Sembol Yılan”, Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1. b., s. 86-92, 1998.
- Sezer, Melek Özlem:** Masallar ve Toplumsal Cinsiyet, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 4. b., 2014.
- Şirin, Mustafa Ruhi:** Güneşe Yol Yapan Çocuk: Cahit Zarifoğlu Kitabı, İstanbul: İz Yayıncılık, 1. b., 2013
-: “Masalın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi”, Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, haz.: Prof. Dr. Sedat Sever, Arş. Gör. Sedat Karagül, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1. b., 2017.
-: Masal Atlası -Masal Kültürü Yazıları- (1986-1998), İstanbul: Uçan At Yayınları, 3. b., 2019.
- Tezel, Naki:** Türk Masalları, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 11. b., 2018.
- Thompson, Stith:** The Folktale, New York: The Dryden Press, 1946.

- Tosun, Necip:** Doğu'nun Hikâye Kuramı, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2. b., 2017.
- Tepebaşı, Fatih:** Fabl ile Eğitim: Gotthold Ephraim Lessing ve Fabl Teorisi, Konya: Çizgi Kitabevi, 2. b., 2011
- Warner, Marina:** Bir Zamanlar Bir Ülkede: Masalların Kısa Tarihi, çev.: Güven Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. b., 2019.
- Yıldırım, Ercan:** “Modern Masallar”, Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı, 2. b., Sayı: 104-105, 2018, s. 188-197.
- Zarifoglu, Cahit:** Şiirler-Bütün Eserleri 1, İstanbul: Beyan Yayınları, 5. b., 2004.
-: Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk, İstanbul: Beyan Yayınları, 5. b., 2016.
-: Konuşmalar, İstanbul: Beyan Yayınları, 6. b., 2016.
- Zarifoglu'nu Okumak:** ed.: Neslihan Demirci, İstanbul: Küre Yayınları, 1. b., 2018.

TEZLER

- Kekeç, İsmail:** “Geleneksel Türk Tahkiyesinin Modern Türk Tahkiyesine Yansımaları” Doktora Tezi, Ankara, 2015.
- İşnas, Seher:** “Masal Türünün Çocuktaki Kavram Gelişimine Etkisi” Yüksek Lisans Tezi, Afyon, 2011.
- Bakırcı, Nedim:** “Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme”, Doktora Tezi.